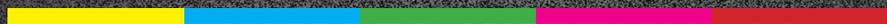


TELEVISÃO:



FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DE DOCUMENTÁRIO



GABRIELA BORGES VICENTE GOSCIOLA MARCEL VIEIRA
(ORGS.)

TELEVISÃO:



FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DE DOCUMENTÁRIO



SOCINE
SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS
DE CINEMA E AUDIOVISUAL

CIAC.
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO

Borges, Gabriela; Gosciola, Vicente; Vieira, Marcel (eds.)

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário. Volume IV / Gabriela Borges, Vicente Gosciola, Marcel Vieira – Faro e São Paulo, 2015
ISBN: 978-989-8472-75-5

1. Televisão 2. Ficção 3. Documentário 4. Análise Audiovisual 5. Título

TELEVISÃO: FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DE DOCUMENTÁRIO
Volume IV

Organização: Gabriela Borges, Vicente Gosciola, Marcel Vieira
Design Gráfico: Carlos Eduardo Nunes, Liliane Oliveira
Revisão: Gabriela Borges, Vicente Gosciola, Marcel Vieira

EDIÇÕES CIAC
Conselho Editorial

Ana Isabel Soares
António Branco
David Antunes
Eugénia Vasques
Gabriela Borges
João Maria Mendes
Mirian Tavares
Vitor Reia-Baptista

CIAC/Universidade do Algarve
FCHS, Campus Gambelas 8005-139 Faro Portugal
T. 289800900
www.ciac.pt

Diretoria Socine
(2014 – 2015)
Presidente: Afrânio Mendes Catani
Vice Presidente: Antonio Carlos Amancio da Silva
Tesoureiro: Mauricio Reinaldo Gonçalves
Secretária Acadêmica: Alessandra Soares Brandão

SOCINE/ Departamento de Cinema, Rádio e Televisão
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, São Paulo
www.socine.org.br

Faro e São Paulo

SUMÁRIO



Apresentação

TEORIZANDO A TELEVISÃO



Entre a *Quality TV* e a Complexidade Narrativa

Marcel Vieira



Esconde-esconde: Narrativa Transmídia

Subestimada pela TV Brasileira

Vicente Gosciola



“Enlatados”? As Séries Televisivas como Objeto de Estudo da Sociologia

Jorge Henrique Fugimoto

INTERFERÊNCIAS: TELEVISÃO E WEB



Produção Seriada para Multiplataformas: Arrested Development e Netflix

João Massarolo



Os Universos Ficcionais Transmídia e a Cultura Participativa. Análise da Complexidade Narrativa de O Rebu e sua Repercussão no Twitter

Gabriela Borges e Daiana Sigiliano

SUMÁRIO



***Haters gonna... Spread*, o caso da novela Amor à Vida e o Portal GSHOW**

Glauco Toledo



Reconfiguração, Repetição e Estética das Narrativas em Portais de Emissoras com Tradição Televisiva

Soraya Ferreira

FIÇÃO: NOVELAS, SÉRIES E MINISSÉRIES



A Inteligência na Televisão: os Casos de C.S.I Las Vegas e Dr. House

Renato Pucci Jr.



Pode o Realismo Maravilhoso Figurar Temas da Política Contemporânea? A Política da Diferença em Saramandaia

Simone Maria Rocha



A Pergunta de Capitu. Anti-ilusionismo em Luiz Fernando Carvalho

Mariana Nepomuceno



Autores

APRESENTAÇÃO

A organização deste livro é resultante do encontro realizado pelo Seminário Temático Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário, durante o XVIII Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), na UNIFOR-Universidade de Fortaleza nos dias 7 a 10 de outubro de 2014.

As discussões promovidas no seminário geraram a necessidade de darmos a conhecer a riqueza de ideias e pontos de vista que foram compartilhados durante o encontro. Este é o quarto volume da coleção, que teve início em 2011 e tem se mostrado de suma relevância na construção do campo dos estudos televisivos no Brasil.

Tendo em vista a importância da televisão, num cenário nacional e internacional, desde o início da segunda metade do século passado, torna-se imprescindível aprofundar o conhecimento do meio, a fim de enriquecer o estado da arte e avançar na discussão de problemas de pesquisa, ainda muito prementes.

O seminário debate a produção televisiva no âmbito dos seus formatos ficcionais (teledramaturgia) e documentários, em suas extensões, diálogos e interconexões, em especial nos compartilhamentos com o cinema. Consideramos também a atual relevância da produção para multiplataformas, com o intercâmbio de profissionais e propostas, e a realização de produtos flexíveis elaborados para serem veiculados em várias janelas e que partem de projetos que já na sua essência conceitual visualizem produtos múltiplos.

No horizonte dos estudos de televisão, pontos de destaque são a dualidade entre a produção institucionalizada e a produção independente, assim como a relação entre a televisão e o cinema. Apesar de a pesquisa sobre a televisão se mostrar bastante desenvolvida em relação a aspectos como a recepção e a produção, a análise textual ainda continua a ser um

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

desafio. Kristin Thompson (2003) apontou o notável atraso da pesquisa com análise de produtos televisivos e sugere que este decorre da visão dominante, até a poucas décadas, de que a programação da TV seria um fluxo homogeneizador e hipnotizante, conforme descrito por Raymond Williams (2003), concepção que não abriria espaço para o exame detalhado de produtos específicos. Thompson indica por que o paradigma do fluxo televisivo deve ser afastado, de modo que a pesquisa no campo possa se valer do *know-how* da análise fílmica. Arlindo Machado (2000) também levanta o mesmo ponto ao sugerir a importância do estudo e da análise dos programas televisivos, muito mais do que do fluxo da programação.

A partir desses apontamentos, busca-se examinar a produção televisiva nacional e internacional, em aspectos narrativos, discursivos e estilísticos, bem como relacioná-los com aspectos tecnológicos, históricos, sociais, políticos, culturais e estéticos. Procura-se também uma articulação entre a análise textual e a valorização dos processos de produção, os sujeitos e suas práticas e as diretrizes institucionais que viabilizam os produtos televisivos, de modo a debater as especificidades do meio, as possíveis intertextualidades desafiadoras nos domínios do audiovisual (cinema, vídeo, mídias digitais), além do diálogo com outras formas expressivas.

Sendo assim, o seminário se volta para a teledramaturgia em sua feição unitária (especiais, telefilmes e outros) e seriada (as minisséries, os seriados, as telenovelas) e contempla os produtos de caráter documentário ou afins (documentários televisivos, reportagens especiais).

A imensa produção nesse campo tem suscitado questões como as relativas à qualidade, à herança narrativa do cinema e da literatura, às consequências de determinadas opções de produção sobre o produto final, à incidência da tecnologia digital, à conquista de novos recursos narrativos, à predominância de programas fundados na narrativa clássica ou no documentário clássico, além da emergência de produtos autorais e de vanguarda que impulsionam o debate. Chama a atenção o emergente campo das narrativas transmidiáticas que expandem os conceitos tradicionais de narrativa, em articulação paralela aos novos modelos de negócios que caminham ao lado das decisões sobre os rumos na programação.

Apresentação

Entende-se que os problemas de pesquisa suscitados exijam a adoção de metodologias bem definidas, com forte inclinação para a interdisciplinaridade. O estudo de caso, a análise textual e as abordagens teóricas enriquecem-se com perspectivas de estudos que proporcionem o debate, tais como marcos regulatórios, políticas institucionais, desenvolvimentos tecnológicos, processos produtivos e outros recursos que aprofundem a análise.

Os trabalhos compilados neste livro estão organizados em três seções, Teorizando a televisão; Interferências: televisão e *web*; Ficção: novelas, séries e minisséries.

Na primeira seção, Teorizando a televisão, os textos apresentam reflexões teóricas sobre a *Quality TV* e a complexidade narrativa, a conceituação do campo e da produção de narrativas transmídias e uma relação entre o campo televisivo e sociológico.

Na segunda seção, Interferências: televisão e *web*, os autores abordam a transição e os limites fluidos e híbridos dos conteúdos que estão sendo produzidos para multiplataformas, seja nos exemplos de *Amor à Vida* e *O Rebu* da Rede Globo e de *Arrested Development* do *Netflix* ou nas lógicas de produção dos portais de emissoras de televisão.

A terceira seção, Ficção: novelas, séries e minisséries, apresenta análises sob diferentes perspectivas dos produtos televisivos ficcionais *C.S.I.*, *Las Vegas*, *Dr. House*, *Saramandaia* e *Capitu*, exibidos em emissoras de canal aberto e fechado.

Portanto, esperamos que esta coleção, que já se encontra no quarto volume, e que tem mapeado as pesquisas apresentadas no seminário Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário enriqueça o estado da arte e fortaleça o campo dos estudos televisivos no

Boa leitura!

Gabriela Borges, Vicente Gosciola e Marcel Vieira



TEORIZANDO A TELEVISÃO

ENTRE A *QUALITY TV* E A COMPLEXIDADE NARRATIVA

Marcel Vieira

Introdução

Ao cercar um objetivo tão vasto em termos de dimensões materiais e tão atravessado por determinantes tecnológicas, culturais, políticas e econômicas quanto uma série televisiva de ficção, o pesquisador do campo de estudos da televisão acaba se deparando com uma carrilhada de dificuldades de ordem teórica, metodológica e mesmo institucional, que as matrizes conceituais do próprio campo ainda não parecem próximas sequer ao vislumbre de soluções que não esbarrem, elas mesmas, em novos problemas de diferentes ordens.

Seja a extensão como grande narrativa e seu intrincado desenvolvimento de tramas e conflitos, passando pelo estabelecimento de modos de encenação em diálogo com práticas estilísticas que vão do modelo multi-câmera tradicional a propostas auto-reflexivas e mesmo pós-modernas, até os processos contemporâneos e convergentes de circulação e consumo participativo, estudar séries televisivas hoje agrega em qualquer proposta de pesquisa uma contradição de base cuja natureza dialética precisa sempre ser avaliada: de um lado, temos a centralidade que esse tipo de produção audiovisual obteve nos últimos anos nas dimensões do mercado, do público e da crítica, com seus cada vez mais extensos e laudatórios discursos de celebração das séries televisivas – o que aparece sempre como uma excelente justificativa para qualquer projeto de pesquisa; e de outro lado, temos as dificuldades encontradas pelo pesquisador em

Teorizando a Televisão

investigar todas essas dimensões que envolvem a realização, a circulação e o consumo desses programas, a partir de um referencial teórico e conceitual que avance desses discursos celebratórios em direção a modelos analíticos capazes de explicar, com tanta abrangência quanto agudeza, a intrincada cadeia comunicacional de produção de sentidos em que qualquer série de televisão está inserida.

Nesses mais diferentes modelos de pesquisa, estudar uma dessas dimensões pode parecer supervalorizá-la diante das demais; além disso, estudos que investem na análise do todo tendem a desconsiderar as singularidades e as contradições que cada caso particular inegavelmente carrega consigo. Por isso, ao longo da definição de um campo de estudos voltado especificamente para as séries televisivas, algumas ferramentas conceituais foram desenvolvidas, sobretudo durante as três últimas décadas, a fim de sistematizar a análise dos estudos particulares a partir de características comuns determinadas por todas as dimensões que envolvem o processo.

Estamos falando aqui, especificamente, dos conceitos de *Quality TV* e de complexidade narrativa, desenvolvidos em diferentes momentos da tradição acadêmica britânica e norte-americana e que, ainda hoje, funcionam como ferramentas operacionais para a investigação das obras concretas, inclusive aqui no Brasil. Nosso objetivo neste artigo é mapear brevemente a história desses conceitos, apresentando as operações discursivas estabelecidas por eles e, finalmente, discutir como a *Quality TV* e a complexidade narrativa podem funcionar como estratégias de legitimação do campo que estão constantemente disputando significado e que, como tais, tendem a obliterar os discursos de distinção e validação inerentes a esse tipo de proposta de estudo.

A Qualidade em Questão

O debate sobre a qualidade na televisão não surge nos estudos sobre séries televisivas, nem ao menos se esgota com a definição específica do conceito de *Quality TV*. Se tomarmos como ponto de partida uma perspectiva mais histórica, que leve em consideração as diferentes instâncias envolvidas no processo (governo, canais, produtores, programas, anunciantes, público

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

e crítica), a questão da qualidade emergiu sobretudo da definição do lugar da televisão dentro da esfera social, suas missões culturais, educativas e éticas, e a autonomia de seus conteúdos relativa aos imperativos econômicos e à política institucional na relação entre estado, sociedade e emissoras. As empresas televisivas, sejam elas públicas ou privadas, encabeçaram desde seu início, cada qual a seu modo, discussões sobre os padrões de qualidade que suas programações deveriam buscar, tendo em vista as propostas dos canais no que tange a produção dos seus conteúdos.

De modo análogo, público e crítica também externaram suas posições multifacetadas nessa disputa pelo conceito de qualidade. Quando pensamos nos discursos e práticas televisivas em torno da qualidade, esse debate parte desde a necessidade de repertoriamento de obras televisivas com qualidade estética, até análises mais específicas de programas de TV cuja avaliação qualitativa se alicerça em critérios culturais, éticos, educativos e estilísticos. Isso tem um efeito teórico pungente, visto que “qualidade”, enquanto um conceito cristalino de fácil aplicabilidade analítica, sempre é relativizado pela sobreposição de inúmeros contra-argumentos: a questão do gosto, o problema da crítica de valor, a complicada oposição, sobretudo quando falamos de meios de comunicação de massa, entre cultura popular e cultura erudita.

Além disso, não só os programas e a crítica jornalística, como também os canais, enquanto instâncias simbólicas cuja imagem pública se constitui a partir de uma identidade de marca, são atravessados pela necessidade de construir as suas prédicas de qualidade. Casos como o da emissora britânica BBC, se pensarmos pelo ponto de vista da televisão pública, e da Rede Globo de Televisão, como empresa privada que definiu um padrão de qualidade como ferramenta discursiva distintiva que se propaga até hoje em suas peças publicitárias, são ambos sintomáticos de como a questão da qualidade, ainda que seja uma ferramenta analítica um tanto abstrata, opera na constituição do circuito comunicacional como um importante mediador das relações entre as emissoras e seus públicos, seus anunciantes e sua própria lógica produtiva.

¹ Sobre isso, conferir os artigos de Arlindo Machado e Jorge La Ferla, constante da importante coletânea *Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão* (BORGES, REIA-BAPTISTA, 2008), em que a questão da qualidade vem atraleada à busca por um repertório, pelo estabelecimento de um cânone televisivo, bem como é comum na história da literatura e do cinema, por exemplo.

Teorizando a Televisão

Nos estudos de televisão, o debate sobre a qualidade emergiu sempre de perspectivas muito variadas, que dependem também de cada proposta de pesquisa e cada objeto em particular. Em um trabalho hoje célebre sobre o tema, Geoff Mulgan (1990) elenca sete critérios de qualidade, que englobam aspectos tecnológicos, culturais e estéticos, pedagógicos e democráticos, representativos e estilísticos. Trata-se de uma tentativa de sistematizar elementos concretos, categorias de análise que, em maior ou menor escala, podem ser aferidos diretamente nos programas televisivos, a partir de rotinas metodológicas tão diversas quanto a análise de discurso, os estudos de recepção ou a análise fílmica e estilística. Não são poucos os trabalhos que se arvoram de partir dos critérios desenvolvidos por Mulgan para, depois da adequação de alguns desses critérios ao seu objeto de análise, conferir ao programa televisivo uma chancela de qualidade que seria não um decreto opinativo de curto alcance, mas uma aferição imparcial referendada pela objetividade da pesquisa acadêmica.

No caso específico das séries televisivas, a questão da qualidade surgiu nos anos 1980 a partir da análise de produções seriadas da televisão norte-americana como *The Mary Tyler Moore Show* e, sobretudo, *Hill Street Blues*, programas produzidos pela companhia MTM em parceria com canais como CBS e NBC. Essas séries foram produto de mudanças estruturais no panorama institucional da televisão dos Estados Unidos, sobretudo após a criação de um conjunto de leis chamado *Financial Act and Syndication Rules* (ou simplesmente *Fin Syn*), que, entre outras coisas, instituiu uma progressiva separação entre produção e distribuição de conteúdo televisivo, permitindo que as produtoras independentes, constituídas em modelos produtivos bem diferentes da estrutura dos canais *broadcast*, entrassem no cenário como agentes criativos na produção dos programas. A MTM, enquanto instância produtora de conteúdo, fora indelevelmente atravessada pelo debate da qualidade, não apenas no sentido formal da materialidade estilística das obras seriadas, mas sobretudo na conformação de um modelo de negócio que privilegiasse a capacidade criativa das equipes, tendo como público alvo um grupo demográfico específico, detentor de maior poder aquisitivo e repertório cultural mais artístico, em um sentido distintivo mesmo. Dessa forma, qualidade aqui não se restringia a um conceito meramente analítico, capaz de ser aferido em seus aspectos formais e discursivos, mas abarcava um amplo jogo comunicacional que envolvia a liberdade criativa das equipes, capaz de outorgar uma chancela de autoria aos escritores-

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

produtores, a sofisticação temática e estilística dos programas, a busca por um público menos massivo e mais segmentado e, por fim, um discurso institucional de distinção (FEUER et alli, 1984).

Mais de uma década depois, quando o debate sobre qualidade atravessara os anos oitenta e noventa como tema dominante nos estudos televisivos, Robert Thompson buscou avançar e consolidar o conceito de *Quality TV* em um livro chamado *Television's Second Golden Age*. Nesse trabalho, Thompson elenca doze características determinantes que ajudariam a definir o seu conceito de *Quality TV*, tal como empregado aqui a um conjunto de séries televisivas ficcionais. Essas características vão de questões temáticas, estilísticas e narrativas, até o tipo de público alvejado ou a quantidade de prêmios obtida. No quadro abaixo, procuramos sistematizar essas doze características, com o intuito de permitir uma melhor visualização dos seus argumentos.

Critérios da *Quality TV* segundo Thompson (1996, p. 13-15)

1

A melhor definição de *Quality TV* é o seu oposto: não é televisão convencional.

2

As séries costumam recorrer a uma espécie de *pedigree* artístico, autoral, sendo capitaneada por escritores de teatro e literatura, roteiristas e diretores de cinema, já com marcas de qualidade aferidas em outro campo artístico (exemplos comumente lembrados são os de David Lynch em *Twin Peaks*, de Martin Scorsese em *Boardwalk Empire*, Frank Darabont em *The Walking Dead*, Steven Spielberg em *Band of Brothers* e *The Pacific*. E, no Brasil, podemos lembrar de Karim Aïnouz em *Alice*, e Fernando Meireles em *Som e Fúria*).

3

O estrato de público interessado em programas com a marca de *Quality TV* é, em geral, mais diferenciado, no sentido de possuir maior poder econômico e formação cultural/educacional mais ampla. “A audiência jovem, de alto padrão, bem-educada, urbana que os publicitários tanto procuram, costuma ser uma porcentagem muito maior desses programas que de outros” (THOMPSON, p. 14).

Teorizando a Televisão

Critérios da Quality TV segundo Thompson (1996, p. 13-15)

4

Os programas, mesmo com um enfoque específico em um tipo de público-alvo, não raramente enfrentam um árduo embate entre os interesses comerciais dos canais televisivos e a sua costumeira baixa audiência. Alguns exemplos podem ser lembrados aqui, como *Twin Peaks*, *Veronica Mars* e *Arrested Development*, este último sendo também um caso importante de salvamento pelo *Netflix* de uma série cancelada pela emissora quando estava no ar (no caso, a *FOX*). Algumas questões referentes a esse processo já foram analisadas por nós (SILVA, 2014a).

5

Em termos de organização da narrativa e dos modelos de produção, as séries costumam investir em elencos amplos, o que tende a valorizar uma estrutura narrativa descentralizada, multi-protagonista e que apresenta diferentes pontos de vista. *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere* e *ER*, todos analisados por Thompson no seu livro, parecem contribuir para esse aspecto.

6

Os programas possuem o que se pode chamar de memória diegética, ou seja, uma constante referência, e até mesmo recorrência expressa, a informações, tanto narrativas quanto audiovisuais, que foram apresentadas em episódios anteriores. Para o público, o sentido de algumas situações dramáticas só pode ser completo quando essa memória diegética está diligentemente ativada.

7

Na *Quality TV*, é bastante comum as séries misturarem gêneros e formatos, criando novos sentidos com a apropriação e o uso deslocado de fórmulas genéricas. “Todos os programas de qualidade integram comédia e tragédia de uma maneira que Aristóteles nunca teria aprovado” (Ibidem, p. 15).

8

As séries tendem a ser mais literárias, baseando-se principalmente no roteiro. Nesse sentido, McCabe e Akass (2007, p. 09) chegam ao ponto de dizer que “na centralidade dos debates contemporâneos que marcam *Hill Street Blues* como a série que estabeleceu o drama de qualidade como uma forma televisiva única, está a emergência do escritor-produtor”. Isso significa que, ao contrário do cinema, em que, historicamente, o autor da obra está na figura do diretor, na televisão – e, em especial, na *Quality TV* – o autor seria o escritor-produtor. Autoria, portanto, torna-se um operador analítico fundamental para definir a qualidade.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Critérios da Quality TV segundo Thompson (1996, p. 13-15)

9

Na *Quality TV*, os programas são, em geral, muito auto-conscientes, no sentido em que abunda nos episódios diversas referências a outras obras de arte, à cultura popular, ao cinema, teatro e literatura e, principalmente, à própria televisão. Por exemplo, é difícil analisar séries como *30 Rock*, *Arrested Development* e *Curb Your Enthusiasm* sem pensar nos processos auto-reflexivos que estruturam suas narrativas. Sobre isso, já também escrevemos anteriormente (SILVA, 2013).

10

As séries costumam encenar temas mais controversos, de forma a fugir do lugar comum, endereçando críticas ao *status-quo*, ao politicamente correto e ao decoro.

11

Em termos de estilo de encenação, os programas possuem uma aspiração direta ao realismo, como forma de composição de sua *mise-en-scène*. Ser realista seria sinal de qualidade, enquanto o artifício, sobretudo aquele ligado a operações imagéticas, como o uso de computação gráfica, determina práticas televisivas mais populares.

12

E, por fim, a séries da *Quality TV* recebem, ano após ano, calorosa avaliação crítica, sobretudo jornalística e acadêmica, além de destaque nas premiações da categoria, sobretudo *Emmy* e *Globo de Ouro*.

O mínimo que se pode dizer deste quadro é que está datado. Mudanças no ecossistema midiático a partir dos anos 2000, sobretudo o sucesso das séries, dramáticas e cômicas, dos canais a cabo e dos serviços de vídeo sob demanda, torna ao menos metade dessas características uma obviedade bastante questionável². No entanto, a primeira das características apresenta um argumento distintivo evidente, que ajuda a entender a operacionalidade semântica do conceito de qualidade aqui desenvolvido.

²Não é nosso objetivo, entretanto, atualizá-lo. Antes, nos interessa mais evidenciar a sua falácia que recoser os seus argumentos.

Teorizando a Televisão

Com uma frase sintomática, Thompson enuncia: “*Quality TV* é melhor definida pelo que não é. Não é televisão ‘convencional’” (Ibidem, p. 13). A operação discursiva aqui é óbvia. A comparação por meio da negativa - ela é melhor definida pelo que não é -, não apenas inscreve no conjunto de programas agraciados pelo título de qualidade uma marca distintiva inconteste – carregada de imediato por uma distinção também de classe (lembramos aqui de Pierre Bourdieu (2007), quando nos ensina que qualquer distinção cultural traz dentro de si também uma distinção de classe) –, mas sobretudo aponta para essa massa amorfa chamada de “TV convencional” (regular TV, no original) um lugar menor na história das formas televisivas. O problema que isso traz para os estudos de televisão parece ser evidente (objetos “menores” tendem a arregimentar menos interesse de pesquisa que os objetos de qualidade), mas não é o nosso propósito aqui esmerilhar os problemas oriundos destas operações distintivas – algo que, com certeza, merece uma discussão mais aprofundada futuramente. Nosso objetivo é levantar as contradições do conceito e problematizar a consolidação de um campo de estudos voltado para as séries televisivas a partir dessas construções distintivas.

Nessa mesma linha, outra operação discursiva aprofundada pelo livro de Thompson é o conceito de época do ouro, uma noção nebulosa que incorpora a vasta tradição imperialista característica de épocas que demonstraram desenvolvimento econômico e cultural à custa da usurpação violenta e degradante de inteiras sociedades colonizadas. Como argumentam Michael Newman e Elana Levine (2012), o conceito de *Quality TV* emergiu no debate acadêmico num momento em que diferentes instâncias produtoras de sentido (os próprios canais, as premiações específicas, a crítica jornalística e a pesquisa acadêmica) buscavam entender a novidade que programas como *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere*, *thirtysomething*, *Cagney and Lacey*, *Moonlighting* e, finalmente, *Twin Peaks* representaram para o cenário da programação aberta em horário nobre.

O fato de esses programas – assim como a audiência que eles buscavam atrair – terem sido descritos como de Qualidade, ajudou a obscurecer os interesses econômicos que garantiam a sua própria existência. A etiqueta de Qualidade, para designar tanto a audiência quanto os programas, privilegiou aquele público com capital econômico e cultural para apreciar os atributos “literários” e de consciência social que essas séries possuíam (NEWMAN & LEVINE, 2012, p. 22).

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

O custo disso, argumentam Newman e Levine, foi que o amplo espectro de programas que não se encaixavam no escopo das características da *Quality TV* foi em grande medida evadido do debate acadêmico. Na televisão americana, o caso das *Soap Operas*, as novelas de horário vespertino na televisão aberta, talvez seja o caso mais sintomático; no entanto, mesmo a sitcom, formato crucial para a história da ficção televisiva, é considerada por Thompson como “para sempre em um lugar distante da qualidade” (Ibidem, p. 17). *Quality TV*, portanto, para além de um conceito que ajude a iluminar a leitura crítica de obras específicas, funciona mais como um bisturi afiado e rigoroso a partir do qual inúmeras lacerações foram impressas na história da televisão. E as cicatrizes parecem ainda muito abertas.

A Questão da Complexidade

Na virada dos anos 1990 para os anos 2000, uma mudança de cenário traz consigo novas discussões no campo de estudos das séries de TV norte-americanas. Trata-se do surgimento de programas ficcionais produzidos por canais por assinatura, que rapidamente ampliaram algumas limitações das séries de televisão aberta (principalmente, de ordem temática, estilística, lingüística e expressiva), e foram agraciados por prêmios, validação crítica e interesse acadêmico. Esses programas, que encontraram no canal HBO o seu primeiro ponto de expansão, recorreram a procedimentos narrativos deliberadamente intrincados, não redundantes, com estilos de encenação mais próximos ao cinema independente e mesmo moderno, além de se consolidarem em modelos de negócio que muitas vezes prescindiam do *break* no intervalo devido à lógica comercial dos canais – a HBO, por exemplo, não utiliza intervalos comerciais no meio dos programas, um tipo de construção fundamental para a maioria dos modelos de negócio televisivos.

Lidar de modo explícito com sexo, violência brutal e profanidade, pode muito bem esgarçar os limites da representação televisiva, com certeza, mas o sucesso da HBO com a sua programação original (assim como com suas minisséries) impulsionou os executivos dos canais a buscar maneiras de replicar essa fórmula de sucesso (McCabe & Akass, 2007, p. 74).

Teorizando a Televisão

Nesse cenário, outros canais logo se interessaram por esse espectro de dramas de qualidade, como AMC, FX, Showtime, etc. Assim, o impacto causou por séries da HBO como *The Sopranos*, *The Wire*, *Deadwood* e *Six Feet Under*, para ficarmos com algumas das mais populares e premiadas, logo influenciaram o surgimento de programas também reconhecidos, pelo público e pela crítica, como *Homeland*, *Dexter*, *The Walking Dead*, *Mad Men* e *Breaking Bad*, que ocupam até hoje um lugar privilegiado no campo de estudos das séries televisivas contemporâneas, muitas vezes, inclusive, cristalizando-se como uma espécie de cânone para validação do meio³.

Para compreender o tipo de construção narrativa singular que esses programas novos traziam, o pesquisador Jason Mittell criou o conceito de complexidade narrativa, uma ferramenta analítica que busca entender as séries primeiramente levando em conta o ambiente comunicacional específico em que estão inseridas na contemporaneidade (as mudanças tecnológicas, as novas formas de recepção e participação, os esquemas produtivos que privilegiam a experimentação, etc.), e depois a partir de características especificamente narrativas, como a construção dos episódios e das temporadas através do investimento em uma tensão expressiva entre os modelos tradicionalmente episódicos (como unidade sintagmática estruturante da série) e modelos seriados mais próximos ao folhetim, com esgarçamento das tramas para além dos episódios. Além disso, Mittell também considera complexos alguns modelos narrativos que, mesmo em estruturas episódicas mais consolidadas, investem em estratégias modernas de composição, como a não-linearidade, a construção em abismo, a auto-reflexividade. Um exemplo disso é o modo como Mittell considera complexas séries tão diversas, em sua estrutura mais ampla de organização, como *Seinfeld* e *The X-Files*, assim como *The Wire* e *Lost*.

Embora Mittell argumente que a complexidade narrativa não é algo que tenha surgido diretamente das novas séries de televisão a cabo nos Estados Unidos, é inegável que a chamada complexidade narrativa virou a força motriz de entendimento das séries contemporâneas, reforçadas pela crescente popularidade que esses programas obtêm junto a um público

³ Os modelos narrativos desenvolvidos pelos serviços de vídeo sob demanda, como *Netflix*, *Hulu*, *Amazon Instant Video*, etc., embora sejam também influenciados pelas séries de televisão a cabo, precisam de uma análise mais detida em suas especificidades, algo que não cabe nas dimensões deste artigo.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

segmentado e à crítica especializada. No Brasil, por exemplo, a publicação do artigo central de Mittell (2012), desencadeou uma enxurrada de trabalhos – artigos, papers, monografias, dissertações e teses – que tomam o conceito como uma pedra fundamental indelével que serve, entre outras coisas, para validar o seu objeto de estudos e sua proposta de pesquisa. Complexidade, no fundo, exige não apenas o prazer da fruição descompromissada, mas também uma literacia, um esforço cognitivo e uma maturidade intelectual que cria, entre os espectadores, uma incontestável hierarquia. Podemos até gostar da série convencional, episódica, de procedimento – como o próprio Mittell confessa (2012, p. 31) – mas a complexidade demanda mais, mais engajamento, mais sofisticação e, no fim das contas, maior distinção.

Mittell é bastante consciente ao julgar que o conceito de complexidade narrativa, tal como construído em seu texto, pode ser entendido como uma estratégia de validação de determinada produção televisiva, ainda que, muito argutamente, ele assegure que o conceito pode funcionar como uma ferramenta analítica objetiva para descrever o funcionamento narrativo de certos programas da TV americana contemporânea. Não são poucos os momentos, em outros escritos e palestras, que o próprio Mittell busca afastar do conceito de complexidade narrativa a vinculação a um julgamento de valor.

Obviamente os rótulos convencional e complexo não estão livres de um julgamento de valor, da mesma forma que termos como primitivo e clássico assinalam pontos de vista analíticos nos estudos fílmicos. E ainda que eu tenha defendido a importância das questões envolvendo juízos de valor nos estudos de televisão, e esta é uma tendência que as abordagens críticas contemporâneas desconsideram, não afirmo que tais termos marquem explicitamente um julgamento (...). Complexidade e valor não se implicam mutuamente – pessoalmente, prefiro assistir a programas convencionais de alta qualidade como *The Dick Van Dyke Show* e *Everybody Loves Raymond* do que a *24 Horas*, que é narrativamente complexo mas confuso conceitualmente e logicamente enlouquecedor. No entanto, a complexidade narrativa oferece uma gama de oportunidades criativas e uma perspectiva de retorno do público que são únicas no meio televisivo. Ela deve ser estudada e entendida como um passo chave na história das formas narrativas televisivas (Ibidem, p. 31).

Teorizando a Televisão

Ao recorrer a esse tipo de argumento, Mittell parece não perceber que, na louvação um tanto obcecada pela objetividade analítica do texto televisivo, o seu discurso se esforça, pelo inverso, a fortalecer exatamente aquilo que busca negar: o seu gosto especializado (que pode ter mais interesse em programas “convencionais” bem-feitos, que em programas “complexos” confusos) seria uma dimensão da subjetividade do analista que não interferiria na capacidade objetiva das análises, sustentadas elas que são por conceitos isentos de perspectivas hierarquizantes. Há, enfim, algo que sirva mais para estratégias de validação e legitimação do discurso que a ideia de uma objetividade científica irrefutável, que não se mistura a questões de gosto e, por isso, tende a escamotear o atravessamento de subjetividades que constitui toda e qualquer análise crítica?

Nessa questão, tendo a seguir o raciocínio de Newman e Levine, (em um livro que se chama precisamente *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*), de que os conceitos de *Quality TV* e complexidade narrativa parecem funcionar, na academia, sobretudo como ferramentas discursivas de validação dos objetos analisados, que se escoram em uma perspectiva moderna de objetividade científica, para estudar programas de origens, modelos narrativos, dramaturgias e modos de encenação bastante singulares. Entender o campo de estudos das séries televisivas como uma arena de disputa em que discursos de legitimação e procedimentos metodológicos aparecem imiscuídos em uma complicada rede de produção de sentidos, nos parece fundamental, nesse momento, não apenas para vislumbrar o escopo e as abordagens que as pesquisas futuras podem apresentar, mas sobretudo para fortalecer um campo conceitual novo, com seus inerentes processos de constituição. Trata-se, fundamentalmente, de olhar os conceitos também com perspectiva crítica, e não somente tomá-los como pontos de partida inquestionáveis de onde devem brotar apenas análises comprobatórias.

Todavia, sem negar a lógica discursiva que impera nesse tipo de construção conceitual – e suas consequentes análises de caso, que atualmente abundam na academia –, temos que procurar soluções efetivas para entender os fenômenos comunicacionais sem esbarrar, de um lado, na negação totalizante de uma objetividade analítica – que inviabiliza qualquer pesquisa de fôlego –, e de outro lado, na construção (mais ou menos evidente) de conceitos como os de *Quality TV* e complexidade narrativa, que enfraquecem o campo ao delimitarem um corpus privilegiado de

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

programas que mereceriam, em larga medida, a investigação acadêmica.

Como encontrar um caminho alternativo a essas duas perspectivas, a um só tempo extremadas e excludentes? De que modo podemos analisar, por exemplo, a simplicidade narrativa de um programa bem feito (como Mittell se refere a programas como *The Dick Van Dyke Show* e *Everybody Loves Raymond*)? Ou mesmo a lógica de produção de sentidos em programas que se constituem a partir de procedimentos narrativos e estilísticos convencionais? O que há de novo em comédias de situação produzidas em modelo multi-câmera, que continuam até hoje como uma força expressiva na televisão norte-americana? Ou por fim como entender a relação intensa que séries célebres como *Twin Peaks* e *Arrested Development*, possuem tanto com o melodrama folhetinesco convencional quanto com a dramaturgia moderna autoreflexiva?

Considerações Finais

Não nos cabe aqui, nestas breves linhas, apontar um caminho específico e definitivo, quase como uma promessa messiânica de um novo mundo, para superar os modelos analíticos dominantes de nosso campo de estudos. Em outros momentos, quando tentei pensar nos conceitos de Cultura das Séries (SILVA, 2014b) e Drama Seriado Contemporâneo (SILVA, 2015), eu mesmo devo ter escorregado em discursos de legitimação de um corpus específico de séries televisivas – sobretudo por ter julgado necessário para aquele primeiro momento de constituição da minha própria pesquisa. No fundo, Cultura das Séries e Drama Seriado Contemporâneo são para mim conceitos de fato relevantes para ajudar a entender os processos comunicacionais da ficção televisiva contemporânea, sobretudo pela centralidade que esse tipo de produção seriada parece ocupar no cenário audiovisual de hoje.

A força dos serviços de vídeo sob demanda, no panorama atual, tende a corroborar esse papel central das séries em todas as instâncias participantes dessa cadeia comunicacional (produtores, consumidores, críticos, acadêmicos, etc.).

Teorizando a Televisão

Entretanto, acredito que devemos dar um passo além para defender um campo que seja o mais vasto e multifacetado possível, visto que boa parte dos sentidos produzidos pelas séries surgem do entrecruzamento das instâncias produtivas, dos modos de recepção e da composição textual e estilística das obras.

A pista para as minhas próximas inquietações parece ser metodológica. Trata-se de investir em programas de pesquisa capazes de articular metodologias de análise audiovisual com estudos de recepção, análises de conteúdo com investigações dos modelos de negócio, estudos de estilo com pesquisas de audiência. Encontrar as respostas não somente nos conceitos, como pontos de partida operacionais e consolidados, nem na centralidade exclusiva da obra, como se ela fosse resultado apenas da expressividade subjetiva de seus criadores. Mas buscar nos rastros abandonados no percurso, nas aléias e nas sendas que se cruzam nesses caminhos bifurcados, os rumos que nos levem a entender as séries televisivas de hoje, antes que elas passem no fluxo de nossos televisores e fiquem apenas sedimentadas em mídias físicas ou arquivos digitais, como fantasmas domésticos que acomodamos em armários soterrados de uma época que esteve cá, e assim como esteve já se foi.

Referências

AKASS, Kim e MCCABE, Janet (org.). **Quality TV: Contemporary American television and beyond.** London-New York: I.B. Tauris, 2007.

BORGES, Gabriela e REIA-BAPTISTA, Vítor. **Discursos e Práticas de Qualidade na Televisão.** (org.) Lisboa: Horizonte, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

FEUER, Jane, KERR, Paul, VAHIMAGI, Tise (Ed.). **M.T.M.: quality television.** Londres: British Film Institute, 1984.

MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea.** Revista Matrizes. Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012. p. 29 – 52. São Paulo: USP/ECA, 2012.

MULGAN, Geoff et al. **The question of quality.** Londres: BFI, 1990.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Arrested Development e o Futuro das Séries (de Tevê?).** Novos olhares: Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos. (São Paulo, Online). v. 03, n. 01, p. 42-50, jan. 2014a.

_____. **Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade.** Galaxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014b.

_____. **Sob o riso do real.** Contracampo (Niterói, Online), n. 27, p. 23-33, jun. 2012.

THOMPSON, Robert J. **Television's second golden age: from Hill Street Blues to ER.** Syracuse: Syracuse University Press, 1997.

ESCONDE-ESCONDE: A NARRATIVA TRANSMÍDIA SUBESTIMADA PELA TELENOVELA BRASILEIRA

Vicente Gosciola

As emissoras brasileiras têm demonstrado, há muito tempo, enorme competência em produção de conteúdo. A exportação de telenovelas e de outros formatos audiovisuais de ficção e documentário fazem parte do grande fluxo de entretenimento mundial. Chegam a competir de igual para igual com a produção dos grandes conglomerados de comunicação. Este capítulo vem refletir sobre os formatos desses programas, especialmente se são atualizados por aqui tal e qual acontece nos grandes centros mundiais de produção em ficção audiovisual. Queremos discutir sobre o cenário internacional, se está apresentando novidades em formato, especialmente em narrativa transmídia.

Produziremos um comparativo crítico entre os produtos que se dizem narrativa transmídia no Brasil e o mesmo tipo de conteúdo produzido nos países do norte da Europa e da América do Norte. A verificação não tratará das produções em termos quantitativos, ainda que isso também possa significar uma grande chance de tomarmos contato com mais produtos realmente transmídias. O que buscamos neste trabalho é comparar os produtos brasileiros que se dizem estruturados em narrativa transmídia com os produtos estrangeiros de mesma classificação. Sendo assim, verificando o alcance transmidiático nacional ao confrontá-lo com o que se pratica em outras localidades, esperamos identificar o marco realista do potencial inovador da televisão brasileira.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Inovar em comunicação audiovisual não é ação exclusiva destes últimos tempos. A TV ofereceu o primeiro espaço para a intervenção na condução narrativa. TV e espectador foram mais diretamente, e pioneiramente, relacionados pelo *Eidophorprojector*, criado por Fritz Fischer em 1939. A imagem e som ao vivo de um palestrante registrado por uma câmera de TV era projetada em uma grande tela, em um auditório de onde a audiência poderia fazer perguntas por telefone ao professor. Intervenções com uma caneta no monitor do console *Graphic 1* criado por William Ninke em 1965, por onde produzia desenhos e controlava um mainframe IBM 7094 e uma impressora de microfilme Stromberg-Carlson. O primeiro “programa de TV interativo”, *WinkyDinkandyou*, levado ao ar a partir de 1953, era um sistema analógico completo: as crianças podiam “interferir” desenhando sobre um papel celofane incolor sobreposto à tela de um televisor. O programa alemão *Der Goldene Schuss*, de 1964, oferecia a oportunidade ao telespectador interferir na direção de uma flecha por meio do telefone, aqui também são analógicos os aparelhos. O primeiro exemplo de transmedia storytelling com TV foi *Simultaneidad en Simultaneidad: Three Country Happening*, de 1966, Argentina, criado pela artista plástica e performer Marta Minujín, que articulava TV, rádio, cinema, fotografia, telefone, telegrama e jornal integrando público e artistas. *Clovek a jehodum (Kinoautomat / Um homem e seu mundo)*, criado, dirigido, produzido e exibido no Canadá pelo cineasta checo Radúz Cincera em 1967, é um filme interativo que ao final de cada rolo de filme o cineasta interrompe a projeção e oferece à plateia 3 alternativas de continuidade para os próximos rolos. O TICCIT, *Time-shared, Interactive, Computer-Controlled Information Television*, foi um projeto criado em 1968 nos EUA para ser uma televisão a cabo interativa que demonstrou um potencial em serviços sociais, comerciais, governamentais e educacionais interativos. Os assinantes podiam interagir com seu televisor através de um telefone de tom. Em 1972 foi lançado no Japão o projeto Hi-OVS, *Highly Interactive Optical Visual Information System*, que através de computadores, terminais audiovisuais e uma rede de transmissão de fibra óptica interligando as casas, proporcionava aos idosos de uma vila no interior do país a interação com os seus vizinhos por videofone, reintegrando-os à vida social e à educação continuada. Em 1991, dois canais alemães de TV, ARD e ZDF, transmitiram simultaneamente, o thriller erótico *Mörderische Entscheidung* (Decisão assassina) dirigido por Oliver Hirschbiegel. O telespectador poderia alternar entre um canal e outro, entre um ponto de vista e outro,

Teorizando a Televisão

criando sua própria versão da história. Ambas as versões continham seqüências idênticas apenas no começo e no fim. Podemos imaginar com isso poderia ser expandido com os multicanais da TV digital. Em 2003, o cineasta britânico Peter Greenaway apresentou *Tulse Luper*, uma história complexa contada por três longas em HDTV, uma série de TV, 92 DVDs, um game on-line, exposições em museus e galerias, arquivo on-line e um ARG.

Com tantos exemplos criativos é de se espantar que a cultura da narrativa transmídia não esteja amplamente disseminada. Entretanto, como os exemplos estão se multiplicando, podemos vislumbrar um início de sua implementação.

Compreendendo o Conceito Narrativa Transmídia

Em textos teóricos sobre comunicação, a primeira menção à *transmedia* foi de David Bordwell, para explicar como “os críticos do período da guerra e pós-guerra, 1940-1960, haviam tratado o filme como um sonho ou um devaneio e estavam inclinados a divulgar símbolos transmídia, seja na superfície do texto ou em suas profundezas” (BORDWELL, 1989, p. 99).

Em 1991, o livro de Marsha Kinder, *Playing with power in movies, television, and video games*, criou o conceito *transmedia intertextuality* (KINDER, 1991, p. 1) que seria o “sistema de super-entretenimento” resultante da agregação de vários meios de comunicação e de narrativas que “empodera” os consumidores, em oposição à manipulação do mercado (KINDER, 1991, pp. 119-120). O dimensionamento das possibilidades da narrativa transmídia de Kinder em seu texto, ainda que tenha sido escrito bem antes da popularização da *web*, foi praticamente premonitório.

Outra teórica que tratou do conceito foi Brenda Laurel que em seu texto *Creating Core Content in a Post-Convergence World*, de 2000, defendia a necessidade de “mudar o velho modelo de criação dedicado a um determinado meio como o filme redirecionando ou girando suas atividades para outras mídias secundárias, temos de pensar em termos ‘transmídia’ desde o início do projeto” (LAUREL, 2000). De 1996 a 1999 ela foi a proprietária do estúdio de criação transmídia *Purple Moon*, dedicado à produção de entretenimento (games, sites e brinquedos) para garotas pré-adolescentes.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

O primeiro uso do conceito composto *transmedia storytelling* é de autoria de Henry Jenkins, em um artigo de 2001. Ele questionava o procedimento de criar extensões narrativas dos grandes conglomerados, especialmente nas majors de Hollywood (JENKINS, 2001, p.93). Ali cunhou os conceitos *transmedia exploitation of branded properties* e *transmedia storytelling* para tentar entender como a convergência das mídias promove a narrativa transmídia no desenvolvimento de conteúdos através de múltiplas plataformas. Desde então, ele vem publicando artigos e livros sobre o assunto e define que narrativa transmídia é um tipo de estrutura narrativa pela qual partes de uma história são dispersas de forma sistemática através de múltiplas plataformas de mídia, sem contar as adaptações diretas de uma plataforma para outra, ou licenciamento de uso de imagem, ações consideradas *cross-media* (JENKINS, 2006, p. 21). Cada parte de uma história tem sua plataforma selecionada de acordo com o que possa melhor contribuir para contar o todo da história. Essa estratégia narrativa permite que a história possa ser expandida e contempla o mais atual interesse da indústria: o engajamento do público. Nesse sentido, vale até mesmo a estratégia de mídia chamada “viral”, ou *spreadable*, uma estratégia promocional para despertar a atenção pública (JENKINS, 2011/2013).

Sendo assim, entendemos aqui que o que se chama narrativa transmídia, como a chamamos no Brasil, é um modo de contar uma história que se divide em partes ou que se desdobra em extensões. De modo mais completo podemos dizer que narrativa transmídia organiza de maneira coesa as diversas narrativas que componham uma determinada história, distribuindo-as pelas plataformas que melhor possam expressá-las.

É fato que tal integração demanda maior produção de conteúdo e de plataformas, o que já poderia ser um impeditivo, entretanto, como as tecnologias digitais de comunicação se popularizam, especialmente o acesso à web de banda larga e sem fio, o público está cada vez mais nômade, não só fisicamente como também transita livremente pelas mais diversas telas. Sim, cabe a pergunta: quem é o público ou para quem contamos histórias hoje? Parece claro o desafio: o público de hoje quer escolher -o quê, onde, quando e como quiser-, quer desfrutar o conteúdo enquanto em trânsito, quer participar ou contribuir com a história. No final de janeiro de 2015, os dados estatísticos do Brasil apontavam que há mais de 281 milhões de aparelhos de telefonia celular em uso no país e que há mais de 107 milhões de internautas residenciais ativos. Ainda que sejam números relativos à

Teorizando a Televisão

conjuntura de um instante do processo, fica delineado o lugar da tecnologia digital para a comunicação na sociedade brasileira nos seus mais diversos extratos e, por que não, do público das ficções seriadas.

O público de determinada história tem acesso a ela em lugares e telas diversificadas. A audiência pode assistir a um capítulo de telenovela em momentos diferentes ao previsto na grade convencional das emissoras, em locais diferentes para além de sua casa, em telas diferentes, etc. Tal fato nos leva a observar os processos sociais ligados à atividade de comunicação pelo vídeo digital graças à integração da telefonia celular com a internet. A tecnologia digital, popularizada desde a década de 1980, mostra-se com condições de potencializar atividades que implicam em processos de colaboração coletiva.

Os expedientes da tecnologia digital podem contribuir com o desenvolvimento de sociabilidades e colaboração coletiva, ampliando o alcance de suas expressividades na cultura digital. Por exemplo, a socialização e a produção de subjetividades são características de situações de comunicação de mensagens instantâneas pela *web* ou pelo telefone celular e de produção e projeção de vídeos. Juntamente com o barateamento dos custos, tal integração tem levado os novos recursos às classes menos abastadas. Tudo isso nos faz pensar que também o público das telenovelas brasileiras tem em mãos soluções suficientes para tomar contatos com práticas narrativas mais avançadas, como a narrativa transmídia.

A seguir trataremos de exemplos que se nomeiam narrativa transmídia. Ainda que em alguns casos não seja tão explícita tal nomeação, pelo menos a crítica assim o fez.

As Práticas de Narrativa Transmídia em Ficção Audiovisual

Os computadores de mão, os computadores “vestíveis”, os *tablets*, os monitores disponíveis para receber os dados destes computadores, são os dispositivos móveis tecnológicos que permitem a existência de um público nômade. Tanto nas redes sociais digitais quanto no mundo concreto há incentivo a uma integração entre os dois mundos, constituindo o que chamamos de realidades permeáveis, isto é, há a porosidade entre as narrativas tanto do mundo real quanto do virtual pela qual ocorre a mútua permeação (GOSCIOLA, 2013, 273), interpenetrando-se, levando o

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

público da ficção seriada a perceber apenas minimamente a linha divisória entre as duas realidades. Tal condição é cada vez mais presente no nosso cotidiano graças a um sistema de integração entre dispositivos digitais.

O que se dimensiona aqui, até o momento, é que tais recursos não estão plenamente popularizados, mas como vimos pelas estatísticas, já estão em boa parte das mais diversas camadas sociais, especialmente tendo em vista o acelerado crescimento apontado nos parágrafos anteriores. Contudo, toda essa estrutura de interconexão entre pessoas-dispositivos e dispositivos-dispositivos não seria de grande ajuda para o público das telenovelas se não fosse a sua capacidade de produzir e veicular conteúdo e comunicados como fãs ou como curiosos e interessados (GOSCIOLA, 2013, p. 272). Para a narrativa transmídia a produção dos fãs não é considerada como essencial, mas recomendada por Henry Jenkins (2006, pp. 21-22).

Reputar o interesse sobre a interconexão entre pessoas e dispositivos como ampliadores das possibilidades de ampliação narrativa tem dois argumentos. Como primeiro argumento temos os dispositivos móveis conectados à *web* como grandes atrativos, o que acelera o consumo de redes e dispositivos móveis, resultando na inevitável, e bem-vinda, amortização de custos e a consequente redução no preço final ao consumidor. O segundo argumento é o volume de facilidades ao dia a dia para as pessoas e o potencial de comunicação direta com os telespectadores e os conteúdos das ficções seriadas. Já é consenso entre as emissoras, tanto aqui quanto no exterior, que não é mais indicada a confortável posição de oferecer entretenimento somente através de uma agenda rígida, ignorando o nomadismo da audiência. Mesmo assim, é notável a diferença entre os produtos audiovisuais transmídias, especialmente do norte da Europa e na América do Norte, e a tímida experiência brasileira nessa modalidade comunicacional.

De tudo o que já se produziu de narrativa transmídia no mundo teve como pioneirismo alguns trabalhos da maior relevância tais como *The Beast* (EUA, 2001), *Perplex City* (Reino Unido, 2005-2007), *The LOST Experience* (EUA, 2006), entre outros. *Zona Incerta* (2006-2007) é o caso mais bem-sucedido no Brasil. Foi realizado em parceria com a revista *Superinteressante*, publicação da Editora Abril, e da marca Guaraná Antarctica, da empresa de bebidas AMBEV. A ideia original é de Denis Burgierman, Rafael Kenski e Renato Cagno. O editor-chefe foi Rafael Kenski e o roteirista foi André Sirangelo. A história tem como protagonista Miro que ao abrir uma caixa

Teorizando a Televisão

percebe que seu conteúdo é de documentos codificados sobre a fórmula do Guaraná Antártica. Em paralelo, aparece um antagonista, a empresa Arkhos Biotech, interessada em privatizar a Amazônia, mas por trás desse movimento, na verdade, ela quer a fórmula do Guaraná Antártica. Assim, o protagonista desafia os jogadores do ARG a encontrá-la antes da Arkhos. Assim como nas obras citadas anteriormente, os desafios à participação da audiência de Zona Incerta foram muitos, tais como desvendar códigos e pistas, visitas a sites na *web* e locações reais, buscas por mapas, etc.

Dessa fase introdutória seguimos para os trabalhos atuais com narrativa transmídia, destacando principalmente os ligados ao conteúdo ficcional televisual. Um exemplo pontual e de grande público é a série *Sherlock*, criada e roteirizada por Mark Gatiss e Steven Moffat, produzida pela BBC e veiculada inicialmente pela PBS, ambas emissoras do Reino Unido. Foram 3 temporadas -2010, 2012 e 2014-, totalizando 9 episódios de uma hora e meia cada. As narrativas complementares e suas plataformas, dentro da perspectiva de projeto de narrativa transmídia, foram: um livro oficial, *Sherlock: The Casebook* de Guy Adams, para acompanhar a série com informações exclusivas sobre a série; os blogs de Sherlock Holmes, thescienceofdeduction.co.uk, e de John Wats, johnwatsonblog.co.uk, que apresentam os eventos da série na forma de quebra-cabeças e de resumos de casos; o diário de Molly Hooper; o site oficial de Connie Prince e *Sherlock: The Network*, aplicativo para dispositivos móveis.

Outro trabalho de plena estruturação transmídia é *Intime Conviction*, direção de Rémy Burkel e roteiro de Dominique Garnier, intimeconviction.arte.tv, que relata uma investigação policial na televisão e recria o julgamento online. Produção francesa de 2014, tem filme para TV de 90 minutos que segue o inquérito policial, transmitido no horário nobre em 14 de fevereiro de 2014. Pelo site <http://intimeconviction.arte.tv/fr/>, pode-se assistir aos 35 *webisodes*, em multicâmera, do julgamento. O público acompanha os testemunhos, analisa as evidências, vê trechos do filme on-line durante as três semanas de experiência transmídia, escolhendo um dos seis ângulos diferentes. Ele pode partilhar as suas “convicções pessoais” e debater entre si até que o veredicto seja apresentado.

O Lugar da Narrativa Transmídia na Telenovela Brasileira

Sabemos do potencial criativo dos artistas e técnicos de nossas emissoras, mas nos perguntamos se isso seria suficiente para existir no país uma produção cultural atualizada como a dos países do dito “primeiro mundo”. Poderíamos dizer que a nossa TV é de “primeiro mundo” e assim avança ou estará ela fazendo o melhor que pode com as mesmas estratégias de comunicação do século passado?

Sabemos que o problema continua a ser o mesmo no século XXI: a arte do relato, do contar histórias é sempre um desafio. Especialmente porque hoje temos grande mercado de filmes, séries, telenovelas e outros tantos formatos audiovisuais, ficcionais e documentais que fazem parte do grande fluxo de entretenimento, o maior mercado mundial. Basta verificar o crescimento do fluxo de audiovisual na web: em 2012, 51% de todo o conteúdo visitado ou enviado para a web era vídeo; em 2019 o tráfego chegará a 72% (CISCO, 2015). Contar histórias para esse público não faz parte dos planos das emissoras convencionais brasileiras, não obstante tenham elas competência em produção de conteúdo. Elas se auto impuseram e se esforçam em manter as aparências para não revelarem sua receita de eterna imitação, de não investir em criar novos formatos. O que temos visto é que oferecem conteúdo com o nome de narrativa transmídia, o que pouco confirma na prática. Contudo, tanto aqui quanto no exterior, há um consenso: não é mais recomendado a confortável posição de oferecer entretenimento somente através de uma agenda rígida, ignorando o nomadismo da audiência.

Enquanto isso o cenário internacional está apresentando suas novidades em narrativa transmídia como vimos anteriormente. As nossas emissoras oferecem conteúdos com o nome de narrativa transmídia, mas pouco confirmam o nome. Assim, os conteúdos anunciados como narrativa transmídia no Brasil, são realmente transmidiáticos, vide os casos de *Avenida Brasil*, *Cheias de Charme*, *A Teia* e *O Rebu*.² Mas se essas telenovelas oferecem apenas algumas repetições de conteúdo em outras plataformas, a demanda maior de produção de conteúdo e de plataformas levará o seu público para outras ficções audiovisuais, principalmente pela web, de modo a usufruir com maior intensidade e profundidade de uma história.

Teorizando a Televisão

Uma analogia para explicar a renovação dos modelos nos meios de comunicação e sua repercussão na sociedade. A peça *O Velho da horta* de Gil Vicente, publicado em 1512, trata do Velho, dono de uma horta, se apaixona de modo repentino pela Moça, uma bela e jovem freguesa. Ela responde ironicamente às súplicas “Jesus! Que coisa é essa? E que prática tão avessa da razão! Falai, falai doutra maneira! ”. O Velho da horta é um modelo de comunicação unívoca, do produtor (o Velho) para o espectador (a Moça). Moça já não é mais uma simples espectadora, passou a conhecer muito bem os modos de produção e desenvolveu uma linguagem renovada, mais objetiva e atenta às atualidades. Os meios de comunicação tradicionais - imprensa, rádio, TV -, ainda poderosos, estão a se apaixonar pelos novos meios -convergentes, digitais, em rede, ubíquos, portáteis, flexíveis, plurivocais-, como o Velho pela Moça. Mas, curioso, a fortuna do Velho, antes rico, dissipou-se pelas mãos de uma alcoviteira e a Moça se casou com um jovem. Assim, também, os meios de comunicação tradicionais descarregam suas gigantescas fortunas nas mais insensatas propostas de saída por tecnocratas de plantão, enquanto os novos meios se acumulam em convergências espirais, como é o desfecho do auto de Gil Vicente de 1512. Aparentemente, as emissoras se dispõem a dialogar com o público da tecnologia digital, mas se preocupam pouco em desenvolver uma linguagem (mercado) própria, porque não é de sua natureza rever profundamente sua linguagem (modelo de mercado). Tal choque presenciado nos dias atuais não veio de pronto e não se restringe às ondas de novidades das tecnologias digitais. A própria sociedade, igualmente, não desperta de um dia para o outro para tais atrações; também é viva e descreve um desenvolvimento que lhe permite assimilar gradativamente todas as novidades tecnológicas.

Considerações Finais

Dentro do objetivo do texto, apresentamos um comparativo crítico entre os produtos que se dizem narrativa transmídia no Brasil e o mesmo tipo de conteúdo produzido em outros países. Evitamos verificar as produções em termos quantitativos, ainda que isso também possa significar uma grande chance de tomarmos contato com mais produtos realmente transmídias. O que buscamos neste trabalho foi comparar os produtos brasileiros que se dizem estruturados em narrativa transmídia com os produtos estrangeiros de mesma classificação.

Verificando o alcance transmidiático nacional ao confrontá-lo com o que se pratica em outras localidades, quase a ponto de identificar o marco do potencial inovador da televisão brasileira. Se existe o potencial criativo dos artistas e técnicos de nossas emissoras, também questionamos se isso é o suficiente para existir no país uma produção cultural atualizada como a dos países do dito “primeiro mundo”. Ao que tudo indica, pelo menos em termos brasileiros, podemos dizer que a nossa TV é de “primeiro mundo” e assim avança, mas talvez ela não esteja fazendo o melhor que pode, apenas repetindo as mesmas estratégias de comunicação do século passado. A sensação que nos chama a atenção diante dessas questões é que há um jogo de esconde-esconde entre os profissionais da TV brasileira, isto é, sabemos do que se trata a narrativa transmídia, temos as melhores ideias e os melhores criadores para fazer uso dela, mas nada é oferecido em grande estilo transmidiático por aqui. Estamos fingindo que fazemos narrativa transmídia, estamos fingindo que consumimos narrativa transmídia, mas, por enquanto, tudo se esconde, represado por um conjunto de variáveis observáveis no contexto daquilo que é veiculado e anunciado como narrativa transmídia.

Referências

ADAMS, Guy. **Sherlock: The Casebook**. Londres: BBC Books, 2012.

BORDWELL, David. **Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. Cambridge: Harvard University, 1989.

CISCO Visual Networking Index. **Global Mobile Data Traffic Forecast Update 2014–2019 White Paper**. 3 de fevereiro de 2015. Disponível em: http://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/service-provider/visual-networking-index-vni/white_paper_c11-520862.html. Acesso em: 28 de junho de 2015.

GOSCIOLA, Vicente. **Transmídiação: formas narrativas em novas mídias**. Fonseca, Journal of communication - Monográfico 2, pp. 280-295, 2013.

JENKINS, Henry. **Convergence? I Diverge**. Technology Review, junho 2001. Disponível em: <http://web.mit.edu/cms/People/henry3/converge.pdf>. Acesso em: 28 de junho de 2015.

JENKINS, Henry. **Convergence culture: where old and new media collide**. New York: New York University, 2006.

JENKINS, Henry. **Seven Myths About Transmedia Storytelling Debunked**. FastCompany, 2011. Disponível em: <http://www.fastcompany.com/1745746/seven-myths-about-transmedia-storytelling-debunked>. Acesso em: 28 de junho de 2015.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Spreadable media**. New York: New York University, 2013.

KINDER, Marsha. **Playing with power in movies, television, and video games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles**. Berkeley: University of California, 1991.

LAUREL, Brenda. **Creating Core Content in a Post-Convergence World**. Tau Zero, 14 April 2000, New York City. Disponível em: http://tauzero.com/Brenda_Laurel/Recent_Talks/ContentPostConvergence.html. Acesso em: 28 de junho de 2015.

“ENLATADOS”?

AS SÉRIES TELEVISIVAS COMO OBJETO DE ESTUDO DA SOCIOLOGIA

Jorge Henrique Fugimoto¹

Introdução

Os seriados televisivos ganharam mais atenção do público e da crítica ao longo das duas últimas décadas. Chamados de “enlatados” nos anos 80, ganharam sofisticação técnica e, com o advento da TV por assinatura e da internet, tornaram-se presentes no cotidiano de milhões de pessoas em todo o globo, universalizando temas e, assim, obtendo expressivos índices de audiência². A narrativa seriada também pode apresentar pontos interessantes para além de uma simples “repetição”, como ressalta Arlindo Machado ao falar da série *The X Files*:

Mas em condições de produção mais privilegiadas, é possível encontrar estruturas seriadas realmente interessantes, nas quais a repetição torna-se, como na música minimalista, a condição inaugural de uma nova dramaturgia (2005, p. 89).

¹ Trabalho realizado sob a orientação do Prof. Dr. Mauro Luiz Rovai e com financiamento da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

² Como, por exemplo, os casos do último episódio de *Seinfeld*, do lançamento da temporada final de *Lost* ou dos expressivos índices de audiência de *The Walking Dead*.

Teorizando a Televisão

Ademais, a “serialização televisual” chama atenção ao “fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso” (MACHADO, 2005, p. 97). Consequência do grande sucesso das séries, diversos produtos foram e são desenvolvidos, como jogos eletrônicos, livros, *webisodes* (episódios lançados na *web*), *mobisodes* (episódios lançados para celular), entre outros.

Há este efeito notado entre os fãs, que passam pelos vários produtos oriundos da série, e que nos remete a um ponto levantado por Pierre Sorlin (1992) quando se referia, no seu livro *Sociologia del cine*, lançado originalmente em 1977, à seleção de filmes para um trabalho com imagens. Segundo o autor, um dos principais critérios para a seleção do objeto seria seu êxito de exibição. Como argumenta o autor:

una realización que ha tenido un gran público y de la que mucho se ha hablado probablemente ha marcado más profundamente al público que un filme que nadie ha visto: al menos, ésta es una suposición que nos obliga a trabajar de preferencia con filmes conocidos (1992, p. 171).

Ainda que o autor se detivesse no filme e na função da exibição deste no cinema, a “suposição” que “obriga a trabalhar (...) com filmes conhecidos” também pode servir como justificativa para a escolha do seriado televisivo contemporâneo. Afinal, apesar de Sorlin (1992) tratar, preferencialmente, do cinema enquanto “objeto”, ele não deixa de tecer algumas considerações sobre a importância da televisão. Para ele, é nesse meio em que se manifestam mais claramente as “interferencias entre el espectáculo, los espectadores y la globalidad del medio social en que tal espectáculo se prepara, se emite, se recibe.” (SORLIN, 1992, p. 11). Por outro lado, a TV também ajudaria a criar certos “hábitos” e a “impor” determinados “modelos”, pois atingiria um público muito maior e de forma mais contínua do que o cinema (SORLIN, 1992, p. 12).

Sorlin explora um pouco mais algumas características da televisão em seu livro *Estéticas del Audiovisual* (2010), publicado pela primeira vez em 1992. Por mais que o tenha escrito em um período diferente da história da televisão, em que os programas eram tidos como mais simples e que a produção de significações, como ele mesmo afirma, ainda eram “mínimas”,

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

ou até mesmo em que as telas dos televisores ainda não possuíam as expressivas 60 polegadas de hoje e os *home theaters* estavam longe de se tornarem populares, muitas de suas assertivas continuam atuais.

A televisão teria aumentado as perspectivas sobre o audiovisual, por meio da multiplicação de programas e da sua capacidade massiva, modificando de cima a baixo os modos como se comportava o público (SORLIN, 2010, p. 17). Em oposição ao cinema, a televisão seria o reino do entretenimento e do público que está à deriva, flutuando entre sua programação. Por outro lado, a televisão permitiria exibir diversas coisas perceptíveis a todos, por vezes revelando ou ocultando, mas atingindo uma infinidade de pessoas. Deste modo, ela seria um meio que por sua força de distribuição ajudaria na criação de representações e de modelos, mesmo que apenas em uma primeira instância. Como afirma Sorlin sobre a televisão:

Instrumento poderoso y flexible, capaz de alcanzar casi todos los puntos del globo al mismo tiempo, la televisión, traspasada por sus propias *performances*, se volvió uno de los principales vectores de la comunicación (2010, p. 193).

Sorlin também chama atenção para a diferença entre o tempo do cinema e o tempo da televisão. Ao espectador de um filme pouco importa sua duração, ele ignora o fato de ter que ficar duas ou três horas na sala escura, pois aquele momento faz parte de sua programação para aquele dia³. Na TV, por sua vez, haveria dois sistemas temporais distintos: um para os emissores e outro para os receptores. Se, por um lado, os responsáveis pela programação pensam na continuidade da exibição diariamente, por outro lado, os telespectadores são instáveis, escolhem o que e quando querem assistir, podendo mudar de canal conforme seu desejo e dependendo quanto tempo lhe convir. Para o autor, a televisão se desenvolveu nessa indeterminação temporal nascida do encontro entre a rigidez da grade de programação e a fluidez dos hábitos da audiência⁴ (SORLIN, 2010, p. 196).

³ Mas vale ressaltar que os seriados televisivos por conta de sua narrativa mais complexa parecem ter alcançado o mesmo efeito: assistir à televisão em um horário determinado passou a fazer parte do programa do dia do telespectador.

⁴ Na época destes escritos a internet ainda não havia sido popularizada, portanto não existiam os downloads, nem tão pouco o formato on demand, que permitiram à audiência atual fugir da rigidez da grade de programação e selecionar ainda mais o que e quando quer assistir. Isso não quer dizer que essa divisão temporal tenha desaparecido, pelo contrário, ela ainda se faz presente.

Teorizando a Televisão

Em um registro diferente ao de Sorlin, Pierre Bourdieu (1997, p. 13), refletindo especialmente sobre o jornalismo na televisão, mas também sobre as características gerais deste meio, discutiu em 1996 a força simbólica que a televisão possui. Para Bourdieu, o que torna este instrumento tão importante é que, teoricamente, pode atingir a todas as pessoas. Por outro lado, como é movido por investimentos de poucos, mas grandes, conglomerados de mídia, pode facilmente tornar invisível os diversos mecanismos que possam exercer censuras aos conteúdos exibidos, o que torna a televisão um “formidável instrumento de manutenção da ordem simbólica” e de exercício de “violência simbólica” (1997, p. 20). A preocupação de Bordieu, embora voltada para o jornalismo e sua produção, com a constante ocultação de fatos significativos e a apresentação de fatos insignificantes como importantes, ainda assim nos é importante. Afinal, ainda que *The Walking Dead* seja uma série de entretenimento e que sua difusão ultrapasse as redes televisivas, ela mantém algumas das características acima levantadas. Além de ter sido produzido por um grande conglomerado midiático, o seriado tem alcançado grandes públicos através da difusão “paralela”, realizada via internet, construindo (e reforçando) construções simbólicas nas suas narrativas. Caberia, pois, ao cientista social ficar atento a tais aspectos.

Além disso, se considerarmos, conforme Arlindo Machado (1997), o vídeo (formato que é utilizado na televisão) como sendo um fenômeno de comunicação em que “uma mensagem é transmitida de uma comunidade de produtores ou emissores a uma comunidade de consumidores ou receptores.” (Idem, p. 193), e que, devido às suas características próprias, “(...) as ‘possibilidades’ dessa tecnologia estão em permanente mutação e crescem na mesma proporção de seu repertório de obras” (Ibidem, p. 200), os seriados televisivos permitem ao pesquisador um interessante material para o qual podem ser feitas diversas perguntas e, a partir delas, análises aprofundadas.

Diferente de outros meios, em particular do cinema, o vídeo, segundo Machado, apresenta, entre outras características, uma imagem que é fragmentada, isto é, o todo, muitas vezes, é sugerido pelo detalhe, nunca sendo “revelado de uma só vez” (Ibidem, p. 194). Isso leva ao predomínio de planos aproximados, em detrimento aos planos gerais, e a uma limitação estratégica do número de elementos que aparecem na tela, dado que o espaço trabalhado é reduzido. Ao contrário do cinema onde

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

o filme é exibido em uma sala escura, “(...)”, o vídeo em geral ocorre em espaços iluminados, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do espectador e solicitando-o permanentemente (...)” (Ibidem, p 198). Outras diferenças incluem a predisposição do espectador ao assistir um filme, em contraponto ao espectador da televisão que tenderia a ser mais disperso e distraído. Isso, no entanto, se ocorre nas séries, é reduzido por outros aspectos, dado que grande parte do público é formada por aficionados, que estão (ou deveriam estar) atentos ao conteúdo com a intenção de não perder o sentido daquilo que é exibido.

Concomitantemente, há diferentes estratégias utilizadas na narrativa seriada que agem no sentido de “prender a atenção” do espectador, como destaca Machado (2005). Segundo o autor, existem os “*ganchos* de tensão”, utilizados entre os comerciais e ao final dos capítulos, “Seccionando o relato no momento preciso em que se forma uma tensão e em que o espectador mais quer a continuação ou o desfecho, a programação de televisão excita a imaginação do público” (MACHADO, 2005, p. 88). Outro fator importante, levantado por Machado e que ocorre nas diversas séries produzidas atualmente (e em outros tipos de programas como as telenovelas), diz respeito ao processo produtivo:

(...) (a produção se dá ao mesmo tempo que a recepção, ou com uma pequena diferença de tempo), que permite incorporar ao programa os acidentes do acaso e as demandas da audiência, através da expansão, enxugamento ou supressão das tramas paralelas.” (2005, p. 95)

Além disso, com o desenvolvimento tecnológico e do formato em vídeo, destaca Machado (1997, p. 199), tornou-se possível gravar o programa, armazená-lo, pular partes que não se quer assistir, acelerar a exibição, repetir determinada seqüência, além de outras possibilidades dadas ao espectador. De tal modo a permitir uma “margem de autonomia”, pois nem sempre a leitura realizada pelo receptor é a mesma que foi proposta pelo emissor.

Kracauer e Sorlin

Na Sociologia, muitos autores se debruçaram sobre o cinema e aplicaram diferentes metodologias para o entendimento deste objeto. O esforço aqui recai em aplicar a teoria cinematográfica também à análise das séries, mas sem perder de vista suas peculiaridades.

Como nos diz Miriam Hansen (2009), o processo de representação cinematográfica e os filmes analisados por Kracauer capturavam algo que era sentido no momento em que foram produzidos, como uma essência da vida moderna alemã, anterior à segunda guerra mundial, tida como fragmentada, sem substância e vazia. Hoje nos perguntamos, o que seria possível capturar das séries televisivas? Os seriados também não podem apresentar indícios de aspectos sociológicos intrigantes da sociedade contemporânea?

Para compreender um mundo fragmentado, dizia Kracauer em 1927, no início do artigo *O ornamento da massa*, era preciso olhar para as manifestações que aparecem na *superfície* da vida:

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente (KRACAUER, 2009, p. 91).

O importante seria olhar para esta *superfície* que se manifesta por meio do cotidiano, “de espaços e mídias culturalmente marginais e desprezados” e “rituais de uma cultura de massa emergente” (HANSEN, 2009, p. 14). Não seriam os seriados também uma manifestação de *superfície* sobre a qual o sociólogo poderia se debruçar?

Sorlin (1992) comenta brevemente as contribuições e os problemas encontrados no trabalho de Kracauer, que foi o responsável por abrir o caminho para o que ele chamou de *sociologia del cine* ou sociologia histórica. Para ele, Kracauer se esforçou para tentar entender em que medida o cinema alemão anunciava o nazismo, relacionando o cinema com a sociedade que o produziu, porém de uma forma muito frágil: o cinema

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

como reflexo da sociedade. Kracauer apresenta esta idéia baseado no que seria uma mentalidade da época, mas de uma forma muito vaga, somente descrevendo-a como uma espécie de psicologia popular de um determinado momento. Apesar de Kracauer avançar na busca de outras explicações menos fáceis de serem verificadas do que aquelas que eram dominantes, como as explicações política e econômica, para Sorlin (1992, p. 41) o problema era que ele estava “ansioso por convencer”.

A partir da existência de traços psicológicos dominantes, advindos da pequena burguesia, Kracauer procurou encontrá-los nas obras cinematográficas e cometeu o exagero de indicar todos os dados “característicos” possíveis de serem obtidos ao se observar os filmes, como algo que indicava a mentalidade daquela época (SORLIN, 1992, p. 40). Kracauer também teria cometido um erro comum aos diversos pesquisadores: utilizou o cinema como se este fosse a própria realidade ou algo que captasse a realidade. Outra crítica de Sorlin diz respeito à forma como Kracauer olhava para os filmes, a partir de uma visão fortemente arraigada no nazismo, que o pressionava a encontrar nos filmes nada além do que uma predisposição ao *hitlerismo*. Kracauer faria o que os matemáticos chamam de “classe de equivalência”, ou seja, descobriria as mesmas cadeias de relações entre os filmes e a sociedade, repetindo e descobrindo as mesmas características, tanto em um quanto no outro (SORLIN, 1992, p. 41).

Sorlin discorda em outros pontos de Kracauer. Em primeiro lugar, Kracauer tomava a *mentalidad de una nación* como algo global, enquanto que para Sorlin (1992, p. 42) deve-se ter a consciência de que o trabalho na verdade apenas descobre um “caracter estrecho, limitado y parcial de cada uma de las expresiones ideológicas de um período dado”. Portanto, o período do cinema alemão estudado por Kracauer mostraria somente uma fração do campo ideológico anterior a Hitler e não a totalidade, como ele próprio havia afirmado. Em segundo lugar, para Sorlin, Kracauer exagera a importância do cinema, por acreditar que o filme seria um documento mais verdadeiro do que outras fontes, além de ter a crença de que devido ao público ser tão variado, a sociedade estaria ali representada. Sorlin (1992, p. 42), por sua vez, acredita que a imagem captada não é a realidade, mas uma percepção sobre a vida real, uma reconstrução imaginada pelos realizadores do filme, nada além do que “representações”. Se, por meio do público, pudesse ser realizada uma leitura do que corresponderia aos anseios

Teorizando a Televisão

e desejos da sociedade, bastaria realizar um levantamento estatístico, sem precisar analisar os filmes em si. Por último, Sorlin (1992, p. 43) destaca que “faltaba a sus [Kracauer] estudios una reflexión sobre los materiales utilizados por el filme, y sobre las relaciones existentes entre el cine y su público.”.

Mas, apesar das críticas, Sorlin (1992, p. 41) não deixa de notar a importância da obra de Kracauer:

En 1947, el libro de Kracauer era una novedad notable. Aun cuando sus insuficiencias aparezcan hoy, no parece que se le haya superado: la sociología del cine sigue estableciendo relaciones de homología entre los filmes y el medio en que nacen. Considera una especie de vaivén entre el cine y la sociedad: la sociedad impone un cuadro, es un peso que abruma a los realizadores; sin embargo, los cineastas no tratan de ‘copiar’ esta realidad; la transponen, le dan una visión de perspectiva que revela sus mecanismos y aclara sus trasfondos.

Sorlin acrescenta que concorda com o pensamento de Kracauer sobre o cinema, ao ter percebido a existência de muita coisa para além de um simples filme. Pois, haveria neste objeto algo intrínseco a ser revelado, como as preocupações, as tendências e as aspirações da época na qual o filme foi produzido. Sorlin equipara a sua própria ideia de ideologia com a de Kracauer ao tentar buscar algo além do desequilíbrio político e econômico, com o objetivo de entender a Alemanha daquele período. Seria preciso levar em consideração o “estado de espíritu de los alemanes, sus menesteres, sus temores, y el cine abre la vía para estudiar esos diferentes dominios, nos [Sorlin] sentimos completamente de acuerdo com él [Kracauer].” (SORLIN, 1992, p. 42).

Ainda que Sorlin falasse do cinema, é possível tratar de certos clichês e padrões dentro da indústria audiovisual de forma geral (incluindo os seriados televisivos). Como destacou Sorlin, haveria uma ideologia mais geral, um sistema de ideias que perpassa a produção audiovisual, como um “conjunto de explicaciones, de creencias y de valores aceptados y empleados en una formación social.” (SORLIN, 1992, p. 16). Os produtos criados dentro deste sistema de ideias nada mais seriam do que fragmentos da ideologia, características mais ou menos evidentes e aceitas dentro da sociedade em que foram produzidos. Tendo em vista essa noção de ideologia, Sorlin resume o objetivo da análise:

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Las diferentes proposiciones antes evocadas indicarían los grandes lineamientos de la investigación: el papel de la producción cinematográfica en la perpetuación de una instancia ideológica, la fuerza de inculcación de los modelos filmicos, el lugar del cine en la puesta en evidencia o en la tergiversación de los conflictos. (1992, p. 21)

As produções audiovisuais, como expressões ideológicas, fazem parte dos meios e manifestações através dos quais os diferentes grupos sociais se definem e se localizam perante os outros. As diversas expressões ideológicas não se encontram distantes umas das outras, cada qual produzindo um tipo diferente de expressão, mas, pelo contrário, existem diversos pontos em que ocorrem similaridades. A força da classe dominante se mostra na organização interna dessas manifestações, nelas os quadros ideológicos podem até ser diferentes (como os valores, dados e fatores), mas a forma como se é realizado o relato e a lei de sua composição serão sempre parecidos (SORLIN, 1992, p. 19-20). No cinema, para Sorlin, a ideologia não é uma mentira que se destina a enganar a classe dominada, mas constitui-se como um fragmento do todo. Não seria possível compreender totalmente a ideologia de uma época através da análise filmica (diferente de Kracauer), mas seria possível realizar leituras sobre determinados padrões exibidos, que seguem uma lógica social.

Considerações Finais

Os seriados – assim como o cinema – em si não possuem qualquer pretensão de constituir um sentido único ou um sentido verdadeiro, mas permitem, e algumas vezes até perseguem, múltiplas linhas de entendimento para as imagens. Apesar da existência dos diferentes significados, essa possibilidade torna-se finita dentro do alcance do leque de signos possuídos pelo espectador, que reagrupa os elementos icônicos e tenta ordená-los a partir de sua própria bagagem social, obtendo, deste modo, uma mensagem. Portanto, a imagem não “fala” por si mesma, mas é interpretada. Sobretudo, essa interpretação encontra-se muitas vezes cerceada pela continuidade narrativa do filme ou série, que são constituídos por uma montagem de planos imagéticos, de forma sequencial e acompanhados por sons (música, diálogos, narração, voz-off). Ao isolar um plano seria possível abrir brechas para inúmeras interpretações, por outro lado, se este mesmo plano é

Teorizando a Televisão

apresentado em determinada ordem, com uma seqüência anterior e uma seqüência posterior, sua posição neste desencadeamento de imagens guia e provoca determinada leitura (esta será a interpretação geralmente adotada pelo público). Para além desses elementos, Sorlin (1992, p. 56) também enumera alguns pontos dentro de um filme que exercem um grande papel para a delimitação da leitura, são eles: o jogo de câmera, a montagem e os diálogos.

O pesquisador está sujeito a este movimento no qual o filme lhe joga, porém, como afirma Sorlin, ao pesquisador cabe um importantíssimo papel: “No existe una significación inherente al filme: son las hipótesis de la investigación las que permiten descubrir ciertos conjuntos significativos.” (1992, p. 49). Afinal, não existe uma significação inerente ao filme. Portanto, a hipótese levantada serve como uma lupa a guiar o trabalho do pesquisador entre as diferentes possibilidades de entendimento de um produto audiovisual.

Tendo em vista a hipótese levantada, a análise deve privilegiar tanto os aspectos formativos do produto audiovisual (a cor, os movimentos de câmera, a edição, a trilha musical, a construção de personagens, etc.) como seu enredo. A ideia, neste ponto, não é fazer com que os seriados sirvam para ilustrar os conceitos sociológicos, mas sim que a atenção aos aspectos estéticos e aos conceitos da Sociologia, possam polemizar as possíveis razões de determinadas temáticas estarem tão presentes nas produções contemporâneas de séries televisivas que são consumidas por milhões de pessoas em todo o planeta.

Resta por fim elucidar alguns problemas que possam surgir no decorrer da análise. Como alertava Sorlin (1992, p. 169), é preciso ter certos cuidados ao tratar de objetos que envolvam imagem. Primeiramente, é necessário ir contra a ideia de que a imagem em tela seria o retrato mais fiel da realidade. Além do mais, nossa percepção – bem como a dos realizadores - também é fruto de um ato social, isto é, ela se fixa, seleciona e organiza o que é exibido de acordo com os padrões aos quais estamos acostumados. Como afirmou Sorlin:

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celuloza: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros), y después una redistribución: reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medio que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste (1992, p. 169-170).

Para Sorlin, o filme projeta um mundo que foi construído, e cabe ao pesquisador entender quais as “leis que o regulam”, ou seja, deve-se investigar a forma como o mesmo foi concebido. Do mesmo modo para os seriados, que também são produtos que um grupo de pessoas produziu, elegeu determinadas imagens e definiu as formas de realizá-los, para então reorganizá-los e, por fim, lançá-los ao mercado. Deste modo, o filme (e os seriados) perpassa os próprios interesses dos produtores, mas, sobretudo (talvez mais em um seriado televisivo do que no cinema) é transpassado por interesses do público e dos financiadores. Neste sentido, como afirma Sorlin (1992, p. 171):

(...) un filme no nos aparece como un aspecto, un fragmento de la ideología em general, sino como un acto por el que un grupo de individuos, al escoger y reorganizar materiales visuales y sonoros, al hacerles circular entre el público, contribuye a la interferencia de relaciones simbólicas sobre las relaciones concretas.

Deste modo, apesar de Sorlin referir-se ao cinema e não à televisão ou aos seriados televisivos, é possível utilizar grande parte de seus apontamentos e cuidados metodológicos para a pesquisa deste objeto. Em alguma medida, a construção dos episódios de uma série mantém certo paralelo com o cinema, dado que muitas das conquistas no uso de técnicas e de elementos expressivos da organização de produtos de entretenimento do vídeo ou da televisão foram, em grande parte, experimentados anteriormente no cinema para a construção de filmes.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. p. 7-97.

HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 9-45.

KRACAUER, Siegfried. A fotografia; O ornamento da massa. In: **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 63-80; 91-103.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. In: **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. p. 188-201.

_____. A narrativa seriada. In: **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 83-97.

SORLIN, Pierre. **Sociología del Cine**: La apertura para la historia de mañana. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. **Estéticas del audiovisual**. Argentina: La Marca Editora, 2010.



INTERFERÊNCIAS: TELEVISÃO E WEB

PRODUÇÃO SERIADA PARA MULTIPLAFORMAS: *ARRESTED DEVELOPMENT E NETFLIX*

João Massarolo

Introdução

Esta é a história de uma nova era de ouro da televisão, iniciada no fim do século passado, quando uma proliferação de canais e de redes conectadas nas múltiplas plataformas começaram a oferecer espaços suficientes para a experimentação e o desenvolvimento de programas que se tornam uma referência de qualidade e reconfiguram o próprio modelo de negócio da televisão. Estes programas, estrelados por personagens recém saídos de algum filme de gângster da Warner na década de 1930, ganham status de ‘programas cult’ ao encontrarem o seu nicho de mercado. O conjunto de estratégias utilizadas na construção dos arcos episódicos pode ser definido como narrativa complexa (MITTELL, 2012), demandando dos telespectadores quantidades maiores de esforços cognitivos (JOHNSON, 2005). Estes recorrem às plataformas midiáticas para coletar informações sobre suas séries favoritas, mobilizando uma rede de expertise que se configura como agrupamento de fãs, cujas práticas buscam superar as relações convencionais entre produtores e consumidores de conteúdos. O fã/crítico da narrativa seriada complexa é muito mais engajado do que o telespectador de outras épocas. A sua atenção é capturada tanto pela multiplicidade de linhas narrativas quanto pela hibridização de gêneros

Interferências: Televisão e Web

que se desdobram entre as formas episódicas e serial, auto-referências e o uso da estética operatória².

Para Steven Johnson (2005), chega a ser surpreendente a inexistência de uma abordagem sistêmica sobre a complexidade narrativa nos diversos ambientes de mídia (cinema, televisão, internet, videogames, entre outras). A narrativa complexa implica no acompanhamento contínuo dos detalhes da *mise-en-scène* e essa atenção estimula as habilidades detetivescas que permitem resolver os mistérios e enigmas da trama. Assim, espectadores conectados se tornam fãs-críticos e passam a tecer comentários, em tempo real, via postagens em blogs ou *tweets*, sobre as séries. Os esforços cognitivos introduzem novas formas de assistir televisão, como rever inúmeras vezes a mesma cena para capturar seu significado, impulsionando as vendas de temporadas inteiras num suporte que se popularizou junto com as séries, o DVD. Por sua vez, a *web 2.0* introduziu a possibilidade de assistir os programas através de qualquer dispositivo que permita o acesso à internet (smartphones, tablets, notebooks, entre outros). Essa navegação paralela permite o consumo de conteúdos complementares (saber mais sobre a história, os atores, a trama, trilha sonora, ou, onde comprar as roupas usadas pelos protagonistas) e interagir com outras pessoas. Deste modo, a proporção de downloads ilegais se torna quase a mesma de espectadores do programa na TV, mas “os *torrents* representam apenas um dos vários mecanismos possíveis por meio dos quais uma pessoa pode acessar ilegalmente o conteúdo da televisão (JENKINS, 2014, p.149) No Brasil, a circulação de arquivos é a forma encontrada pelos fãs/críticos das séries para se manterem atualizados em relação às discussões nas comunidades online sobre estréias de novas temporadas na TV norte-americana.

A circulação de textos midiáticos em tempo real transforma a televisão num portal de acesso a conteúdos interconectados. A HBO, para evitar o consumo de episódios via download ilegais, promove a estréia mundial das novas temporadas de *Game of Thrones*. No entanto, a configuração desse modelo de negócios encontra-se em constante mudança e os canais premium da TV a Cabo norte-americana (HBO e Showtime), sentem-se acossados pelos conteúdos disponibilizados nas plataformas

² Para Mittell (2012, p. 42), estética operatória é a dissecação feita por fãs em fóruns na internet das técnicas utilizadas nas comédias e dramas complexos para guiar, manipular, iludir e desviar a atenção dos espectadores dando a entender que a principal fruição é desvendar como operam os procedimentos narrativos.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

televisivas alternativas, razão pela qual investem em projetos de narrativa transmídia que consiste em dispor trechos ou partes de um universo narrativo em distintas plataformas, objetivando que o público obtenha uma experiência coordenada e unificada de entretenimento mais rica, compartilhando suas descobertas com os demais (JENKINS, 2009).

Neste aspecto, é importante mencionar que a medição dos índices de audiência das redes abertas (AMC e FX), se baseia em métricas que tornam as audiências uma commodity da televisão. Deste modo, as agências condicionam a subvenção dos programas ao índice de audiência, ignorando as outras formas de participação e engajamento dos fãs/críticos. O que essas métricas indicam e valorizam é apenas o envolvimento e a participação do público numa única mídia, desconsiderando a crescente fragmentação das audiências e a multiplicidade de telas, subestimando o alcance real e completo de espectadores. Para Jenkins (2014, p. 149), “se todos esses telespectadores fossem contados igualmente, alguns seriados cancelados ou a ser cancelados em breve se tornariam um sucesso da rede de televisão.”

Neste artigo, pretende-se discutir a quarta temporada da série *Arrested Development* (2013), criada por Mitchell Hurwitz a partir de um conceito do diretor de cinema e produtor, Ron Howard, e produzida pelo serviço de vídeo *on demand* *Netflix*³. A nova temporada iniciou seis anos após o cancelamento da série no canal aberto *FOX* (2003-2006). Busca-se verificar se a forma de sua narrativa complexa contribuiu para o ativismo dos fãs na plataforma de vídeo *on demand*, assim como identificar os elementos da sua composição episódica que se diferenciam da sitcom televisivo, formato predominante nas redes abertas de televisão.

³ Empresa norte-americana que inicialmente funcionava como uma locadora online, oferecendo um acervo de filmes e séries, via streaming, acessível por múltiplas telas. A partir de 2011, a Netflix desenvolve produções originais: *House of Cards* (2013-) de Beau Willimon e *Lilyhammer* (2012-) de Anne Bjornstad e Eilif Skodvin entre outras. Depois de *Arrested Development*, *Netflix* lançou *Orange is the New Black* (2013-) de Jenji Kohan (autora de *Weeds*), e a série de terror *Hemlock Grove* (2014-) de Eli Roth, entre outras.

Entretenimento Inteligente

Entre 1999 a 2013, as séries dramáticas produzidas pela televisão norte-americana tornaram-se uma referência de ‘qualidade artística’ para o audiovisual contemporâneo, influenciando sobretudo os rumos da produção cinematográfica, ao seduzir talentos criativos para o desafio de expandirem livremente o potencial das histórias ao longo de várias temporadas. As emissoras concedem aos *showrunners*⁴, alçados à condição de roteiristas/autores dos programas, a liberdade de operarem produções de forma cada vez mais descentralizada, num ambiente no qual assumem riscos e desafios para construir mundos ficcionais consistentes e abrangentes. A marca que os *showrunners* imprimem aos programas se torna uma marca da própria emissora, A primeira onda da ‘Terceira Era de Ouro’⁵ surgiu nas plataformas de canais de TV a cabo e via satélite, com a série *Família Soprano* (1999 – 2007, HBO), de David Chase. Tony Soprano (James Gandolfini), inaugura a linhagem de ‘homens difíceis’ que são referências de ‘heróis cult’ para o audiovisual contemporâneo. A trajetória perturbada do protagonista, atualiza a iconografia da máfia criada na trilogia *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*), de Francis F. Coppola. O *showrunner* inovou na *mise-en-scène* ao proibir o recurso clássico de direção cinematográfica - os personagens ‘andam e falam’ (BORDWELL, 2008), e que “era uma técnica comum para economizar dinheiro nas redes de TV aberta” (MARTIN, 2014, p.201).

A narrativa processual/policial de *The Wire* (2002-2008)⁶, de David Simon, transforma a cidade de Baltimore num cenário do jogo ‘Sim City’⁷, com arcos de história serializado e focados tanto nos criminosos quanto na polícia, deixando os finais em aberto em cada episódio.

⁴ Brett Martin, ao examinar o processo criativo de *Família Soprano*, *Breaking Bad* e *Mad Man*, entre outras séries que fizeram a revolução televisada, relaciona os anti-heróis que protagonizaram esses programas ao perfil dos *showrunners* - os ‘homens difíceis’ do título publicado no Brasil (em 2014), pela Editora Aleph, de São Paulo.

⁵ A Primeira ‘Era de Ouro’ teria sido nos primórdios da televisão, em sua fase experimental, quando surgem os formatos de programas seriados, que foram testados e aprovados junto ao público. A Segunda ‘Era de Ouro’ tem o seu apogeu nas redes de TV aberta, durante os anos 1980, com programas como *Hill Street Blues* (1981-1987).

⁶ *A Sete Palmos* (2001 - 2005, HBO) de Alan Ball e *Mad Man* (2007 -AMC), de Mathew Weiner, entre outras séries, ajudaram a formatar o padrão de ‘qualidade artística’ dos programas da TV a Cabo norte-americana.

⁷ Jogo de simulação da Maxis, desenvolvido pelo game design Will Wright, o criador de *The Sims*.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

O *showrunner* da série, David Simon, se recusou a usar música não diegética, minimizou os movimentos de câmera e eliminou a continuidade intensificada (BORDWELL, 2008). No geral, as séries adotam uma complexa marcação de *mise-en-scène*, que preserva o subtexto ao invés de entregá-lo como pistas; apresentam numero maior de interações entre personagens, aumentando o numero de conexões e de conflitos, tornando as redes de relações tensas e instáveis (FIG. 1).

	Estrutura Convencional	Estrutura Complexa
Enredos Múltiplos	-	+
Setas Intermitentes	+	-
Relacionamento	+	-
Rede de Relações de Personagens	-	+
Número de Personagens	-	+

FIGURA 1 – Modelo de estruturas seriadas televisivas
FONTE – Reprodução do autor

As mudanças notáveis no modelo de televisão norte-americano foram capitaneadas pela HBO e sintetizada no slogan da campanha - ‘It’s Not TV. It’s HBO’. Esse modelo pautado pela liberdade dos *showrunners* na escolha de temas e orçamentos típicos de uma produção cinematográficos, fizeram com que os índices da TV a Cabo se aproximassem das redes abertas - “o último episódio da terceira temporada de *The Walking Dead*, exibido pelo canal a cabo AMC, teve público de 13,4 milhões de pessoas, e a sua média (...) foi superior a séries muito populares de televisão aberta, como *The Big Bang Theory* e *Modern Family* (SILVA, 2013). Deste modo, não é surpreendente que a segunda onda de séries dramáticas da ‘Terceira Era de Ouro’ tenha surgido nas redes abertas de TV, que incorporam nos seus programas as estratégias narrativas da TV a Cabo. Na série policial *Law and Order* (1990-2010, NBC) de Dick Wolf, as ações são centradas em torno das personagens como em *A Família Soprano*. Essas estratégias podem ser resumidas da seguinte forma: “temporadas mais curtas, maiores orçamentos de produção, roteiros melhores, narrativas mais complicadas (MARTIN, 2014, pg. 284).

Interferências: Televisão e Web

Para Johnson (2009a), séries que possuem narrativas complexas como *Lost* (2004 – 2010, ABC), brincam de “esconde-esconde com as revelações do programa: não só com a história de fundo e a mitologia que envolve os personagens, mas com as regras básicas de gênero”. Os produtores de *Lost*, Jeffrey Lieber, J. J. Abrams e Damon Lindelof, sabedores da necessidade de o telespectador buscar informações em outros ambientes de mídia para entender não somente o que é narrado, mas a forma como a história é contada, expandiram a mitologia da série através de projetos transmídia para multiplataformas. Deste modo, o programa obteve índices de audiência que evidenciam a importância cada vez maior da relação entre a televisão e internet, pois a série alcançou “6,31 milhões de visitas ilegais por episódio, além de seus 11,05 milhões de telespectadores legais” (JENKINS, 2014, P. 149).

Paralelamente ao desenvolvimento das estruturas seriais dramáticas, as emissoras abertas tradicionais continuaram a produzir comédias de qualidade, em sua maioria com meia hora de duração, como é o caso das sitcoms *Seinfeld* ((1989 - 1998, NBC), *Frasier* (1993 - 2004, NBC) e *Friends* (1994 - 2004, NBC). Para Martin (2014, p. 30), foram as comédias com meia hora de duração que mantiveram as redes tradicionais quase que no mesmo ritmo das TVs a cabo, “apesar de, às vezes, aparentemente contra a vontade, recorrerem a programas inteligentes e provocativos em várias camadas, como *The Office*, *Arrested Development*, *Community* e *30 Rock*.” Certamente, programas inteligentes e provocativos demandam esforços cognitivos muito acima do habitual e esta pode ter sido a razão para o fracasso de *Arrested Development*. Ao final da segunda temporada, os fãs conseguiram reverter o cancelamento da série⁸, que durou mais uma temporada. A *Netflix*, ao atender o desejo dos fãs, conquistou novos nichos de mercado e espaços para suas próprias produções. Um dado interessante é que nem o sucesso junto à crítica ou prêmios e o reconhecimento da indústria televisiva ajudou a aumentar os índices de audiência de *Arrested Development*. A Fox mudou de horário o programa e encurtou as temporadas, mas como a série exigia uma “cuidadosa atenção e escrutínio de uma forma atípica em um *sitcom*” (MITTEL, 2012), os esforços cognitivos foram excessivos para os padrões da audiência.

⁸ Os fãs reverteram a situação enviando cartas e caixas de banana para a emissora, além da campanha nas redes ‘save our Bluth’ (<http://the-op.com/saveourbluths>).

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Neste sentido, para verificar o grau de complexidade do texto de *Arrested Development* é importante analisar a quarta temporada na perspectiva da plataforma de vídeo *on demand*, buscando relacioná-la com o sitcom televisivo. Para isso, o texto não pode ser tomado como um dado pronto, mas como uma prática discursiva que se atualiza nas plataformas midiáticas, mobilizando agrupamento de fãs ativos, produtores de textos críticos.

Arrested Development e o Sitcom Televisivo

Uma das definições do gênero *sitcom* considera que as ‘comédias de costumes’ são histórias curtas centradas na vida e nas atividades de uma determinada família ou grupo, em locações pré-estabelecidas: a casa, o trabalho ou aquelas que gerem as tensões e relações que servem de base para o programa (Casey et al, 2002). *Arrested Development* pode ser considerado como um desses casos. A série retrata os descaminhos de uma família disfuncional de ex-milionários e os esforços de um filho para restabelecer a empresa familiar e a própria unidade familiar. A família Bluth era a rica proprietária da construtora, Bluth Company, mas no episódio piloto o pai é preso, acusado de cometer crimes financeiros entre outras falcaturas e seus bens e os da família são congelados e os negócios da empresa sofrem uma intervenção.

Por uma ironia histórica, a série foi ao ar antes do estouro da bolha imobiliária norte-americana. Neste sentido, a representação do patriarca da família, George (Jeffrey Tambor), como um executivo desonesto, sem princípios éticos, sintetiza a corrupção que havia no setor de habitação e que a série mostra de forma sutil através da degradação do ambiente doméstico da família. Na prisão, George utiliza sua retórica neo-liberal para manipular a família e ensinar os filhos a fazer negócios. O ator Jeffrey também faz o irmão gêmeo de George, chamado Oscar Bluth, um hippie quase sempre drogado que teve uma relação amorosa com Lucille (Jessica Walter), antes do seu casamento com o George. Na segunda temporada é revelado que Oscar é o pai de Buster Bluth (Tony Hale), o filho mais novo de Lucille, *ex-socialite* que trata os filhos como um fardo e que mantém os hábitos de riqueza, mesmo após a falência da empresa familiar. Lucille demonstra algum afeto por Buster Bluth, talvez porque “Buster” seja um

Interferências: Televisão e Web

sujeito obtuso. Na primeira temporada, Buster se envolve com Lucille 2 (Lisa Minelli), vizinha e rival de Lucille Bluth e na segunda temporada, Buster perde uma mão, devorada por uma foca, ao se rebelar contra a dominação de sua mãe e entrar no mar pela primeira vez na vida.

No episódio piloto, Michael Bluth (Jason Bateman), o filho do meio de George e Lucille é apresentado pelo narrador da série, Ron Howard, como o salvador da família disfuncional. Michael é viúvo e além de administrar os problemas da empresa familiar, cuida do filho adolescente, George Michael Bluth (Michael Cera), que se esforça para ser um ‘bom garoto’, seguindo o código de ética do seu pai. Mas os problemas maiores de Michael Bluth é com o seu irmão mais velho, GOB (acrônimo para George Oscar Bluth II). GOB (Will Arnett), é um *ex-stripper* e mágico trambiqueiro, sem muita noção dos dramas familiares. Se não bastasse estes problemas, a sua irmã gêmea, Lindsay Bluth Fünke (Portia de Rossi), divide-se entre passeios e as compras. Ela é casada com Tobias Fünke (David Cross), ex-psiquiatra que pensa em ser ator, mas não sabe que é homossexual e vive às custas da família dela. Lindsay e Tobias são desafiados na rotina diária pela filha adolescente, Maeby Bluth Fünke (Alisha Shawkat), que na segunda temporada, espertamente oculta a sua idade para se tornar produtora de um estúdio de cinema e na terceira temporada, se envolve afetivamente com o seu primo, George Michael.

A posição que Michael Bluth ocupa na família é evidenciada na vinheta de abertura pelo grande número de relação de parentesco que é estabelecido entre ele e as demais personagens, mas o entrelaçamento das tramas individuais configura uma história em que o protagonismo é compartilhado entre todos os personagens. Essa hipótese pode ser verificada pelo alto grau de interações nas relações, o que serve para comprovar que em *Arrested Development* os arcos dramáticos de um episódio são mais entrelaçados do que nas sitcoms convencionais, assim como em relação à maioria das telenovelas brasileiras. Ou seja, na dramaturgia seriada convencional a quantidade de relacionamentos é maior do que a frequência de interações enquanto que na estética televisual que emerge na ‘Terceira Era de Ouro’, “as tramas se misturam o tempo todo; convergem e novamente divergem, conectando os personagens e suas ações narrativas umas às outras” (PELEGRINI, 2014, p. 208).

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

O esboço de estruturas seriadas com uma multiplicidade de linhas narrativas é uma estratégia que foi inspirada por um programa dos anos 1980 da produtora MTM. A série policial *Hill Street Blues* (1981-1987)⁹, de Steven Bochco, introduziu a estrutura de narrativas múltiplas entrelaçadas, com uma galeria extensa de personagens e um quadro de situações diegéticas complexas; histórias curtas que eram resolvidas num mesmo episódio e arcos dramáticos mais longos, que atravessavam vários episódios ou temporadas, apresentando histórias com finais em aberto. Nos anos 1990, *Friends* apresenta uma estrutura narrativa na qual “usualmente os seis personagens se juntam em duplas para desenvolver, em cada episódio, três tramas paralelas. Seinfeld ousou ainda mais com episódios que construíam um arco individual para cada um dos quatro personagens” (PELEGRINI, 2014, p. 207).

Em *Arrested Development* predomina a multiplicidade de linhas narrativas e de pontos de vistas sobre a trama, que em alguns episódios é reconstruída com os recursos de *flashbacks*. A presença de um narrador diminui a tensão que permeia a estrutura narrativa e determina a forma como as informações são construídas e ordenadas, de modo a direcionar e envolver o espectador na trama, além de fornecer unidade dramática à história ao alinhar as pontas soltas do enredo. O narrador onisciente costuma interferir no desenvolvimento da trama, brincando com os recursos clássicos da narrativa seriada ao reconstituir trechos da história para ludibriar o espectador no retorno dos intervalos comerciais ou criando ganchos para o próximo episódio do que poderia acontecer, mas não acontece, gerando falsas expectativas. Nestes casos, o narrador evidencia a importância da ordenação das informações dadas em cada episódio e ao longo da temporada para a criação de expectativas. Uma das formas encontradas pelo narrador para criar e manter a expectativa é fornecer informações de forma gradativa ao longo dos episódios, preparando o espectador para o que esta por vir.

Neste sentido, nem sempre a preparação da piada e seu desfecho segue o ritmo esperado. A informação da perda da mão de Buster é antecipada em episódios anteriores ao fato. Em *Afternoon Delight* (2.6.), ele se entretém num parque de diversões pescando bichos de pelúcia. Dentro da máquina, uma foca branca, usa uma camiseta com os dizeres ‘good luck’.

⁹ A série foi exibida no Brasil com o título ‘Chumbo Grosso’, pela rede Globo de Televisão.

Interferências: Televisão e Web

Em outras cenas, Buster senta-se numa poltrona que tem o formato de uma mão e essa informação visual gera um subtexto engraçado, que antecipa o desfecho da piada. Outras vezes, a marcação da *mise-en-scène* revela subtextos engraçados das personagens. No episódio *Key decisions* (1.4), o apartamento da Lucille 2 é mostrado com decorações de peças náuticas e, por meio desta informação, o espectador fica sabendo que ela sofre de labirintite. O estilo do narrador em *Arrested Development* e as estratégias empregadas a fim de estabelecer o jogo cômico com o espectador, revela mecanismos do que poderia ser considerado como um programa inteligente, capaz de satisfazer o espectador crítico, pela forma como a história é narrada (com direito a subtextos) e, em menor grau, o espectador ingênuo interessado apenas na história narrada¹⁰.

Uma particularidade do programa é a narração no estilo *comedy verité* (MILLS, 2004), resultado da hibridação entre *reality show* e docTV, que se transformou na marca de *The Office* (2001 - 2003, BBC2). Ao assumir a câmera na mão, o programa se afasta de uma estética predominante no gênero *sitcom* e adota a perspectiva da narrativa documentária. No entanto, *Arrested Development* se aproxima mas não explora as qualidades formais dos *mockumentários*, ou seja, documentários falsos, que em *The Office* borra as fronteiras entre a realidade e a ficção. Se por um lado, *Arrested Development* evita o esquema de multicâmeras que registram a cena de forma integral, de outro faz uso do narrador que conduz, explica e comenta as ações. Mais ainda, o narrador se torna o sujeito da enunciação, controlando a forma como o fluxo da informação é liberada, com o objetivo de gerar humor ao ocultar ou revelar detalhes e subverter expectativas. No entanto, a funcionalidade narrativa não é desconectada da complexidade com que são tratadas as situações. No episódio *Bringing Up Bust* (1.3) Lucille tenta convencer Michael a cuidar do seu irmão mais novo. O diálogo entre eles é mostrada em planos fechados e Buster permanece fora de quadro, mas quando a câmera abre e aparecem os três juntos, enquadrados na mesma cena, descobre-se que Buster estivera presente o tempo todo, ao lado deles, ouvindo a discussão. Ao subverter as expectativas, o narrador promove um re-arranjo lúdico das regras do *sitcom* e dos elementos semânticos

¹⁰ O número de episódios diminuiu em cada temporada na TV aberta. Na primeira temporada, foram produzidos 22 episódios com a duração média de 22 minutos e na segunda, 18 episódios com a mesma duração média. Na terceira temporada, foram apenas 13 episódios e a duração média se manteve.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

para gerar humor. Deste modo, o narrador passa a ocupar o lugar do produtor de comicidade e pode ser definido como um ‘sujeito engraçado’ (PELEGRINI, 2014).

Por outro lado, o programa faz uso da continuidade intensificada e privilegia na edição os cortes rápidos, com o tempo médio dos planos extremamente mais curto, o que elimina as pausas entre as falas e reduz o tempo das piadas, imprimindo uma velocidade narrativa acima da média, o que implica em atenção redobrada num espaço de tempo menor para a leitura das informações. Além disso, as experimentações estéticas evidenciadas nos subtextos da trama criam diversas camadas de significados, fazendo com que o espectador tenha que voltar a assistir inúmeras vezes a mesma cena para captar o sentido de uma obra que oferece múltiplas leituras mas que “antes era uma forma de entretenimento essencialmente efêmera” (MITTELL, 2012). Em síntese, *Arrested Development* é um programa que deve ser visto várias vezes e o melhor meio para a fruição das particularidades de sua narrativa complexa são as plataformas de reassistência. Na quarta temporada, o espectador é convidado a explorar pistas e buscar ângulos inéditos de leitura, examinar as camadas de subtextos e consumir a temporada inteira como se fosse um episódio.

Arrested Development e a Plataforma Televisiva Alternativa

O narrador faz um comentário de que os Bluth estavam desesperados. Michael convoca uma reunião de família numa sala da construtora, Bluth Company, e discutem uma estratégia para salvar a empresa da falência. George participa da reunião por telefone e pede para procurarem o advogado da empresa. Michael exhibe a manchete do jornal que decreta a falência da empresa e comenta que alguém (Lindsay), se envolveu com o advogado e que ele por isso deixou o emprego. Tobias, num ato falho, faz uma objeção, sob o olhar severo de Lindsay. Michael retoma a palavra e informa os custos com o novo advogado e na tela, surge uma legenda - “coloque os óculos 3D” e em seguida, Buster arremessa um tomate em direção à Michael. Esta e uma outra cena do episódio, fazem alusão às inovações tecnológicas da última década que mudaram o estatuto da televisão e do audiovisual, proporcionando ao espectador a experiência de imersão no espaço tridimensional. A reunião prossegue e

Interferências: Televisão e Web

discutem o cheque usado pela Lindsay para pagar a escola da sua filha, mas George interrompe e propõe como solução uma festa - “salve os Bluth”. Sobre o frame congelado de George aparece na tela¹¹ o endereço do site: <SaveOurBluths.org>, que faz referências diretas ao fracasso da própria série. No final do prólogo, o narrador ainda faz um pedido: “por favor, fale com seus amigos sobre o programa”.

Essa mensagem endereçada aos fãs foi inserida no episódio ‘Salve os Bluth’, exibida na terceira temporada pelo roteirista/produtor executivo, Mitch Hurwitz. Diante da perspectiva de um novo cancelamento do programa, Hurwitz reescreveu o roteiro do episódio e usou como gancho dramático a reunião de família para lançar a campanha ‘Salve os Bluth’, criando uma situação engraçada ao usar um procedimento narrativo para fazer denúncia em causa própria. O uso da internet para fazer auto-referência a programas televisivos na própria *mise-en-scène* é um procedimento corriqueiro na era da convergência midiática mas, o episódio é significativo porque despertou o ativismo dos fãs, que se mobilizaram para salvar o programa¹², criando sites¹³, blogs¹⁴ e páginas com relatos dos feitos mágicos de Ben Stiller, sobre a situação do filho adotivo do Bluth e de apoio ao Tobias. Normalmente, o ativismo tem sido relacionado a movimentos que desafiam setores hegemônicos, buscando provocar mudanças políticas e/ou sociais. No entanto, com as plataformas transmidiáticas dissolvem-se as fronteiras entre produtores e consumidores e no ambiente fandom¹⁵ o ativismo de fãs se afirma como uma forma de mobilização e defesa de causas cívicas nas redes sociais, situando-se no cruzamento entre a participação cultural e a política. Para Brough e Shresthova (2012), o ativismo “tem sido mais associado com o lobby de fãs para o lançamento de um conteúdo relacionado, como a permanência de um programa no ar (Lichtenberg, Marshak, e Winston 1975; Scardaville 2005)”.

¹¹ O domínio foi registrado pela Fox, mas a emissora não criou o site e, então, um novo domínio foi criado pelos fãs: <SaveOurBluths.com>.

¹² Comunidade criada pelos fãs recentemente no Facebook <<https://www.facebook.com/SaveOurBluths>>

¹³ <http://imstilloscar.com/>

¹⁴ <http://bobloblawblog.ytmnd.com/>

¹⁵ O termo fandom é formado pelas palavras fan (fã) e kingdom (reino), e se refere às comunidades de fãs que se formam em torno de atividades prazerosas, que são compartilhadas por membros que possuem interesses em comum como, por exemplo: livros, filmes e séries de TV.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Certamente, o ativismo de fãs estimulou o culto de *Arrested Development* e quando as temporadas passadas foram disponibilizadas na plataforma Netflix, o número de visualizações e de aluguel disparou e o contrato para uma nova temporada foi negociado pela *Netflix* com os produtores. Ted Sarandos¹⁶, diretor de conteúdo no *Netflix*, diz que não fazia planos para a empresa produzir novas temporadas de séries de sucesso exibidas originalmente na TV, porque a tendência com o passar dos anos seria de diminuição da intensidade do culto das séries.

Arrested Development foi o mais raro dos pássaros; o público da série se tornou maior do que o público da transmissão original, porque as pessoas descobriram a série anos depois que foi cancelada. Qualquer uma das outras séries que (*Netflix*) poderia trazer de volta, teria apenas uma fração do público original.

Por outro lado, a crítica social se acentuou no episódio de abertura da quarta temporada, ‘O vôo da Fênix’, que se passa seis anos após o fim da última temporada na TV e satiriza o estouro da bolha imobiliária nos EUA, mostrando Michael dividindo o beliche com o filho George Michael, no campus da Universidade, de Phoenix. O narrador explica que isso aconteceu porque Michael fracassou com o projeto de *Sudden Valley*, um condomínio de mini-mansões, na Califórnia. Michael é convidado pelo filho a se retirar do alojamento e retorna para uma casa ‘cenográfica’, com paredes que caem e num jantar com Lindsay, havia um peru falso na mesa.

Diferentemente do modelo de negócios da televisão, fiel às narrativas ficcionais folhetinescas, marcada pela exibição semanal de novos capítulos, com blocos narrativos permeados por intervalos comerciais que preservam a autonomia e a unidade formal do episódio, a *Netflix* fez a opção de disponibilizar os quinze episódios de uma só vez, deixando a critério do espectador a escolha de como, quando e a ordem que prefere assistir. Nas plataformas televisivas alternativas, o espectador assiste um programa como ele desejar porque o acesso, por exemplo, aos serviços de *video on demand* da *Netflix* pode ser feito tanto pela Smart TV quanto por compartilhamento de arquivos (YouTube, Hulu), assim como por meio dos dispositivos móveis (tablets e smartphones, entre outros). No entanto,

¹⁶ <<http://www.socialmediatoday.com/content/final-countdown-social-media-and-return-arrested-development>>

Interferências: Televisão e Web

esse modo de circulação do programa se constitui num diferencial apenas em relação à TV, propriamente dita, com a qual realmente faz sentido estabelecer critérios comparativos, mas quando se trata de analisar os novos regimes de espetatorialidade da produção seriada para multiplataformas como uma prática de reassistência, a tendência é do espectador assistir uma temporada inteira de uma só vez ao invés de um episódio de cada vez e a experiência de assistir uma temporada inteira introduz práticas espetatoriais que consolidam novos hábitos de consumo de mídia.

Martin comenta que o ato de *binge viewing*¹⁷ permite a imersão das audiências em novas formas de experiências, nas quais o espectador vivencia um mundo dominado pela gratificação instantânea e se torna incapaz de reconhecer “a incomum sensação de um verdadeiro suspense, do adiamento do prazer” (MARTIN, 2014, p. 33), proporcionado pelo método de imersão das estruturas seriadas televisivas. No entanto, o espectador das séries para multiplataformas não assiste uma temporada inteira quando quer e nem sequer na ordem que desejar, porque como em *Arrested Development*, é levado a agir como um detetive e a fazer conjecturas que demandam a reassistência dos episódios com a finalidade de obter novas informações sobre fatos que se repetem em diferentes situações e sob diferentes ponto de vista ou que transitam entre o passado e o futuro, formando um quebra-cabeça cujas peças encontram-se escondidas sob camadas e camadas de referências, assim como as lacunas que exigem a expertise do espectador. Neste processo de transição de plataformas, a estrutura episódica de *Arrested Development* é a mesma dos sitcoms televisivo, com recapitulações e ganchos no final dos episódios. O diferencial da nova temporada em relação às anteriores é o arco episódio focado nas personagens principais¹⁸ (produtores alegaram problemas de agenda para reunir o elenco original em todos os episódios), além de episódios mais longos, com a duração média acima de trinta minutos¹⁹, e a repetição de pontos de vista que acrescentam novos dados sobre a história de cada uma das personagens.

¹⁷ Os serviços de vídeo on demand popularizaram o termo *binge viewing*, que em inglês designa o hábito de assistir todos os episódios da temporada de uma série em sequência, de uma só vez.

¹⁸ Os fãs/ativistas fizeram uma campanha pedindo a volta de um personagem menor, Steve Holt (Justin Grant Wade), que é o filho ilegítimo de George Oscar Bluth Jr. <<http://savesteveholt.blogspot.com/>>

¹⁹ O padrão de episódios por temporada nas redes abertas é de 24 episódios. Na TV a Cabo, devido aos custos de produção, o número caiu para 12 ou 13 por temporada. Em contrapartida, os episódios se tornaram mais longos.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

A repetição como estratégia de manipulação temporal, com a montagem fora de ordem dos fragmentos da história individual de cada personagem, referentes ao período de seis anos que série ficou fora do ar, passa a impressão de que a “história de *Arrested Development* não vai “pra frente”, mas gira em falso em torno da perspectiva de cada um dos personagens.” (SILVA, 2013, p.12). Na ‘sequência das escadas’, a repetição faz referências a um famoso episódio do cinema - a *Escadaria de Odessa* (*Encouraçado Potemkin*, 1925) de Sergei Einsentein. A citação irônica do *topos* escadaria é recorrente na história do cinema. No episódio ‘O vôo da Fênix’ (4.1), Michael chega em casa e surpreende GOB descendo as escadas. Durante uma conversa sobre arrependimento, Michael vê que GOB dormiu com uma pessoa. No episódio ‘Uma nova Atitude’ (4.11), a cena se repete e o telespectador descobre o caso de GOB com Tony Wonder (Ben Stiller), mágico e rival de GOB. Durante a temporada, foram deixadas várias pistas sobre GOB ser gay, mas essas informações se tornaram importantes e ganharam sentido após a revelação, motivando a reassistência de episódios em busca de novos significados ou de subtextos deixados para trás. Deste modo, a experiência imersiva na quarta temporada cria a sensação de que “os programas passaram a ser exibidos fora de ordem, contribuindo para que as narrativas episódicas incluíssem uma apresentação em série quase aleatória” (MITTELL, 2012, p. 35)

Considerações Finais

Nos últimos tempos, tanto as emissoras de TV a Cabo quanto de redes abertas nos EUA, começaram a repensar a circulação de conteúdos, lançando seus próprios serviços de *streaming*, seguindo a política que tem dado resultados nas plataformas - *Netflix e Amazon*²⁰, entre outras. A *Netflix* é um serviço de baixo custo comparado à TV a Cabo e superou o número de assinantes da HBO. Atualmente, seus serviços representam 33% do tráfego de streaming nos EUA²⁰ e o seu modelo de negócios afetou o consumo de mídia, estimulando a entrada no mercado de grandes empresas de

²⁰ Em seguida, com 13,25%, vem o YouTube. O serviço de vídeo da Amazon representa somente 2,37%. (Folha de São Paulo). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/204776-netflix-x-amazon.shtml>>; Último acesso: Fev/2015.

Interferências: Televisão e Web

tecnologia. Neste cenário, a *Netflix* toma para si a função de repensar a televisão, como uma provedora de conteúdo seriado para multiplataformas que transformou o modo de produção, circulação e consumo do conteúdo da TV²¹.

Neste artigo, buscamos compreender um fenômeno relativamente recente e ainda muito pouco estudado na academia, mas que se constitui em práticas que Jenkins, Green e Ford (2014), denominam de ‘cultura ligada em rede’. Pretendeu-se assim, analisar a produção seriada para multiplataformas a partir da modelagem de negócios televisivos da chamada ‘Terceira era de Ouro da Televisão’, bem como o comportamento do fã/crítico que, ao seu modo, desempenhou um papel essencial na escritura do texto da quarta temporada de *Arrested Development*.

A experiência de ativismo dos fãs que negociaram, de certo, a quarta temporada da série, demonstra que os espectadores/usuários/fãs e as emissoras de TV não estão em pólos separados e que podem ser considerados como participantes de um processo, no qual interagem de acordo com as novas regras, definidas pelas características da produção seriada para multiplataformas. A circulação de séries pelas plataformas é parte importante do movimento da ‘cultura ligada em rede’, na qual o valor e o significado da obra são criados entre os membros de um agrupamento.

No estudo comparativo entre as primeiras três temporadas de *Arrested Development*, exibidas na rede aberta norte-americana (FOX), e a quarta temporada produzida pelo serviço *Netflix*, a principal diferença está na popularização do “*binge watching*” - o hábito de assistir todos os episódios da temporada de uma série em sequência e de uma só vez. Esta experiência de imersão intensa é extremamente gratificante para o fã/crítico conectado em rede. Ou seja, estruturas seriadas para multiplataformas possuem as qualidades de uma narrativa transmídia.

²¹ Atualmente, a maior preocupação da *Netflix* e de outros provedores de conteúdo para multiplataformas, é com o site *Popcorn Time* - que faz transferência instantânea de torrents (<<https://popcorn.time.io/>>).

Referências

BROUGH, M; SHRESTOVA, S. **Fandom meets activism**: Rethinking civic and political participation. Transformative Works and Cultures. Vol 10, 2012. Disponível em: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/303>. Acesso em: Jan/2014.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papirus, 2008.

CASEY, B. et al. 2002 **Television Studies**: The Key Concepts. London/New York.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo, Editora Aleph, 2008.

_____. **Cultura da Conexão**. São Paulo, Aleph, 2014.

JOHNSON, S. **Surpreendente**: a televisão e o videogame nos tornam mais inteligentes. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2005.

_____. **How Lost bends the rules**. In: Boingboing. (2009a). Disponível em: < boingboing.net/2009/01/22/how-lost-bends-the-r.html >. Acesso em: jan/2015.

JOST, F. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.

LADEIRA, J.M. **Negócios de audiovisual na internet**: uma comparação entre Netflix, Hulu e iTunes-AppleTV, 2005-2010. Revista Contracampo, Niterói, 2013.

LEVERETTE, M. **It's Not TV**: Watching HBO in the Post-Television Era. Routledge: Nova York, 2008.

SILVA, M.V.B. **Arrested Development e o futuro das séries (de tevê?)**. (2013) Revista Novos Olhares. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/about> >. Ultimo acesso: Jan/2015.

MARTIN, B. **Homens difíceis**. São Paulo, Editora Aleph, 2013.

Interferências: Televisão e Web

MITTEL, J. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. Revista Matrizes, ECA/USP, V. 5, N. 2 (2012)

PELEGRINI, C.H. **Sujeito engraçado**: a produção de comicidade pela instância de enunciação em Arrested Development. Programa de Meios e Processos Audiovisuais, ECA/SUP, 2014.

SUSMAN, G. **O futuro dos filmes**: a Netflix se tornará o próximo grande estúdio de Hollywood? Acesso em: Fev/2014.

OS UNIVERSOS FICCIONAIS TRANSMÍDIA E A CULTURA PARTICIPATIVA. ANÁLISE DA COMPLEXIDADE NARRATIVA DE *O REBU* E SUA REPERCUSSÃO NO TWITTER

Gabriela Borges

Daiana Sigiliano

Este artigo discute aspectos da relação entre a cultura participativa e a criação de universos ficcionais transmídia do remake da novela *O Rebu*, exibida na Rede Globo em 2014, analisando elementos da complexidade narrativa da novela que foram utilizados pelo público no *Twitter*. O engajamento do público pode ser visto por meio da criação de perfis falsos de personagens que primam pela produção de conteúdos intertextuais que são postados durante a exibição da novela. Esta forma de engajamento, que denominamos como uma das práticas da *social TV*, tem crescido exponencialmente nos últimos anos, principalmente em relação às ficções televisivas. Assistir ao episódio e comentar no *Facebook* e/ou no *Twitter* tem sido uma das ações mais comuns atualmente.

Sendo assim, ressaltamos o diálogo empreendido pelo público que incorpora a complexidade narrativa da novela de tal modo que a subverte, além de expandir o universo ficcional por meio das relações intersemióticas que são empreendidas pelos conteúdos intertextuais criados pelos perfis de personagens falsos.

Universos Ficcionais e Engajamento do Público

As mudanças ocorridas nas últimas décadas com o desenvolvimento da tecnologia digital e as novas possibilidades advindas da convergência das mídias promoveram o surgimento da cultura participativa. Jenkins (2008, p. 29-30) pontua que a cultura participativa é um dos principais aspectos da convergência midiática, pois a circulação de conteúdos entre vários sistemas de mídia depende da participação ativa dos consumidores e pressupõe a partilha de conhecimento. Os indivíduos, que apenas consumiam o que era veiculado pelos meios de comunicação, passaram a produzir e compartilhar conteúdos na internet de uma forma que não era possível anteriormente. Talvez este seja o grande salto qualitativo nos estudos da(s) teoria(s) da comunicação no final do século XX, porque possibilita estudar não apenas as fontes emissoras e receptoras ou a mensagem midiática, mas também a fonte que era receptora como produtora e emissora. Sendo assim, a cultura participativa se configura a partir das novas relações que se estabelecem na rede e em rede na partilha de conhecimentos na produção e disseminação (publicação, compartilhamento, recomendação, comentário, remix e reoperação) de conteúdos (Fechine, 2013).

Neste sentido, a televisão, na sua relação com a internet, começa a alterar o seu modo de produção a partir dos novos comportamentos do telespectador, que passa a interagir nas redes, produzindo ou disseminando conteúdos, a partir do que está assistindo na televisão. O telespectador ganha um novo papel, que é denominado por Primo (2003) de interagente. A nova lógica de produção, circulação e consumo que está regendo a televisão tem sido denominada pelos estudiosos (Evans, 2011, Fechine, 2013) de televisão transmídia.

O engajamento do público foi estudado por Askwith (2007) a partir de cinco dimensões: Entretenimento: no sentido em que nós gostamos e nos divertimos com aquilo que assistimos; Conexão social: uma vez que aquilo

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

que é assistido é tema de debate e de conversa, facilitando o sentimento de pertencimento social; Mestria: as narrativas atualmente permitem que qualquer telespectador interagente se aprofunde nos temas abordados e se torne um especialista, além de poderem gerar a satisfação de se desvendar um desafio/mistério; Imersão: a construção de universos permite ao telespectador interagente sentir-se como parte da narrativa e explorar estes universos de forma aprofundada e Identificação: no sentido em que nos identificamos com aquilo que assistimos tanto em termos pessoais quanto sociais. Askwith (2007, p. 49) sugere que o engajamento televisivo pode ser visto como um processo que acontece entre várias plataformas, espaços e textos interrelacionados. Desse modo, o engajamento do telespectador pode ser analisado a partir do seu comportamento, das suas atitudes e desejos, incluindo o consumo de conteúdos e de produtos relacionados; a participação por meio de atividades e interações; a identificação e as motivações que o levam a engajar-se.

No que diz respeito às ficções, as produções são concebidas como universos transmídias, que se desdobram em várias plataformas e promovem o diálogo com o público, que comenta, recomenda, produz, remixa conteúdos e coloca para circular na rede, tendo novas experiências com cada um dos meios que interage. Os interagentes são fundamentais para a criação destes universos, porque ao se engajarem na narrativa definem os usos das mídias e também o que circula entre elas (Jenkins, 2008).

Neste sentido, a complexidade narrativa presente nestes universos permite que os conteúdos produzidos para diferentes plataformas dialoguem ao oferecer diversas possibilidades de acesso. Nos anos 1990, um dos primeiros programas que promoveram o engajamento dos fãs à procura de pistas para desvendar a narrativa por meio das listas de discussão na internet foi *Twin Peaks* (ABC, 1990). Ao analisar a segunda temporada, Jenkins (2006, p.122) ressalta que a complexidade do texto de Lynch justificava as afirmações dos telespectadores, que pensavam que “no matter how closely they looked, whatever they found there was not only intentional but part of the narrative master plan, pertinent or even vital to understanding textual secrets”.

O conceito de complexidade narrativa proposto por Mittell (2015, p. 18) refere-se ao entrelaçamento das formas seriadas e episódicas na atualidade que se enriquece por meio do engajamento, tanto em termos

diegéticos quanto formais. Além de descartar a necessidade do fechamento das tramas dentro de um episódio, conforme uma das convenções da forma episódica, a série é uma narrativa acumulativa que se constrói ao longo do tempo, e com a qual o espectador tem que se engajar completamente e de modo atento para poder desfrutar intensamente a experiência.

Segundo Mittell (2015, p. 51-2) os programas da *complex TV* podem gerar certa confusão ou desorientação temporárias, permitindo que os telespectadores construam as suas habilidades de compreensão através do visionamento ao longo prazo e do engajamento ativo. Neste sentido, a competência para decodificar narrativas e compreender universos diegéticos se expande em diversas mídias na atualidade. A televisão complexa encoraja e até mesmo necessita de novos modos de engajamento, embora não deixe de atualizar práticas já estabelecidas. Convida os telespectadores a se engajarem ativamente no que diz respeito aos aspectos formais, ressalta as convenções da televisão convencional, explorando as possibilidades tanto das narrativas inovadoras ao longo prazo quanto das estratégias discursivas dentro dos episódios. Mittell (2015) define esta forma de engajamento de *forensic fandom*, pois incentiva os telespectadores a explorarem a complexidade das narrativas e se aprofundarem para conhecerem melhor os mundos ficcionais.

Outro aspecto relacionado à cultura participativa que temos estudado e que merece ser destacado neste estudo é o fenômeno da *social TV*, que seria a interação em tempo real com o que está sendo exibido na televisão (Borges, 2013). Temos estudado algumas características deste fenômeno, que nos interessa particularmente para entender as diferentes formas de participação dos telespectadores interagentes com as narrativas digitais ficcionais (Sigiliano; Borges, 2013; Borges; Sigiliano, 2014). A social TV resgata o ao vivo, característica intrínseca à TV que foi sendo deixada de lado com o uso do videocassete, do DVD e a segmentação dos canais por cabo. Curiosamente, esta é resgatada justamente pelos modos de engajamento do público promovidos pela cultura participativa.

Sendo assim, este trabalho apresenta uma reflexão sobre a criação de universos ficcionais transmídias em sua interrelação com a cultura participativa, centrando-se na análise do universo ficcional de *O Rebu* (2014) e no engajamento do público no *Twitter*, caracterizando as ações que definimos por *social TV*.

A Expansão do Universo Ficcional de *O Rebu*

Inspirado na produção homônima de Bráulio Pedroso exibida pela Rede Globo em 1974, o enredo do *remake* de *O Rebu* (2014) é construído a partir da festa promovida pela empresária Ângela Mahler (Patrícia Pillar). Durante o evento, o corpo de Bruno (Daniel Oliveira) é encontrado boiando na piscina da mansão da protagonista. O assassinato dá início às investigações em busca do culpado pelo crime e estendem até o último capítulo. A nova versão *O Rebu* teve seu universo ficcional desmembrado em distintas linguagens. Além dos conteúdos habituais nas produções da emissora, tais como: extras, fotos dos bastidores, clipes exclusivos e vídeos promocionais, a trama de George Moura e Sérgio Goldenberg aprofundou seus arcos narrativos em dois ambientes interativos.

Tendo como ponto de partida a segunda tela¹, o *O Rebu no Ar* oferecia ao público acesso a enquetes, *quiz*, memes (criados pela emissora), chat e informações inéditas sobre os desdobramentos da trama. O conteúdo gerado nesse canal secundário estendia para a tela adicional os *plots* da produção televisiva. À medida que as cenas iam ao ar na TV o telespectador interagente² podia acompanhar as postagens e fotos fictícias feitas pelos personagens. Uma análise mais aprofundada sobre as estratégias de transmidiação de *O Rebu* pode ser encontrada em Brandão, M.C.; Borges, G.; Sigiliano, D.*et al* (2015).

Atualmente, seis produções³ da Rede Globo contam com a plataforma *No Ar*, o conteúdo gerado no espaço varia de acordo com o formato⁴ e o público alvo do programa. Além de trazer mais interatividade à experiência televisiva, o ambiente de segunda tela da emissora estimula o *appointment television*⁵. Ao optar por assistir a atração fora do seu horário original de exibição, o telespectador perderá as informações postadas pelo canal. No caso de *O Rebu* (2014), por exemplo, as fotos divulgadas no *O Rebu no Ar* forneciam ao telespectador interagente detalhes complementares

¹ Interação simultânea ao fluxo televisivo feita através de uma tela adicional (laptop, notebook, tablet, smartphone).

² Participante da interação (PRIMO, 2007, p.14).

³ *Malhação*, *Domingão do Faustão*, *Fantástico*, *Bem Estar*, *Babilônia* e *I Love Paraisópolis*.

⁴ Telenovela, telejornal, reality show e programa de auditório.

⁵ TV com hora marcada.

Interferências: Televisão e Web

sobre as investigações do assassinato de Bruno (Daniel Oliveira). Desta forma, o público que interagiu com a plataforma durante a exibição dos capítulos tinha uma compreensão mais apurada dos acontecimentos do remake. Apesar de o *Twitter* ser a ferramenta oficial de segunda tela da Rede Globo, o *No Ar* facilita a unificação do fluxo de dados gerados a partir dos programas. Assim a emissora tem maior controle do *feedback* dos usuários, podendo fazer análise de sentimento e estruturar métricas.

Os principais arcos narrativos de *O Rebu* (2014) também foram aprofundados nos sites especiais *Vai começar o Rebu*⁷, *Central de investigações!*⁸ e *Mansão de portas abertas*⁹. Lançados ao longo dos 36 capítulos do remake, os espaços tinham o objetivo de proporcionar uma experiência imersiva do universo ficcional. *O Vai começar o Rebu* introduzia o público ao clima do folhetim e o convidava a organizar uma festa nos moldes da promovida por Ângela Mahler (Patrícia Pillar). A partir das funções “Criar Lista de Compras”, “Criar Convites” e “Dicas para a Festa” era possível personalizar o conteúdo e compartilhá-lo nas redes sociais.

Já o site *Central de investigações!* reunia todas as pistas e depoimentos recolhidos pela polícia durante a história. Depois de navegar pelas fotos e vídeos dos principais suspeitos, o público podia sentir-se um detetive e tentar descobrir a identidade do assassino de Bruno (Daniel Oliveira) participando de um bolão¹⁰. Na última semana de *O Rebu* (2014) a Rede Globo lançou um tour virtual na mansão de Ângela Mahler (Patrícia Pillar). Na experiência imersiva de *Mansão de portas abertas* era possível visitar os principais cenários da telenovela e rever algumas cenas do folhetim.

⁶ Informação divulgada por Carlos Alberto, coordenador de mídias sociais da TV Globo, na palestra “Conversas sociais, interatividade e afeto. A Rede Globo nas redes sociais”. Share, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

⁷ Disponível em: <<http://especial2.redeglobo.globo.com/novelas/o-rebu/festa/#inicio>>. Acesso em: 9 jul. 2015.

⁸ Disponível em: <<http://especiaiss3.gshow.globo.com/novelas/o-rebu/central-de-investigacoes//http://gshow.globo.com/novelas/o-rebu/extras/noticia/2014/08/central-de-investigacoes-acompanhe-as-pistas-e-ajude-a-desvendar-a-morte-de-bruno.html>>. Acesso em: 9 jul. 2015.

⁹ Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/o-rebu/extras/noticia/2014/09/mansao-de-portas-abertas-faca-um-passeio-virtual-pela-casa-de-angela-mahler.html>>. Acesso em: 9 jul. 2015.

¹⁰ Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/o-rebu/extras/noticia/2014/08/quem-matou-bruno-de-o-seu-palpite-no-bolao-e-seja-o-grande-detetive-de-o-rebu.html>>. Acesso em: 9 jul. 2015.

O Rebu: Quando a Complexidade Narrativa vai além da TV

Segundo Andrew Horton e Stuart McDougal (1998), o *remake* proporciona um duplo prazer ao telespectador. Para os autores, este tipo de produção estimula a memória afetiva ao oferecer o que já conhecemos, mas ao mesmo tempo nos surpreende com novos desdobramentos narrativos. Apesar de se tratar de um *remake*, *O Rebu* (2014) foi recebido pelo público com ares de uma produção inédita. Mesmo sendo considerada uma das obras mais emblemáticas da teledramaturgia brasileira, grande parte dos telespectadores da nova versão sequer tinham assistido um capítulo da trama de Bráulio Pedroso. Desde o incêndio que destruiu parte do acervo da TV Globo, em 1976, no Rio de Janeiro, o que restou da produção dirigida por Walter Avancini e Jardel Mello foram algumas cenas, fotos e os relatos dos que presenciaram a reinvenção da telenovela no país. O modelo narrativo apresentado em *O Rebu* se diferenciava do padrão difundido na teledramaturgia e exigia maior dedicação do telespectador. Conforme ressalta a crítica publicada pelo Jornal do Brasil, em 1974, “O Rebu marcará o início do fim das novelas” (BCC, 1974, p.2).

A estrutura narrativa traçada por Bráulio Pedroso ao longo dos 112 capítulos se opõe ao formato convencional das telenovelas. Segundo Pedroso, *O Rebu* foi “[...] um rompimento com a linearidade temporal, uma tentativa de aproximação com a metalinguagem” (SÉRGIO, 2010, p.135). O principal arco narrativo do folhetim partia de três perguntas: quem matou, por que matou e quem morreu. Em uma sequência não cronológica, a trama, que se passava em 24 horas, desmembrava em três tempos narrativos distintos: as investigações da polícia, os *flashbacks* de eventos ocorridos durante a festa e os acontecimentos relacionados ao passado dos personagens (MEMÓRIA GLOBO). Porém, mesmo trazendo nomes conhecidos da época como Lima Duarte, Bete Mendes e Buza Ferraz, *O Rebu* não emplacou, pois a complexidade narrativa da telenovela afastou os telespectadores que estavam habituados com tramas lineares. Conforme enfatiza Bráulio Pedroso, “Talvez porque era uma história que escapava aos velhos truques, fugindo dos caminhos mais fáceis que o telespectador comum estava acostumado” (SÉRGIO, 2010, p.136). A estranheza causada pela cronologia complexa de *O Rebu* não só repercutiu em baixos índices de audiência, mas também nas críticas da imprensa especializada. Publicada

Interferências: Televisão e Web

na revista *Amiga*, a crítica de Sérgio Bittencourt destacava a dificuldade de compreensão dos distintos tempos narrativos, “A jogada de *flashback* não é fácil de ser acompanhada. [...] É que, durante o dia, o chamado cotidiano absorve tudo. E de noite, para se retomar o fio da meada, custa um pouco” (1974, p.27).

Passados 40 anos da exibição da obra de Bráulio Pedroso, o remake de *O Rebu* (2014) apostava na hibridação das linguagens e na familiaridade dos telespectadores com as tramas complexas da televisão estadunidense. Desde a exibição do primeiro¹¹ *teaser* da nova versão, já era possível notar as diferenças estéticas presentes na telenovela. Como pontua a resenha postada no site *Série Maníacos* (2014), *O Rebu* (2014) tinha “[...] nomenclatura oficial de novela, formato de série e qualidade técnica e aparência de cinema”.

A fotografia assinada por Walter Carvalho evidenciava a presença da linguagem cinematográfica na trama, as cenas foram gravadas em resolução 4K¹² e mesclavam tons de azul. Os comentários postados pelo público no *Facebook*¹³ e no *Twitter*¹⁴ tinham como contexto recorrente a associação do remake com o modelo narrativo das séries estadunidenses *True Detective* (HBO, 2014), *The Killing* (AMC/Netflix, 2011) e *Lost* (ABC, 2004). Essa comparação entre a cronologia não linear de *O Rebu* (2014) com as narrativas ficcionais seriadas da Complex TV seria um fator importante para a compreensão dos telespectadores. De acordo com José Luiz Villamarim, diretor geral da trama, a familiaridade do público com histórias que rejeitam uma linearidade convencional ajudaria na compreensão dos saltos temporais do remake. “Com certeza, hoje, o telespectador está mais preparado para assistir a ‘*O Rebu*’ por estar mais familiarizado com este tipo de narrativa que modifica a lógica do tempo real” (STYCER, 2014). Entretanto, mesmo sendo exibido num cenário em que grande parte do público já estava acostumado com narrativas complexas, o remake teve a mesma recepção da obra de Bráulio Pedroso. “Assim como em sua primeira versão (em 1974), a novela “*O Rebu*” não foi um sucesso popular. E o motivo pode ter sido o mesmo: causou confusão no público, muito acostumado às

¹¹ Exibido dia 29 de junho de 2014.

¹² O termo refere-se à densidade total de pixels da ordem de quatro vezes, 8,3 megapixels, 3840 × 2160 pixels, a do padrão Full HD, 2,1 megapixels. A resolução 4K está presente na televisão digital e no cinema digital (BARRETTI, 2015).

¹³ Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/oRebuoficial>>. Acesso em 21. mai. 2015.

¹⁴ Disponível em: <<https://twitter.com/search?q=%23orebu&src=typd>>. Acesso em 21. mai. 2015.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

tramas mastigadinhas das novelas convencionais” (XAVIER, 2014). Apesar de não ter tido a aceitação esperada do grande público, a narrativa complexa de *O Rebu* (2014) ofereceu uma gama de possibilidades criativas estabelecendo novas formas de fanfiction¹⁵. Segundo Jenkins et al. (2014, p.57) as comunidades de fãs adotam as novas mídias à medida em que estas plataformas oferecem caminhos para interagirem social e culturalmente. Para os autores, sites como You Tube e Twitter.

[...] reúnem múltiplas formas existentes de cultura participativa [...]. A popularidade do Twitter, por exemplo, foi provocada pela eficiência com que esse site facilita os tipos de compartilhamento de recursos, de conversações e de coordenação que as comunidades vêm usando há muito tempo (2014, p.57).

Um dos primeiros *cases* envolvendo a cultura participativa e a criação de perfis fictícios de personagens televisivos foi o de *Mad Men*¹⁶ (AMC, 2007). Jenkins *et al.* (2014) afirmam que durante a exibição da segunda temporada da série, nos Estados Unidos, os personagens Don Draper, Pete Campbell, Joan Holloway e Roger Sterling ganharam suas *personas* virtuais no Twitter. Os perfis, gerenciados pelos fãs da atração, interagiam entre si e geralmente eram divertidos, fazendo referências cômicas aos *plots*¹⁷ do canal AMC. Posteriormente, a prática se tornou usual entre os fãs ávidos das séries estadunidenses, desde as tramas de comédia até as mais dramáticas possuíam pelo menos um perfil fictício de personagem no microblog. A facilidade com que os perfis conseguiam propagar o universo ficcional das séries acabou chamando a atenção das emissoras. Atualmente, canais como HBO, TNT e ABC Family mantêm perfis no Twitter de seus personagens. As páginas divulgam vídeos promocionais, repercutem os episódios e interagem com o público.

No Brasil, a criação¹⁸ de perfis fictícios de personagens se popularizou em *Avenida Brasil* (TV Globo, 2012). A telenovela, que representa a gênese da *Social TV* no país, teve sua narrativa apropriada pelos fãs no *Twitter*.

¹⁵ Ficção criada por fãs.

¹⁶ Ver Jenkins et al. (2014, p.58-65) e Gallucci (2010, p. 121-125).

¹⁷ História da série ou da temporada ligada ao principal arco narrativo.

¹⁸ Refere-se à criação de perfis fictícios no Twitter e a postagens de conteúdo antes, durante e depois da exibição do programa.

Interferências: Televisão e Web

Enquanto os capítulos da trama iam ao ar os personagens Carminha (@CarminhaOficial), Nina (@NinaAvenidaBr), Tufão (@TufaoAVBR), Max (@MaxAvenidaBR) e Mãe Lucinda (@Mae_Lucinda) interagiam entre si, com o público e repercutiam os acontecimentos do folhetim. Segundo Gallucci (2010, p.121) esse tipo de *fanfiction* faz com que fãs não só incorporem os personagens, mas criem um mundo alternativo. O autor afirma que este *Twittertainment*¹⁹ promovido pelos fãs ajuda na perpetuação dos arcos narrativos dos programas e na imersão do telespectador.

Durante a exibição de *O Rebu* (2014) foram criados²⁰ 22 perfis fictícios dos personagens presentes na trama de George Moura e Sérgio Goldenberg. Entre os que perfis que mais geraram fluxo²¹ no *Twitter* estavam: Vic Garcez (@VicGarcez), Duda Mahler (@MariaMahler), Pedroso (@DelegadoPedroso) e Ângela (@AngeIaMahler). As postagens dos perfis eram feitas simultaneamente à transmissão dos capítulos e iam além dos acontecimentos narrativos. Os fãs não só interagiam entre si, trocavam informações com o público e reproduziam as falas dos personagens, mas estabeleciam ressignificações ao universo ficcional.

Booth (*apud* Fechine, 2014, p. 12) aponta a intertextualidade como uma prática comum entre os fãs, descrevendo-a como “as conexões transmídias por meio das quais os fãs relacionam aspectos de um texto com os de outros textos”. Na intertextualidade encontramos uma relação intersemiótica entre dois textos que, ao serem articulados, dialogam e geram novos significados. A citação de trabalhos anteriores do elenco de *O Rebu* (2014) e a introdução desses assuntos na telenovela eram ações recorrentes nos perfis fictícios. Exibida pela TV Globo, em 2008, o folhetim *A Favorita* teve a sua trama incorporada à complexidade narrativa de *O Rebu* (2014). O elo entre as produções era a atriz Patrícia Pillar que interpretou Ângela Mahler no *remake* e a vilã Flora na história de João Emanuel Carneiro. Durante a exibição da telenovela, bastava uma atitude suspeita de Ângela para que os perfis fictícios, gerenciados pelos fãs, estabelecessem uma conexão entre a índole das personagens da atriz.

¹⁹ Formado pelas palavras Twitter e entertainment, o termo é usado para descrever entretenimento provindo de conteúdo no Twitter (GALLUCCI, 2010).

²⁰ Neste monitoramento consideramos apenas os perfis ativos e que postavam periodicamente durante a exibição de *O Rebu* (2014).

²¹ De acordo com a métrica do Topsy.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário



Figura 1: Os perfis fictícios criam a intertextualidade entre Flora, de *A Favorita* (2008) e Angela Mahler, de *O Rebu* (2014).

Outro exemplo da intertextualidade recorrente nos perfis fictícios dos personagens de *O Rebu* (2014) foi a campanha publicitária da empresa de alimentos Friboi, estrelada por Tony Ramos. Braga, personagem interpretado pelo ator no *remake*, tinha suas atitudes suspeitas relacionadas ao principal ramo de atuação da Friboi. A analogia entre a indústria frigorífica, a presença de Tony Ramos e o assassinato de Bruno (Daniel Oliveira) traziam um humor negro que não estava presente na produção da TV Globo.

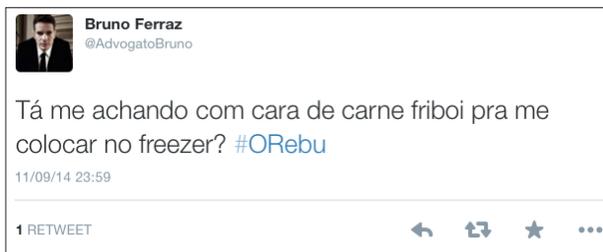


Figura 2: Perfil fictício do personagem Bruno usa a analogia com a publicidade da Friboi para acusar Braga.

Interferências: Televisão e Web

As parcerias de Patrícia Pillar e Tony Ramos no cinema também foram lembradas pelos fãs no *Twitter*. Nas postagens, os perfis ironizavam que apesar de serem rivais em *O Rebu* (2014) os atores tinham uma relação afetuosa nos filmes *O Noviço Rebelde* (1996) e *Se Eu Fosse Você* (2006). As fotos reproduzidas pelos fãs no microblog se distanciavam da relação tensa entre os personagens no *remake* e se aproximavam do viés cômico.



Figura 3: Fãs relembram as parceiras dos atores no cinema

Ao introduzir diferentes contextos a partir da história de *O Rebu* (2015), os fãs estabelecem novas camadas de sentido ao universo ficcional. Desta forma é importante ressaltar três pontos que nos ajudam a compreender a intertextualidade presente no conteúdo produzido pelos perfis fictícios dos personagens do *remake*. O primeiro ponto se refere à forma como estes conteúdos são postados. A instantaneidade engendrada na arquitetura informacional do *Twitter*²² faz com que os comentários dos fãs sejam gerados simultaneamente à exibição das cenas, portanto as conexões feitas no *backchannel*²³ demandam uma compreensão não só da narrativa do *remake*, mas de outros contextos midiáticos. A intertextualidade também

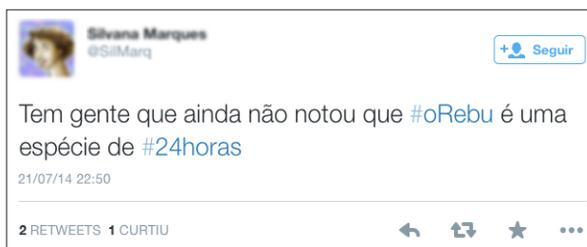
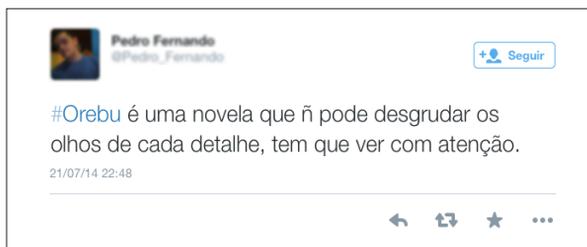
²² Ver SANTAELLA; LEMOS, 2010.

²³ Segundo Proulx e Shepatin (2012) o termo se refere ao fluxo de conteúdo gerado na rede social durante a exibição de um programa.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

exige que o público conheça as referências que são exploradas nos perfis, caso contrário, não conseguirá fazer as associações e as postagens perdem o sentido. Por fim, a totalidade do conteúdo produzido pelos perfis fictícios reflete, em parte, a relação que os telespectadores brasileiros têm com as telenovelas. Conforme observa Wolton (1996, p. 155-166), o folhetim representa um fator de identidade social e de representação. Esta constante alusão aos personagens, às telenovelas e aos atores mostra o quanto a teledramaturgia permeia o imaginário coletivo.

Enquanto a cronologia não linear da trama repercutia em baixos índices de audiência e críticas negativas da imprensa especializada, os telespectadores ávidos partiram deste universo ficcional para criar novas camadas imersivas. Neste sentido, outra ação interessante e recorrente dos fãs está relacionada com a própria complexidade narrativa de *O Rebu*. No *Twitter*, durante a exibição, várias mensagens com tom jocoso chamavam a atenção para esta complexidade, tanto comparando com as séries estadunidenses quanto se referindo à própria experiência do assistir e twittar ao mesmo tempo, subvertendo assim o sentido da complexidade narrativa.



Interferências: Televisão e Web

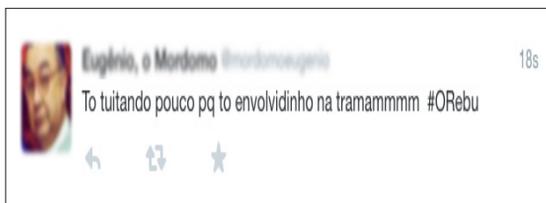


Figura 4: Comentários produzidos durante a exibição

Considerações Finais

Em *O Rebu*, encontramos diferentes formas de engajamento, tendo sido aqui exploradas apenas algumas delas. No entanto, esta análise nos leva a pensar que estas formas dependem não apenas da interação do telespectador enquanto assiste um programa de TV, mas está relacionada também com o seu repertório cultural e com a relação que estabelece com a televisão ao longo da vida. Sendo assim, encontramos diferentes formas de literacia televisiva. Num primeiro momento podemos dizer que os personagens e os atores das novelas formam o imaginário do público desde a tenra idade. Num segundo momento afirmamos que a interação nas redes sociais proporciona uma ressignificação desta bagagem cultural, tendo como um dos pontos-chave o humor.

Até mesmo a complexidade narrativa, que pode levar ao não entendimento do enredo da telenovela, é apropriada e ressignificada de modo jocoso e irônico a fim de proporcionar um bate-papo no *Twitter*. Do mesmo modo, o humor também é usado nas relações intersemióticas que são propostas na leitura e na compreensão da atuação dos personagens do *remake*, tendo como objetivo final desvendar o mistério do assassinato de Bruno.

Na camada imersiva criada pelos fãs os personagens falsos interagem entre si, conversam com o público e trazem ressignificações tão complexas quanto às apresentadas pelo *remake*. Mostrando que complexidade narrativa de *O Rebu* (2014) não apenas expande a narrativa, mas a própria experiência que o consumidor pode ter com o meio.

Referências

ASKWITH, Ivan. **Television 2.0: Reconceptualizing TV as an Engagement Medium**. Tese de mestrado. Comparative Media Studies, Massachusetts Institute of Technology, 2007.

BARRETT, Brian. **How Netflix Is Creating the Ultra-High-Def Future of TV**. Wired, 2015. Disponível em: <<http://www.wired.com/2015/03/netflix-will-remake-image-tv/>>. Acesso em: 21 mai. 2015.

BCC. **O Rebu e o exagero e a loteria esportiva**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, 18 de novembro de 1974, p. 2.

BITTENCOURT, Sérgio. **Rebu Difícil**. Revista Amiga TV Tudo, Editora Bloch, Rio de Janeiro, n° 236, 27 de novembro de 1974, p. 27.

BORGES, Gabriela. **A social TV e a cultura participativa**. In: Coutinho, C.; Brandão, C.; Americano, A.; Leal, P.R.F.; Fernandes, G.. (Org.). Comunicação e Narrativas Audiovisuais. 1ed. Florianópolis: Insular, 2015, v. , p. 155-167.

BORGES, Gabriela ; SIGILIANO, Daiana . **Ciber-watercooler no Oscar: Discussões sobre a Social TV**. Lumina (UFJF. Online), v. 7, p. 1-16, 2014.

BRANDÃO, M.C; BORGES, G.; SIGILIANO, D. et all. A cultura participativa na esfera ficcional de O Rebu. In: Lopes, Maria Immacolata Vassalo de (org). **Por uma Teoria de Fãs da Ficção Televisiva Brasileira**. Ed. Sulina, 2015.

EVANS, Elizabeth. **Transmedia Television. Audiences, New Media, and Daily Life**. New York/London: Routledge, 2011.

FECHINE, Y.; FIGUEROA, A.; CIRNE, L.. **Transmidiação: explorações conceituais a partir da telenovela brasileira**. In: LOPES, Immacolata Vassalo (org). Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FECHINE, Yvana. **Transmídiação e cultura participativa:** pensando as práticas textuais de agenciamento dos fãs de telenovelas brasileiras. Anais XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em <<http://bit.ly/1NH2Hj1>> Acesso em 02 set. 2015.

___ et all. **Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira?** Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In:Lopes, M. I. V. (org.). Estratégias de transmídiação na ficção televisiva brasileira. Porto Alegre: Sulina, 2013.

GALLUCCI, Giovanni. **Featured Case:** Mad Men Case Study. In: Facebook Marketing. TREADAWAY, Chris; SMITH, Mari(Org). Indiana: Wiley Publishing, 2010.

HORTON, Andrew; MCDUGAL Stuart. **Play it Again, Sam:** Retakes on Remakes. London: University of California Press, 1998.

JENKINS, H.. **Cultura da convergência.** S. P.: Aleph, 2008.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da Conexão - Criando Valor e Significado por Meio da Mídia Propagável.** São Paulo: Aleph, 2014.

MACHADO, A.. **Fim da televisão?** In: Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia, Vol. 18, No 1 (2011).

MITTELL, Jason. **Complex TV.** The poetics of contemporary television storytelling. New York e Londres, New York University Press, 2015

O Rebu - Ousada novela policial entrou para história da teledramaturgia brasileira ao situar a trama em apenas 24 horas. **MEMÓRIA GLOBO.** Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-rebu.htm>>. Acesso em: 20 mai. 2015

Primeiras Impressões: O Rebu. **Série Maníacos,** 2014. Disponível em: <<http://www.seriemaniacos.tv/primeiras-impressoes-o-rebu/>>. Acesso em: 21 mai. 2015.

Interferências: Televisão e Web

PRIMO, Alex. **Interação mediada por computador:** comunicação, cibercultura, cognição. Porto Alegre: Sulina, 2007.

PROULX, Mike; SHEPATIN Stacey. Social TV – How marketers can reach and engage audiences by connecting television to the web, social media, and mobile. New Jersey: John Wiley & Sons Inc, 2012.

SANTAELLA, Lúcia; LEMOS, Renata. Redes sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter. São Paulo: Paulus, 2010.

SÉRGIO, Renato. **Bráulio Pedroso:** audácia inovadora. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SIGILIANO, Daiana; BORGES, Gabriela. Social TV; a sinergia entre as hashtags e os índices de audiência. **REVISTA GEMInIS**, v. 1, p. 106-119, 2013.

STYCER, Mauricio. **O tempo não passa.** Observatório da Imprensa, 2014. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/tv-em-questao/_ed811_o_tempo_nao_passa/>. Acesso em: 20 mai. 2015.

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público:** Uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

XAVIER, Nilson. **“O Rebu” não agradou a todos, mas trouxe prestígio à Globo.** UOL, 2014. Disponível em: <<http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2014/09/13/o-rebu-nao-agradou-a-todos-mas- trouxe-prestigio-a-globo/>>. Acesso em 21 mai. 2015.

HATERS GONNA... SPREAD, O CASO DA NOVELA AMOR À VIDA E O PORTAL GSHOW

Glauco Toledo

É comum deparar-se na internet com conteúdos ácidos ou cômicos que remetem a produtos televisivos, tal como aconteceu com a novela Amor à Vida (Globo, 2013-2014). As críticas e deboches estão relacionados principalmente a dois grupos, conhecidos como *haters e trolls*. Gray (2003) cunhou o termo anti-fã e Theodoropoulou (2007) restringiu o conceito inicial; *Hater* é, para Pessotto e Toledo, “um tipo de anti-fã que tem forte vínculo com o conteúdo, não necessariamente fiel a ele e que ataca de forma ríspida ou cômica as características que crê impedirem que o conteúdo seja melhor. O *troll* aqui apontado é quem debocha sadicamente na internet do conteúdo ficcional, sem o vínculo que tem o *hater*” (2014). Para produzir conteúdo coerente sobre produtos televisivos é preciso conhecê-los. Páginas como “Morri de Sunga Branca” satirizam telenovelas, visando comunicar a outros *haters e trolls*. Deduz-se que estes também consomem o produto televisivo, ou não teriam condições de compreender as sátiras. A fanpage do “Morri [...]” no *Facebook* tem mais de 550 mil curtidas. A Rede Globo, produtora de muitos dos produtos satirizados por eles e similares, iniciou a produção de conteúdo para esse mercado: seu portal de entretenimento Gshow o atinge e tem um redator chamado *Troll*, com posts criados pelos redatores do “Morri [...]”. Isso permite receber *feedback* negativo de seus produtos, atender usuários de sites que atacam sua programação, capitalizar o maior volume de acessos com anunciantes e redirecionar

Interferências: Televisão e Web

o público para a TV, em busca de elementos para *trollar* e odiar. Jenkins propõe em “If It Doesn’t Spread, It’s Dead” (2009) o surgimento do conceito de *spreadability*, aqui traduzido como espalhabilidade. Sua sugestão é a substituição das ideias de “viral” e “memes” na compreensão de como os conteúdos transitam entre culturas. Essas metáforas biológicas sugerem que uma mensagem, quando bem construída, tem o potencial de se espalhar através de uma população, como um vírus - uma vez que cada indivíduo repassaria, de forma inconsciente, esta mensagem adiante. Jenkins lembra que, ao contrário da unidade biológica trazida no que é referenciado como “meme”, a cultura não é autorreplicante - ela é construída, desenvolvida e propagada através das pessoas: Cultura não é algo que acontece conosco, e sim algo que construímos coletivamente. Certamente, qualquer indivíduo por ser influenciado pela cultura, moda, mídia, discursos e ideias que o cercam e preenchem seu cotidiano, mas indivíduos promovem suas próprias contribuições às culturas através das escolhas que tomam (JENKINS, 2009). No conceito de viralidade, as mensagens são apenas retransmitidas, ou seja, compartilhadas em suas formas originais. Mas através de diversas formas, em diferentes níveis e em contextos múltiplos, ela é transformada, adaptada e retrabalhada. Deixar de lado a interferência humana e perceber essa relação apenas através do potencial da mensagem é não compreender com plenitude o potencial de se espalhar que um conteúdo tem. Esta nova visão preserva o que era útil nos modelos anteriores - pois continua a contemplar que o movimento de ideias entre pessoas cresce exponencialmente com o tempo e expande, desta forma, o impacto da mensagem -, mas evita metáforas não precisas, como “contaminação” e “infecção”. O principal deste conceito é compreender que o público possui uma função ativa neste “espalhamento”, e não são mais simples “portadores” de um “vírus”. A consequência desta nova forma de enxergar as relações entre público, produtores e conteúdos obriga a indústria de mídia a prestar mais atenção nas motivações dos consumidores e em desenvolver conteúdos que se alinhem mais adequadamente com esses interesses. Quanto mais espalhabilidade tiver um conteúdo, mais ele dá espaço para o público – agora ativo, participativo e conectado – redefini-lo em diferentes níveis, de diferentes formas, e por diversos nichos, inclusive *haters e trolls*, que consomem o conteúdo que “odeiam”.

Anti-fãs

O pesquisador Jonathan Gray é um estudioso de fãs que acabou, por acaso, descobrindo grupos de audiência que alegavam não serem fãs, mas que tinham conhecimento e embasamento para sustentar discussões cheias de argumentos até mais razoáveis que os dos fãs para justificar seu despreço pelo programa que delimitou o recorte do estudo, *Os Simpsons*. Embora tenha tido os fãs inicialmente como alvo, Gray resolveu que aqueles outros indivíduos, que vinham acompanhando namorados(as), cônjuges e companheiros(as), eram mais instigantes para o estudo e passou a investiga-los mais. Acabou denominando anti-fãs e não-fãs os dois grupos que encontrou e separou dos fãs.

Gray acabou considerando que ambos os grupos eram de pessoas que não se consideravam fãs e que dividiam-se entre os que tinham opiniões negativas sobre a série e os que tinham opiniões de neutras a favoráveis. Estes últimos diferenciar-se-iam dos fãs pelo baixo engajamento em relação ao produto, ou seja, para Gray o não-fã pode até gostar do produto, mas não se prende à ordem dos episódios, à fruição obrigatória da obra completa, e faria muitas vezes uso de paratextos em substituição aos textos. Quanto aos anti-fãs, o autor os referencia como quem tem um forte desagrado por determinado produto midiático, sentindo-se insultado ou incomodado com o que a obra defende, considerando o conteúdo fútil, estúpido, ou por acreditar que ele fere de alguma forma os conceitos pessoais de moral e ética desses indivíduos (Gray, 2003). Embora suas ações possam demonstrar que eventualmente a relação com o texto possa assemelhar-se à relação que têm os fãs, em nível de envolvimento, os anti-fãs atacam a obra, enquanto os fãs a defendem; ainda assim, para Gray, o anti-fã não seria propriamente um receptor regular da obra, recorrendo mais a paratextos e tendo menos familiaridade. Engajados, mas sem conhecimento profundo, em sua visão. Portanto, para ser considerado anti-fã, seria necessário falar bastante mal, conhecendo pouco. O autor alegoriza os fãs como prótons, não-fãs como nêutrons e anti-fãs como elétrons de um suposto modelo de átomo de sua autoria. No entanto,

Interferências: Televisão e Web

Essa visão inicial de Gray não retrata fielmente a realidade, uma vez que o modelo de átomo de Gray separa os grupos entre os que “consomem e falam bem de forma engajada”, os que “consomem mas não se engajam” e os que “não consomem mas falam mal engajadamente”. Claramente não estariam contemplados os grupos que “consomem mas falam mal”, ou “não consomem mas falam bem” (PÉSSOTTO e TOLEDO, 2014).

Assim, aponta-se que há grupos ignorados nesse modelo. Theodoropoulou, pesquisador de fandoms esportivos, aponta a existência de algo que também denomina anti-fãs, mas que se caracteriza por ser rival. Um anti-fã de determinado time de futebol, exclusivamente pelo fato de ser fã de outro. Contexto faz com que o fã torne-se anti-fã, em que implique o fato de haver respeito: não há razão para atacar um time que não oferece risco algum ao seu, que não divide o espaço, o apreço, as conquistas. Sempre se pode desgostar ou ignorar um outro time, mas a não ser que alguém, em algum lugar, atribua a esse time a capacidade ou o potencial de ser melhor que o seu, não há motivos para engajar-se em atacá-lo e desacreditá-lo. Assim é com franquias de mídia, também. A rivalidade apontada por Theodoropoulou aplica-se a fãs de Guerra nas Estrelas, que comumente apresentam-se como anti-fãs de Jornada nas Estrelas, por exemplo. A suposta disputa seria pelo título de melhor franquia, ou de melhor universo ficcional, de ficção científica audiovisual. Acontece situação análoga entre leitores de quadrinhos das editoras Marvel Comics e DC Comics, que publicam respectivamente Vingadores e Liga da Justiça, e que têm seus títulos e personagens defendidos por fãs e atacados por fãs dos rivais. Os níveis de engajamento certamente são altos, mas aqui aponta-se outras características, uma vez que não seja raro um aprofundamento para além dos paratextos nos assuntos relativos aos “rivais”.

Como diz Sun Tzu em A Arte da Guerra, deve-se conhecer a si mesmo e ao inimigo, para não temer o resultado das batalha; também o anti-fã, para saber atacar adequadamente, e defender aquilo do que é fã, deve conhecer bem os objetos de seu fanatismo e anti-fanatismo. O “melhor” dos anti-fãs, portanto, seria aquele que se aprofunda no assunto que pretende atacar; isso o colocaria fora do escopo delimitado por Gray para os anti-fãs, uma vez que para ele, o anti-fã se engaja no embate, mas pouco se aprofunda no texto oficial.

Haters e Trolls

Em uma tradução literal do termo, *hater* é “odiador”, aquele que odeia, derivado de *hate*, ódio. Esse é um termo popular que surge como apelido em discussões nas quais alguém fala mal de algo repetida e insistentemente, em geral um produto midiático. O recorte que interessa aqui compreende os *haters* de ficções audiovisuais seriadas, que podem ser identificados como espectadores que assistem a um episódio de determinado produto e falam mal dele; assistem a um segundo episódio e voltam a falar mal; assistem a um terceiro e falam mal, e mal podem esperar para poder falar mal do quarto episódio.

Haters, pela lógica de Gray, seriam anti-fãs, uma vez que falam mal dos produtos, e o fazem engajadamente. No entanto, também demonstram muito conhecimento a respeito do material, fazendo análises e apontamentos profundos e de detalhes que sugerem o conhecimento direto do produto, e não meramente o acesso a informações paratextuais. E ademais, não poderia haver alguém que assista regularmente, mas ataque o produto? Embora Gray não aponte essa possibilidade em seu estudo, os anti-fãs de Theodoropulou, que são anti-fãs por rivalidade, conhecem bem os rivais. Os *haters* estão, portanto, entre o conceito de um fã (por assiduidade e fidelidade ao conteúdo) que fala mal (sem que, no entanto, precisem ser entendidos como fãs de um rival ou como anti-fãs), ou do conceito do anti-fã que tem forte vínculo com o conteúdo, mas sem rivalidade obrigatória. Frequentemente, os comentários de *haters* trazem feedback de elementos considerados por eles como inadequados, que tenham sido mal produzidos ou gerem desagrado em mais pessoas do que somente esse pequeno grupo específico de espectadores. Há um postulado a respeito dos *haters* que diz: *haters gonna hate* (algo como “odiadores odiarão”), que é reducionista desde o início, mas principalmente em função do apelido atrelado a eles, que leva à construção do axioma. Se é entendido como um odiador, o que se espera que ele faça?

Trolls, por outro lado, são mais próximos do conceito de não-fã, de Gray, por serem desvinculados do conteúdo, sem efetivo engajamento; só não coincidem efetivamente com o não-fã, porque Gray entende que este tende a entender o produto de forma positiva, e a falar bem dele (que seria o que, em essência, leva o não-fã a assistir o produto: uma boa predisposição

Interferências: Televisão e Web

a ele). *Trolls* falam mal, debocham, apontam sadicamente defeitos e fazem chistes com fãs para ver seu sofrimento e revolta.

Em termos de engajamento, os *trolls* têm menos compromisso e fidelidade com o conteúdo do que os *haters*, e podem certamente escarnecer do produto e seus aficionados tendo pouco contato com ele. Basta o suficiente para saberem qual ponto popularmente é sensível, e para esse contato, paratextos são, em geral, suficientes.

É possível perceber, como ocorreu com Gray, que há profundidade nos comentários e postagens desses dois grupos, e que ainda que os *trolls* não sejam em si tão engajados, em sua maioria, eles tendem a engajar fãs que vão em defesa de seu produto favorito.

Exemplo da profundidade é dado pela personagem Félix (Mateus Solano), da telenovela Amor à Vida (Globo, 2013-2014), que dizia todo o tempo frases cáusticas e de efeito, debochando de situações e de outras personagens; o público não só repetia uma ou outra frase dita no ar, mas também criava outras frases, com características que poderiam ser identificadas no seu estilo de discurso, e atribuíam-nas à personagem, em memes nas redes sociais. Diz Solano, em entrevista: “Pegavam minhas fotos e colocavam frases das mais criativas e sagazes. Frases que ele diria até. Outras coisas, não, porque era novela e na televisão não pode” (PORTIOLLI, 2014). Ao mesmo tempo, percebe-se algum engajamento, já que houve uma produção espontânea; razoável conhecimento do obra e da personagem; e as frases eram sempre de deboche, o que poderia ser aplicado a diversas situações de “*trollagem*”, ainda que não estivessem especialmente sendo direcionadas ao programa ou a seus fãs. Conteúdo esse capaz de gerar compartilhamentos, mas que não é, certamente, o que se entende por “viral”, uma vez que não é um repasse obrigatório, e que é gerado pelo público – o que pede uma avaliação de adequação antes do compartilhamento.

Tanto *haters* quanto *trolls*, entendidos superficialmente, “reclamam e falam mal”. Certamente isso é uma comprovação estatisticamente bem fundada; o que se argumenta aqui é que isso não é entendido da forma correta, ou antes, que isso gera um efeito que pode ser entendido de forma favorável. *Haters* e *trolls* são tradicionalmente vistos como geradores de energia negativa, teoricamente seriam mal-vistos e indesejados pelo produto e produtores; No entanto, repassam, remixam e produzem conteúdo.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Se *haters* reclamam e falam mal, o fazem de forma embasada e apontando fraquezas em um conteúdo, estratégia de divulgação, narrativa. Haters reclamam por terem um ideal de produto que não foi alcançado, mas seus comentários, via de regra, são fundamentados e geram feedback a respeito das expectativas de fãs exigentes e que pretendem consumir produtos elaborados. No vídeo “Game of Thrones é uma merda” de autor autodenominado Hater, a locução diz que “eles querem mostrar as cenas mais fudas do livro, mas não se preocupam em explicar tudo que aconteceu para chegar naquele ponto” e “isso é um desperdício da história”, argumenta, apontando o que acha que deveria ser melhor aproveitado dos livros, ao mesmo tempo em que gera humor sugerindo não os ter lido.

A Rede Globo está contemplando estes dois grupos de público para divulgar seus próprios produtos, por exemplo em Amor à Vida. O surgimento espontâneo de uma discussão em torno da personagem Nicole, vivida pela atriz Marina Ruy Barbosa. A atriz recusou-se a cortar seus cabelos ruivos para viver na novela as dificuldades trazidas pelo câncer da personagem, como a quimioterapia, o que forçou o autor a modificar a trama e a trazê-la como fantasma mais algumas vezes, o que foi muito atacado pelos espectadores, gerando um grande volume de comentários, mas produzindo chamados de atenção à novela por parte de não-espectadores.

A personagem Félix tornou-se provocadora de remixes e produções por parte de espectadores que espalhavam seu conteúdo cáustico, conforme demonstram as figuras 1 e 2.

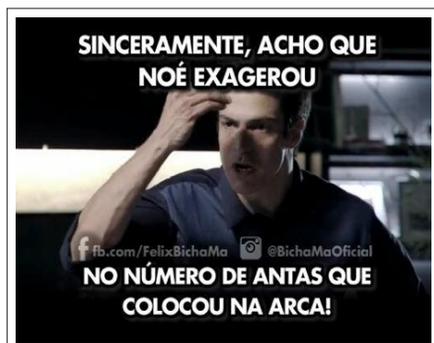


Figura 1 – remix de Félix postado pela página FélixBichaMá¹



Figura 2 – remix de Félix postado na comunidade Conselhos do Félix²

Ambas foram produzidas por espectadores que utilizaram a mesma lógica: a produção de frases originais, supostamente ditas pela personagem da novela, de forma a gerar identificação do público da identidade da personagem, mas também do estilo de suas manifestações ácidas. A personagem tornou-se espalhável, e justamente por parte dos espectadores mais identificados com esse teor de deboche e sadismo *troll*.

¹ Página de personagem fictício no Facebook, imagem com 16.129 compartilhamentos até fevereiro de 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/FelixBichaMa/photos/pb.662756783750900.-2207520000.1425406633./876789352347641/?type=3&theater> >

² Comunidade da rede social Facebook, imagem disponível em: <<https://www.facebook.com/511688862216327/photos/a.511703928881487.135016.511688862216327/681604175224794/?type=1&theater> >.



Figura 3 –Troll – GSHOW debocha de cena e trama da novela “Amor à vida”.³

A rede passou também a produzir conteúdo em uma editoria do portal GSHOW denominada *Troll*, justamente para debochar de seus próprios produtos. A figura 3 apresenta remix de cena em que Aline daria uma desculpa qualquer para justificar uma cova em seu quintal. Foi estabelecida uma parceria com a página “Morri de Sunga Branca”⁴, que assumiu a editoria no portal de entretenimento da Globo. O “Morri [...]” parou de produzir conteúdo jocoso sobre as novelas do canal em sua página e passou a postá-las direto no GSHOW, ajudando a capitalizar os produtos seriados fazendo piadas na própria página da emissora. Antes disso, este público ia somente ao “Morri [...]” e seus similares.

³ Disponível em: <<http://gshow.globo.com/especial-blog/troll-tvg/70.html>>.

⁴ morrisungabranca.com é um blog de humor que fala sobre celebridades.

Considerações Finais

Haters e trolls não só são parte natural desse ecossistema, mas são desejáveis por parte do mercado, por serem consumidores e propagadores daquilo que supostamente odeiam. A estratégia de mantê-los próximos permite que a Globo receba opinião de seus produtos diretamente, enquanto “rouba” usuários de sites que atacam sua programação, capitaliza este maior volume de acessos com anunciantes e redireciona o público, atraído pelos deboches, de volta ao conteúdo televisivo, em busca de mais elementos para trollar e odiar. Paradoxalmente, *haters e trolls* podem angariar espectadores para os objetos que criticam e atacam, justamente por chamar a atenção das pessoas para os produtos através de suas sátiras.

Produções espalháveis têm mais chance de levar um público ativo, participativo e conectado a redefini-las em diferentes níveis, de diferentes formas, e por diversos nichos, inclusive entre *haters e trolls*, que consomem o conteúdo que supostamente odeiam. Os dois grupos orbitam os produtos televisivos espontaneamente; ignorá-los não faz com que desapareçam, uma vez que essa era a estratégia anterior e já não funcionava. Tratá-los bem pode e fornecer a eles material específico pode engajá-los como espalhadores, e voltar sua energia em favor dos produtos; e também é possível que passem a *trollar* e odiar as produções do portal GSHOW.

Referências

GRAY, Jonathan. **New Audiences, New Textualities Anti-Fans and Non-Fans.** International journal of cultural studies, v. 6, n. 1, p. 64-81, 2003.

GSHOW. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/especial-blog/troll-tvg/1.html>>. Acesso em: 30 de mar. 2014.

JENKINS, H. **If It Doesn't Spread, It's Dead.** In: Confessions of an Aca-Fan. the official weblog of Henry Jenkins. 2009. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html>. Acesso em: 30 de mar. 2014.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

PESSOTTO, A. H. V.; TOLEDO, G. M. Inimigos mais perto ainda: Globo produz conteúdo para hater e troll. **Revista GEMInIS**, n. 2 ano 5, p. 79-95, 2014. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/205/175>>. Acesso em: 30 de mar. 2014.

PORTIOLLI, Mirella. A publicidade está presa ao conservadorismo. In: **Meio & Mensagem**. 2014. Disponível em: http://gente.meioemensagem.com.br/home/gente/sapo_de_fora/2014/04/28/A-publicidade-esta-presa-ao-conservadorismo.html#ixzz3liHcKFW4. Acesso em 14 nov. 2014.

THEODOROPOULOU, Vivi. The anti-fan within the fan: Awe and envy in sport fandom. **Fandom: Identities and communities in a mediated world**, p. 316-27, 2007.

TOLEDO, G. M.; AFFINI, L. P. When you play the Game of Thrones, you spread or you drill. In: **XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, Bauru, 2013. Anais... São Paulo: Intercom, 2013. CD-ROM.

TOLEDO, G. M.; JARETA DE OLIVEIRA, B.; SILVA, E. S. A Game of Spread and Drill: os recursos de espalhabilidade e perfurabilidade em Game of Thrones. In: **XXXVI Congresso de Ciências da Comunicação**, Manaus, AM. Anais... São Paulo: Intercom, 2013. CD-ROM.

TOLEDO, G. M.; PESSOTTO, A. H. V. Espalhar e Perfurar: e nós com isso? In: **Anais do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, 2014.

RECONFIGURAÇÃO, REPETIÇÃO E ESTÉTICA DAS NARRATIVAS EM PORTAIS DE EMISSORAS COM TRADIÇÃO TELEVISIVA



Soraya Ferreira¹

Introdução

O cenário da convergência dos meios, que possibilita a inserção das linguagens eletrônicas em sistemas multiplataformas, tem feito com que a televisão se movimente no sentido de propor mudanças aos produtores de conteúdo das emissoras e de criar possibilidades para que o espectador se inscreva como agente neste processo, principalmente através dos seus portais.

Se antes o espectador estava afeito a se colocar no polo da recepção, hoje é convidado muitas vezes a participar das narrativas e se deslocar do lugar confortável, denominado por muitos de passivo, para ser um usuário do sistema de mídia, um interator.

¹ Colaboração das bolsistas Sabrina Henriques Chinelato e Liliane Maria de Oliveira Silva, graduandas em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Com esta realização, vimos como as emissoras estão ampliando seus domínios a partir das novas plataformas digitais e como estão lidando e buscando novas alternativas para enfrentar esse momento de convergência em que o analógico passa para o sistema digital e os meios buscam a audiência das novas mídias. Desse modo, os gêneros mais antigos produzidos pela televisão aberta, como as telenovelas e o telejornalismo, estão redimensionando suas narrativas, e levando para os meios digitais desdobramentos produzidos no ambiente televisivo, estendendo assim a participação do público, e aquela forma de estar junto, típico da TV *broadcasting*².

Convergência Midiática

O verbal, o pictórico, o fotográfico, o filmico, o televisivo, o gráfico, o musical, dentre outros, são levados em conta numa combinação como forma de transdução da narrativa central que, a nosso ver, estaria pautando o desenvolvimento das narrativas e estéticas dos meios digitais por excelência. O caráter transdutor e de interface das novas formas eletrônicas torna-se agora de uma importância ainda não avaliada nas suas dimensões. De fato, na sociedade tecnológica, a tendência parece caminhar cada vez mais no sentido do uso de processos transcodificadores e tradutores de informação entre diferentes linguagens e meios (Plaza, 2001).

Com isto ou e a partir delas, dessas narrativas, as matrizes de linguagens verbais, sonoras e visuais (Santaella, 2001) se imbricam cada vez mais, fazendo surgir o que se chama hipermídia, em que imagens e textos se deslocam de seus contextos, tendo como base a digitalização. Santaella lembra ainda que estas misturas de linguagem são históricas.

O processo de convergência tão aclamado por Henry Jenkins (2008) é que, a nosso ver, possibilita essa combinação – difusão dos limites entre as linguagens, no meio digital, fazendo surgir outras possibilidades estéticas a partir de uma matriz inicial. Poderíamos retomar McLuhan (1995) ao conceituar o meio quente e o meio frio e que um meio sempre traz consigo o meio antecessor.

² Broadcasting é o processo pelo qual se transmite ou difunde determinada informação, tendo como principal característica que a mesma informação está sendo enviada para muitos receptores ao mesmo tempo.

Interferências: Televisão e Web

Ao mesmo tempo, Bolter e Grusin (1999) alertam para o fato de que as novas mídias remodelam as anteriores; a linguagem nos meios digitais passa a ser independente dos meios anteriores que lhe deram origem, pois foram recombinados, rearticulados, fundidos e remodelados. Neste sentido, perguntaríamos se há linguagem própria e específica dos meios digitais. Se não, como elas se hibridizam e se tornam intersemióticas?

Entretanto, nos interessa entender essas fronteiras que aparecem borradas, misturadas, hibridizadas (Barbero, Canclini) para refletir sobre as estéticas atuais e os reflexos nos contextos socioculturais engendrados nessas narrativas, linguagens e textos (sentido Bakhtiniano). Sabemos que os formatos e gêneros visuais, como a fotorreportagem, ao transitar do papel para o mundo virtual, vêm recebendo tratamento estético interessante e faz surgir as *picture stories*³, ou ainda a infografia, que ganha tratamento visual e dimensões: propriedades táticas, estrutura, captura da informação (*information gathering*). É como se agora o mundo fosse, de fato, real e ganhasse concretude desejada. O objeto dinâmico agora é dinâmico.

A convergência de mídia tem trazido mudanças nas linguagens jornalísticas que atualmente já se tem o conceito de webjornalismo audiovisual definido por Nogueira (2005, p.13) como “a atividade que utiliza formatos de notícia com imagem em movimento e som enquanto elementos constitutivos do produto disponibilizado nos bancos de dados da web”. De forma complementar, Becker e Teixeira (2009) apontam que a terceira fase de desenvolvimento do webjornalismo audiovisual é marcada pela implementação das “webtvs”, caracterizadas por “projetos editoriais de informação e entretenimento produzidos e dirigidos exclusivamente para a internet”.

Neste momento, nos preocupa fazer uma exploração para averiguar a produção audiovisual televisiva no cenário de convergência para, a partir daí, entendermos como os processos e linguagens vêm se reconfigurando diante dos novos ambientes midiáticos digitais, propiciando talvez possíveis alterações socioculturais. Mas, partimos da experiência da televisão para a internet, meio digital por excelência. E procuramos elucidar por meio da pesquisa junto aos conteúdos disponibilizados nos portais da Rede Globo, canal aberto, e GNT, canal fechado, como os elementos estéticos

³ Narrativas com imagens ou slide shows.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

contribuem com o conteúdo da TV ao migrarem para o meio digital, virtual.

É importante ressaltarmos que estamos vivendo um período de transição em que pouco foi feito em relação à convergência e que a reconfiguração é que parece justamente marcar uma ruptura em relação ao caráter massivo que caracteriza historicamente a transmissão televisiva.

Especificamente no caso da televisão, é fundamental identificarmos ainda que, a despeito de várias análises pessimistas quanto à sua própria sobrevivência em uma ecologia de mídias cada vez mais diversificada e complexa, estamos lidando com um artefato cujo significado cultural parece só aumentar desde sua implementação (Miller, 2009). Arlindo Machado (2011) ressalta que estamos vivendo uma era *post-network*, se referindo à inauguração das novas possibilidades narrativas e estéticas propiciadas pelas crescentes plataformas digitais, que levam para fora do ambiente televisivo clássico as narrativas criadas para ela e que ali ganham continuidade, tecendo, assim, complexidades na construção das linguagens que agora surgem concomitantes em vários domínios, em uma ligação semiótica por excelência. Por outro lado, Scolari adverte que:

Essa visão inicial de Gray não retrata fielmente a realidade, uma vez que o modelo de átomo de Gray separa os grupos entre os que “consomem e falam bem de forma engajada”, os que “consomem mas não se engajam” e os que “não consomem mas falam mal engajadamente”. Claramente não estariam contemplados os grupos que “consomem mas falam mal”, ou “não consomem mas falam bem” (PÉSSOTTO e TOLEDO, 2014).

Por fim, vemos então que, para Scolari, a hipermediação se refere à trama de reenvios, de misturas que envolvem as novas linguagens que se insurgem no ecossistema midiático. Assim, surge como tarefa para a área da Comunicação pensar como vem se dando essas experiências no universo da produção nacional, buscando a sistematização desses produtos e dos processos comunicacionais pelos quais vem se dando esse fluxo de informação narrativa estética hipermediática. Partimos, então, para a averiguação dos portais dos canais Globo e GNT para entendermos a reconfiguração da continuidade do conteúdo quando as emissoras se lançam para o universo tipicamente digital e hipermediático.

Análise dos Portais do GNT e Globo

O GNT é um canal da TV fechada brasileira e tem sua grade de programação voltada para um público específico, nesse caso a temática da programação é o universo feminino/familiar. Em sua grade, o espectador pode encontrar programas relacionados à culinária, moda, bem estar, beleza, decoração, variedades, entrevistas, pequenos *realitys* familiares e séries.

A segunda maior rede de televisão comercial do mundo, Rede Globo, faz parte das Organizações Globo. A TV aberta de maior audiência no país oferece uma programação composta por telenovelas, telejornais, séries, *realitys shows*, conteúdo esportivo, educacional, humorístico, infantil e programas de variedades ao vivo. Devido à diversidade da programação da Rede Globo, a emissora divide o conteúdo online em portais diferentes. O portal Gshow foi escolhido para análise na presente pesquisa. O Gshow é o portal online de entretenimento da Rede Globo, o qual engloba o conteúdo dos programas do gênero.

Para Scolari (2008), a convergência midiática acontece também no que diz respeito à interface do canal na internet. Em um primeiro momento, os portais copiam o estilo gráfico do papel e colam na página da internet, como acontece com o conteúdo da TV que vai para *web*. Mas, com o desenvolvimento da *web*, os portais vão criando sua identidade própria, tanto no layout como nas formas de apresentar o conteúdo.

Pero la web debía hacer algo más que remendar un estilo gráfico nacido para el papel. A las generaciones de Siegel podríamos agregar una cuarta donde la página tiende a ser reemplazada por una metáfora ambiental que reenvía a interacciones totales, menos vinculada a la fruición textual tradicional y más cercana a las formas específicas de interacción multimedia (...). La web se está contaminando con muchos otros medios - latelevisión, la radio, los videojuegos, etcétera - al mismo tiempo que trata de definir su propia interfaz y gramática de interacción. (SCOLARI, 2008).

O portal do GNT apresenta *layout* com abas que direcionam o internauta e oferecem as opções de conteúdo no portal por menus divididos em editorias (veja figura 1). Apesar de ter um layout um pouco mais diferenciado, as abas do portal Gshow (veja figura 2) são divididas por editorias, as quais categorizam o conteúdo oferecido. Essa grande

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

semelhança na disposição de textos, imagens e publicidade, assim como nos recursos de linguagem, está diretamente relacionada ao fato dos portais serem administrados pela mesma empresa, a Globosat.

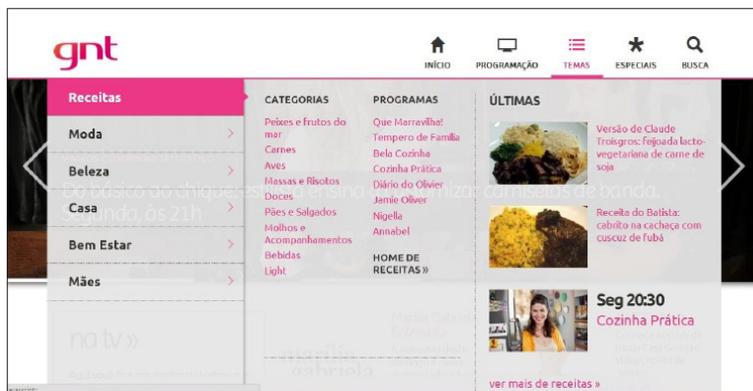


Figura 1: Aba temas do portal GNT. Disponível em: <http://gnt.globo.com/>. Acesso em 25/06/2014.

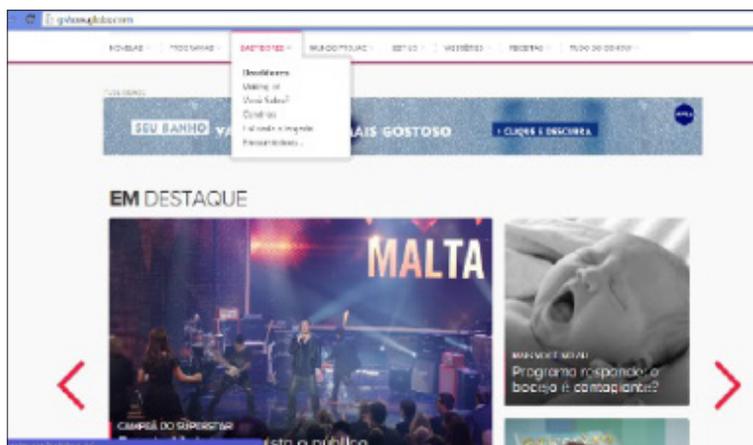


Figura 2: Aba Batidores do portal Gshow. Disponível em: <http://gshow.globo.com/>. Acesso em 07/07/2014.

Interferências: Televisão e Web

O desenvolvimento das narrativas e estéticas dos novos meios digitais está sendo pautado pelo hibridismo de linguagens de outros meios, como o cinema, a fotografia, a literatura, as artes plásticas, o rádio e a própria televisão. São formas de mestiçagens da linguagem partindo da perspectiva de Martin-Barbero, que aponta a emergência de “formas mestiças de comunicação” em função da contaminação dos discursos oriundos de diferentes meios.

No portal, as linguagens mais exploradas são as fotográfica e cinematográfica. Na página principal, o texto praticamente não aparece, são as fotos relacionadas às matérias que guiam o internauta para o conteúdo desejado, bastando apenas um clique na imagem. Geralmente aparecem imagens de apresentadores ou personagens dos programas da TV que chamam a atenção para as matérias. Além dessas fotografias, existem também abas de direcionamento separadas por temas que facilitam a navegação no portal (figura 3).

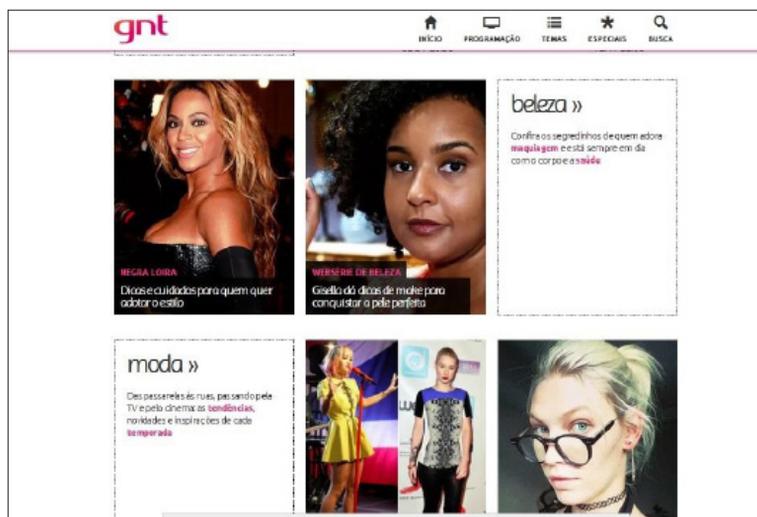


Figura 3: Imagens que direcionam para as matérias. Disponível em: <http://gnt.globo.com/>. Acesso em: 22/06/2014.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

No portal de entretenimento da Rede Globo, a fotografia é bastante explorada. Na página principal, o que mais chama atenção para as matérias são as fotos esteticamente atraentes: fotos posadas de personagens, *selfies* e fotos espontâneas de atores, como as da novela *Meu Pedacinho de Chão*, por exemplo. Acompanhando as imagens, seguem pequenas chamadas e *leads* para as matérias (figura 4).



Figura 4: As fotos chamam atenção para as matérias do site Gshow.com. Disponível em: <http://gshow.globo.com/>. Acesso em 22/06/2014.

Além da fotografia, o portal Gshow oferece exclusivamente para o internauta da Rede Globo webséries de ficção e animação, explorando a linguagem do cinema, como *A última loja de discos* e *Atormentados* (Figura 5).



Figura 5: Webséries exclusivas para internautas no portal Gshow. Disponível em: <http://gshow.globo.com/>. Acesso em: 22/06/2014.

Interferências: Televisão e Web

Machado (2011) compara os recursos de filmagem do cinema com a produção audiovisual da televisão. O autor acredita que as técnicas usadas primeiramente no cinema e depois na TV podem produzir uma experiência transcendental para o telespectador. Na Televisão e no cinema, os eventos são acompanhados por uma visão onipresente, abrangente e privilegiada em relação a quem acompanha ao vivo.

A visão que um espectador tem diante da televisão é muito mais abrangente e, num certo sentido, mais completa que aquela que ele teria se tivesse de apreender o espetáculo apenas com os seus próprios meios, diretamente do meio da multidão de outros espectadores. Com a mediação das câmeras, o espectador pode criar asas com as quais realiza vôos rasantes sobre a cena, aproxima-se até quase tocar o nariz do jogador ou do intérprete musical, afasta-se para contemplar de longe a multidão que ovaciona o espetáculo, efetua, enfim, toda a sorte de movimentos, experimentando todos os ângulos de visualização possíveis. (MACHADO, 2011)

A hipertextualidade é uma característica da convergência midiática, de acordo com Jenkins (2008) ela permite a difusão dos limites entre as linguagens, no meio digital, fazendo surgir outras possibilidades estéticas a partir de uma matriz inicial. A hipertextualidade só se torna possível por meio dos hipertextos que segundo Scolari (2008) sempre estiveram relacionados à junção de diferentes recursos de linguagem em um único contexto.

El hipertexto siempre incluyó al hipermedia. Tanto em las reflexiones pioneras de Bush (2001) com em los trabajos de Engelbart (2001) y Nelson (1992a) el hipertexto estaba destinado a contener y enlazar sólo documentos escritos sino también fotografías, gráficos, sonidos y representaciones tridimensionales. (SCOLARI, 2008, p. 219)

Outra característica da convergência midiática que está presente nos portais analisados é a interatividade. O internauta passa a exercer o papel de interator, quando tem a possibilidade de selecionar o conteúdo que deseja ter acesso, essa característica é denominada por Nogueira *apud* Palácios (2005) como “personificação de conteúdo”. No caso do portal do GNT, são disponibilizados para os usuários conteúdos de programas e séries da TV na íntegra por meio da aba GNTplay, mediante assinatura do serviço. Dessa maneira, ao clicar nessa aba o internauta é direcionado para

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

a página da Globosat Play (ver figura 6) que concentra o conteúdo de todos os canais administrados pela Globosat. Nela o internauta pode montar a sua própria programação de acordo com seus interesses e assistir aos seus programas favoritos no horário e local que preferir.

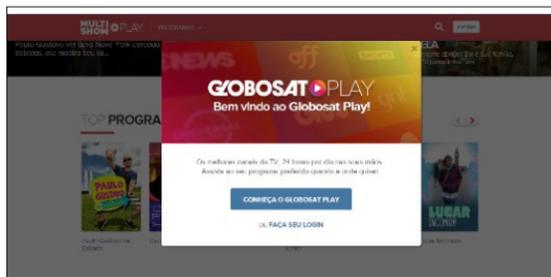


Figura 6: Globosat Play permite a personalização de conteúdo. Disponível em: <http://globosatplay.globo.com/multishow/>. Acesso em 22/06/2014.

No site Gshow, estão disponíveis os blogs de alguns programas e novelas. Em alguns, a interação é limitada, não oferecendo ao internauta nem mesmo a possibilidade de fazer comentários, como o blog do programa *Tá no ar: a TV na TV*. Já em outros blogs, a interatividade é mais explorada. Neles, o usuário tem a possibilidade de se inscrever para participar de quadros de programas; jogar *games* online com a temática dos programas e quadros, como no blog do *Caldeirão do Hulk*; baixar músicas de artistas, como no blog do programa Super Star; participar de bate-papos, tal qual o *2ponto0* da novela *Malhação* (Figura 7); e fazer comentários.



Figura 7: bate-papo da malhação. Disponível em: <http://gshow.globo.com/>. Acesso em 21/06/2014.

Interferências: Televisão e Web

Entre as diversas formas de interação entre o canal e o espectador no portal estão as Redes Sociais (RSIs) *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *Pinterest*, *You Tube* e *Google+*, as quais têm links de direcionamento presentes nos portais. Nelas, os espectadores podem se informar sobre a grade de programação, novidades e promoções. Por meio das RSIs e do próprio portal na opção “comentários” também é possível interagir, comentar, sugerir, elogiar ou criticar a programação e o conteúdo veiculado na web. Com isso, o internauta mais uma vez pode agir como interator e interferir no fluxo de informações intenso que acontece nas RSIs, como destacam Santaella e Lemos (2010).

Nas RSIs 3.0, a dinâmica de renovação de conteúdo passa a ser contínua e coletiva. É a era dos *streams* (fluxos), das correntezas vivas de informação que entrelaçam textos e *links*, recomendações, perguntas, declarações, ideias, posições e, por que não, também irrelevantâncias. Independentemente do tipo de informação que esteja sendo vinculada, o fluxo de informação é algo vivo, estando permanentemente em movimento. (Santaella e Lemos, 2010- p. 62)

Além das RSIs, o interator tem acesso a diversos aplicativos (apps) para dispositivos móveis que podem ser baixados gratuitamente no próprio portal ou utilizando a ferramenta do Google PlayStore. Os apps permitem acesso rápido e dinâmico a conteúdos da TV e da *web* direto de dispositivos móveis como *smartphones* e *tablets*.



Figuras 8: Captura de tela de Apps dos canais Gshow e GNT.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Os programas e novelas da Globo estão presentes nas redes sociais *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *Pinterest*, *YouTube*, *Orkut* e *Google +*, com perfis independentes. Alguns possuem aplicativos compatíveis com os sistemas Android e Windows Phone.



Figura 9: Facebook do programa SuperStar. Disponível em: <http://gshow.globo.com/>. Acesso em: 22/06/2014.

É importante ressaltar que embora existam muitos conteúdos que permaneçam com formato idêntico ao da TV, um exemplo são os conteúdos exibidos na íntegra pela Globosat Play, a maioria dos conteúdos quando convergem para o ciberespaço sofrem mudanças diversas. Essas mudanças se dão pelo fato de o ciberespaço ser um ambiente muito mais dinâmico do que a TV. Assim, para adequar o conteúdo a essa nova realidade, vários recursos são utilizados. No portal do GNT, é possível perceber que o uso de texto é limitado e a predominância é da linguagem visual. O texto é usado somente para introduzir um assunto que vai ser mostrado em pequenos vídeos ou galeria de fotos.

O conteúdo apresentado no ciberespaço é uma extensão do programa e novela veiculado na TV. No portal, o internauta pode saber mais sobre quadros de programas ou capítulos de novelas, conhecer os bastidores e artistas. Entretanto. Apesar do aprofundamento do conteúdo da TV, a linguagem se apresenta de forma diferenciada. Na internet, a fotografia e o vídeo são as principais estratégias para transmitir a mensagem. Os textos são curtos e cheios de links para outros assuntos. O conteúdo, portanto, é adaptado como forma de atrair os espectadores da TV, por

Interferências: Televisão e Web

meio de uma linguagem rápida, informal e objetiva; além de também fazer a publicidade e gerar expectativa para a programação da TV, aliando temas pertinentes tratados nas diferentes linguagens produzidas para serem consumidas no ciberespaço. Em alguns blogs, é possível também assistir ao conteúdo fragmentado da TV (Figura 10).



Figura 10: Vídeo do Superstar. Disponível em: <http://gshow.globo.com/>. Acesso em: 22/06/2014.

O texto fragmentado e com links de navegação é uma mudança muito comum no formato para o ciberespaço, já que a proposta da *web* é a dinamicidade e agilidade e não seria coerente apresentar textos muito extensos e complexos. A linguagem na web também é muito mais simples e próxima da fala do que em um jornal impresso, por exemplo, justamente para que a leitura flua de maneira leve e às vezes até descontraída. Scolari (2008) destaca que a presença do espectador é fundamental para a produção da interatividade dessa “experiência hipertextual”, para que haja a interatividade.

Según sus teóricos, em este tipo de formato el texto se fragmenta y atomiza para promover una lectura no secuencial, aumentan las posibles interpretaciones por parte del consumidor y elector – ahora reconvertido em usuário – asume un papel mucho más (inter)activo respecto al texto tradicional. (SCOLARI, 2008, p. 225)

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário



Figura 11: Demonstra como o exemplo de pouco texto seguido de vídeo. Disponível em: <http://gnt.globo.com/moda/materias/lilian-pacce-apresenta-a-escola-de-moda-casa-geracao-vidigal.html>. Acesso em: 22/06/2014.

Em sua maioria, os conteúdos veiculados na *web* têm caráter inédito, porém não necessariamente produzidos exclusivamente para a *web*. Em geral são making of, gravações extras ou mesmo trechos de programas que ainda vão ao ar na TV. E existem também os conteúdos que são inteiramente produzidos para o ciberespaço. No portal do GNT não existe a produção de programas exclusivos para a *web*, porém é possível encontrar na aba “Especiais”, conteúdos extras que são produzidos por blogs convidados. Nessa aba, existem *links* diretos para conteúdos do blog de culinária Gastronômismo e para o blog de moda *40 Forever*.

Navegando por esses conteúdos o internauta encontra conteúdos exclusivos de moda e receitas que não são veiculados na TV.

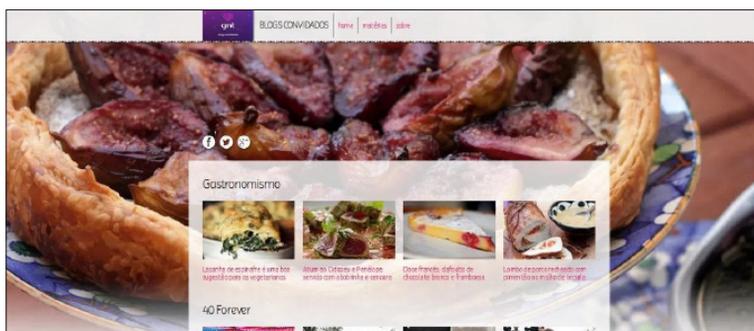


Figura 12: Blogs convidados do portal. Disponível em: <http://gnt.globo.com/especiais/blogs-convidados/index.html>. Acesso em: 22/06/2014.

Interferências: Televisão e Web

Além de conteúdos que são produzidos exclusivamente para a internet, ao analisar o portal do canal GNT, é possível perceber que a *web* também contribui em alguns casos para a programação da TV. Essa é uma característica muito presente no portal, já que vários de seus programas da TV dependem do personagem se cadastrar, mandar fotos e vídeos pela internet para participar, alguns exemplos são: *Decora*, *Que Maravilha Revanche*, *Socorro meu filho come mal*, *Santa ajuda*, *Vamos combinar seu estilo*, entre outros. Dessa maneira, a internet funciona como uma ponte entre a TV e o espectador.

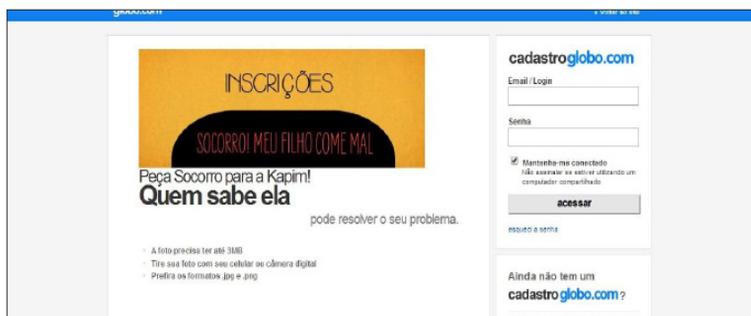


Figura 13: Inscrições para participar do programa Socorro meu filho come mal. Disponível em: <https://loginfree.globo.com/login/5656?url=http%3A%2F%2Fsocorro-kapim.participacoes.globo.com%2Fauth%2Fcadun%2Fcallback>. Acesso em: 22/06/2014

Na emissora Rede Globo, a contribuição da internet para a programação da TV acontece em programas que dependem do personagem se cadastrar, mandar fotos e vídeos pela internet, como o *Caldeirão do Hulk* e *Bem-Estar*. O destino dos participantes do programa SuperStar e de personagens da Malhação também são decididos por meio de votação e comentários dos internautas, fazendo com que a internet determine o que irá acontecer na TV.

Com relação ao fluxo de programação, o canal fechado possui uma grade de programação fixa, porém já faz parte desta grade reprises de programas e séries para que os telespectadores não fiquem reféns da programação, esse diferencial torna o fluxo de programação variável. Como destaca Scolari (2008), “los médios tradicionales deben adaptar

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

su producción a estos nuevos perfiles de espectadores”, em tempos de convergência e com o cotidiano cada vez mais agitado, os espectadores não querem ficar presos a uma grade de programação sem flexibilidade de horário.

No que diz respeito à forma de apresentação do conteúdo, a Rede Globo possui uma grade de programação fixa, sem a apresentação de reprises, exceto as novelas do *Vale a Pena Ver de Novo*. Entretanto, uma novidade da Globo que flexibiliza o caráter fixo e engessado da programação é a conversa de personagens das novelas diretamente com o espectador, durante os intervalos comerciais. Os protagonistas da novela *Malhação*, por exemplo, convidam o público durante os intervalos de programação a comentar na internet e participar de votações que decidem o roteiro da trama. Tal estratégia de ruptura da tela, em que o personagem quebra a barreira entre a TV e o telespectador, pode ser comparada com a pintura de Velázquez, *Las meninas*. Machado explica que no quadro essa ruptura da tela ocorre quando o espectador é colocado como protagonista, ao estar no lugar que coincide com o olhar do personagem.

Nesse exemplo eloquente, a paisagem que se descortina através da moldura do quadro é dada pela mediação do olhar desses protagonistas invisíveis; é uma paisagem subjetiva no sentido próprio do termo, ou seja, preenchida, dominada pela verdade constitutiva do sujeito. Nesse dispositivo cênico, o espectador é cooptado pela trama de desdobramentos: ao fazer coincidir o seu olhar com aquele sujeito invisível que vê a cena, ele se deixa também assujeitar, identificando-se com a instância vidente. (MACHADO, 2011 p.45)

Outra estratégia para manter o espectador no portal é a sequencialidade. É possível comparar a continuidade de apresentação do conteúdo com a linearidade que existe, por exemplo, no filme. Tal recurso é usado no cinema com o objetivo narrativo de fazer com que o espectador não perceba que está assistindo às cenas descontínuas. Na internet, as estratégias de sequencialidade do conteúdo podem ser consideradas, também, tentativas de criar uma narrativa. Para Jacques Aumont (1995), a linearidade é a existência de unidades discretas.

Interferências: Televisão e Web

O que caracteriza a percepção do filme é a linearidade do desfile; a impressão de continuidade criado por esse desfile linear é a base do domínio exercido pelo filme sobre o espectador. O espectador, portanto, jamais terá a impressão de estar vendo unidades descontínuas ou diferenciais. (AUMONT, 1995 p.162)

Entre um programa e outro do canal GNT, sempre há uma chamada para o seguinte. Assim como nos portais ao final das matérias são oferecidos aos internautas links de: “Veja mais sobre...” ou “Você também vai gostar de...” para continuarem a navegação em matérias com temas parecidos. No texto, algumas palavras são destacadas, para o internauta clicar e ser direcionado para outro conteúdo do site, para que o usuário permaneça no espaço do site.

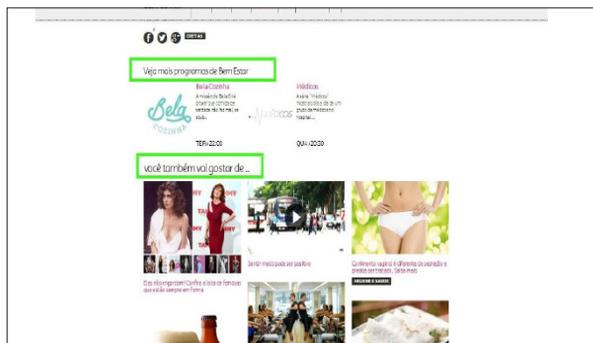


Figura 14: Exemplo de sequencialidade. Disponível em: <http://gnt.globo.com/bem-estar/materias/calculc-calorias-dos-seus-quitutes-julinos-preferidos-e-nao-perca-linha-nas-festas.html>. Acesso em: 23/06/2014.

Ao fim das matérias do site Gshow, são oferecidos aos internautas links, como “Saiba mais” e “veja também” para continuarem a navegação em matérias com temas parecidos. No texto, algumas palavras são destacadas, para o internauta clicar e ser direcionado para outro conteúdo do site, ou até mesmo convidando o internauta para interagir com o portal.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário



Figura 15: Sequencialidade do conteúdo. Disponível em: <http://gshow.globo.com/>. Acesso em 23/06/2014.

Assim como acontece na TV, nos portais os espaços para publicidade estão conectados ao conteúdo da grade de programação. Desta forma, as emissoras também criaram estratégias para ligar a publicidade com o conteúdo informativo no ciberespaço. No GNT, os anúncios têm o mesmo padrão: são usados boxes animados geralmente localizados nas laterais das matérias e também em boxes suspensos, que aparecem ao passar o mouse em cima deles. A publicidade é usada de maneira bastante direcionada, por exemplo, em matérias de beleza a publicidade é voltada para produtos e serviços ligados à beleza, da mesma forma que quando o assunto é culinária a ênfase é em produtos culinários. No caso da TV, o canal apresenta a publicidade de maneira inovadora: ela aparece inserida nas produções, um exemplo é o programa *Superbonita* que utiliza maquiagem *O Boticário*, a marca também aparece nos intervalos. No site Gshow, a publicidade aparece de forma mais tradicional, apenas em boxes nas abas e blogs.



Figura 16: Destaque para a publicidade no GNT. Disponível em: <http://gnt.globo.com/bem-estar/materias/calcule-calorias-dos-seus-quitutes-julinos-preferidos-e-nao-perca-linha-nas-festas.htm>. Acesso em: 23/06/2014.

Considerações Finais

Diante desse panorama da convergência, o que podemos concluir é que a lógica da produção para a *web* está bem mais à frente do que a da televisiva. Talvez pelo fato da televisão ainda permanecer como meio clássico e ir adaptando seu público já fidelizado ao novo contexto da cultura da convergência. Ela permanece dentro do fluxo da narrativa mais tradicional, explorando pouco a interatividade, apesar das iniciativas tímidas. De acordo com Henry Jenkins (2009), a convergência representa um risco, já que a maioria dessas empresas teme uma fragmentação ou uma erosão em seus mercados. É certo o risco existente cada vez que um espectador é deslocado da televisão para a internet, por exemplo, de ele não voltar mais. (JENKINS, 2009, p. 47).

Por conta disso, os canais Gshow e GNT desenvolveram estratégias para transferir o seu conteúdo televisivo para a *web*, conforme vimos. Foi possível perceber que o conteúdo apresentado na televisão basicamente se repete na internet. Porém, sofre uma reconfiguração estética e de conteúdo para se adaptar ao novo meio.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Os gêneros televisivos já consolidados por meio da repetição de suas narrativas vão reconfigurando sua estética, promovendo a interação entre o usuário e emissora, inserindo links de participação ao convidar o usuário a interagir, por meio da internet, e até mesmo participar de sua programação, por meio de aplicativos disponibilizados na internet.

Desta forma, o valor da novidade fica por conta dos elementos estéticos, aliados à dinamicidade da *web*, já que a produção de conteúdo exclusivo para a web ainda é pouco explorada. A partir da análise percebemos, também, um fluxo de convergência bilateral, no qual a TV gera conteúdo para a internet e vice-versa. Talvez como uma estratégia de fidelizar os públicos distintos da televisão e da internet.

Não podemos negar que a convergência de mídias tem trazido mudanças nas linguagens jornalísticas, teledramatúrgicas, dos *talk-shows* aos programas de auditório e minisséries, dentre outros gêneros. Podemos perceber que as emissoras ainda estão se adaptando a este novo cenário e, aos poucos, criando estratégias de comunicação, como a sequencialidade do conteúdo no ciberespaço e a interação, a fim de manter os telespectadores. Cabe dizer que o período e caráter massivo dos meios estão, de fato, em transição e estamos, aos poucos, rompendo com as formas tradicionais de ver TV. As dimensões tecnológicas e empresariais citadas por Scolari (2008), que compreendem a convergência midiática, estão aos poucos sendo utilizadas pelas emissoras tradicionais de TV.

Referências

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

BECKER, Beatriz; TEIXEIRA, Juliana. **Um panorama da produção jornalística audiovisual no ciberespaço**: as experiências das redes colaborativas. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n.º. 40, p.44-50, dez. 2009.

CANNITO, Newton. **A Televisão Na Era Digital. Interatividade, Convergência e Novos Modelos de Negócio**. São Paulo: Summus, 2010.

CASTELLS, Manuel. **A Cultura da Internet**. In: A Galáxia da Internet. Reflexões Sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CASTRO, Maria Lília Dias e DUARTE, Elizabeth Bastos. **Convergências Midiáticas**: Produção ficcional-RBS TV. Porto Alegre: Sulina 2010.

CAUQUELIN, Anne. **Frequêntar os Incorporais**. Contribuição a uma teoria da Arte. Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CIRNE, Livia et al. **Perspectivas da Interatividade no Telejornalismo. In TV Digital desafios para a Comunicação**. Fachine, Yvana e Squirra, Sebastião (org.). Porto Alegre: Sulina, 2009.

HARRIS, Dan. **The New Media Book**. London: Palgrave Macmillan, 2011(reprinted)

JENKIS, Henry. **Convergence Culture, La Cultura de la Convergência de los Médios de Comunicación**.– Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2009

MACLUHAN, Marshall. **Os meios de Comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1995.

MACHADO, Arlindo. **Fim da Televisão?** Revista Famecos. Mídia e Tecnologia. Porto Alegre: PUCRS, janeiro/abril 2011.

MILLER, Toby. A televisão acabou, a Televisão virou coisa do passado, a Televisão já Era. In: NOGUEIRA, Leila. O web jornalismo audiovisual: uma análise de notícias no UOL News e na TV UERJ On-line. Salvador: UFBA, 2005. 133 f. **Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas**, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2005.

NAVARRO, Vinicius. Os Sentidos da Convergência: Entrevista com Henry Jenkins. In **Revista Contracampo**. Niterói, n° 21:UFF, Agosto 2010.

PICCINI, Fabiana. Do Analógico ao Digital: Notas Sobre o Telejornal em Transição. In **Metamorfoses Jornalísticas**. A reconfiguração da Forma. Santa Cruz do Sul: EDUNISC. 2009.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes de Linguagem e do Pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. Cultura das Mídias. In **Artes do Pós-Humano**. São Paulo: Paulus, 2003.

SCOLARI, Carlos. **Hipermediaciones**. Elementos para uma Teoría de la Comunicación Digital Interactiva. Barcelona: Gedisa, 2008.

_____, _____. A. Alrededor de la(s) convergencia(s) Conversaciones teóricas, divergencias conceptuales y transformaciones em el ecosistema de médios. **Revista Signo y Pensamiento 54**. Universidad Javeriana: Bogotajunio, 2009.

SEIXAS Lia. Como o Dispositivo Prepara para o Gênero Jornalístico. In: **Metamorfoses Jornalísticas**. A reconfiguração da Forma. Santa Cruz do Sul: EDUNISC. 2009.

SENRA, Stella. Max-Headroom: o último jornalista. In: **Imagem Máquina**. André Parente (Org), 2001, 162-176.



FICÇÃO:
NOVELAS, SÉRIES
E MINISSÉRIES

A INTELIGÊNCIA NA TELEVISÃO: OS CASOS DE C.S.I LAS VEGAS E DR. HOUSE

Renato Luiz Pucci Jr.

Introdução

Durante bastante tempo, a ideia de “inteligência na televisão” poderia ter sido considerada pela intelectualidade, não só brasileira, como autocontraditória, um perfeito oxímoro, como “quadrado redondo” ou “escuridão branca”. Felizmente, ao menos desde meados dos anos 1990, o clima é mais favorável, tendo em vista a multiplicação de séries televisivas que modificaram significativamente o prestígio do meio. Foi também notável a repercussão desse fenômeno sobre as pesquisas no campo, entre as quais a empreendida por Jean-Pierre Esquenazi, que na França, país cuja intelectualidade possui um tradicional apreço pelo cinema, mas nenhum pela televisão, alçou as séries televisivas ao digno papel de objetos de pesquisa (ESQUENAZI, 2011)¹. Do outro lado do Atlântico, mencione-se Jason Mittell, cuja proposta de “complexidade narrativa” foi das mais impactantes para a reflexão sobre a dimensão que as séries alcançaram. Parece cada vez menos sujeitas à refutação proposições como a de que a ficção seriada americana pode ser desafiadora para seu público, a exigir deste um certo esforço intelectual para compreender as tramas (MITTELL, 2012, p. 50)².

¹ Em oposição, por exemplo, a SARTORI (2011).

² Sobre o caso brasileiro, veja-se FREIRE FILHO, 2008, p. 86-96.

Ficção: Novelas, Séries e Minisséries

O objetivo deste texto é dar início ao levantamento de representações da inteligência na ficção televisiva, ou seja, de representação daquilo que se passa no cérebro dos personagens em termos de atividade mental visando o conhecimento. Em outras palavras, trata-se de descobrir como a televisão tem apresentado o próprio ato da inteligência, aqui definida, mesmo que provisoriamente, como a “habilidade de pensar adaptativamente em resposta a mudanças no ambiente” (FEUERSTEIN; FEUERSTEIN R. S.; FALIK, 2010, p. 01)⁴. A ideia básica é examinar as diversas representações de inteligência na ficção, isto é, como a capacidade cognitiva humana se apresenta em termos de diálogos, de construção narrativa e de composição audiovisual, em suas manifestações frente a problemas colocados pela trama.

A análise se volta para narrativas de investigação, ou seja, a ficção televisiva cuja trama gira em torno de uma investigação voltada para o passado a partir de suas consequências no presente. Trata-se de mapear e entender a multiplicidade de histórias que envolvem aqueles que alguém chamou de “heróis do conhecimento” (ESQUENAZI, 2011, p. 132), o tipo de personagem de imensa quantidade de séries, várias das quais com temporadas anos a fio. A lista é enorme, ao menos desde *Twin Peaks* (1990-1991), passando por *Arquivo X* (1993-2002), *C.S.I. Las Vegas* (2000-), *C.S.I. Miami* (2002-2012), *C.S.I. Nova York* (2004-2013), *NCIS* (2003-), *Cold Case* (2003-2010), *Bones* (2005-), *The Mentalist* (2008-2015), *Sherlock*, BBC (2010-) e muitos outros.

Não há novidade em dizer que essa ficção televisiva tem como matrizes as histórias de Dupin, de Edgar Allan Poe, e de Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle. Cada uma das séries indicadas têm protagonistas que são variações, com diferenças mais ou menos acentuadas, daqueles célebres detetives hiperperceptivos e hiper-raciocinantes da literatura, que desvendam casos cuja solução está inacessível ao comum dos mortais, especialmente à polícia.

³ “We will define intelligence at this early point in our discussion as the ability to think adaptively in response to chances in our environment”. Tradução do autor.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Questiona-se aqui de qual paradigma ou de quais paradigmas de conhecimento derivam as narrativas televisivas de investigação. Para isso, será preciso recorrer a referenciais da Filosofia da Ciência e, por meio da análise audiovisual tal como praticada por autores como Jeremy G. Butler (2010), detectar conexões entre as séries e determinadas fontes acerca da ideia de conhecimento e de como atingi-lo, o que envolve necessariamente alguma concepção de inteligência.

Será utilizada a metodologia de estudo de caso, com a análise comparativa de *C.S.I. Las Vegas* e *Dr. House*. Entre ambos detectam-se expressivas diferenças no que diz respeito ao problema aqui examinado. A não ser que haja uma indicação em contrário, todas as referências a episódios dizem respeito à respectiva primeira temporada, pois é quando se formularam as premissas das séries.

C.S.I. CRIME SCENE INVESTIGATION

O primeiro objeto de exame será o *C.S.I.* original, também conhecido como *C.S.I. Las Vegas*, cuja primeira temporada foi exibida no ano 2.000. Em cada episódio de *C.S.I.*, desenrolam-se normalmente de dois a quatro casos de investigação, quase sempre todos solucionados ao final de 44 minutos de exibição. Como de hábito em narrativas de investigação, nada é o que parece na cena do crime e, portanto, Grissom (interpretado por William Petersen), Catherine (Marg Helgenberg) e os demais membros do “esquadrão *nerd*” (como são chamados por policiais logo no primeiro episódio da 1.^a Temporada), fazem a sua investigação em busca de indícios que levem aos culpados dos crimes cometidos:

[...] o trabalho deles segue uma ordem metódica conforme ao trabalho científico. Observações no terreno, formação de uma hipótese interpretativa e verificação sucedem-se com uma regularidade e criatividade perfeitas. A narrativa não se interrompe durante esses minutos de observação paciente, antes se confunde com a narração minuciosa e racional da exploração da cena do crime (ESQUENAZI, 2011, p. 132).

É notável que ao longo dos episódios haja insistente verbalização de regras em vista da produção desse conhecimento. Eis algumas:

Ficção: Novelas, Séries e Minisséries

- 1) “Não há lugar para subjetividade neste departamento. Tratamos cada caso objetivamente e sem pressupostos” (Grissom, no episódio 01, contra Catherine por ela estar a favor de um marido traído, porque ela própria foi traída na vida conjugal);\
- 2) “Somos treinados para ignorar as expressões verbais e confiar nas provas evidentes que o local apresenta” (Grissom, epis. 02);
- 3) “Pessoas mentem, provas não” (Grissom, epis. 03);
- 4) “Eu conheço o método científico: se eliminarmos todas as alternativas, a que sobrar é a verdadeira” (Sara, interpretada por Jorja Fox, epis. 17);
- 5) Não saltar para a conclusão no início da investigação (Warrick, interpretado por Gary Dourdan, epis. 17);
- 6) “Nada de emoções aqui” (Grissom, no epis. 23, num alerta a Sara, que estava irada contra o suspeito de assassinar mulheres).

A sucessão de alertas sugere uma finalidade didática, não só para os personagens que os escutam. Ocorrem poucos erros da parte dos membros da equipe. Grissom, enunciador da maioria dos alertas, é muito pouco suscetível de enganos. Numa das raras ocorrências, no episódio 10, ele se equivoca quanto ao número de dias decorridos desde a morte da vítima porque não havia levado em conta um cobertor que teria retardado a rigidez *post-mortem*. Grissom corrige-se rapidamente e chega ao desenlace favorável. É ele quem, no episódio 18, discursa sobre esse ponto: “O cientista tem o direito de revisar a teoria a cada nova peça de prova”.

Entretanto, os erros acontecem em abundância, mas quase sempre por parte de indivíduos que não fazem parte da equipe: membros de outras equipes do *C.S.I.*; policiais comuns, é claro; e o restante da humanidade. No episódio 13, há, por exemplo, o caso do investigador de outra equipe que, a partir de uma impressão digital na cena do crime, conclui que determinado indivíduo é o assassino, o que será desmentido pela investigação de Grissom.

⁴Famosa regra máxima dos arquétipos das narrativas de investigação, enunciada por Dupin, em *Os Crimes da Rua Morgue* (POE, 2013, loc. 5943-5944), e Holmes, em *O Sígnio dos Quatro* (DOYLE, s/d, loc. 1885), entre outras ocorrências.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Essa busca do conhecimento tem por finalidade enviar os culpados à Justiça e, por consequência, à prisão. Portanto, o erro capital em *C.S.I. Las Vegas*, assim como na maior parte das narrativas de investigação, está em levar inocentes à condenação.

O processo cognitivo é representado indiretamente por meio de verbalizações que indicam os passos dos exames periciais e as decorrentes conclusões. Num recurso que na década seguinte será reutilizado em *Dr. House*, animações fazem o olhar penetrar no corpo da vítima, seguindo, por exemplo, o caminho de uma bala através dos órgãos (por exemplo, logo nos primeiros minutos do episódio 01, quando o legista explica à novata na equipe como morreu a vítima). Jonathan Bignell escreveu que “a câmera não só segue o olhar dos investigadores, como também o completa, explica-o e concretiza a sua atividade de construtor de saber” (2007, *loc. 3360*).⁵ O sentido dessas visualizações por meio de animação é trazer a verdade aos espectadores.

Note-se como os diálogos identificam os protagonistas:

- 1) Diz Warrick no epis. 04: “Para Grissom, a menor distância entre dois pontos é a ciência”;
- 2) Grissom, no mesmo episódio: “Somos cientistas, não psiquiatras ou defensores dos direitos da vítimas”;
- 3) Agora Nick (George Eads) no epis. 05: “Somos cientistas forenses (forensic scientists). O sangue [isto é, a prova] fala conosco”;
- 4) Um policial esbraveja sobre os C.S.I. no epis. 06: “Cientistas! Aposto que nunca sacaram suas armas!”;
- 5) Uma suspeita diz a Grissom, no epis. 21: “Você é cientista.”

É a mesma linha de Scully (Gilliam Anderson), de *Arquivo X*, que se automeava “cientista” porque tinha formação médica, portanto não apenas uma investigadora do F.B.I. Era também assim apresentada por Mulder (David Duchovny), seu parceiro.

⁵ “The camera not only matches the investigator’s look, but it also supplements it, explains it and concretizes its activity of gathering knowledge.”

Ficção: Novelas, Séries e Minisséries

Os membros do *C.S.I.* compartilham mais do que essa autodenominação profissional: subjaz aos diálogos e em cada cena uma determinada visão da Ciência. Trata-se da concepção que até os dias atuais é assumida pelo senso comum: a Ciência que se opõe a explicações que apelam ao sobrenatural e, principalmente, que demonstra confiança absoluta no poder da mente investigativa. Essa confiança científica levava Scully a frequentes decepções na diegese de *Arquivo X*, habitada por ETs, monstros, fantasmas e aparições de todos os tipos, e em *C.S.I.* conduz ao sucesso inevitável, em linha reta, na resolução dos crimes, num mundo em que não há espaço para o que não está no horizonte científico.

Dr. House

Antes de apontar que ideia de Ciência foi assumida em *C.S.I.*, é preciso realizar um rápido exame da segunda série: *Dr. House*. Desde sua primeira aparição, em 2004, críticos e pesquisadores apontam que o protagonista é um Sherlock Holmes da área médica, daí a paronímia entre “Holmes” e “House”, o vício de ambos em drogas e, para não estender demais a enumeração, que em *Dr. House* o assassino de cada caso sejam vírus, bactérias, infecções. Aqui interessam mais as diferenças em relação não apenas à matriz literária sherlockiana, como também frente a *C.S.I.* e outras séries.

É claro que há o confronto entre House e o sentimentalismo da Dra. Cameron (Jennifer Morrison) e o humanismo politicamente correto do Dr. Foreman (Omar Epps), em situações semelhantes às que acontecem entre Grissom e Catherine (conforme algumas das frases de diálogos acima reproduzidas). Tanto em *Dr. House* quanto em *C.S.I. Las Vegas*, o protagonista está mais interessado na resolução de quebra-cabeças do que em ser simpático, carinhoso ou bem intencionado quanto às vítimas e familiares.

Dr. House possui dois aspectos centrais em relação ao conhecimento. Em primeiro lugar, desenvolve na série uma abordagem epistemológica durante sua primeira temporada, o que é visível desde o título de alguns episódios, como “A Navalha de Occam” (*Occam’s Razor*, epis. 03), em que diálogos e situações aludem ao princípio científico que preconiza que, diante de soluções alternativas, deve-se escolher a mais simples.⁶ No caso, descarta-se que o paciente tenha duas doenças a explicar seis sintomas: era

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

uma doença apenas.

Com a mesma orientação filosófica, em “O Método de Sócrates” (*The Socratic Method*, epis. 06), House diz que o método socrático é a melhor maneira de aprender qualquer coisa. Por isso, ele divide com os membros de sua equipe o papel de questionador acerca dos diagnósticos. No episódio 20, House ironiza a psicanálise freudiana ecoando textos do filósofo Karl Popper, que via a psicanálise como pseudociência: ela se cerca com tantos argumentos ad hoc que é inimaginável uma refutação de quaisquer de suas proposições, contrariando assim a exigência de que proposições científicas sejam passíveis de falseabilidade (POPPER, 2012, p. 41-44)

Em termos propriamente narrativos, as cenas de *Dr. House* em que a inteligência está em ação diferem daquelas de C.S.I. Em primeiro lugar, em cada episódio há sucessivas rodadas de debates entre House e os membros de sua equipe. São os chamados “differential diagnosis”: “o exercício lógico durante o qual os sinais e sintomas clínicos são comparados com possíveis diagnósticos” (HOLTZ, 2008, p. 117). Alguém da equipe propõe um diagnóstico para explicar os sintomas do paciente, a que se segue uma intensa confrontação de argumentos, até se chegar a um resultado sujeito à corroboração, uma hipótese.

Em *Dr. House*, a checagem das hipóteses é bem mais simples do que na outra série, pois basta que o paciente tenha um novo ataque após ser medicado para que fique claro que o diagnóstico não estava correto. Como dito anteriormente, há o mesmo recurso de animação de C.S.I. a exhibir o interior do corpo humano, mas em *Dr. House* o recurso, além de mostrar o ataque, ao final mostra o que realmente o provocou, confirmando-se o diagnóstico.

Ainda seria preciso quantificar a fim de se corroborar a percepção de que há mais verbalização em *Dr. House* do que em C.S.I., com a profusão de referências orais a percepções de sintomas e formulações de diagnóstico. Uma cena rara em C.S.I. é frequente em *Dr. House*: a hora do insight. Nesse ponto não há como negar a caracterização feita pela crítica, que aponta a origem sherlockiana desses trechos, com House a tocar um instrumento musical, manipulando a bola de borracha, olhares para o quadro-branco com os sintomas, em longos momentos de introspecção que o levam à

⁶ Para uma introdução, inclusive em termos contextuais em relação pensamento medieval, sobre a Navalha de Occam, v. LOSEE, John, p. 41-54.

Ficção: Novelas, Séries e Minisséries

formulação de melhores hipóteses.

É mais relevante o segundo aspecto central relativo ao conhecimento: a presença do erro. É possível encontrar afirmações como a de que House é “um médico com conhecimentos totalmente fora do comum, que sempre acerta em seus prognósticos.” (por exemplo, CANO, 2010, p. 155). Essa visão da crítica é equivocada. Eis uma significativa frase do personagem no episódio Piloto:

House: Não tenho nenhum motivo para acreditar que é vasculite. Mas é uma possibilidade. Se não melhorar [com a medicação], tentamos outra coisa.

Mesmo quando não enunciada explicitamente essa ideia se reapresenta a cada episódio, quando a situação se torna desesperadora e os personagens são obrigados a apostar em alguma solução. Em *Dr. House* é diferente de *C.S.I.* a consequência do erro capital. No episódio Piloto, House questiona o medo que a diretora do hospital tem do erro. Ela responde: “Cada erro significa um paciente morto.” No episódio 21, House diz a futuros médicos: “Um dia vocês também matarão alguém. Se não puderem lidar com isso, escolham outra profissão.” A sugestão pode ser fundamentada com o que acontece ao longo das temporadas, pois cada uma das sucessivas crises dos pacientes no hospital decorre de um tratamento equivocado devido a um erro de diagnóstico.

Há algo mais: a tematização do erro. A cada ocorrência, há um recorte nas possibilidades, aproximando-se a equipe da descoberta do correto diagnóstico: “*One step closer*”, como é dito no episódio 03. Em “O Erro” (*The Mistake*, epis. 08 da 2ª. Temporada), o tema é o erro médico. De forma aparentemente inexplicável, o Dr. Robert Chase (Jesse Spencer) trata uma paciente descuidadamente, o quadro piora, torna-se irreversível e ela morre. A culpa poderia respingar em House, que é o supervisor de Chase, ambos são julgados pelo conselho do hospital, sob risco de graves penas. Trata-se de um episódio extraordinário, ele próprio um quebra-cabeças, em que são empregados recursos nada usuais em narrações televisivas:

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

- 1) Intrusões da narração: objetos e personagens desaparecem de repente em flashbacks.
- 2) Duas imagens de House no mesmo plano, ou seja, o House do presente penetra no flashback em que ele próprio também aparece.
- 3) Visualização de mais de uma versão do mesmo fato, no caso, três versões do erro médico de Chase.

Enfim, revela-se que, ao atender a paciente que terminaria por morrer, Chase havia acabado de receber a notícia da morte de seu pai. O comitê do hospital aplica-lhe apenas uma advertência. Diz então House, como a corroborar o entendimento do comitê: “Todo mundo erra.” Embora em muitos episódios haja admoestações contra o envolvimento emocional do médico com o paciente, a narração assume que é impossível ficar emocionalmente isento de tudo, ao contrário do que está pressuposto na maior parte dos episódios de *C.S.I.*

Provavelmente um dos mais interessantes episódios de *Dr. House* intitula-se “Três Histórias” (*Three Stories*, epis. 21). A complexidade do *puzzle* narrativo faz o episódio comentado no parágrafo anterior, “O Erro”, parecer estranhamente simples. House dá uma aula sobre diagnósticos a estudantes de Medicina. Ele conta os casos de três pacientes com o mesmo sintoma: dor súbita na perna. Além da sucessiva alternância entre um caso e outro, cada um dos pacientes é representado por mais de um ator, pois, subentende-se que a narração materializa a imaginação de House, a esconder a verdadeira identidade dos doentes. Um deles, o gordo jogador de vôlei reaparece como uma adolescente. O fazendeiro, supostamente picado por uma cobra, surge de repente como a bela atriz de um seriado popular dos anos 80 e 90.

Com impressionantes saraivadas de perguntas e tentativas de respostas por parte dos estudantes, as crises dos pacientes se multiplicam, a consequência é a mesma: o risco de amputação.

Finalmente, um dos pacientes passa a ser interpretado pelo próprio Hugh Laurie, o que deixa claro que aquele é o caso que levou House a ter dores na perna, o vício em analgésico, a bengala e o andar coxo. Os estudantes, questionados sobre o que fazer com aquele paciente, formulam o mesmo diagnóstico e a prescrição médica que levou House à sua condição

Ficção: Novelas, Séries e Minisséries

atual. Diz ele cabisbaixo: “Errar faz parte da natureza da Medicina”. Ao que parece, os novos médicos continuarão a cometer os mesmos erros, dada a limitação da capacidade cognitiva humana.

Nem House nem seus parceiros jamais se dizem cientistas. No entanto, a série estabelece uma reflexão que vai além do conhecimento pragmático da área de Saúde. Os personagens trabalham com o método hipotético-dedutivo, aquele que muitas vezes orienta projetos de pesquisas científicas: há uma lacuna de conhecimento, formulam-se hipóteses, deduções são feitas a partir delas, as hipóteses são corroboradas – ou não. O processo de inferência pode ser chamado de abdução, no sentido que lhe deu Charles S. Peirce, atribuindo a esse processo a descoberta do astrônomo Kepler acerca das leis que movem os planetas no espaço, não os processos de dedução ou de indução (s/d, loc. 2952-2987):

O primeiro desencadear de uma hipótese e o entreter-se com ela, seja como uma simples interrogação ou com algum grau de confiança, é um passo inferencial que eu proponho chamar abdução [ou retrodução] (PEIRCE, s/d, loc. 2901).⁷

Na investigação exposta neste capítulo, a hipótese de trabalho é a de que *Dr. House*, diferentemente de *C.S.I.* e de quase todas as outras narrativas televisivas de investigação, possui mais proximidade com a Ciência dos séculos XX e XXI, aquela em que se admite o papel do observador, não é mais visto como neutro; aquela em que a divergência está sempre por perto; em que as teorias não são mais a palavra final. Em suma, uma ciência conjectural.

C.S.I. Las Vegas e suas variações geográficas, além de *Cold Case*, *The Mentalist*, *Bones* e sabe-se mais quantas outras séries e seriados, operam no registro da Ciência Clássica, que pretendia a objetividade absoluta, atribuía-se certeza indubitável e que entrou em colapso na virada do século XIX para o XX. Cientificamente, veio abaixo, mas permaneceu no repertório do senso comum, até o século atual, tanto para roteiristas quanto, é admissível inferir, para o grande público.

⁷ “The first starting of a hypothesis and the entertaining of it, whether as a simple interrogation or with any degree of confidence, is an inferential step which I propose to call abduction [or retroduction].” Excelentes trabalhos sobre a abdução, na acepção peirceana, associando-a às inferências de Dupin e Holmes, encontram-se em ECO; SEBEOK, 1991, especialmente nos capítulos 1, 2 e 8.

Comentários Finais

Parágrafos atrás, foi dito que, em *C.S.I.*, a sucessão de alertas contra o erro na busca do conhecimento sugeria uma finalidade didática não apenas para os personagens. Outro tanto poder-se-ia dizer quanto a *Dr. House*, mas em relação aos intensos debates em busca do diagnóstico correto. O que pode significar que essas duas narrativas de investigação sejam assistidas por um público na casa dos milhões, em todo o planeta? Provavelmente ainda não haja resposta para essa pergunta. É possível que algo se aprenda com tantos episódios se multiplicando diariamente nas telas. Num mundo em que o entretenimento se tornou o meio ambiente, talvez aprenda-se a raciocinar por meio de séries televisivas, mais do que em bibliotecas ou em salas de aula.

Por outro lado, uma parte dessa produção, na verdade a parte hegemônica, se calca em uma concepção retrógrada da Ciência e do conhecimento. A cada temporada de *C.S.I.*, mandam-se dezenas de suspeitos aos tribunais, com provas supostamente irrefutáveis, sem que os membros da equipe demonstrem a mais insignificante dúvida, como se o erro fosse exorcizado ao som das declarações de Grissom. Não é muito diferente do que ocorre na maioria das outras séries e seriados aqui mencionados.

Por outro lado, em *Dr. House* a inteligência não está nas fórmulas enunciadas nos diálogos, na parafernália eletrônica à disposição dos personagens, nem em roteiros que transpiram total confiança no conhecimento objetivo. Há algo mais. A narrativa por vezes intrincada já incorpora um grau de inteligência inexistente em outros produtos seriados. Mais importante do que isso, há também o embate com o erro e com a inevitável subjetividade, questionamentos incessantes, por vezes sem respostas plausíveis. Quem sabe os espectadores não estejam a conhecer uma visão mais atual do conhecimento, em que o processo cognitivo seja mais suscetível aos erros, mas também mais ousado em suas propostas.

Referências

BIGNELL, Jonathan. Seeing and knowing. In: McCABE, Janet; AKASS, Kim. **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. Nova York: I. B. Tauris, 2007. Kindle Edition.

BUTLER, Jeremy G. **Television Style**. Nova York: Routledge, 2010. Kindle Edition.

CANO, Harkaitz. **Ojo y médio: cine, literatura, TV y otras artes funerárias**. San Sebastián: Meettok, 2010.

DOYLE, Arthur Conan. **The Sign of Four**. In: Works of Arthur Conan Doyle. S.l.: Kindle Edition, s.d.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (orgs.). **O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As Séries Televisivas**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FEUERSTEIN, Reuven; FEUERSTEIN, Refael S.; FALIK, Louis H. **Beyond Smarter: Mediated Learning and the Brain's Capacity for Change**. Nova York e Londres: Teachers College/Columbia University, 2010. Kindle Edition.

FREIRE FILHO, João. O Debate sobre a Qualidade da Televisão no Brasil. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor (org.). **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008. P. 78-99.

HOLTZ, Andrew. **A Ciência Médica de House: a Verdade por Trás dos Diagnósticos da Série de TV**. 3^a. ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2008.

MITTELL, Jason. (2012). Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea., **MATRIZES**, ano 5, n.º 2, jan/jun, São Paulo: ECA/ USP, p. 29-52.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

PEIRCE, Charles Sanders. Abduction and Induction. In: **Philosophical Writings of Peirce**. Nova York: Dover, s/d. Kindle Edition.

POE, Edgar Allan. **Complete Tales & Poems**. Illinois: Top Five Classic, 2013. Kindle Edition.

POPPER, Karl. **A Lógica da Pesquisa Científica**. 18^a. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SARTORI, Giovanni. **Homo videns: Televisão e pós-pensamento**. Bauru (SP): EDUSC, 2001 [edição original de 2000].

THOMPSON, Kristin (2003). **Storytelling in film and television**. Cambridge e Londres: Harvard University Press.

PODE O REALISMO MARAVILHOSO FIGURAR TEMAS DA POLÍTICA CONTEMPORÂNEA? A POLÍTICA DA DIFERENÇA EM SARAMANDAIA

Simone Maria Rocha¹

Matheus Luiz Couto Alves²

Introdução

Para o dramaturgo Dias Gomes, que escrevia a primeira versão de *Saramandaia* em 1976, em plena ditadura militar, o absurdo fazia parte do cotidiano do brasileiro, de tal modo que não era possível entender este país sem levar em consideração essa conotação insólita. Inquietava ao autor a forma com que um contexto alastrado de dominação interna e uma consentida submissão externa era tratado de forma naturalizada e escamoteada em alguns produtos culturais, inclusive os da televisão. Em suas palavras “já disse que o Brasil é o país que desmoraliza o absurdo, porque o absurdo acontece. E não é possível entender e espelhar a nossa

¹ Professora Associada do PPGCOM/UFMG e líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades/COMCULT. rochasimonemaria.com.br

² Graduado em Publicidade pela UFMG. matheus_alves322@hotmail.com

³ Agradecemos ao CNPq e à Fapemig pelo auxílio financeiro concedido.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

realidade dentro das regras do realismo puro” (GOMES, 2012, p. 98). Para ele, retratos desse Brasil marcado por um regime ditatorial opressor e violento tinham que vir à tona de modo a provocar nas pessoas uma reflexão, um questionamento, uma perplexidade que fosse, sobre o que se passava em seu país.

Essa posição crítica conduziu o dramaturgo à escrita de seus textos sob um outro registro, aquele que adota procedimentos estilísticos e estéticos inovadores na linguagem da televisão do período pois, numa conjuntura marcada por um regime político fechado, relações políticas corruptas e inescrupulosas, restava à crítica recorrer à metáfora, ao insólito, ao humor e ao exagero.

Saramandaia foi uma marco na TV brasileira. Ao adotar o realismo maravilhoso como um gênero a partir do qual se configuraram as estratégias de comunicabilidade do produto (MARTÍN-BARBERO, 2001), surpreendendo em vários momentos, a telenovela se mostrou rica de sentidos e conquistou público e crítica.

Em 2013, a TV Globo investiu numa versão do folhetim para ser exibida em sua nova faixa horária, a da “novela das onze”. Escrita por Ricardo Linhares, a *Saramandaia* de 2013 apresenta as mesmas e novas alegorias. Mas seu sentido se reveste de novas possibilidades frente ao contexto contemporâneo de sua produção no qual emergem demandas por reconhecimento da pluralidade da vida social, da multiplicidade de grupos, em outras palavras, a convivência da diferença. Acerca dessa nova versão o autor esclarece que “se Dias Gomes usou a novela, na sua época, como metáfora da ditadura militar, eu a transformei na metáfora da ditadura da intolerância, na qual continuamos vivendo, e talvez ainda continuemos por muito tempo” (Linhares, 2013, p. 60).

Assumimos o gênero do realismo maravilhoso enquanto uma matriz estético-cultural definida por dimensões de ordem etimológica, lexical, literária, poética e histórica que o legitima como identificador da cultura latino-americana (CHIAMPI, 1973). O cenário de crise de meados do século XX provocou a rejeição da narrativa realista europeia, sobretudo no que tange à sua causalidade e continuidade linear. Frente a tal fato, os autores daquele Continente (CARPENTIER, 2010; GARCIA MÁRQUEZ, 1979) seguiram sua própria trilha para expor o choque cultural de uma América Latina encantada pela tecnologia, vinda da Europa e dos Estados Unidos, bem como plural e diversa em virtude sua origem múltipla, repleta

de crenças e de fatos históricos surpreendentes.

Conquanto o contexto global e o regional tenham passado por transformações profundas, certos traços identificadores da América Latina, como a mestiçagem e o hibridismo, continuam fortes e presentes em muitos estudos, sobretudo nos desenvolvidos na área da comunicação e da cultura. É esse discurso da mestiçagem que nos constitui, assim como a narrativa do realismo maravilhoso, operam na não disjunção dos contrários (moderno x arcaico; rural x urbano; real x irreal; natural x sobrenatural). Assim sendo, o que indagamos neste texto diz respeito às possibilidades dessa matriz estético-cultural em tematizar questões políticas – relacionadas à liberdade e à diferença – e como isso se realizou na dimensão visual dos produtos.

Pretendemos, portanto, compreender, por meio das escolhas estilísticas (BUTLER, 2009; 2010; ROCHA, ALVES E OLIVEIRA, 2013) baseadas no realismo maravilhoso, como a dimensão formal das duas sequências do voo da personagem João Gibão oferece possibilidades de apreensão das questões supramencionadas. Quais são os símbolos, imagens ou metáforas que invocam um determinado sentido de liberdade e de diferença em ambas as versões de *Saramandaia*? Quais seriam os recursos estilísticos adotados para expressar essas temáticas no interior das narrativas?

Metodologia da Análise do Estilo

Para dar conta da questão proposta neste texto, pretendemos proceder a uma articulação entre a análise cultural e a análise estilística tendo em conta o desafio crescente de se abordar produtos televisivos. Muitos autores apontam a dimensão audiovisual deste meio – que vem se apresentando de modo cada vez mais elaborado – como um elemento importante na configuração dos sentidos pretendidos pelo produto (MITTELL, 2010; BUTLER, 2010; MITCHELL, 2005; PUCCI JR e SANTANA, 2014; ROCHA, 2014; ROCHA, ALVES E OLIVEIRA, 2013).

Em *What do pictures want?* (2005) W.J.T. Mitchell apresenta uma interessante abordagem em torno das imagens que nos parece oportuno para a reflexão que procuramos empreender aqui. Em verdade, o autor parte do conceito de *picture* que, em seu sentido mais amplo, refere-se a toda

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

situação na qual uma imagem faz a sua aparição. Ela envolve um conjunto complexo de elementos virtuais, materiais e simbólicos, e uma situação de contemplação, que precisam ser abordadas enquanto tais. Mitchell critica a literatura recente sobre a cultura visual e história da arte por apresentarem as questões dominantes sobre *pictures* sempre sob um viés interpretativo e retórico. O autor sugere que antes de se envolver com questões de significado, o investigador deve se perguntar sobre o desejo – o que as *pictures* querem? – compreender, ainda que num sentido figurado, que elas devem ser vistas como seres animados que podem ter a pretensão de dizer algo. Esse afastamento das questões do significado e do poder para a questão do desejo, não significa um abandono dos procedimentos da semiótica, da hermenêutica e da retórica. A questão do que as *pictures* querem não elimina a interpretação dos signos. O que acontece é um deslocamento sutil do alvo de interpretação. Mitchell não oferece nenhum método pronto e acabado. E esse é precisamente o gesto de pesquisa que o autor propõe: pensar mais como um convite a uma abertura de conversação ou uma improvisação em que o resultado é um pouco indeterminado, ao invés de uma série ordenada de etapas. O objetivo é minar o modelo já pronto para o domínio interpretativo e colocar a nossa relação com o trabalho em questão, instaurar a relação da imagem e do observador no campo de investigação.

Os estudos visuais congregam a história da arte, a teoria literária, os estudos culturais e acrescentaríamos, também, alguma contribuição da antropologia visual, no sentido de que uma investigação cultural que envolva a dimensão imagética de um produto simbólico pode nos dar a conhecer as matrizes culturais que inspiraram sua produção.

Como forma de operacionalizar a análise audiovisual contamos com a abordagem de Jeremy Butler (2010) realizada em *Television Style* que apresenta um entendimento de estilo como sendo qualquer padrão técnico de som-imagem que sirva a uma função dentro do texto televisivo. Essa definição tem uma dupla importância para os estudos do estilo em televisão: 1) rejeita concepções que o consideram como a marca da genialidade individual em um texto ou como um floreio decorativo de camadas acima da narrativa (embora alguns estilos sejam decorativos); 2) possibilita concluir que todos os textos televisivos contêm estilo.

Ficção: Novelas, Séries e Minisséries

Para Butler, “estilo é a sua estrutura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados” (2010, p. 15, tradução dos autores). Butler inspira-se em David Bordwell, para quem estilo

[...] o trabalho deles segue uma ordem metódica conforme ao trabalho científico. Observações no terreno, formação de uma hipótese interpretativa e verificação sucedem-se com uma regularidade e criatividade perfeitas. A narrativa não se interrompe durante esses minutos de observação paciente, antes se confunde com a narração minuciosa e racional da exploração da cena do crime (ESQUENAZI, 2011, p. 132).

Os estudos sobre estilo televisivo chamam nossa atenção para o fato de que a percepção das características dos programas e das condições de sua criação ajuda-nos a avançar na compreensão de como eles funcionam.

Saramandaia 1976: A Figuração da Liberdade

Em 1976, Dias Gomes escreve a primeira versão de *Saramandaia*. A história se passa na cidade fictícia de Bole-Bole e gira em torno da disputa pela mudança de seu nome para Saramandaia. Envolvidos nessa questão disputam, por um lado, um coronel que solta formiga pelo nariz toda vez que se sentia irritado, uma mulher que explode de tanto comer, um lobisomem que há anos não dorme, um homem que coloca o coração pela boca e, por outro, um jovem rapaz que tinha visões do futuro e escondia sob um colete de gibão um enorme par de asas e uma jovem virgem que era mal vista porque se incendiava quando se excitava.

Essas escolhas por personagens tão estranhas não foi feita de forma aleatória. Gomes admitiu que essa novela “tinha o duplo propósito de driblar a censura e experimentar uma linguagem nova na TV – o realismo absurdo” (GOMES *apud* SALIBA, p. 40, 2013). Essa breve menção aos personagens com características insólitas, aliadas à declaração de Gomes, nos permite vincular as escolhas desse autor aos princípios da matriz do realismo maravilhoso na qual os objetos, seres ou eventos gozam de uma probabilidade e de uma causalidade internas à diegese do texto. Todas elas são de tal maneira estranhas aos padrões vigentes que consideramos pertinente associá-las a esse realismo predicado de maravilhoso.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

A personagem João Gibão possui um par de asas e é dotado do poder de prever acontecimentos futuros. Ele se vê obrigado a esconder sua natureza, inclusive do espectador, por medo de enfrentar a não aceitação dos outros. Autor do projeto de mudança do nome da cidade, João lidera o movimento dos “mudancistas” que, na verdade, aspira por transformações políticas mais amplas. Durante toda a telenovela ele se preocupa em aparar suas asas e ocultá-las sob um colete de gibão – acessório que dá origem a seu apelido. Ao final da trama ele revela, enfim, do que era feita sua corcunda e realiza um voo sobre a cidade.

O voo é a última cena⁴ da novela. Após descobrirem suas asas, João é perseguido e encurralado pelo coronel Zico Rosado e seus capangas. Diante da iminência da morte a personagem não hesita, abre suas asas e voa. A cena começa com um close do rosto amedrontado de Gibão que ao olhar em volta e soltar a arma da mão prepara-se para o voo. Neste momento a câmera faz um movimento de zoom out e nos mostra a personagem com as asas abertas e os braços esticados. Sob olhares espantados dos seus perseguidores, João inicia sua aventura. O que se segue são planos mais fechados de Gibão, realizando seu voo, alternados tanto com planos mais abertos dos capangas de Zico Rosado disparando tiros na direção da personagem quanto com tomadas de Saramandaia e seus moradores a admirarem João que agora está livre para voar. Além desses recursos, a adoção de planos subjetivos buscavam expressar o ponto de vista da personagem.

A trilha musical trouxe uma canção lançada em 1974 – *Pavão Misterioso*, do cantor Ednardo – que já continha a percepção do tempo da ditadura militar, no qual era preciso falar por meio de metáforas para escapar dos cortes da censura. Assim conta o compositor:

Eu tinha gravado essa música em 1973, e foi lançada em 1974, no disco *O romance do Pavão Misterioso*. Nessa época, para falar sobre essa tão desejada “namorada”, que seria a liberdade, eu teria de inventar um mecanismo de voo. Aí rememorei um cordel que eu tinha lido na adolescência: *Romance do Pavão Misterioso*, que é um dos mais conhecidos do gênero.

⁴ Cena disponível em: <http://globovtv.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/saramandaia-1a-versao-voo-de-joao-gibao/2472998/> Acesso em 11 de abril de 2014.

Ficção: Novelas, Séries e Minisséries

A junção da trilha musical com a alternância de planos mostram que a montagem se revelou um recurso estilístico fundamental na construção dessa sequências. Eduardo Leone (2005) explica a montagem como sendo uma articulação entre planos cujo objetivo, dentre outros, é o de construir uma ação dramática que funcione enquanto força enunciadora. Na sequência analisada esse recurso pode ser notado através da combinação de 28 planos que alternam o sobrevoos de Gibão, planos gerais das pessoas vistas sob sua perspectiva, e *closes* dos moradores de Saramandaia, encantados com o feito da personagem. Cada um desses planos autônomos possuem um tempo e um espaço demarcados e desconhecidos por nós, pois somente nos é apresentada sua versão enquanto planos articulados que configuram o tempo-espaço da narrativa. É o espaço enquanto elemento reescrito na narrativa, por via da montagem, aquele que nos desperta a atenção para as possíveis interpretações do texto audiovisual. Se por um lado, os planos fechados (Figura 1) não permitem a noção espacial percorrida por João nem tampouco dos movimentos que ele realiza, por outro, tal percepção torna-se plausível a partir da combinação entre esses mesmos planos fechados, planos gerais da cidade (Figura 3) e das pessoas enaltecendo Gibão (Figura 2). É a reescritura do espaço da narrativa que confere o movimento do corpo da personagem, pois ele é configurado na escalação dos planos. É essa nova articulação espacial proporcionada pela montagem, pela sensação de movimentação, que nos permite compreender que a expressão de plenitude de Gibão (Figura 1) e os planos abertos da euforia da cidade remetem à sua experiência de liberdade. Apenas a partir da articulação desses elementos – planos, trilha musical e diálogos – é que nos foi possível engendrar os sentidos mencionados.



Figura 1: A plenitude do voo de João Gibão



Figura 2: Marcina feliz ao ver João voar



Figura 3: A euforia da cidade de Saramandaia

Para Chiampi (1973) os modos de manifestação do realismo maravilhoso se dão através de duas ações. Ele altera e amplia ou modifica o objeto real, bem como revela, ilumina e percebe através de uma operação mimética da realidade. João Gibão tinha asas, e isso pode ser visto como uma modificação do objeto real, já que homens não têm asas. O que esse componente desejava revelar ou fazer perceber era o desejo do homem de libertar-se das amarras de um governo opressor e violento como o era a ditadura militar no Brasil.

Sobre João Gibão, Dias Gomes (2013, p. 46) afirma que “sua determinação de deixar crescer as asas e voar era uma clara alegoria a nosso anseio de liberdade”. No Brasil da década de 1970 muitas foram as iniciativas que lutavam para livrar o país de um governo despótico e opressor. Para Gomes era necessário tratar das nossas mazelas a partir de uma narrativa que inserisse uma ruptura na ordem aparentemente “normal” da época. Sua novela implicou num gesto político: identificar o Brasil como parte de uma América Latina então marcada por regimes ditatoriais, por um contexto ameaçado pela violência e repressão e por uma modernização seletiva e marcada pela contradição. A luta pela liberdade de expressão e pelo livre exercício da política fazia-se urgente. Assim sendo, Saramandaia, mesmo imaginária, estava inserida nesta territorialidade e nesta temporalidade precisas.

Saramandaia 2013: A Figuração da Diferença

Em *Saramandaia* 2013 as questões que motivaram as tramas principais, bem como as personagens permanecem. O que há de novo é a inclusão de novas figuras que contêm alguma característica que gera estranhamento. Um fazendeiro que, ao manter-se recluso e sentado durante todo o tempo em uma poltrona na sala de sua casa, cria raízes que se espalham pelo chão. Uma velha senhora de quase 90 anos que conversa com galinhas imaginárias que a acompanham por toda parte e que só são vistas por ela e pelo espectador.

E, assim como na versão de 1976, esse também é o caso de João Gibão. A personagem tem uma namorada, Marcina, mas sempre escondeu dela sua condição diferente, apesar da insistência da moça em ver a corcunda do namorado. Isso, inclusive, impedia que João e Marcina fizessem sexo, pois ele sentia vergonha de suas asas. Após um término do namoro, Marcina apresenta sinais de enfermidade. Diante da situação da amada, Gibão decide revelar sua condição na esperança de ser aceito e, assim, reatarm o relacionamento. O diálogo acontece num cenário – criado por efeitos visuais – composto por um bosque de aparência bucólica, esfumaçada, árvores sombreadas e de folhas vermelhas que, ao caírem, cobriam completamente o solo. Na cena⁵ há um jogo de luz que cria um contraste entre claro e escuro e João se posiciona do lado mais sombrio do quadro. A personagem abre suas asas – cena também criada por efeitos visuais – e encanta sua namorada que, emocionada, beija seu amado (Figura 3). Esta imagem, se os espectadores e a trama acreditarem no que lhes é mostrado, é a expressão prática dos efeitos visuais. Para o diretor geral da novela, Fabrício Mamberti “na verdade, a tecnologia vem para abraçar a emoção”⁶. Após o momento de revelação, João e Marcina têm a sua primeira noite de amor. Na narrativa realista maravilhosa as personagens, assim como Marcina, não se espantam, e sim, se encantam. Nessa ficção, tudo é possível; o insólito não assusta, amedronta ou apavora, nem mesmo o leitor. Nas palavras de Figueiredo (2013, p. 19),

⁵ Cena disponível em: <http://globoTV.globo.com/rede-globo/saramandaia/v/gibao-e-marcina-tem-sua-primeira-noite-de-amor/2793656/> Acesso em 11 de abril de 2014.

⁶ Disponível em <http://globoTV.globo.com/rede-globo/video-show/v/confira-os-bastidores-das-cenas-de-tuberio-e-candinha-em-saramandaia/2842564/>, acesso em 29 de agosto de 2014.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

ao contrário do que ocorre na literatura fantástica, que mantém a dicotomia entre as instância natural e sobrenatural bem acentuada, o leitor, no realismo maravilhoso, não se sente impelido a decifrar os fatos insólitos: aceita-os como elementos integrados no universo ficcional.

Esse conjunto de recursos técnicos disponíveis é o que alguns autores nomeiam efeitos visuais. Para Béla Balázs (1952) os efeitos visuais, dentre outras possibilidades, permitem que as imagens sejam criadas para além do limites do pensamento realista segundo o qual haveria uma correspondência entre a tela e seu mundo exterior.

Roberto Tietzmann (2010, p.31) procede a uma observação daquilo que é constante na definição de efeitos visuais em vários estudiosos e conclui que,

ao contrário do que ocorre na literatura fantástica, que mantém a dicotomia entre as instância natural e sobrenatural bem acentuada, o leitor, no realismo maravilhoso, não se sente impelido a decifrar os fatos insólitos: aceita-os como elementos integrados no universo ficcional.

Desenvolvendo um pouco mais o tema Mitchell (2004) aponta três justificativas para o uso dos efeitos: quando se pretende criar coisas inexistentes, quando se quer proteger elenco e equipe de eventuais perigos, e quando se fazem necessários finalização e ajustes em imagens que possam ter apresentado algum problema em sua captação/filmagem⁷. Parece-nos claro que, no caso em análise, pretendeu-se criar coisas inexistentes.

Nosso desafio é pensar como dialogam os efeitos visuais e a matriz da narrativa realista maravilhosa e como desse diálogo resulta possível pensar no encantamento de Marcina como um traço do reconhecimento e do respeito à diferença de seu namorado. Sendo, mais do que uma análise técnica dos efeitos visuais propriamente ditos, nosso investimento se propõe enquanto uma descrição contextualizada (Tietzmann, 2010).

⁷Segundo Tietzmann “denominações como trucagem, efeitos especiais e efeitos visuais podem ser consideradas como equivalentes nesta intenção da substituição da filmagem pela adoção de outros processos de realização da imagem cinematográfica”. Sendo assim, o autor adota a denominação efeitos visuais uma vez que ela se apresenta alinhada à designação corrente da AMPAS (Academy of Motion Pictures Art and Sciences) de Los Angeles (Tietzmann, 2010, p.32).



Figura 4: João Gibão abre suas asas e encanta Marcina

Numa sequência posterior, motivado pela aceitação de Marcina, após deixá-la em casa, Gibão corre feliz pelas ruas da cidade em direção ao mesmo bosque em que se encontravam antes. De lá ele salta do alto de uma pedra e realiza seu primeiro voo. Essa cena⁸ começa com um plano geral no qual estão enquadradas a pedra, a lua cheia, as nuvens no céu e João, no instante do salto. Também ao som de *Pavão Mysterioso* Gibão sobrevoa Saramandaia com a mesma expressão de plenitude (Figura 4). Ressaltemos o instante mesmo do salto. Em virtude dos efeitos empregados na figuração de um céu noturno, iluminado pela lua cheia, foi possível criar a ambiência que situa a ação dramática da personagem. Tais efeitos deram a amplitude que permitiu enquadrar Gibão em planos mais abertos de forma que fosse possível flagrar o movimento do seu voo enquanto resultado de sua euforia; ele tira a roupa e se atira para voar como se o voo fosse uma manifestação de sua plenitude. Graças aos efeitos visuais, João vai acima das nuvens e mostra agilidade em tela (Figura 5). Sua relação com o espaço não se dá mais predominantemente pela montagem, como na primeira versão, mas sim, por duas camadas que compõem a imagem. Em primeiro plano, Gibão mantém as asas abertas como que num sobrevoo e, ao fundo, vemos as luzes da cidade correr sob seus olhos até o momento em que ele “pousa” na matriz da Igreja (Figura 6).

⁸ Cena disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/saramandaia/v/gibao-voa-feliz-e-tem-uma-visao-assustadora-com-a-sua-morte/2793660/>> Acesso em 11 de abril de 2014.



Figura 5: João Gibão sobrevoa Saramandaia



Figura 6: Movimentos de Gibão pelo céu



Figura 7: Gibão situado no primeiro plano e a cidade ao fundo

Entendemos que o cuidado de João de esconder a todo custo sua “diferencie” demonstra que a intolerância ainda está presente em nossa sociedade em relação àquele que foge dos seus padrões. Por isso torna-se interessante ressaltar a importância da atitude de Marcina tanto para o futuro da relação quanto para a felicidade de seu namorado. Ao ser aceito, João deixa de ser “outro”, ou seja, aquele que foge dos padrões e que “está de alguma forma diferente significativamente da maioria – “eles” em vez de “nós” (Hall, 1997 p. 229).

Ficção: Novelas, Séries e Minisséries

A aceitação de Marcina foi uma condição de possibilidade do voo de João. É nesse sentido que vemos o voo como uma figuração da plenitude daquele que é aceito enquanto diferente. A urgência com que ele voa, pois tão logo ele se despede da namorada, se põe a correr e se joga no ar, sugere a uma urgência em se tratar essas questões em nossa sociedade. Muitos, oprimidos como Gibão, não conseguem viver de forma plena enquanto não tiverem suas diferenças reconhecidas e respeitadas. Em verdade, ele era sistematicamente desrespeitado, posto que era difamado ou desqualificado rotineiramente nas interações da vida cotidiana, ao ser chamado de corcunda. Em termos de uma política da diferença, o reconhecimento pelo outro é parte fundamental da garantia da plena realização das capacidades e da auto-relação íntegra de um sujeito, pois as identidades são construídas intersubjetivamente (Honneth, 2003). Somente num ambiente em que as diferenças são respeitadas e mutuamente aceitas é que o indivíduo pode ser desenvolver completamente.

Não é objetivo deste texto realizar uma profunda reflexão teórica sobre o tema do respeito à diferença ou do multiculturalismo. Em linhas gerais, as ideias estão ligadas aos estudos de filosofia política desenvolvidos pelo canadense Charles Taylor (1994) com o intuito de propor uma renovada teoria da justiça. Segundo este autor, uma política multicultural visa motivar o reconhecimento mútuo e, para tanto, envolve, um misto de políticas universais e políticas da diferença. As pessoas que almejam sua auto-realização lutam tanto por sua dignidade quanto para que suas particularidades sejam reconhecidas. Pensando em termos de uma injustiça cultural o que se reivindica seriam soluções que enfatizem as diferenças modificando os padrões valorativos sobre elas. Uma característica importante nesse processo do reconhecimento reside no fato de que os envolvidos não almejam uma mera tolerância, o que buscam é o respeito e a consideração do diferente. Ricardo Fabrino (2007, p. 29) esclarece que segundo Axel Honneth,

é por meio do reconhecimento intersubjetivo que os sujeitos podem garantir a plena realização de suas capacidades e uma auto-relação marcada pela integridade. Para o autor, os sujeitos são forjados em suas interações, sendo que eles só conseguirão formar uma auto-relação positiva caso se sejam reconhecidos por seus parceiros de interação.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

A diferença, portanto, nos remete aos conceitos de pluralidade, multiplicidade e heterogeneidade e nos sugere que o encontro e a convivência respeitosa entre as elas são fundamentais para o reconhecimento mútuo. E em nosso entendimento, Saramandaia lançou luz sobre essa problemática investindo num modo de fazer ver o quanto tão é parte integrante da identidade de um indivíduo, pois “para poderem chegar a uma auto-relação infrangível, os sujeitos humanos precisam [...] além da experiência da dedicação afetiva e do reconhecimento jurídico, de uma estima social que lhes permita referir-se positivamente a suas propriedades e capacidades concretas” (2003, p. 198). Em algumas sequências, que não pudemos analisar aqui, personagens que não aceitam nem a própria diferença nem a diferença alheia, terminam, literalmente, soterrada pela terra ou explode pelos ares.

De todo modo, é importante ressaltar que os estudiosos da mídia (MITTELL, 2010; HALL, 1997; MAIA e GARCÊZ, 2013) apresentam uma significativa preocupação nesse sentido. Por um lado, eles apontam que, embora as representações da diferença possam causar algum constrangimento ou desconforto por parte das minorias, elas se tornam, por outro, um recurso importante que auxilia as pessoas a conhecerem e refletirem sobre os outros fora de seu contexto, e assim, construir novas formas de percepção das diferenças bem como alimentar novas perspectivas culturais.

Considerações Finais

Os recursos estilísticos utilizados em *Saramandaia* 2013 trouxeram muitas marcas do gênero do realismo maravilhoso, ainda que essa nova versão não tenha abordado a correlação que o “modo de ser latino-americano” mantém na forma discursiva da referida narrativa, uma vez que a política da diferença é uma questão que perpassa várias culturas e atinge diversos indivíduos. As marcas dessa narrativa podem ter sido relevantes no modo como a questão foi apresentada, através da inserção de episódios, cenas e personagens insólitos e estranhos, enfim, diferentes de vários modos, de maneira a nos fazer perceber que, assim como em *Saramandaia*, nossa sociedade brasileira está repleta de diversidade e que, cabe a nós, o desafio de aprender a conviver com ela e respeitá-la.

A abertura para essa questão está relacionada à renovação do conceito de cidadania nos anos de 1990 que ajudou a pensar, em larga medida, os problemas relacionados à realidade latino-americana, abarcando as questões do direito à igualdade e à diferença (DAGNINO, 1994, 2002). Para Evelina Dagnino (2007) esse processo de redefinição da cidadania focou na dimensão cultural, incorporando questões de identidade, subjetividade.

Obviamente a intenção aqui não é a de afirmar que a telenovela engendra processos de luta por reconhecimento de modo direto. O que esse texto pretendeu mostrar foi o quanto as experiências de desrespeito e sofrimento vividas pelas personagens tornam visível a importância do reconhecimento na formação da dignidade dos sujeitos.

As diferenças em *Saramandaia* não se repetem entre as personagens. Essa individuação tanto nos sugere que elas são muitas quanto nos ajudam a compreender que para seu devido reconhecimento a auto-realização é central. Os autores da teoria do reconhecimento colocam a construção do *self* e sua capacidade de conviver bem consigo mesmo como uma de suas preocupações centrais. Contudo, essa auto-realização só se constrói na relação com o outro; daí a importância de se conquistar o seu respeito. Sendo assim, somente através do contínuo intercâmbio que ocorre no encontro com esse outro é que o indivíduo pode construir sua identidade e se auto-realizar. Para Honneth (2003, p. 189):

Na sociedade moderna, as condições para a auto-realização individual só estão socialmente asseguradas quando os sujeitos podem experienciar o reconhecimento intersubjetivo não apenas de sua autonomia pessoal, mas também de suas necessidades específicas e capacidades particulares.

O estilo em *Saramandaia* 2013 pode nos sugerir que, assim como a diferença integra aquele microcosmo, ela também pode fazer parte da sociedade onde vivemos. A auto-realização e seus entraves, figurados no voo de Gibão nos são apresentados na forma narrativa e traduzidos visualmente no estilo, acionando no telespectador sensações para além do que é mostrado, traçando um paralelo com a nossa experiência. A persuasão do telespectador é conquistada a partir da composição de imagens que não poderiam existir diante das câmeras. É nesse sentido que entendemos a importância dos efeitos visuais, ou seja, permitir a construção da cena com ênfase na plenitude e na auto-realização da personagem, ao mesmo tempo em que dispõe os demais elementos filmados, justapostos em camadas, configurando um todo.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

Do ponto de vista interno à narrativa, João Gibão realiza o voo porque deixou suas asas crescerem e a sua amada o aceitou com sua “diference”. Porém, ao observarmos a temática levantada na telenovela, o contexto vivido por nós e, principalmente, a forma como o evento se manifestou visualmente, é possível abstrairmos outras camadas de sentido para além da imanência do texto.

Referências

BALÁZS, B. **Theory of the Film: Character and Growth of a New Art.** London: Dennis Dobson Ltd, 1952.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2008.

BUTLER, J. **Television Style.** New York & London: Routledge, 2010.

BUTLER, J. **Television.** 3a. ed. New York & London: Routledge, 2009.

CARPENTIER, A. **O reino deste mundo.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CARPENTIER, A. **A literatura do maravilhoso.** SP: Revista dos Tribunais, 1987.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

DAGNINO, E. Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania. In: DAGNINO, E. (org). **Anos 90 – política e sociedade no Brasil.** Editora Brasiliense: São Paulo, 1994, p. 103-115.

Ficção: Novelas, Séries e Minisséries

DAGNINO, E. Dimensions of citizenship in contemporary Brazil. In: **Fordham Law Review**, New York, v. 73, 2007, p. 101-114.

FIGUEIREDO, V.L.F. Realismo maravilhoso: o realismo de outra realidade. **Caderno Globo Universidade n. 3**, tema: Realismo Mágico no Século XXI. BETING, G; JEBAILI, B. (Eds) Rio de Janeiro, Globo, 2013.

GARCIA MÁRQUEZ, G. Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe. **Texto Crítico**, Julio-septiembre 1979, n. 14, p.3-8. Centro de Investigaciones Linguístico-Literarias. Universidad Veracruzana, México. Disponível em : <http://bir.ly/14HQj5g>.

GOMES, D. O Brasil é um país que ridiculariza o absurdo. Entrevista publicada no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, e, 22.06.1982. In: DIAS GOMES, Luana e Mayra (Org). *Encontros Dias Gomes*. RJ: Beco do Azougue, 2012.

HONNETH, A. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo, Editora 34, 2003.

JEBAILI, P. O compositor Ednardo narra os vários voos de seu Pavão Mysteriozo. **Caderno Globo Universidade, n.3** tema: Realismo Mágico no Século XXI. BETING, G; JEBAILI, B. n. 3, Rio de Janeiro, Globo, 2013.

LINHARES, R. Entrevista concedida ao **Caderno Globo Universidade n. 3**, tema: Realismo Mágico no Século XXI. BETING, G; JEBAILI, B. (Eds) RJ: Globo, 2013.

MAIA, R. C. M. ; GARCÊZ, R. O. Recognition, feelings of injustice and claim justification: a case study of deaf people's storytelling on the internet. **EUR POLIT SCI REV**, v. 5, p. 1-24, 2013.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**. RJ: Editora da UFRJ, 2001.

MENDONÇA, R. F. Reconhecimento em debate. **Revista de Sociologia e Política**. No 29: 169-185 NOV. 2007.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

MITCHELL, W.J.T. **What do pictures want?** Chicago and London: The University of Chicago Press. 2005.

MITTEL, J. **Genre and television.** London and New York: Routledge, 2004.

PUCCI JR., R. L. E SANTANA, G. As Estratégias Sincréticas da Narrativa da Minissérie *Subúrbia*. In: XXIII Encontro Anual da Compós – UFPA, Belém (PA). Anais 2014 - 23. Encontro Anual da Compós, 2014. v. 01.

ROCHA, S.; ALVES, M.; OLIVEIRA, L. A história através do estilo: A Revolta da Vacina na telenovela Lado a Lado **Revista ECO-PÓS**, n. 2, volume 16, 2013.

ROCHA, S. M. **Inovações estéticas na TV:** a travessia sertão-Ilhéus de Gabriela. REVISTA GEMInIS, v. 1, p. 34-55, 2014.

SALIBA, E.T. Os tons da comédia em *Saramandaia*. **Caderno Globo Universidade, n.3** tema: Realismo Mágico no Século XXI. BETING, G.; JEBAILI, B. n. 3, Rio de Janeiro, Globo, 2013.

TAYLOR, C. (1994). The politics of recognition. A. Gutmann (ed.), **Multiculturalism:** examining the politics of recognition, Princeton/Chichester, Princeton University Press, pp. 25-73.

TIETZMANN, R. **Efeitos visuais como elementos de construção da narrativa cinematográfica em King Kong.** 2010. 476f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

A PERGUNTA DE CAPITU. ANTI-ILUSIONISMO EM LUIZ FERNANDO CARVALHO

Mariana Nepomuceno

Pontuações sobre Realismo

Machado de Assis foi alçado ao título de principal nome do movimento realista na literatura brasileira. Apesar de estudiosos apontarem elementos de crítica social (SCHWARZ, 1990) e reflexões que aproximam o escritor de tendências modernas (STAM, 1981), o escritor ficou nacionalmente conhecido pela análise psicológica dos personagens e pela presença da ironia, características que construíram o conceito do realismo na literatura no Brasil.

O período em que se delineia o realismo como conhecemos hoje é a segunda metade do séc. XIX. Neste período, a preocupação em dar à arte uma aparência de realidade é potencializada com o desenvolvimento de “técnicas, obras e instituições fundadas na necessidade incessante de autenticar o real” (BARTHES, 1988, p. 41-42). Para Barthes o realismo literário é contemporâneo da reportagem, da histórica objetiva, do turismo de monumentos e lugares históricos e da fotografia que é “testemunha bruta ‘do que foi lá’”, (BARTHES, 1988, p. 41-42).

Robert Stam recupera investigações feitas por Erich Auerbach a partir da ideia grega de mimesis, colocada por Stam como imitação. Isso porque a ideia de realismo na arte ganha importância no séc. XIX,

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

quando as artes figurativas e narrativas passam a se dedicar “à observação e representação precisa do mundo contemporâneo” (STAM, 2008, p. 25), em oposição aos estilos romântico e neoclássico. Erich Auerbach argumenta que o realismo está acompanhado da visão da corrente classicista sobre os níveis da representação literária. Para ele, é evidente que o realismo moderno (do século XIX) realiza como fenômeno estético o afastamento da mistura entre o sublime e o grotesco proclamada pelos românticos.

Quando Stendhal e Balzac tomam personagens quaisquer da vida cotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas, e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura (...) de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante (AUERBACH, 1976, p.499).

É imprescindível discernir a ideia de realismo da noção de naturalismo, visto que, muitas vezes, principalmente no caso do audiovisual, os dois termos são postos em equivalência. Cunhados pela crítica literária do oitocentos, o realismo consolida-se como estilo nos romances de Machado de Assis, Balzac, Eça de Queiroz, Stendhal, Flaubert e Dostoiévski; e o naturalismo encontra alguns de seus principais representantes em Émile Zola, Aluísio de Azevedo e Julio Ribeiro¹. Robert Stam lembra que os críticos literários distinguem o realismo profundo de sua versão naturalista, considerada redutora e excessivamente aferrada a ideia de realidade, como acontecia nos romances de tese de inspiração biológica de Emile Zola. (STAM, 2008, p. 25).

A perpetuação desses movimentos artísticos pode ser observada em produções do audiovisual brasileiro. A ênfase no naturalismo que vai desde a interpretação dos atores às ambientações dos cenários é preponderante nas novelas da TV Globo, com algumas exceções – a minissérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho e objeto deste estudo, é uma

¹ Um grande exemplo da herança naturalista no audiovisual brasileiro está na obra do cineasta pernambucano Cláudio Assis, principalmente em *Amarelo Manga* (2002), conforme menciona Angela Prysthon, que aponta um certo naturalismo etnográfico presente neste filme. Ver mais em: PRYSHTON, Angela. *Imagens periféricas: entre a hipérbole freak e a voz do subalterno*. Biblioteca online das Ciências da Comunicação. Atas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBERICO – Vol 3. pp. 441-449. Em 08 de julho de 2014. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/prysthon-angela-imagens-perifericas-entre-a-hiperbole-freak-e-a-voz-do-subalterno.pdf>

Ficção: Novelas, Séries e Minisséries

transposição do texto do livro *Dom Casmurro* para a televisão que escapa à regra do naturalismo convencional. A novela *Helena* (1975), dirigida por Herval Rossano e adaptada do texto de Machado de Assis por Gilberto Braga, por exemplo, recupera códigos que remetem ao período em que o livro de Machado foi escrito, utilizando figurino e cenários inspirados no século XIX.

No filme *DOM* (2003), dirigido por Moacyr Góes e também inspirada em *Dom Casmurro*, a estética naturalista e realista predominam. Capitu, na adaptação filmica, faz, após a separação do marido, um exame de DNA para comprovar a paternidade do filho. Antes de Bento abrir o envelope enviado por ela com o resultado, Capitu morre em um acidente e ele desiste de saber se é ou não o pai da criança. A dúvida é suspensa pela morte. A cena do acidente de carro que vitima Capitu é bastante crível e surge como uma solução trágica e punitiva ao casal. Atende as definições de realismo que:

Ainda enfatizam a convencionalidade do realismo levando em consideração a sua ligação com um grau de conformidade do texto com modelos culturais amplamente disseminados de “histórias críveis” e “personagens coerentes”. Neste sentido, a plausibilidade e a verossimilhança são talhadas por códigos de gênero. (STAM, 2008, p. 29).

Comparo a abertura do primeiro capítulo da minissérie *Capitu* (2008), já mencionada aqui, com a abertura do primeiro capítulo da minissérie *Os Maias* (2001). Ambas as produções foram dirigidas por Luiz Fernando Carvalho e também são transposições de livros do período do realismo (*Os Maias*, além do livro homônimo escrito por Eça de Queiroz, inclui personagens e tramas das obras *A Relíquia* e *A Capital*, do mesmo autor). A cena de abertura de *Os Maias* começa em um plano aberto, que se aproxima lentamente da casa da família. Em seguida, são mostrados lentamente a fachada e o jardim da casa. Segue-se um close em mãos que abrem o portão de fora da casa. Entram dois homens, um na frente e o outro atrás. São os amigos Carlos Maia, protagonista da minissérie, e João da Ega. Vestidos sobriamente com cartola, sobretudo e bengala. A câmera mostra a fachada da casa e o jardim. O movimento é lento, descritivo. Os dois homens passeiam pelo jardim. A câmera não nos dá o ponto de vista deles. É como se fosse o olhar de alguém de fora, externo - talvez a figura de

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

um narrador onisciente. Uma tomada de cima mostra quando Carlos e João sobem as escadas que levam ao interior da casa. Eles saem do ângulo da câmera. Logo depois, um narrador em voz *over*, diz: “A casa em que os Maias habitavam em Lisboa era conhecida na vizinhança da Rua São Francisco de Paula e em todo o bairro das janelas verdes pela casa do Ramalhete ou simplesmente o Ramalhete”. A narração é feita pelo ator Raul Cortez, como se fosse o próprio escritor Eça de Queiroz que contasse a história. No entanto, o narrador não chega a tomar corpo como personagem da minissérie. A câmera é descritiva, tal qual a narração das obras do período realista da literatura. Há uma transposição do estilo realista do livro de Eça de Queiroz para a televisão. Porém, lembro que a reprodução de códigos do estilo realista nem sempre são bem aceitos pelo público de televisão. De acordo com o site Teledramaturgia, do pesquisador e crítico de televisão Nilson Xavier², *Os Maias* obteve uma média de 15 pontos de audiência, chegando a marcar nove pontos em alguns momentos.

Se na minissérie *Os Maias* o trecho que vai desde a primeira tomada até a entrada dos dois personagens na casa tem duração de quatro minutos, sem diálogos, apenas com trilha sonora incidental de música sinfônica; a abertura do primeiro capítulo de *Capitu* sincroniza, durante menos de um minuto, a música *Voodoo Child*, de Jimi Hendrix com imagens velozes e distorcidas da linha do metrô do Rio de Janeiro atual alternada com imagens em preto e branco do Rio de Janeiro do século XIX, o que confere ao início de *Capitu* um ritmo frenético, semelhante às colagens típicas dos videoclipes.

Nas primeiras cenas do capítulo de abertura da minissérie *Capitu* percebe-se características que permeiam toda a produção: a recorrente aparição do Bentinho narrador em cenas que integram a parte memorialista da narrativa; a quase-interação entre o narrador e outros personagens do enredo; o passado que ressurge como sombras em um presente de cenário escurecido, esvaziado e sombrio; a recorrência ao monólogo; a imprecisão na composição do cenário; a busca pela fidelidade à ironia presente no texto de Machado de Assis.

²O ritmo da minissérie, que se aproximava do empregado pelo estilo realista no cinema, em clara homenagem ao texto de Eça de Queiroz, foi considerado um dos empecilhos para o sucesso de audiência da produção. Mais sobre a crítica de Nilson Xavier sobre a minissérie no endereço eletrônico: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/maiasb.asp> (Acesso: 08 ago. 2014).

O Ponto de Vista na TV – O Estranho Caso de Bentinho

A permanência do Bentinho enquanto narrador na minissérie, além de manter a posição que o personagem detém no livro, recupera o caráter anti-ilusionista da obra de Machado de Assis. Desde sua primeira aparição, Bentinho se dirige diretamente ao público, contando a sua trajetória (ou sua memória), avaliando cada passo dado, como faz quando fala da escolha do tema da sua narrativa e do nome que escolheu para o livro que escreve. A característica anti-ilusionista que as duas obras possuem em comum estão na estratégia permanente de desmonte de elementos que potencializariam o efeito de real em nome de uma valorização de sua ficcionalidade.

O anti-ilusionismo acontece justamente quando a ficção se mostra despida de intenção de real, quando a ficção assume sua dimensão ilusória, imaginativa e combate a pretensão ilusionista de não ser arte (STAM, 1981, p. 29-30). Neste sentido, a arte anti-ilusionista é vista como desalienante e libertadora. É um chamado à crítica da ilusão artística que procura estar acima de seu estatuto de arte para alcançar o posto de parte integrante do real:

A tensão entre magia e realismo, a reflexividade e o ilusionismo, tem alimentado a arte. Qualquer representação artística pode se fazer passar por “realista” ou abertamente admitir sua condição de representação. O realismo ilusionista apresenta seus personagens como pessoas reais, sua seqüência de palavras como fato substanciado. Textos reflexivos ou mágicos, por outro lado, chamam a atenção para sua própria artificialidade como construtos textuais seja pela hiperbolização mágica de improbabilidades, seja através do esvaziamento (STAM, 2008, p. 18).

Algumas vezes, a presença de elementos mágicos sequer coloca o realismo³ em cheque ou se utiliza de reflexividade. Exemplo disso são as duas versões da novela Saramandaia (1976 e 2013). O enredo da primeira versão foi assinado por Dias Gomes e o da segunda escrito por um time formado por Ricardo Linhares, Nelson Nadotti, Ana Maria Moretzsohn e João Brandão. Se na primeira produção, sob o contexto da ditadura militar, o mágico servia, no texto de Dias Gomes⁴, como estratégia para tentar driblar a censura através de alegorias políticas; na versão de 2013, que foi

³O capítulo sobre o paradigma realista da TV aprofunda o debate, abordando o realismo maravilhoso.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

livremente inspirada na primeira novela, o mágico refletia, de forma mais contundente, não a política mas o drama dos personagens que possuíam algum tipo de “diferença” – asas nas costas ou metamorfose em lobisomem. A feitura da ficção televisiva, em si, não é questionada, antes, é reforçada pelo uso de efeitos especiais que pudessem (possam) garantir o elemento mágico das cenas. Processo distinto do que ocorre no objeto de estudo deste trabalho. Não há, em *Capitu*, personagens com superpoderes ou que se transformem em animais. O “maravilhoso” em *Capitu* está no choque de temporalidades, na presença do narrador nas cenas de seu passado.

O enredo de *Dom Casmurro* salta para dentro de um tempo suspenso ficcional, cuja localização mais precisa seria a memória de Bentinho. O aprofundamento da ficção se dá, portanto, em duas camadas. A primeira seria a camada do presente do personagem, presente este que mais parece a configuração do espaço da memória – impreciso, esfumaçado, recheado de sombras e fantasmas. A segunda camada é a do passado do protagonista, onde transcorre a ação da minissérie e também do livro. Na minissérie, o tempo passado é iluminado, possui mais elementos cênicos de composição. A casa da Rua de Matacavalos deixa a mostra quadros da família, vasos, até as escravas estão expostas em algumas cenas. Para cada camada do enredo existe uma ou mais versões de Bentinho. Para o tempo da narração, há o Bentinho sexagenário, que é o narrador na maior parte do tempo. No tempo da ação da minissérie, existem dois Bentinhos – o jovem, adolescente, que é o da fase do namoro com *Capitu* ainda moça; e o Bentinho que retorna à família e à casa como bacharel em Direito, que é a versão que coincide com o tempo da ação em que se passa o casamento com *Capitu*. Esta é a versão que irá, no último capítulo da minissérie, alternar a narração com a versão sexagenária do protagonista.

A Força da Ilusão – Metaficcionalidade e Autoconsciência

Uma obra é metaficcional quando o autor inclui a prática da

⁴ Para mais sobre a noção de realismo e política na obra de Dias Gomes, recomendo a leitura da tese de doutorado de Igor Sacramento, “Nos tempos de dias gomes a trajetória de um intelectual comunista as tramas comunicacionais” (ECO/ UFRJ, 2012), vencedora do prêmio de teses e dissertações da Compós em 2013. A tese está disponível em: [http://www.geminis.ufscar.br/download/teses/Nos%20tempos%20de%20Dias%20Gomes%20\(FINAL\).pdf](http://www.geminis.ufscar.br/download/teses/Nos%20tempos%20de%20Dias%20Gomes%20(FINAL).pdf)

avaliação do fazer ficcional dentro da própria obra. As ideias de anti-ilusionismo, reflexividade e auto-consciência surgem desse exercício. Na definição de Gustavo Bernardo, a metaficção “é um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 09).

A minissérie *Capitu* multiplica essa característica em *Dom Casmurro* criando um labirinto de espelhos – objeto que, por sinal, aparece em destaque em várias cenas da narrativa da minissérie. A metafictionalidade do texto machadiano é recriada na minissérie utilizando como estratégia a reapropriação de analogias existentes no livro e que são possíveis de serem transpostas para o roteiro audiovisual. É nesse sentido que entendo que *Capitu* pode ser vista como metáfora da obra *Dom Casmurro*, construída com deslocamentos entre a literatura e a televisão, a partir da criação de obras e aderências entre as características de cada meio.

A minissérie utilizou, para isso, um tom excessivamente artificial, como forma de questionar a própria ideia de arte mimética que estamos habituados a assistir na TV, mas que nem sempre buscamos nos livros. O diretor Luiz Fernando Carvalho se valeu da recuperação do traço auto-consciente presente em *Dom Casmurro*. Traço este que torna a obra capaz de reivindicar para si sua existência total no domínio da imaginação, da fantasia, da ficção, sem nenhuma presunção de se tornar real. Quebras no ritmo da narrativa abrem espaço para a auto-ironia, possibilitando uma reflexão sobre o fazer artístico que não deixa de ser um exercício permanente de criticidade.

No caminho oposto à desvalorização da ficção, a metafictionalidade reconhece a existência crítica e autônoma da criação artística diante do real, autonomia esta que abriga a potência da ficção, lançando modos de conhecimento capazes de lançar olhares sobre o real e também sobre si. Neste ponto de vista, o que importa no terreno da ficção não é o se afirmar enquanto real, mas sim a sedução do público para que este entre no jogo da verossimilhança do enredo, para que possa ser firmado um pacto entre leitor e autor, cineasta e espectador, vigorando a possibilidade de convencimento de que algo, saído puramente da imaginação, possa, de alguma forma, ser crível. O real diante da ficção pode ser posto em estado de suspensão.

A construção de percepções sobre o espaço e o tempo se dá de maneira distinta daquela do mundo exterior ao mundo ficcional. Diante de uma obra de ficção, quando, por exemplo, lemos um romance ou assistimos

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

a um filme ou a uma novela, temos a impressão de conhecermos a totalidade do enredo que é apresentado. Temos acesso aos diferentes pontos de vista dos personagens e somos convidados a passear por todos os cenários que compõem a narrativa. Até porque se parte, muitas vezes, de uma proposta totalizante, guiada pela onisciência do narrador ou do espectador.

Lembro que a matéria de que trata a ficção é descolada da obrigação do registro, da verificação ou da comprovação por métodos como é típico do ofício de cientistas, jornalistas ou historiadores. Também não existe o compromisso com a verdade que intriga os filósofos. A intencionalidade da ficção não requer um elo exato e preciso com qualquer realidade extraficcional, a qual pode se sobrepor ou substituir (ROSENFELD, 1976, p. 29). Vale observar os exemplos de filmes, seriados ou romances que se passam em períodos históricos determinados e se propõem a recontar fatos históricos já verificados e registrados. O único compromisso de que a ficção é presa é o da argumentação e do poder de convencimento do que é narrado.

De acordo com Aristóteles, o mundo, contado pelo poeta (artista) deve ser apresentado em condições que favoreçam a verossimilhança do enredo. Mesmo que opte pelo impossível verossímil ao possível sem capacidade de persuasão, o poeta (o artista) dispõe de três possibilidades para seu trabalho: expor as coisas como são ou foram, tendo o passado e o presente em perspectiva; contar as coisas como dizem que são ou parecem que são, conforme o que é contado; ou relatar como as coisas deveriam ser, o ideal (COSTA, 1992, p. 40 e 41).

Roland Barthes afirma que a descrição em *Madame Bovary* feita por Flaubert da cidade de Rouen, aproxima-a de uma pintura. Para ele, ao agir desta forma, o escritor cumpriria a definição platônica do artista, que seria “um criador em terceiro grau, uma vez que imita o que já é simulação de uma essência”, (BARTHES, 1988, p. 39). A conexão entre o modo descritivo de discurso e o realismo se dará apenas no século XIX, quando o verossímil antigo (baseado na opinião do público) é rompido e dá lugar a uma nova verossimilhança, alinhada ao realismo que, por exemplo, dá um novo lugar à descrição. Os detalhes que compõem a descrição e que podem aparentar insignificância diante do enredo possuem a intenção de serem índices de realidade, pretendem atestar que fazem parte do real. Para Barthes, aí residiria o *efeito de real* na ficção: “fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes

da modernidade” (BARTHES, 1988, p. 43).

Na Antiguidade, a descrição não estava sujeita ao realismo, ou seja, ser descritivo não implicava ser realista ou verossímil. O que importava era a retórica, que destinava à descrição a finalidade do belo, concedendo-lhe uma função estética (Barthes, 1988, p. 38). Na minissérie *Capitu* se dá uma quebra da relação com a imitação do real, por exemplo, pelo tom delirante, onírico, em que Bentinho pode revisitar fisicamente suas memórias, em favor da argumentação do personagem. O protagonista demonstra possuir a consciência de estar diante do público, ou de um palco. Isso fortalece o elemento reflexivo da minissérie, que também pode ser visto pela manutenção do acesso ao público às estruturas que alicerçam a feitura de uma obra, como as divagações do autor.

Há na minissérie, pois, a valorização do inverossímil apontado por Barthes. O elemento descritivo presente na narração de Bentinho está a serviço das intervenções feitas pelo protagonista, a serviço da metaficcionalidade e não do realismo, não se coloca a descrever cenários ou situações. Durante boa parte do primeiro episódio, por exemplo, o personagem de Bentinho assume a mesma posição que o do livro de Machado de Assis – além de dominar o enredo, é capaz de interferir sobre ele, oferecendo idas e vindas na condução da narrativa. Isso é demarcado desde a abertura da minissérie, quando Bentinho está dentro do metrô sentado ao lado de um jovem, que recita um poema, exaltado, gesticulando muito, a imagem é distorcida e tem a cor saturada. As imagens se distorcem e conduzem ao instante da fotografia do casamento de Bentinho e Capitu. O cenário do metrô retorna e Bentinho ergue a cabeça como quem sai de um breve cochilo. Depois de se irritar com a desatenção e o cochilo de Bentinho, o jovem levanta-se, deixa o vagão e chama Bentinho de Dom Casmurro. É o Rio de Janeiro dos dias atuais. Dento do metrô, Bentinho olha diretamente para a câmera e fala: “A vida tanto pode ser uma ópera quanto uma viagem de mar ou uma batalha”.

A recusa em inserir a personagem Bentinho em sua época “original” – o que demandaria uma *reconstrução de época* – juntamente

⁵ Há uma semelhança com o enredo de *A Christmas Carol* (1843), de Charles Dickens. Há uma semelhança entre o personagem Ebenezer Scrooge e o Dom Casmurro de Luiz Fernando Carvalho. A diferença é que, ao revisitar o passado, Scrooge tem acesso a informações que não sabia ou não percebia anteriormente. Dom Casmurro, na minissérie, está presente fisicamente em fatos antigos da sua vida, mas principalmente àqueles a que teve acesso.

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

com o caráter puramente cênico da casa reconstruída de Matacavalos, aproximam a minissérie da postura autoconsciente do livro. Os comentários autorreferenciais do narrador e a presença dos intertextos trazidos pelo livro são recuperados, seja na cena em que Bentinho vai ao cinema assistir *Otelo*, (aqui na versão de Orson Welles, quando no livro esta passagem se dá no teatro numa das poucas mudanças que a transposição para a minissérie se permite); seja nas cenas em que há uma ênfase no ato de escrever, com closes na caneta bico de pena.

Todos esses elementos quebram o sentido de continuidade presente no ilusionismo do cinema clássico e da televisão. Como explica Robert Stam (STAM, 2008, p. 30): “O modelo dominante criou o que veio a ser a pedra de toque estética do cinema hegemônico: a reconstrução de um mundo ficcional caracterizado pela coerência interna e pela aparência de continuidade”. A coerência interna também pode ser compreendida pela apresentação da lógica das motivações dos personagens e pelas relações de causa e efeitos dos eventos da trama, prerrogativas que contribuem para tornar o enredo ficcional.

Mesmo sem alguns destes elementos o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõem como quase-reais. Todavia a aparência de realidade não renega o seu caráter de aparência. Não se produzirá, na “verdadeira ficção”, a decepção da mentira ou da fraude. Trata-se de um “verdadeiro ser aparential” (Julian Mariás), baseado na convivência entre autor e leitor. O leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da “não-seriedade” dos quase-juízos e do “fazer de conta”. (ROSENFELD, 1976, p.20)

A noção de continuidade é implodida em *Capitu* em favor do tom memorialista e atemporal que persiste ao longo da minissérie, nos choques de temporalidades presentes desde a abertura da minissérie e que se estendem ao baile a que vão Capitu e Bentinho usando fones de ouvido. Compreendo, então, que a escolha de manter o mesmo posicionamento que o narrador possui no livro soma à ampliação do caráter ficcional do enredo, já que ao recontar suas memórias, desprovido de informações sobre o estado mental e emocional dos outros personagens e centrado em suas próprias percepções, Bentinho pode manipular o relato conforme desejar e recriar o seu próprio mundo ficcional. Isso cria também as condições discursivas que argumentem a seu favor. O crítico literário Anatol Rosenfeld afirma que:

Ficção: Novelas, Séries e Minisséries

O narrador fictício não é sujeito real de orações, como o historiador ou o químico; desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa (dramática, lírica), como o pintor manipula o pincel e a cor; não narra de pessoas, eventos ou estados; narra pessoas (personagens), eventos e estados, (ROSENFELD, 1976, p. 26).

O posicionamento do narrador tem sido alvo de investigações nas ficções moderna e contemporânea, que têm buscado abandonar a neutralidade da onisciência clássica, realista. Proliferam as formas que trazem o ponto de vista fragmentado e parcial dos personagens, na tentativa de mimetizar o mundo complexo atual. Jacques Rancière atribui ao romance moderno, cujas características se fazem presente na obra de Machado de Assis, uma prática de subversão da ficção clássica:

Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

A tarefa da ficção é construir um mundo irreal capaz de ser digno de crédito por parte do leitor ou espectador. Por isso, defendo que a ficção se potencializa quando assume seu caráter ilusório, sua construção de mundo de aparências. É quando se assume como instância da fantasia, do maravilhoso e do que não tem lógica que a ficção atinge seu principal objetivo: oferecer uma alternativa à existência, uma moradia ao sonho. Um sonho desperto, atento, que se aproveita da sua *não existência* para lançar novas formas de pensar, novas relações de causalidade. Afinal, qual o objetivo de levar ao público uma versão operística do taciturno Dom Casmurro? Qual a razão de realçar a ironia em detrimento do ciúme de Bentinho? A resposta que indico é: apresentar uma nova possibilidade para a dramaturgia televisiva, criando tendências que autonomizem a produção ficcional na TV de sua própria tradição, da subordinação ao cinema enquanto instância de criação audiovisual. Afinal, no embate entre a memória e a imaginação, a fantasia deve ser a única vencedora.

Embora possa se sobrepor ao real, a ficção ganha quando é operacionalizada enquanto ferramenta de questionamento e desdobramento do real, ampliando a possibilidade de mundos críveis e liberando espaço para a mediação proporcionada pelas metáforas. É quando se oferece ao

real uma gama extra de sentidos que o racionalismo radical tolheria. A arte autoconsciente é um bom exemplo desse acréscimo de sentido, pois: “as noções mais ortodoxas de realismo reivindicam verossimilhança, a suposta adequação de uma ficção à bruta facticidade do mundo” (STAM, 2008, p. 28).

O Delírio e o Artifício de Fellini a Luiz Fernando Carvalho

Robert Stam (2008, p. 29) afirma que uma visão formalista de “realismo” realça o traço convencional na ficção, “vendo o realismo apenas como uma constelação de dispositivos estilísticos, um conjunto de convenções que, num dado momento na história de uma arte, consiga, através da técnica ilusionista afinada, cristalizar um forte *sentimento* de autenticidade”. Ele faz referência a Gilles Deleuze para apontar que, para além dos códigos de verossimilhança e autenticidade, o realismo também aponta para a relação da narrativa com o tempo. “O realismo não mais se refere a uma adequação mimética, analógica, entre o signo e o referente, mas sim à sensação de tempo, à intuição de duração vivenciada, os deslocamentos móveis da *durée* bergsoniana” (STAM, 2008, p. 29). Deleuze atribui ao neorealismo o nascimento de uma nova temporalização da imagem (DELEUZE, 2010, p. 81) em esquemas que se diferenciam do que estava proposto no realismo tradicional (DELEUZE, 2005, p.14).

Uma das grandes diferenças entre *Os Maias* e *Capitu* está na relação com o tempo, que naquela reforça códigos realistas. Em *Os Maias*, o tempo é dilatado pela necessidade de descrição. Em *Capitu*, o tempo é comprimido para reforçar o aspecto delirante da memória. A desorganização da memória. A incongruência entre as temporalidades afasta a minissérie *Capitu* dos códigos realistas presentes em *Os Maias*. Além disso, o reforço da descrição, seja na narração ou na lenta movimentação da câmera, potencializa o efeito de real tratado por Barthes acima.

No dicionário Houaiss, a palavra espetáculo é definida como “1. aquilo que chama e prende a atenção; 2. qualquer apresentação pública de teatro, canto ou dança, em praça pública, etc.”. A noção de espetáculo é importante para compreender a observação de Deleuze sobre a obra de um dos principais cineastas do neorealismo – Federico Fellini – que organizaria, segundo Deleuze, o cotidiano como um espetáculo ambulante,

extravasando sobre o real, em negação à “heterogeneidade dos dois mundos, suprimindo não somente a distância, mas a própria distinção do espectador e do espetáculo” (DELEUZE, 2005, p.14). Essa perspectiva de leitura sobre obra de Fellini pode ser visualizada em *E La Nave Va* (1983), cujo enredo trata de um documentário produzido durante uma viagem de transatlântico cuja finalidade é o ritual fúnebre de jogar ao oceano as cinzas de uma renomada cantora de ópera. Encontro semelhanças entre essa noção deleuziana sobre a obra de Fellini e a obra de Luiz Fernando Carvalho.

Em *E La Nave Va*, o enredo trata da viagem de transatlântico sob o olhar do repórter Orlando que está fazendo um documentário. Ele se dirige a maior parte do tempo diretamente para a câmera, seja nos momentos em que está gravando ou não. Orlando interage o tempo todo com o espectador e é responsável por apresentar os demais personagens que estão a bordo, sendo algumas vezes interrompido por tripulantes ou por outros passageiros. A presença de Orlando e da câmera que o acompanha também provoca reações nos demais personagens que, ao perceberem que estão sendo filmados/olhados, mudam a expressão, a postura, fazem caras e bocas. Ele acompanha todos os relacionamentos e as tensões existentes entre os passageiros ao mesmo tempo em que tenta entrevistar alguns personagens.

Orlando atua como uma espécie de narrador-protagonista, sem possuir onisciência nem onipresença, reforçando a ideia de que, quando as figuras do narrador e do protagonista se fundem, o ponto de vista explorado a partir do personagem é potencializado. Somando-se ao caráter anti-ilusionista presente na interlocução direta entre personagem e espectador, o artificialismo predomina em todo o cenário. Os primeiros sete minutos do filme são uma homenagem ao cinema mudo. Em tons que variam do preto e branco ao sépia, vê-se o embarque dos passageiros no porto, ao som dos ruídos da projeção, assim como era nas origens do cinema. Sabe-se que o filme se passa em 1914, antes do início da I Guerra Mundial. Até a chegada da urna com as cinzas da cantora lírica Edmea Tetua, os diálogos do filme se fazem por cartelas típicas do cinema mudo. O diálogo e as cores surgem em *E La Nave Va* assim que o embarque começa a ser feito. É como se o mundo de 1914 se encerrasse no porto e a entrada no barco iniciasse um novo universo – o da ficção comprometida com o espetáculo e não com o real. A homenagem ao espetáculo permeia todo o filme, desde

Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário

o propósito da viagem de navio feita pelos personagens até os vídeos de apresentações de Edmea que são assistidos repetidamente por um jovem rapaz que a idolatra e mantém uma espécie de museu de reminiscências da artista em sua cabine no navio. Edmea Tetua, por sinal, embora esteja presente em todo o filme, só é materializada, visualizada, nesses vídeos. É a presença ausente, assim como Capitu e os outros personagens estão na vida de Bentinho.

O artificialismo de *E La Nave Va* é exposto na cena em que a embarcação se depara com o navio de batalha do Império Austro-húngaro e na viagem em alto-mar do bote com refugiados sérvios. O navio parece uma ilustração e o mar é feito de plástico. Outro detalhe que aponta para a quebra do ilusionismo é a narração do jornalista Orlando no trecho final do filme: ele relata a sequência de fatos que levaram ao naufrágio do navio enquanto troca de roupa para pôr trajes de banho e um salva-vidas. Ora, o narrador demonstra ter um conhecimento dos fatos descompassado do tempo em que eles ocorrem no filme, embora esteja imerso na temporalidade da narrativa e tentando escapar do desastre enquanto outros personagens cantam ópera. Antes que se possa indagar sobre o afundamento do navio e sobre quais os personagens que sobreviveram, incluindo aí o narrador, Fellini descortina o cenário e vê-se a estrutura do estúdio montada para obter os efeitos do filme. Mas ainda não é o fim. Uma espécie de epílogo surge em tom de sépia, com as mesmas ranhuras das primeiras cenas do filme: vê-se Orlando contando que alguns dos passageiros do Gloria N foram resgatados por outro navio e que ele tem excelentes notícias: seguiu viagem a bordo de um bote acompanhado pelo rinoceronte que estava no navio. Sobreviveu tomando leite do animal.

Persiste em *Capitu*, em coro à obra de Fellini, também a homenagem ao espetáculo: além da encenação que se aproxima da dinâmica de um palco de teatro, não só pelo abrir e fechar de cortinas, mas também pela escassez de elementos na composição dos cenários, uma característica das montagens teatrais, os personagens se dispõem, desde o figurino até ao gestual do corpo, como pertencentes a um espetáculo de dança ou a uma peça da *commedia dell'arte* sem máscaras. O final de *Capitu* não passa por um momento semelhante de desvelamento do aparato de filmagem, mas se alinha a *E La Nave Va* pelo tom delirante e artificial.

Há algo na fronteira entre o delírio e o insólito na última cena de Bentinho, quando ele se traveste de todos os personagens da minissérie e anuncia sua próxima obra. No trecho “E bem, e o resto?”, vê-se Bentinho diante de uma penteadeira, retirando a maquiagem em frente ao espelho. Ele olha para outro espelho, dentro de uma caixa, e no reflexo não está o Bentinho adulto, mas o Bentinho adolescente. Bentinho velho caminha relembando suas memórias. Surge Capitu moça, chamando por ele, dançando diante dele, até que os holofotes que a acompanham se apagam e ela para, como uma estátua, ficando à sombra.

Surge Capitu casada e o ritual é semelhante. Outros personagens participam da sequência e surgem um a um até virarem estátuas sem luz. A cena seguinte já mostra Bentinho travestido com peças que compunham o figurino dos outros personagens, com saias volumosas, brincos, óculos, fraque, cavanhaque ruivo e colar. Bentinho acena para uma plateia imaginária, cortinas se fecham ao som de Juízo Final, samba de Nelson Cavaquinho.

O travestismo do personagem não é gratuito nem o compõe como personagem – poderia até ser uma tentativa de redimensioná-lo, apontando que todos que fizeram parte do relato dele estavam latentes nele mesmo – assim como Capitu mulher estaria dentro da Capitu menina como “a fruta dentro da casca”. Seria somente esta frase do livro *Dom Casmurro* que poderia sugerir a composição final do figurino do personagem de Bentinho na derradeira cena da minissérie. Porém, há nisso uma intenção, um posicionamento da produção sobre o livro *Dom Casmurro* e também sobre o artifício que permeia a arte.

Referências

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

ARISTÓTELES. **Poética**. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 2011. 4 ed.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção.** Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CARVALHO, Luiz Fernando, BERNARDO, Gustavo, et al. **Capitu** – minissérie de Luiz Fernando Carvalho, a partir da obra Dom Casmurro, de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles:** mimese e verossimilhança. Editora Atica, 1992.

PRYSHTON, Angela. **Imagens periféricas:** entre a hipérbole freak e a voz do subalterno. Biblioteca online das Ciências da Comunicação. Atas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBERICO – Vol 3. pp. 441-449. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/prysthon-angela-imagens-perifericas-entre-a-hiperbole-freak-e-a-voz-do-subalterno.pdf>. Acesso: 8 jul. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado.** WMF Martins Fontes, 2012.

ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção.** Perspectiva, 1976.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema:** realismo magia e a arte da adaptação. Editora UFMG, 2008.

_____. **O Espetáculo interrompido:** literatura e cinema de desmistificação. Paz e Terra, 1981.

_____. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. In: Ilha do Desterro, Florianópolis, n°. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990



AUTORES

DAIANA SIGILIANO



Mestranda do curso de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, membro do Grupo de pesquisa em Tecnologia, Comunicação e Ciência Cognitiva da Universidade Metodista de São Paulo e do Grupo de pesquisa em Redes, Ambientes Imersivos e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Também é pesquisadora da Rede de Pesquisa Aplicada Jornalismo e Tecnologias Digitais e do Grupo de Novas Mídias da Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão.

Email: daianasigiliano@gmail.com



GABRIELA BORGES

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com estágios na UAB/Barcelona e no Trinity College Dublin e Pós-doutorado na UALG/Portugal, atuando nos Doutorados em Comunicação, Cultura e Artes e Média-Arte Digital. Professora do Mestrado em Comunicação da FACOM/UFJF. Publicou *Qualidade na TV Pública Portuguesa. Análise dos programas do canal 2: (2014)*, *Estudos Televisivos: Diálogos Brasil/Portugal (2011)*, *TV: formas audiovisuais de ficção e documentário Vol I (2012) e II (2011)* e *Discursos e Práticas de Qualidade na TV (2008)*.

Email: gabriela.borges@ufff.edu.br

GLAUCO TOLEDO



Doutorando em Comunicação pela Anhembi Morumbi. Mestre e Bacharel em Imagem e Som pela UFSCar. Coordenador da Especialização em Comunicação: Linguagens Midiáticas do Centro Universitário Barão de Mauá. Professor de Cinema e de RTVI na UNIMEP. Membro do GrAAu (Grupo de Análise do Audiovisual) e do GEA (Grupo de Estudos Audiovisuais) da FAAC-UNESP e do GEMInIS, vinculado ao PPGIS-UFSCar. Membro do OBITEL-UFSCar (Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva, núcleo UFSCar) em 2013 e 2014.

Email: glaucot@yahoo.com



JOÃO CARLOS MASSAROLO

Cineasta, professor universitário; Doutor em Cinema pela USP, é diretor e roteirista de vários filmes, entre os quais, “São Carlos / 68” e “O Quintal dos Guerrilheiros” (2005). Publicou: Storytelling Transmídia: Narrativa para multiplataformas (2013) e Produção seriada para multiplataformas: Arrested Development e Netflix (2015), entre outros artigos. É professor associado da Universidade Federal de São Carlos. Coordenador do grupo GEMInIS e do grupo Obitel Brasil/UFSCar. Editor da Revista GEMInIS.

E-mail: massarolo@terra.com.br

JORGE HENRIQUE FUGIMOTO



Graduado em Ciências Sociais (2009-2012) e mestrando em Ciências Sociais (2013-2015) pela Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP.

Email: japa_henrique@hotmail.com



MARCEL VIEIRA

Professor adjunto do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Mestre e Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, desenvolve pesquisas no âmbito das narrativas audiovisuais, teoria e estética da televisão e do cinema. Publicou “Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no Cinema Brasileiro” (Edufba, 2013), vencedor do Prêmio Compós de melhor tese de doutorado em 2012. Atualmente, tem pesquisado a questão das séries televisivas contemporânea, sobre a qual tem publicado diversos artigos e capítulos de livros.

E-mail: marcelvbs@hotmail.com

MARIANA NEPOMUCENO



Mestra em Comunicação pelo PPGCOM/ UFPE e pesquisa inovações estéticas na ficção televisiva brasileira. Integra o grupo de pesquisa Narrativas Contemporâneas, liderado pelo Professor Dr. Eduardo Duarte (PPGCOM/ UFPE).

E-mail: nepomucenomariana@gmail.com

RENATO LUIZ PUCCI JR.

Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutorado em Ciências da Comunicação (ECA-USP). Autor de Cinema Brasileiro Pós-moderno: o Neon-realismo (Sulina, 2008) e de artigos sobre televisão, em periódicos como MATRIZES, Famecos e Contemporânea (UFBA). Líder do grupo de pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira, associado ao Obitel–Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva. Bolsista de produtividade do CNPq-PQ 2.

Email: renato.pucci@gmail.com

SIMONE MARIA ROCHA

Professora associada do Departamento de Comunicação Social da UFMG, aonde realizou estágio pós-doutoral. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ, mestre e bacharel em sociologia pela UFMG e graduada em relações públicas pela PUC Minas. É líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura em Televisualidades (COMCULT) do PPGCOM/UFMG. Desenvolve pesquisa nos seguintes temas: análise televisual, poética televisual, análise e crítica cultural, estudos de televisão no Brasil e na América Latina, comunicação e matrizes culturais, cultura política na América Latina, representações midiáticas, estudos de consumo e recepção.

Email: rochasimonemaria@gmail.com

SORAYA FERREIRA



Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo ,PUC-SP. Professora Associada da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora e do Programa de Pós Graduação. Atua no grupo de pesquisa Redes e Ambientes Imersivos e Linguagens. Faz parte da Rede de pesquisas Alfamed. Livro: A Televisão em Tempos de Convergência(2014).

Email: sovferreira@gmail.com

VICENTE GOSCIOLA



Pós-doutor pela Universidade do Algarve-CIAC, Portugal. Doutor em Comunicação pela PUC-SP. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Autor do livro Roteiro para as Novas Mídias: do Cinema às Mídias Interativas (3ª. ed. rev. e ampl. Senac, 2010).

Email: vicente.gosciola@gmail.com

Este livro reúne os trabalhos apresentados no seminário temático TV: formas audiovisuais de ficção e de documentário do XVIII Encontro da Socine realizado na UNIFOR em 2014. Está organizado em três seções: Teorizando a televisão, Interferências: televisão e web e Ficção: novelas, séries e minisséries, buscando refletir sobre os sentidos da produção televisiva e observando as narrativas, as linguagens, as questões históricas, sociais, culturais e estéticas, com olhar voltado para os textos, as intertextualidades, os agentes e os processos de produção.

