



TELEVISÃO

FORMAS AUDIOVISUAIS DE
FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO

Dilma Beatriz Rocha Juliano
Gilberto Alexandre Sobrinho
Miriam de Souza Rossini
[ORGANIZADORES]



Editora Unisul

coleção
linguagens

TELEVISÃO

FORMAS AUDIOVISUAIS DE
FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO



TELEVISÃO

FORMAS AUDIOVISUAIS DE FICÇÃO E DOCUMENTÁRIO

Dilma Beatriz Rocha Juliano

Gilberto Alexandre Sobrinho

Miriam de Souza Rossini

[ORGANIZADORES]



Editora Unisul

coleção
linguagens

Sebastião Salésio Herdt

Reitor

Mauri Luiz Heerd

Vice-Reitor e Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa e de Extensão

Mirian Maria de Medeiros

Secretária-Geral da Reitoria

Willian Máximo

Chefe de Gabinete

Valter Alves Schmitz Neto

Pró-Reitor de Operações e Serviços Acadêmicos

Luciano Rodrigues Marcelino

Pró-Reitor de Desenvolvimento Institucional

Heitor Wensing Júnior

Diretor do Campus Universitário de Tubarão

Hércules Nunes de Araújo

Diretor do Campus Universitário da Grande Florianópolis

Fabiano Ceretta

Diretor do Campus Universitário UnisulVirtual

Ildo Silva da Silva

Assessor de Promoção e Inteligência Competitiva

Lester Marcantonio Camargo

Assessor Jurídico



Editora Unisul

Laudelino J. Sardá

Diretor

Alessandra Turnes

Assistente Administrativa e financeira

Vivian Mara Silva Garcia

Assistente Editorial

Suzane Nienkotter

Assistente de Logística e de Vendas

Elóy Simões e Robson Galvani Medeiros

Assistentes de Marketing

Ofício (officiocom.com.br)

Editoração

Dilma Beatriz Rocha Juliano e

Fábio José Rauem

*Revisão ortográfica,
gramatical e metodológica*

-
- T28 Televisão : formas audiovisuais de ficção e documentário /
Dilma Beatriz Rocha Juliano, Gilberto Alexandre Sobrinho, Miriam de
Souza Rossini (Organizadores). - Palhoça : Ed. Unisul, 2013. 205
p. : il. ; 21 cm. - (Coleção Linguagens ; 3)
Bibliografia: p. 200-201.
ISBN 978-85-8019-060-1
1. Televisão. 2. Comunicação de massa – Aspectos sociais. I. Juliano,
Dilma Beatriz Rocha, 1960-. II. Alexandre Sobrinho, Gilberto,
1973-. III. Rossini, Miriam de Souza, 1965-. IV. Título.
CDD (21. ed.) – 302.2345
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul
-



**Programa de Pós-graduação
em Ciências da Linguagem**

Universidade do Sul de Santa Catarina
Av. José Acácio Moreira, 787 – Dehon
88.704-900 – Tubarão – SC
[linguagem.unisul.br/paginas/ensino/
pos/linguagem/base.htm](http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/base.htm)



**Instituto de Artes
Universidade Estadual de Campinas**

Cidade Universitária "Zeferino Vaz"
Rua Elis Regina, 50, Barão Geraldo
13083-970 – Campinas – SC
www.iar.unicamp.br



**Programa de Pós-Graduação
em Comunicação e Informação**

Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Rua Ramiro Barcelos, 2705 –
90.035-007 – Porto Alegre – RS
www.ufrgs.br/ppgcom



Diretoria Socine (2012 – 2013)

Presidente: Maria Dora Genis Mourão, ECA-USP
Vice-presidente: Anelise Corseuil, UFSC
Tesoureiro: Maurício Reinaldo Gonçalves, UNISO
Secretária: Alessandra Soares Brandão, UNISUL



Sumário

APRESENTAÇÃO	8
CINEMA E TELEVISÃO: PONTE DE MÃO DUPLA	11
João Batista de Andrade, o cinema de intervenção e a voz política: corpos, dramatização e encenação do real	12
<i>Gilberto Alexandre Sobrinho</i>	
O Noir nas séries <i>Fora de Controle e Epitafios</i>	27
<i>Luíza Lusvarghi</i>	
O Louco dos Viadutos – um estudo sobre a encenação	44
<i>Nanci Rodrigues Barbosa</i>	
Mercado audiovisual gaúcho: cinema e televisão na perspectiva dos profissionais	60
<i>Miriam de Souza Rossini</i>	
<i>Fatimarlei Lunardelli</i>	



TELEDRAMATURGIA: ENTRE LINGUAGENS ESTÉTICAS E TRADUÇÕES	74	TRANSMÍDIA: NARRATIVAS ENTRE MEIOS	156
<i>Que Rei Sou Eu?: a exposição das fraturas da modernidade brasileira</i>	75	Convergência e a TV social: a narrativa expandida e a Sala Virtual	157
<i>Dilma Beatriz Rocha Juliano</i>		<i>Alexandre Schirmer Kieling</i>	
A articulação dramático- narrativa da canção no seriado <i>As cariocas</i> (2010)	92	Por um <i>design</i> padrão de televisão e cinema: Globo TV/Globo Filmes	171
<i>Andre Checchia Antonietti Claudiney Rodrigues Carrasco</i>		<i>Flávia Seligman</i>	
<i>The game never ends... Uma análise de <i>Endgame</i>, de Beckett e McPherson</i>	110	<i>Lost</i> e a indeterminação de gênero visando à manutenção da canonicidade ficcional	184
<i>Gabriela Borges</i>		<i>Glauco Madeira de Toledo</i>	
Autorreflexividade na <i>sitcom</i> contemporânea	123	As articulações da narrativa transmídia entre a TV e o Cinema	202
<i>Marcel Vieira Barreto Silva</i>		<i>Vicente Gosciola</i>	
<i>Grande Sertão: Veredas</i> e <i>Capitu</i> – Rupturas de paradigmas na ficção televisiva brasileira	138	OS AUTORES	214
<i>Renato Luiz Pucci Jr.</i>		TÍTULOS DA COLEÇÃO LINGUAGEM	216



A P R E S E N T A Ç Ã O

A TELEVISÃO PENSADA como meio cultural, informativo, de entretenimento marcado histórica e ideologicamente, já obteve reconhecimento há muito, na sociedade brasileira. Trata-se de um “bem simbólico” e é validada como “fato social”. No entanto, sua legitimidade acadêmica ainda é recente e são tímidas as análises que a incluem no escopo das manifestações culturais e artísticas de reconhecimento mais antigo. Esta realidade, é possível afirmar, é mais do que apenas brasileira; os estudos sobre a complexidade de produção, os intercâmbios técnicos e os hibridismos estéticos na televisão também são poucos no âmbito das pesquisas universitárias internacionais.

Adorno estava correto ao prevenir que é preciso olhar com desconfiança para a televisão em seu caráter “educativo” e “emancipatório”¹. A desconfiança daqueles que perguntam, que vão além da superfície do objeto, mantém sob debate a dinâmica cultural na qual se inserem as produções e os arranjos televisivos. Ampliar o modo de ver, estender linhas em várias direções, permitir o estudo das práticas televisivas em suas inegáveis conexões e infinitos cruzamentos, é a tarefa do crítico da cultura que percebe o meio imbricado na complexa rede do audiovisual contemporâneo.

É sob esta demanda crítica que o Seminário *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*² traz o Volume III de sua publica-

1 A referência é específica ao debate contido em ADORNO. T. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

2 Coordenam o Seminário os professores doutores Renato Luiz Pucci Jr, Miriam de Souza Rossini e Gilberto Alexandre Sobrinho, membros associados da SOCINE.

ção, onde podem ser lidas e recolocadas em debate as reflexões de pesquisadores, acadêmicos e produtores participantes do Seminário, em 2012.

O Seminário vem acontecendo, desde 2010, nos Encontros Anuais da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual –, que a par da dinâmica cultural estende seus estudos sobre a ficção e o documentário exibidos em TV, reunindo pesquisadores com os mais variados interesses, instituições, regiões geográficas e abordagens teóricas.

Este volume agrega o resultado dos debates desenvolvidos em 2012, mas sem encerrar ou apaziguar as dúvidas. A intenção é expor trajetórias de pesquisa, marcar lugares – sempre – provisórios de análises e contribuir para o reposicionamento da discussão sobre a complexa produção de ficção e de documentário para a TV.

Os capítulos deste livro estão distribuídos em três sessões que aproximam os textos, mas não os contêm, uma vez que é reconhecida a impossibilidade de fixar classificações em se tratando dos fluidos objetos da cultura.

A primeira sessão, ***Cinema e televisão: ponte de mão dupla***, aborda a relação de trocas entre os dois meios audiovisuais. Nos últimos anos, esses intercâmbios tornaram-se mais visíveis, sobretudo com a entrada da Globo Filmes no processo produtivo do cinema. No entanto, é preciso registrar que as articulações políticas e institucionais que podem gerar continuidades da produção conjunta e dialogada entre os meios, ainda esteja longe de se firmar. Os textos desta seção partem da análise de experiências documentais e ficcionais que foram feitos para a televisão por realizadores marcados pelas estéticas cinematográficas, pois foi no cinema que constituíram suas trajetórias profissionais. Também são tratadas produções ficcionais seriadas feitas por produtoras independentes, que acabam tencionando os modelos narrativos

e estéticos tradicionais da televisão. Ainda neste diálogo entre os meios, são discutidas as possibilidades e as dificuldades dessa relação, a partir do ponto de vista de profissionais gaúchos do audiovisual que vêm encontrando na televisão um mercado importante de trabalho.

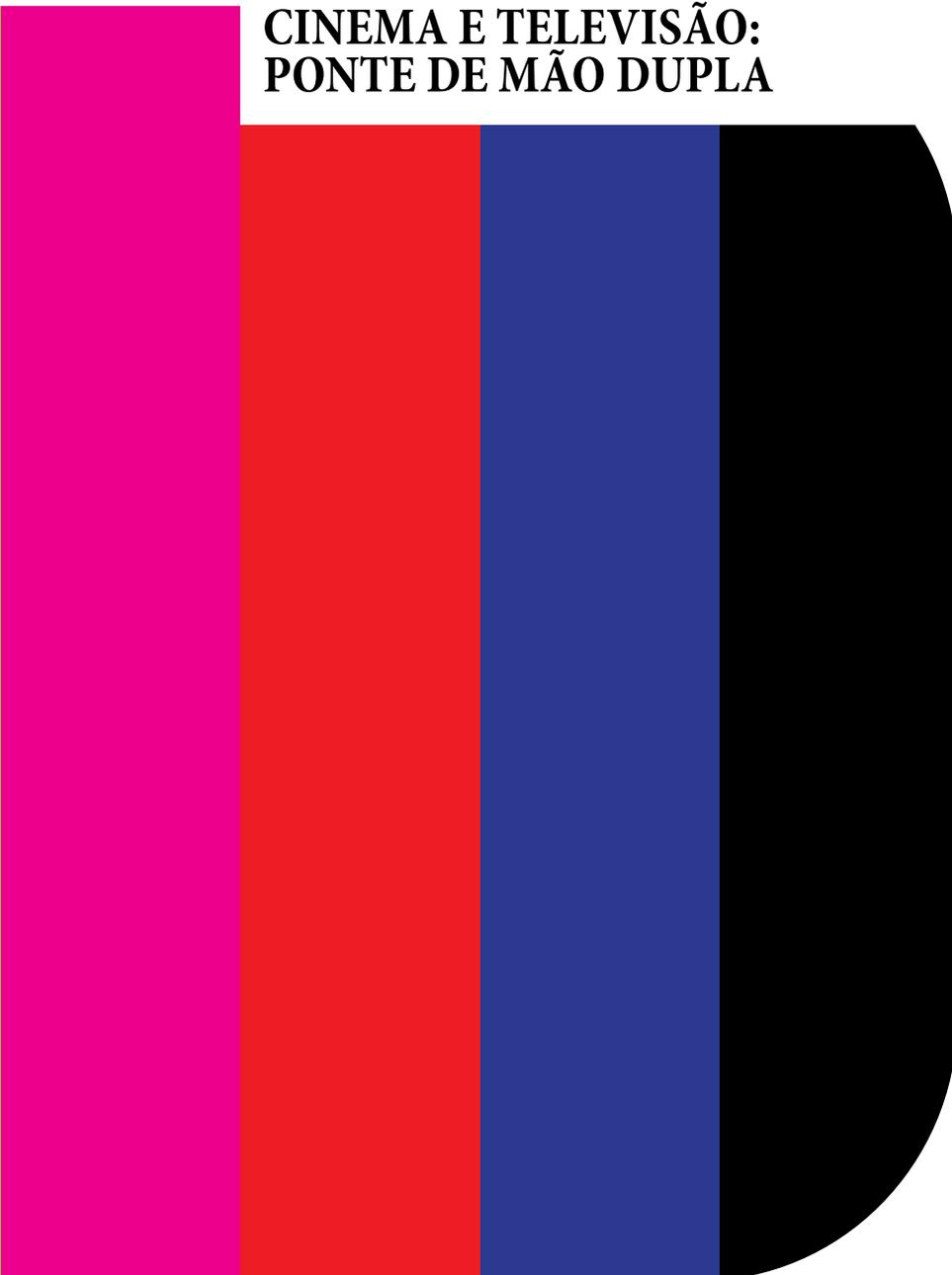
Na segunda sessão, ***Teledramaturgia: entre linguagens estéticas e traduções***, o foco recai sobre as narrativas seriadas, sejam elas telenovelas, minisséries ou seriados. Inconformados com os gêneros ficcionais já convencionados em outros tempos, apontam-se os deslizamentos estéticos que são percebidos nas produções mais recentes. São analisadas narrativas que ora aproximam ora distanciam a teledramaturgia de outras formas de contar histórias: o teatro, a literatura, a música, e também podem indiciar a leitura de contextos históricos e políticos de onde narram. Estes são alguns dos lugares da teledramaturgia. A caixa mágica que, à semelhança de outras caixas – como as de música – marcam o dentro e o fora da ficção, em tênue separação.

Na terceira sessão, ***Transmídia: narrativas entre meios***, são analisados os processos de convergência tecnológica e de conteúdo entre a televisão e a internet, e entre a televisão e o cinema. A produção transmidiática propõe leituras transversas entre os produtos, de tal modo que diferentes formas de seriação possam ser possíveis. O que é o produto final não está inscrito em um único meio, mas nas possibilidades de desdobramentos feitos pelos próprios produtores ou pelos fãs no ambiente da internet. Dessa forma, abrem-se novas possibilidades narrativas e estéticas. Os textos desta seção analisam as formas como se dão essa expansão da narrativa e as tensões de gênero necessárias para atrair diferentes públicos. Por fim, trata-se do modo como a televisão, no Brasil, expandiu-se para o cinema, tensionando as práticas de produção do nosso cinema.

Esperamos que todos tenham uma boa leitura!

Os organizadores.

CINEMA E TELEVISÃO: PONTE DE MÃO DUPLA





João Batista de Andrade, o cinema de intervenção e a voz política: corpos, dramatização e encenação do real

.....
Gilberto Alexandre Sobrinho
.....

O INTERESSE NA OBRA de João Batista de Andrade recai sobre sua produção documentária para a televisão brasileira. O meu recorte justifica-se pelas forças de suas imagens no horizonte do moderno documentário brasileiro. Nesse contexto, sua produção televisiva sobressaiu, embora se saiba que seu processo criativo atravessa o cinema, a televisão e o vídeo, e incorpora ficção e documentário.

O surgimento de uma estética: a produção independente e o cinema de intervenção

Os documentários dirigidos por João Batista de Andrade, nos anos 1960 e 1970, possuem a força poética de um estilo próprio. Neles, destacam-se a cidade de São Paulo, sejam o centro ou a região metropolitana, lugares onde o diretor filma pessoas e acontecimentos. Há um interesse contínuo pelo retrato amplo e crítico da realidade que observa, e isso se atualiza por meio de uma imagem que busca a força poética e política da relação com a alteridade. Nesses anos iniciais, há uma produção independente que já se destaca no conjunto da produção documentária brasileira e também o registro de dois momentos intensos e fecundos no documentário televisivo, primeiramente na *TV Cultura* e, posteriormente, na *Rede Globo*¹.

1 Durante o intervalo de sua atuação nos programas *A Hora da Notícia* e *Globo Repórter*, João

Para compreensão do surgimento de sua poética, é preciso considerar também a urgência do cineasta em responder às questões do seu tempo, sobretudo aos desdobramentos do golpe militar na vida social. Além disso, os procedimentos singulares que executa no filme de não ficção são resultados de um modo de criar mediante condições de produção próprias, o que inclui não apenas as questões materiais, mas também os imperativos dos modos institucionais, já que trabalhou nos quadros da televisão pública e privada.

A trajetória cinematográfica de João Batista de Andrade inicia em 1963, na Escola Politécnica, da Universidade de São Paulo, em que compõe o Grupo *Kuatro*, juntamente com Francisco Ramalho Jr., Clóvis Bueno e José Américo Viana. Posteriormente, Renato Tapajós juntou-se ao grupo². Essa fase embrionária foi marcada por uma vivência intensa com o movimento estudantil, a adesão aos ideais comunistas que os levaram ao Partido Comunista, o gosto pela literatura e pelas discussões intelectuais embasadas em leituras densas e um forte sentimento de justiça social que iria repercutir em seus filmes.

De fato, o grande início se deu com *Liberdade de imprensa* (1967), filme patrocinado pelo movimento estudantil (o *Jornal Amanhã*, da UNE, dirigido pelo jornalista Raimundo Pereira, e o Grêmio da Faculdade de Filosofia, da USP). O documentário seria lançado nacionalmente pela própria UNE, no famoso Congresso de Ibiúna, em 1968. No entanto, o cerco dos militares ao Congresso, com prisões e apreensão dos materiais nomeados como subversivos, fez com que o filme ficasse interdito para as gerações seguintes. Poucas pessoas viram o filme. Jean-Claude Bernardet (2002) assistiu-o e dedicou

Batista de Andrade também esteve à frente do chamado Cinema de Rua, que não será considerado neste texto.

2 O grupo filma *Catadores de Lixo* e *TPN: Teatro Popular Nacional*, filmes não finalizados. No número 2 da *REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* há uma entrevista de Batista concedida a mim, com uma fala sobre o embrião de seu método, numa filmagem com Renato Tapajós.

um artigo em que observa a particularidade de o cineasta alterar a realidade que filmava.

Liberdade de imprensa alia-se a outros dois importantes documentários brasileiros, *A opinião pública*, de Arnaldo Jabor (1967), e *Vira-mundo*, de Geraldo Sarno (1965). Os três compartilham da necessidade de seus diretores oferecerem uma resposta pessoal ao golpe militar de 1964. São documentários contundentes de uma época em que alguns realizadores sentiam a vontade de um pronunciamento político mais contundente, daí lançarem mão de hipóteses sobre o quadro político-social brasileiro, por via de uma estética pessoal. O filme de João Batista toma como ponto de partida a Lei de Imprensa da época, que daria início ao processo de instauração da censura. Diferentemente dos filmes de Jabor e de Sarno, manifestações do modelo sociológico, *Liberdade de imprensa* inaugura a dramaturgia de intervenção (BERNARDET, 2002). Por meio de um procedimento dialógico e sustentado na chave da mediação intervencionista e compartilhada, Batista vai além do tema para construir um debate sobre a imprensa brasileira em comparação com a estrangeira, as relações de dominação que a informação institucionalizada carrega, o que transborda num quadro ampliado sobre as relações de poder nos jogos do capital, aqui protagonizado pelo jornalismo impresso, num contexto social de desigualdade acentuada e de cerceamento da liberdade de expressão.

A partir desse documentário, define-se uma linha de força em seu trabalho e que irá marcar seu estilo de realizar documentários: o enfrentamento com a realidade brasileira mediante a adoção de um método singular, o “cinema de intervenção” em que o realizador e o seu corpo são o elemento central que tensiona os polos do discurso. Desta forma, João Batista, desde o início, inaugura uma estilística pessoal bastante singular, tratando-se de uma poética marcada pelo tom denso da autoconsciência da linguagem.

TV Cultura e o programa A Hora da Notícia

Após um intervalo da produção independente de filmes documentários, João Batista passa a realizar trabalhos para a TV Cultura, no programa *A Hora da Notícia*, juntamente com Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão. É de Jordão (1979/1980) a síntese dessa experiência no telejornalismo brasileiro:

Nossa preocupação foi a de fazer um jornal de informação mesmo, e não com aparência de informação. Sem a preocupação de dar 30 fatos do dia. Mas com a ideia de selecionar, dentro de critérios que achávamos relevantes, o que supúnhamos ser a necessidade de informação do público. Há quem diga que a publicidade é a síntese da televisão, que defenda a ideia de que tudo pode ser dito em 20 segundos. Eu acho que em 20 segundos a gente não diz nada. (apud CARVALHO, 1979/1980, p. 40).

O telejornal durou de 1970 a 1975. Durante sua implementação e desenvolvimento, até 1974, José Bonifácio Nogueira esteve à frente da direção da Fundação Padre Anchieta, o que garantiu a liberdade de expressão à equipe. O resultado foi a feitura de um telejornalismo crítico, investigativo e, justamente por contar com o olhar cinematográfico de João Batista, tem-se uma aproximação à ideia de televisão experimental.

Nesse momento, desenvolve-se um tipo de relação transformadora entre a imagem e o outro, já que João Batista aperfeiçoa um procedimento relativamente simples, no entanto profundamente perturbador: interessa-se cada vez mais na imagem e na voz de sujeitos (homens e mulheres) que sempre foram silenciados ou que recebiam um tratamento discursivo tutelado.

Inaugura-se, assim, no âmbito da televisão, o chamado “*cinema de intervenção*”. *Migrantes*, realizado e exibido primeiramente em 1972 e transformado em curta-metragem no ano seguinte, é um marco dessa abordagem que privilegia procedimentos com o ponto de vista radicalmente oposto ao tratamento dominante da mídia televisiva.

va, no domínio do telejornalismo. Homens e mulheres eram, então, ouvidos, e os discursos da autoridade não dominavam os conteúdos elaborados; o que se buscava, finalmente, era uma articulação de vozes que expandiam as leituras sobre os acontecimentos. O exemplo de *Migrantes* é revelador do método³.

No período de 1972 a 1974, João Batista realizou dezenas de microdocumentários (que podem também ser chamadas de reportagens) para os programas diários. Eles duravam de 3 a 7 minutos, sendo que ainda circulam cópias dos seguintes títulos, além de *Migrantes: Trabalhadores Rurais* (1972), *Ônibus* (1973) e *Pedreira* (1973). A partir de 1975, Antonio Guimarães Ferri assumiu a direção da Fundação, mudando o perfil da gestão. Nesse momento, Jordão foi demitido, assumindo em seguida Vladimir Herzog. Este tinha intenções de renovação na programação, mas não pode levar adiante suas propostas, pois morreu no mesmo ano durante uma sessão de torturas no DOI-CODI, órgão repressor do regime, em São Paulo.

Rede Globo: o programa Globo Repórter

O estudo sobre a participação de João Batista de Andrade no *Globo Repórter* é parte integrante de uma pesquisa em que tenho estudado os trabalhos de outros diretores no mesmo programa (SOBRINHO, 2012a; 2012b; 2012c; 2011; 2010). Retomando o texto *A televisão e o poder autoritário*, de Santuza Naves Ribeiro e Isaura Botelho (1979/1980), gostaria de apresentar preliminarmente um quadro maior de indagações e tensões que tem cercado o meu modo de agir diante desse material e do contexto histórico que o envolve:

3 A equipe recebe na redação queixas de que marginais estariam perturbando a ordem nas imediações do Parque D. Pedro, em São Paulo. Ao chegarem ao local encontram uma família de imigrantes nordestinos que estavam vivendo sob um viaduto, devido à falta de recursos. João Batista direciona o microfone ao pai de família e também agrega um jovem executivo engravatado que observava a reportagem. O resultado é a contraposição de visões de mundo desses dois sujeitos sobre a vinda de migrantes para São Paulo.

Como se inicia a discussão sobre o papel da televisão brasileira nos anos 70? Um dado inquestionável e que estará presente em qualquer debate sobre o problema é sem dúvida nenhuma, o aspecto contraditório deste papel, pois se por um lado não se pode negar a existência de iniciativas que se poderiam chamar de 'progressistas' com relação à programação, também não se pode esquecer e deixar de considerar a função conservadora que assumiu o veículo, reproduzindo o discurso do governo no período em que o 'milagre econômico' coexistiu com o auge da repressão política e mesmo nesta fase posterior de readequação do poder autoritário, que estamos vivendo. Mas a análise do problema, na medida em que se esgota a partir dessa primeira evidência, corre o risco de tornar-se linear. A especificidade histórica, ao nível da interação das emissoras com o contexto social, político e econômico do país, invoca a observação de outros ângulos da questão. Seria ingênuo considerar que a realidade de nossa televisão se traduz num eterno ponto de encontro com o poder e as classes dominantes, a menos que a sociedade, no seu conjunto, permaneça alijada da dinâmica desse processo de comunicação. (RIBEIRO; BOTELHO, 1980, p. 85).

Os documentários dirigidos por João Batista, tanto para a *TV Cultura* quanto para a *Rede Globo*, incorporam essas contradições. Há, desde o programa *A Hora da notícia*, o estabelecimento de soluções que descentralizam o processo de documentar os acontecimentos, o propósito de dar voz ao outro, em geral às classes populares, e também buscar alternativas em relação aos modos de representar criativamente os temas dos programas. Tudo isso sob forte vigilância, interdição e censura.

Na *Revista Veja*, nas edições publicadas durante a década de 1970, em que havia sistematicamente uma coluna sobre crítica de televisão, encontrei um conjunto de considerações que refletem bem a complexidade do programa *Globo Repórter* no que diz respeito às iniciativas inovadoras e conservadoras. Para compreender as dinâmicas do *Globo Repórter*, é enriquecedor considerar o programa *Globo Shell Especial*, pois ali se assinalou algumas práticas que foram posteriormente aperfeiçoadas na constituição da nova programação. É interessante voltar a esses textos e observar a existência de um debate sobre os conteúdos de não ficção da televisão. Vou apontar algumas dessas falas, com o interesse de revelar alguns aspectos dessa conjuntura.

A primeira matéria⁴ destaca algumas reportagens do programa *Globo Shell Especial* e enfatiza também o aumento nos números do IBOPE, de sua faixa de horário: domingos, após as 22 horas. O programa foi planejado pelo departamento de reportagens especiais. A matéria salienta o pronunciamento de Moacir Masson, diretor de tal departamento: “Já era tempo de a Globo concentrar todos os seus esforços para apresentar uma programação jornalística mais profunda. Uma empresa que se preza tem que ter um departamento de telejornalismo como o nosso, pronto para tudo”. A reportagem descreve a dinâmica da produção do programa nos seguintes termos:

Patrocinados pela Shell, os documentários são feitos com dois meses de antecedência, por uma equipe fixa de oito pessoas, entre produtores e técnicos. Cada filme tem cinquenta minutos de duração e custa uma média de 80.000 cruzeiros. Seus diretores são escolhidos pelo cineasta Paulo Gil Soares (o diretor de criação da série), geralmente entre os diretores do cinema novo. (p. 72).

Já no contexto da estreia do *Globo Repórter*, uma matéria de 4 de abril de 1973⁵ abre o texto a partir do incremento da participação jornalística na grade de programação, e Moacir Masson, supervisor do programa, destaca a abordagem aprofundada dos assuntos do novo programa: “É a oportunidade para aprofundarmos os assuntos importantes que, por uma questão de tempo, não podem ser dissecados nos telejornais”.

A mesma matéria enfatiza os componentes de pesquisa, interpretação e linguagem que são enfocados no programa, e na voz de Armando Nogueira, diretor da *Central Globo de Jornalismo*, oferece-se o complemento sobre o lugar de o *Globo Repórter* num conjunto de estratégias para aumentar o tempo dedicado ao telejornalismo na grade de programação:

4 *Revista Veja*, Edição 202, 19 de julho de 1972, “Cinema Novo”, coluna “Televisão”, p. 72.

5 *Revista Veja*, Edição 239, 04 de abril de 1973, “Jornal Mensal”, coluna “Televisão”, p. 60.

Não podemos correr o risco de dar ao público apenas uma repetição do que ele já leu nos jornais e revistas, e viu na própria televisão. Assim, procuraremos interpretar os fatos com imagens novas e a linguagem dinâmica de televisão, o que ainda não foi feito. Há três anos, a Globo tinha apenas 12 minutos de telejornal. Hoje tem duas horas, sem contar com os programas mensais. E ‘Globo Repórter’ vem ampliar o espaço reservado ao telejornalismo que, este ano, recebeu uma generosa verba de 25 milhões de cruzeiros e tentará conquistar todos os públicos. ‘Hoje’ é um jornal feminino, ‘Globinho’ dirige-se ao público infantil, ‘Jornal Nacional’ e ‘Jornal Internacional’ (que a partir de abril terão mais três edições de 3 minutos, às 18, 20 e 22 horas) dão as manchetes do dia, e ‘Globo Shell’, um programa mensal, de uma hora de duração, trata exclusivamente de um tema escolhido. Agora, com o Globo Repórter, vamos dar uma informação média, procurando o meio-termo entre o excesso que satura e o superficial que não satisfaz [...]. Acho que é uma iniciativa feliz. E mais uma oportunidade para que a televisão respire informação.⁶

Numa crítica assinada por Renato Moraes⁷ há bastante elogio ao documentário intitulado *O último dia de Lampião*, dirigido por Maurice Capovilla, exibido no *Globo Repórter Especial*, no dia 11 de março às 20h55min. O crítico descreve os procedimentos levados a cabo pela equipe em que sobressaem os depoimentos de pessoas contemporâneas a Lampião e seu bando, bem como a utilização de atores para reviverem os acontecimentos que culminaram na morte do líder do cangaço. Assim, Renato Moraes conclui seu texto:

Conforme admitem seus realizadores, trata-se somente de um filme de testemunhos. E, principalmente, de um esforço para uma abertura tão necessária à televisão brasileira, via de regra submetida à imutável balança novela-seriados. Ou, mesmo no caso do próprio ‘Globo Repórter’ nacional, presa a uma curiosa parcimônia de abordagens – como ocorreu na reportagem sobre o metrô de São Paulo. O que se deve esperar, agora, é que à vereda aberta sucedam-se outras produções brasileiras de nível, com maior densidade reflexiva e menor cautela analítica. (1975, p. 64).

Fugindo do elogio, Guilherme Cunha Pinto⁸ critica a abordagem superficial (algo que parece ser constante, segundo o crítico) do pro-

6 Idem

7 *Revista Veja*, Edição 341, 19 de março de 1975, “Boa abertura”, coluna “Televisão”, p. 64.

8 *Revista Veja*, Edição 404, 2 de junho de 1976, “Furo mundial”, coluna “Televisão”, p. 86-87.

grama da série Globo Repórter – Aventura, sobre discos voadores e seres de outros planetas. Exibido às terças-feiras, às 21 horas, esse programa foi dirigido por Walter Lima Junior, com narração de Sérgio Chapelin: “Assim, ao tratar um assunto no mínimo discutível com uma superficialidade já perigosamente característica, o ‘Globo Repórter - Aventura’, corre o risco de conseguir indesejáveis efeitos paralelos. Por exemplo: mais fácil acreditar em disco voador do que no programa.” (1976, p.87).

O mesmo crítico muda de tom ao criticar o documentário *Patroa x Empregada*, realizado para o *Globo Repórter – Documento*, dirigido por Alberto Salvá, exibido dia 14 de dezembro às 21 horas⁹:

Poucas vezes a Globo foi tão clara, objetiva e franca na proposta de um programa. Por isso mesmo, ‘Patroa x empregada’, Globo Repórter – Documento da última terça-feira, interrompeu sadiamente o discurso pasteurizado da emissora para uma hora de utilidade: entrou na casa das pessoas para discutir problemas reais e palpáveis, assumiu posições críticas, concedeu o direito à palavra a ambas as partes envolvidas no conflito, sem perder num só momento a dinâmica e a preocupação estética que, exercidas com cuidados quase doentios em outras realizações, têm sacrificado o conteúdo de programas de possibilidades tão amplas quanto esse.

Ainda, Guilherme Cunha Pinto irá escrever sobre um dos documentários melhores cotejados, nesse conjunto dirigido por cineastas. Trata-se de um texto bastante favorável à *Retrato de Classe*, dirigido por Gregório Bacic, para o *Globo Repórter – Documento*, exibido em 13 de dezembro de 1977, às 21 horas¹⁰:

Simplemente e disparado o melhor programa que passou pela TV brasileira este ano. Por tudo: pelos caminhos que abre, originalidade de idéia e execução, conteúdo dramático dentre de um jornalismo do mais alto nível, uma brilhante mistura de amargura e ironia na edição e na direção. Sem retoques ou enganos de foco, o retrato miniaturizado em 45 minutos de um grupo de classe média paulistana. (1977, p.72).

9 *Revista Veja*, Edição 433, 22 de dezembro de 1976, “Sala e cozinha”, coluna “Televisão”, p. 70.

10 *Revista Veja*, Edição 485, 21 de dezembro de 1977, “Primoroso”, coluna “Televisão”, p. 72-73.

E ainda, valorizando a abordagem que privilegia o corpo do real:

Sem sociólogos, purpurina, nem violinos, fez do vídeo um espelho nada mágico de milhões de pessoas. Ao se aprofundar no estudo do destino de um grupo anônimo de homens e mulheres, sem resvalar um momento na curiosidade barata, abriu um filão que merece ser aproveitado na TV – a troca do artificialismo do star-system pela crueza do lado de cá do vídeo. (1977, p.73).

Outra crítica bastante favorável, escrita por Paulo Moreira Leite¹¹, foi referente ao documentário *Caso Norte*, dirigido por João Batista de Andrade para o *Globo Repórter – Documento*, terça-feira, dia 24 de janeiro de 1978. No texto, a ideia da aderência ao corpo do real chama a atenção:

[...] o democrático microfone de João Batista ouve e divulga todas as versões, procura pelos vizinhos, discute com um instrutor da empresa de segurança, quer saber a opinião de um desempregado e de uma dona-de-casa, convoca até as crianças da rua para darem seu testemunho. Nenhum dos depoimentos colhidos é melhorado ou enfeitado. Os meninos sorriem com dentes cariados, as mulheres não agüentam de pavor e choram.

Veremos que o recurso da dramatização é singularizado no documentário e o crítico destaca o uso da ficção a favor do real:

E surge a reconstituição da cena do crime, feita com a colaboração de artistas amadores, desconhecidos do grande público. É o momento em que a câmera jornalística de João Batista de Andrade dura, seca, vale-se da ficção. Os momentos que precederam e se seguiram ao crime são revividos isoladamente ou, então, em curiosa simbiose, com os atores discutindo com suas personagens os papéis que vão representar. Arrumam uma quase invisível maquiagem e vestem a roupa mais adequada – sempre às claras. A ficção não esconde a realidade, antes permite a sua explicação.

O Caso Norte e Wilsinho Galiléia

A partir de 1975, João Batista esteve à frente do núcleo de reportagens que, juntamente com a *Blimp Filmes*, respondia pela programação paulista para o *Globo Repórter*. Desses dois setores de produção,

11 *Revista Veja*, Edição 491, 1º de fevereiro de 1978, “O grito do norte”, coluna “Televisão”, p. 43.

juntamente com o núcleo carioca, saíam as decisões de pautas, os documentários e as reportagens prontas.

Nesse período, o processo de criação desenvolvido por João Batista, além de adensar o corpo a corpo com o real, incorpora expedientes de dramatização na realização documentária, enriquecendo-se, assim, dessa abordagem. Para isso, observamos nos documentários *Caso Norte* (1977) e *Wilsinho Galiléia* (1978) procedimentos de distanciamento brechtiniano para a dramatização de eventos, retirados diretamente das páginas policiais. Do ponto de vista temático, as relações entre violência e o quadro social apresentados dão o tom do processo narrativo. Do ponto de vista da expressão, esses eventos recebem um tratamento para além do óbvio e do sensacionalista, conforme veremos.

O uso do dispositivo de 16mm com som sincronizado, as equipes reduzidíssimas, a recuperação de um modo de ser de sua bagagem pioneira na produção independente e os embates com a produção institucionalizada da televisão são expedientes que aparecem e que serão ativados para compreensão do conjunto dos documentários do diretor. A partir desses campos, surge um estilo que se define pela expansão da corporalidade do real e pelos investimentos da dramatização que adensam as tensões do encontro da câmera e o contingente.

O Caso Norte é um documentário de 1977 e trata de um tema diretamente extraído do gênero policial presente no rádio e no jornal impresso. O acontecimento explorado na narrativa trata de um crime ocorrido em setembro do mesmo ano. Numa briga entre nordestinos, num bar de esquina da região da Barra Funda, centro de São Paulo, um guarda de segurança, José Joaquim de Santana, de 26 anos, de Pernambuco, dispara várias vezes o seu revólver ferindo duas pessoas e mata uma terceira, José Antonio de Moura, o Pelezinho, de 24 anos, do Rio Grande do Norte. Ambos, o jovem morto e o autor dos disparos, tinham vindo tentar a vida em São Paulo.

João Batista e sua equipe não se interessam pela apresentação do fato e ponto final. Esse acontecimento violento torna-se o ponto de partida para uma análise das condições sociais que teriam levado ao trágico evento. O documentário, aparentemente feito em clima de reportagem, oferece um panorama de alguns dos antecedentes e das consequências desse fato na vida das pessoas. Há um complexo retrato de uma realidade social marcada pela pobreza e pela exploração dos imigrantes que chegam a São Paulo. O assassinato ocorrido não se encerra em si mesmo, desvia do tratamento sensacionalista e espetaculoso com tons de indignação para o alimento da mídia e da curiosidade dos telespectadores. A resposta do diretor é justamente o contrário, acionam-se, com a câmera e um processo de construção dramatúrgica, vários expedientes que estariam no escopo dos disparos e da morte do jovem potiguar.

Os recursos expressivos mobilizados ganham relevância para o desenvolvimento do vocabulário do diretor que aciona procedimentos inaugurais em sua poética, distanciam-se dos procedimentos comumente utilizados em reportagens televisivas dessa natureza e conjugam-se elementos estéticos e políticos que dão um tom especial no contexto da programação televisiva.

João Batista vai até a região onde ocorreram os fatos, registra o tipo de treinamento que um segurança recebe (os seguranças são recrutados já na Estação da Luz, lugar em que chegam os imigrantes de outros estados), conversa com testemunhas, conhece os cortiços onde essas pessoas moram, visita a esposa de José Joaquim, que passa por dificuldades de sobrevivência, e também vai até a prisão onde está o autor dos disparos, numa condição precaríssima. João Batista conjuga um desejo pessoal de justiça social com o desenvolvimento de um olhar artístico. Isso domina no documentário. Ao mesmo tempo em que é oferecido um amplo retrato de uma realidade social, o olhar da câmera constrói um jogo de encenação sofisticado,

em que se conjugam os vários pontos de vista sobre os acontecimentos e uma dramatização sobre os mesmos. Faz convergir a memória dos fatos e a recriação dos mesmos de maneira tensiva.

Trata-se da construção em abismo de uma narrativa documentária. Um processo enunciativo que valoriza as várias versões sobre o “acontecimento”, desencadeando, assim, camadas de significação para uma história policiaesca. Atores e não atores imiscuem-se, como acontece na sequência inicial, sobre o treinamento de seguranças, em que participa da aula o ator que encarna o personagem do vigia que efetua o disparo fatal no bar. Outra cena rica de sentidos é a da reconstituição da prisão do vigia, sendo contatados como “atores” os mesmos policiais que prenderam José Joaquim de Santana. Uma polifonia rica de sentidos e politicamente contundente. Até mesmo Gil Gomes, locutor conhecido pela narração criminal participa do relato expandido. Já são meados dos anos 1970 e os procedimentos com a câmera de 16mm e som sincronizado apontam para uma estilística ousada e amadurecida: há uma intimidade com o dispositivo; daí surge uma proposta estética renovada e bastante afeita com os recursos materiais utilizados. Isso se prolongará no documentário *Wilsinho Galiléia*.

Em *Wilsinho*, há a imersão de João Batista e sua equipe nas regiões periféricas de São Caetano e imediações. Novamente, o cineasta interroga as pessoas, executa seu corpo a corpo com o real, os recursos de dramatização distanciada são ativados também e, tal como em *O caso norte*, menos que a reconstituição dos fatos, ou seja, o cerco e assassinato do famoso bandido Wilsinho Galiléia, está o interesse em compreender as questões sociais que se relacionam com a criminalidade. O processo de narração expandido revela, assim, uma crença de que realizar um documentário sobre um bandido não é necessariamente julgar esse sujeito, por mais atrocidades que tenha cometido. Nas imagens do documentário, está colocada em circulação uma voz que almeja estabelecer um olhar artístico, sob a crença

de que a arte possa expandir nossa visão de mundo e o resultado final é um documentário que fala do crime, da imigração, da pobreza, da violência, relacionando esses campos.

Em *Wilsinho*, o recurso da pose na dramatização chama a atenção. É uma estratégia de aproximação do biografado que via na posse e na exibição de bens algo que pudesse compensar suas carências. A câmera capta o ator em poses reveladoras de estados psicológicos, como também os momentos de sua ação criminosa. Essa autoexibição obsessiva contrasta com o lugar real em que sua mãe e seus irmãos viviam. Uma pobreza absoluta. Além disso, o encaminhamento à criminalidade marcou a vida da família. Novamente, na prisão, a câmera acompanha os seus irmãos durante uma visita de sua mãe. Essa imagem, tomada da realidade, cria um contraste rico de sentidos, quando contrapostos com a pose de Wilsinho em seu desejo de ser o outro de classe.

O recurso de João Batista de Andrade de aderir ao real, vasculhando-o com sua câmera, enriquece o discurso, que almeja devolver ao telespectador uma visão expandida e crítica dos acontecimentos narrados. Trata-se de uma encenação do real, na medida em que não há apenas um simples registro de lugares, pessoas e objetos, mas, sim, criam-se signos que marcam o olhar da câmera que quer aferir sentidos, diferentemente de julgar o que é certo ou errado.

Tanto em *O Caso Norte* quanto em *Wilsinho Galiléia*, a dramatização não atende aos expedientes do docudrama com chave no melodrama; os atores desconhecidos do grande público transitam em locação, discutem seus papéis e a filmagem acompanha o processo de construção da cena. Isso, aliado aos procedimentos de encenação do real, dá uma dimensão política e estética aos processos narrados.

Wilsinho Galiléia foi censurado e jamais exibido no programa *Globo Repórter*.

Referências

- BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARVALHO, E. A década do jornal da tranquilidade. In: NOVAIS, A. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/1980.
- RIBEIRO, S.N.; BOTELHO, I. A televisão e o poder autoritário. In: NOVAIS, A. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/1980.
- SOBRINHO, G.A. João Batista de Andrade e o moderno documentário brasileiro: intervenção, ruptura e reflexão. *Rebeca* - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 1, p. 225, 2012a.
- _____. Retrato de classe: as vozes e a voz do documentário, no encontro da fotografia com a televisão. In: MONZANI, J. [et al.]. (Org.). *Estudos de cinema e audiovisual*. Socine: estadual. São Paulo. São Paulo: Socine, 2012b. p. 134-144.
- _____. Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário. Campinas; Faro: Unicamp; CIAC; Socine, 2012c. p. 56-67. V. II Disponível em: <<http://www.ciac.pt/Renato%20Pucci/index.html>>. Acesso em: 25 mar 2013.
- _____. Sérgio Muniz no cinema e na TV: experimentação e negociação. In: CANEPA, L; MULLER, A., SOUZA, G., SILVA, M. (Orgs.). *Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine*. São Paulo: Socine. 2011. V. I.
- _____. Sobre televisão experimental: Teodorico, o Imperador do Sertão, de Eduardo Coutinho, e o Globo Repórter. *Revista Eco-Pós*, v. 13, p. 67/02-84, 2010.



O *Noir* nas séries *Fora de Controle* e *Epitafios*

Luiza Lusvarghi

A ANÁLISE DA RELAÇÃO entre as séries argentina *Epitafios* (2004-2010, HBO, Alberto Lecchi e Jorge Nisco) e a brasileira *Fora de Controle* (2012, Record, Daniel Rezende e Johnny Araújo), e o *noir*, surgiu a partir de uma análise sobre a construção da identidade masculina nas séries televisivas policiais latino-americanas produzidas na virada do milênio, e se constitui em parte da pesquisa “A ficção neopolicial e suas relações de gênero no audiovisual – Brasil e América Latina”. O referencial era o ensaio de Krutnik (1991) sobre o protagonista masculino personificando o *tough guy*, herói arquetípico das películas policiais americanas situadas entre os anos 30 e 40 que viriam a ser classificadas como *noir*. O objetivo inicial era estabelecer uma comparação entre esse herói durão, interpretado por galãs, como Humphrey Bogart, no cinema, e outros protagonistas masculinos em filmes latino-americanos contemporâneos do gênero, como o Capitão Nascimento (Wagner Moura), da franquia brasileira *Tropa de Elite*, nas suas duas sequências (2007 e 2010), ou o solitário Benjamin Sposito (Ricardo Darín), de *O Segredo dos Teus olhos* (*El Secreto de sus ojos*, 2009, Juan José Campanella).

Epitafios e *Fora de Controle* são seriados televisivos que, ao lado de produções como *Força-Tarefa* (2009-2011, Globo, José Alvarenga Jr), *9 MM: São Paulo* (2009-2011, Fox, Michael Ruman), *A Lei e o Crime* (2009, Record, Alexandre Avancini), *Mandrake* (2005-2012, HBO, José Henrique Fonseca), *Poliladrón* (1995-1997, Canal 13, Jorge Nisco), *Her-*

manos y Detectives (2006, Telefe, Damián Szifron)¹, *Capadócia* (2008-2013, Epigmenio Ibarra), *Prófugos* (2011-2013, HBO, Pablo Larráin), atualmente em sua segunda temporada, e a recém-lançada *Señor Avila* (2013-HBO, Fernando Rovzar, Alejandro Lozano, Alfonso Pineda Ulloa), buscam se colocar como uma alternativa às tradicionais narrativas do formato “telenovela”, o mais popular da América Latina. A ideia dessas produções é efetivamente se distinguir do formato, assim como ocorreu com os *cop shows* americanos na década de 50, que desafiavam o padrão água-com-açúcar das *sitcoms*, emblemático do *american way of life*, mostrando o outro lado da América. Os seriados policiais e de ação latino-americanos apostam em personagens mais realistas, um cenário distante dos folhetins eletrônicos e da fórmula fácil da ascensão social por meio do casamento, com finais felizes, e especialmente no caso das coproduções entre produtoras locais e canais internacionais como Fox e HBO, lançam mão de recursos narrativos muito semelhantes aos das produções mundiais do gênero para contar suas histórias.

Para estabelecer uma discussão sobre as relações entre essas duas produções, classificadas como gênero policial ou de ação, e o *noir*, um conceito escorregadio (Krutnik, 1991), mencionado por vezes como gênero, subgênero (do policial), estilo, tendência ou movimento, faz-se necessária, entretanto, uma distinção. O primeiro é um seriado argentino, produzido pela Pol-ka, produtora ligada ao grupo *Clarín*, em parceria com a *HBO* e seu braço latino. Sua adesão “estilística” ao *noir* é visível nos tons sombrios e na elaboração dos personagens. Já o segundo é o primeiro seriado do gênero da emissora *Record* em parceria com uma produtora independente, a *Gullane Filmes*, que já havia realizado outros trabalhos com a emissora. O seriado *A Lei e o Crime* (2009-Alexandre Avancini) foi produzido dentro dos padrões de teledramaturgia daquela emissora.

1 A franquia argentina foi produzida em 8 países, incluindo os EUA. Szifron fez ainda a famosa série *Los Simuladores* (2002-2003, Telefe), que teve versões no Chile e México.

A classificação de crítica social, denominação comum a produções latino-americanas que abordem conflitos entre a lei e a ordem no continente, independente de modelos narrativos, aos poucos vai sendo substituída nos cadernos especializados e nos *blogs* por *thriller* policial ou de ação. Parte desta crítica vê nestas produções uma tendência à “americanização”, expressão citada geralmente como sinônimo de falta de originalidade, uma vez que até mesmo a literatura do gênero é considerada como corpo estranho à literatura nacional, em função dos formatos consagrados pelo cinema e televisão mundiais, sobretudo a partir dos modelos hollywoodianos. Existe, contudo, outra corrente forte que prefere utilizar o termo neopolicial, ou ainda negro (de *noir*), para distinguir justamente a produção latino-americana de ação e policial mais recente do modelo hollywoodiano.

Uma vez que os ensaios latino-americanos sobre o tema são ainda predominantemente voltados para a literatura, retomar os conceitos dos ensaios de James Naremore (2008) e Frank Krutnik (1991) vai ser essencial para estender a discussão do *noir* ao audiovisual. No Brasil, especificamente, os filmes claramente policiais sempre foram desprezados pela crítica:

Não à toa, diretores de bem-sucedidos filmes policiais como Roberto Farias e Roberto Pires podiam ser considerados os melhores “artesãos do cinema brasileiro, mas, na visão de grande parte da crítica, não se equiparavam obviamente a artistas como Glauber Rocha ou Nelson Pereira dos Santos. (FREIRE, 2010).

Glauber, cineasta e ensaísta, era um admirador do gênero western (REBECHI JR, 2011, p. 339), que foi tema de seu primeiro ensaio, escrito para a revista *Mapa*, em 57, particularmente por sua função épico-dramática (BRASIL, 2006, p. 3), que pode ser observada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Essa admiração representava parte de sua geração e de gerações anteriores do cinema nacional,

particularmente de ciclos regionais do cinema mudo, como o pernambucano, o que influenciaria o surgimento de filmes de cangaço calcados no modelo americano e na ideia de transformar o cangaço e o homem do sertão em um herói nacional. O filme policial seria, por sua vez, o representante legítimo do modelo hollywoodiano de entretenimento. No entanto, o *noir*, vertente desta mesma cinematografia, vai agregar nos Estados Unidos escritores e diretores de esquerda, como Dashiell Hammet e ligados a uma ideia de crítica social. No Brasil, e, sobretudo, na década de 60, a mais importante em termos de construção de uma identidade nacional audiovisual, a intelectualidade elegeu o herói do sertão como o contraponto ao capitalismo selvagem e desagregador (RIDENTI, 2005, p. 84) a partir de uma análise sociopolítica da esquerda do período.

Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. (RIDENTI, 2005, p. 84).

O cenário privilegiado das produções, da mesma forma, é o Nordeste, o sertão, ora visto com grandiloquência em Glauber Rocha, ora como uma realidade marcada pelo silêncio, como em *Vidas Secas*, extraída do romance regionalista e crítico de Graciliano Ramos. “O Nordeste do Cinema Novo aparece como um espaço homogeneizado pela miséria, pela seca, pelo cangaço e pelo messianismo”. (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 279). Não seria o detetive, e, muito menos, o investigador da corporação, visto apenas como torturador ou aliado da ditadura, o herói que iria restabelecer a verdade e a justiça.

O *noir* no cinema americano é a tradução existencialista de certo mal-estar de pós-guerra. Os seriados policiais televisivos clássicos modernos cedo optaram pelo modelo que trabalha com noções nitidamente definidas de bem e mal, com personagens rígidos, sem

vida pessoal, fortemente influenciados pelo estilo semidocumental no cinema, pelos *cop shows* do rádio e de docudramas produzidos pelo governo americano em detrimento da crítica social. Assim, não é difícil entender por que os seriados latino-americanos, e até mesmo os filmes, vão oscilar rumo ao *noir* quase que como uma tendência natural.

O seriado argentino *Epitafios* foi criado pelos Irmãos Slevich, que assinam o roteiro da mais nova coprodução da HBO no México, *Señor Avila*. Seus protagonistas são a dupla de policiais Renzo Márquez (Julio Chávez) e Marina Segal (Cecilia Roth). Chávez é um dos atores mais populares da Argentina, protagonista de *El Puntero* (2011, El Trece, Daniel Barone), *thriller* político de suspense que criou, em diversos momentos, um simulacro televisivo sobre o embate que se trava na Argentina contemporânea entre grandes grupos de mídia como o *El Clarín* e a atual presidente, Cristina Kirschner. (GULLINO, 2012, p. 9).

A trama policial que mescla diversos elementos dos policiais *noir*, embora aborde conflitos pertinentes à vida nas grandes cidades da periferia do capitalismo global, no entanto, evita qualquer menção direta aos dias atuais. Por outro lado, como ocorre em produções do gênero, é impiedosa com as instituições sociais e a impossibilidade do bem triunfar sobre o mal. Márquez é um policial atormentado pela dificuldade de cumprir a sua função dentro da lei. É somente na transgressão da lei que ele vai encontrar amparo para suas inquietações.

Fora de Controle segue a trilha aberta por *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles-Katia Lund), e, mais recentemente, das duas sequências de *Tropa de Elite* (2007, e 2010, José Padilha), e aposta num realismo cru e em personagens violentos. O delegado Medeiros, vivido por Milhem Cortaz, famoso por interpretar o personagem Zero Dois de *Tropa de Elite 1 e 2*, foi criado por Marcílio de Moraes (2006-

2007, *Vidas Opostas*, 2009, *A Lei e o Crime*), anteriormente roteirista na *TV Globo*², autor de literatura e teatro. O Delegado Medeiros demonstra a maior truculência para resolver os conflitos para seu personagem, e não hesita em fazer uso de seu charme pessoal para obter informações. O personagem pode ser comparado ao Capitão Nascimento, mas com uma tendência mais sofisticada e perversa – o discurso irônico não deixa dúvidas com relação a sua ideia da corrupção e da justiça. O universo no qual Medeiros se move é o da classe média alta carioca. Num dos episódios, Medeiros manda entregar para a senhora da alta sociedade, que denunciou uma tentativa de assalto, a cabeça do infrator.

O Rio de Janeiro continua lindo, porém sombrio – a série tenta evitar a todo custo o clichê praia e natureza, e desloca-se da neofavela para as mansões de luxo. Os prédios que pontuam a narrativa pertencem ao centro antigo, e evidenciam toda a hierarquia e estratificação da cidade maravilhosa, a eterna capital do império, e sua influência arquitetônica europeia. A favela não é mais a neofavela, mas a do Rio das Unidades de Polícia Pacificadora, as UPPs, buscando um difícil entendimento com as comunidades e uma nova visibilidade para a cidade que vai abrigar dois eventos internacionais de grande porte – Copa e Olimpíadas.

Na delegacia, os diálogos “psicológicos”, os interrogatórios, lembram franquias como *CriminalMinds*, *Law and Order* e *CSI*. Os ambientes são fechados e formais e a resolução do crime é o que importa. Entretanto, o modelo que pontua a produção americana do gênero, com ênfase nos diálogos, e em que os personagens se evidenciam em função do caso, não chega a ser seguido à risca pelo “mocinho”. Medeiros está longe de ser um modelo de bom comportamento, e

2 Marcílio tem outros investimentos no gênero policial. No ano passado, concluiu roteiro baseado em seu romance policial homônimo, *Crime da Gávea* (2012, André Warwar), longa que ainda não possui data de estreia.

não hesita em lançar mão de artifícios – sedução, pagamento de propina – para extrair as informações das quais necessita. O projeto, interrompido no quarto episódio, não permite entrever mais detalhes de sua personalidade, mas a estreia aponta para um seriado em que a vida pessoal e a personalidade do protagonista se tornam elementos fundamentais para a ambientação da trama. Medeiros, assim como Márquez, também não vê a possibilidade de exercer a sua função dentro da lei, mas aparentemente não possui conflitos com isso. “Sou um policial brasileiro”, ele diz.

As duas séries possuem ainda muitos pontos em comum. A presença da corporação policial como elemento essencial, pontua a narrativa. Os policiais são definitivamente pessoas a serviço da comunidade, e não mais aliados da repressão, como no tempo das ditaduras militares. Nas investigações, eles são protagonistas, e não apenas elementos secundários, que entram furtivamente pela casa para tentar encontrar possíveis suspeitos. Medeiros e Chávez vão enfrentar a suspensão em suas corporações, por conta de abusos cometidos em nome da lei. Ambas as séries fazem uso de recursos narrativos presentes nas produções do gênero, destacando-se das produções voltadas para a crítica social. A culpa é da sociedade, mas o criminoso tem de ser pego. Em seu empenho na busca de justiça, os heróis vão acabar se identificando com seus algozes, e perdem sua identidade para o lado negro.

Noir e audiovisual

O entendimento do gênero policial como uma categoria social (MITTELL, 2004, p. 11) remete inevitavelmente ao modelo americano, a maior referência das produções do gênero, tanto para a audiência quanto para os produtores do continente, totalmente monopolizado pela distribuição das *majors*, no cinema e na televisão, via cabo. No caso específico dos países latino-americanos, há uma variável

em função das coproduções, através de fundos como *Ibermedia*, e a possibilidade de uma carreira na Europa. O que certamente condicionou alguns aspectos da produção de obras como *Epitafios*, que busca evitar o sotaque portenho, e conta com a inclusão de Cecília Roth, atriz de diversos filmes de Almodóvar; ou ainda de *O Segredo de seus olhos*, filme de Juan Jose Campanella que ganhou o Oscar de melhor produção estrangeira em 2011, e que levou ao relançamento do livro no qual era baseado com novo título no mercado europeu – a novela policial *La pregunta de sus ojo* (2005), de Eduardo Sacheri, se converteu em *El Secreto de sus ojos*. Uma das denominações comuns para esta nova produção nos países latino-americanos, tanto no cinema quanto na televisão, é o termo neopolicial ou negro, derivado do conceito de *noir*, utilizado pela primeira vez por Nino Frank (1946), e discutido aqui sob as perspectivas de James Naremore (2008) e Frank Krutnik (1991).

Para Naremore, o *noir* encontra terreno fértil na América Latina. Tudo indica que é mais fácil pensar em um *noir* ou *neonoir* distante de um cenário nova-iorquino.

A América Latina possui forte tradição de filme *noir*. Vamos considerar unicamente dois exemplos que merecem ser enumerados, como *Distinto Amanecer* (Julio Bracho, Mexico, 1943) e *Mulheres e Milhões* (Jorge Ilelis, Brasil, 1961), sendo que este último tem muito em comum com *The Asphalt Jungle* e *Rififi*. Essas imagens geralmente representam o mundo latino muito mais como uma metrópole sombria do que como um refúgio vagamente barroco, agrário da modernidade, e como resultado, eles indiretamente revelam uma mitologia recorrente criada por Hollywood. Dois dos mais recentes exemplos incluem *Terra Estrangeira* (1995), uma coprodução luso-brasileira dirigida por Walter Salles e Daniela Thomas, e *Deep Crimson* (1997), um remake mexicano de *The Honeymoon Killers* (1970), dirigido por Arturo Ripstein. (NAREMORE, 2008, p. 232-233).³

3 Latin America has a strong tradition of film noir: consider, as only two examples of many that could be listed, Julio Brachos' s *Distinto Amanecer* (Mexico, 1943) and Jorge Ileli' s *Mulheres e Milhões* (Brazil, 1961), the last of which has many things in common with *The Asphalt Jungle* and *Rififi*. Such pictures usually represent the Latin world as a dark metropolis rather than a baroque, vaguely pastoral refuge from modernity, and as a result, they indirectly reveal a my-

No entanto, fica claro que o *noir* de *Terra Estrangeira* (Walter Salles, Daniela Thomas, 1996), filme que pertence ao processo de Retomada do Cinema Brasileiro, da década de 90, é o *neonoir*, uma releitura pós-moderna do gênero, assim como vai ocorrer com outras produções contemporâneas do cinema argentino e mexicano, enquanto que o filme de Jorge Ilelis é uma produção da década de 60, ainda muito presa às convenções do gênero, ofuscada pela importância política do Cinema Novo. Para Krutnik (1991), os filmes *noir* eram dramas policiais que representavam as mazelas da sociedade moderna e os conflitos urbanos nas telas, fiéis ao cinismo da literatura daquele período. O essencial era a presença do personagem masculino no papel de um detetive resolvendo um crime por meio de seus talentos pessoais, de sua persistência e de suas habilidades físicas, e não de técnicas científicas de dedução. Este detetive, por vezes um ex-policia, sempre solitário, poderia até defender a corporação e as instituições, mas para resolver o crime, ele tinha de romper de alguma forma com ela, quebrar as normas. O crime é mais importante dentro deste contexto do que a presença de outros elementos.

Os filmes policiais no Brasil, em seus primórdios, buscavam uma alternativa simples para disputar a concorrência com as sofisticadas produções estrangeiras que já ocupavam de forma predominante o mercado nacional. Foi o que ocorreu em 1908, em filmes como *Os Estranguladores* ou *Fé em Deus* (1908, Antonio Leal), baseados em um crime real ocorrido no Rio, e *Tragédia Paulista* (1908, Antonio Leal e José Labanca), também distribuído com o título *Noivado de Sangue*, e o *A Mala Sinistra*, a estória do estrangulador Miguel Trade (Gomes, 1980: 43), que deu origem a três filmes com o mesmo no-

thology at work in Hollywood. Two of the more effective recent examples include *Foreign Land* (1995), a Brazilian-Portuguese coproduction directed by Walter Salles and Daniela Thomas, and *Deep Crimson* (1997), a Mexican remake of *The Honeymoon Killers* (1970), directed by Arturo Ripstein. (NAREMORE, 2008, p. 232-233).

me, o primeiro dirigido por Antonio Leal, o segundo por Marc Ferrez e o terceiro por Alberto Botelho (GOMES, 1980, p. 44).

Explorar crimes conhecidos no cinema, além de rentável, permitia à plateia se espelhar naqueles filmes e se reconhecer ali. Nem todas as produções eram diretamente baseadas na crônica policial, mas a parceria entre imprensa e cinema contribuía para o sucesso. *A Quadrilha do Esqueleto* (1908, Vasco de Lima, lançada conjuntamente com *Os Mistérios do Rio de Janeiro* (1917, Coelho Neto e Guido Panela), filme promovido pelo jornal *A Noite*, e produzido pela Veras, do jornalista Irineu Marinho, era assim descrita: “Aventuras policiais altamente sensacionais, que descrevem com grande verdade alguns tipos da nossa malandragem”. (FREIRE, 2011, p. 160). O caráter local da obra é acentuado pelas reportagens. A direção dessas películas, na verdade, não era muito simples de determinar, uma vez que a própria função de diretor à época não era muito definida. Nem sempre os filmes hoje considerados como narrativa policial foram identificados com o gênero. A crítica e mesmo a divulgação vai se espelhar quase sempre no modelo americano, ou hollywoodiano, como referência, e a audiência, da mesma forma, tende a reproduzir essa classificação com a qual está familiarizada. Stam (2003, p. 36) adverte sobre os riscos do *hollywoodocentrismo*. Não é possível avaliar melodrama como uma categoria infensa a diferenças culturais. O melodrama indiano não tem necessariamente a ver como o modelo americano.

Dos tempos de *Fé em Deus*, passando pelo *Assalto ao Trem Pagador* (1962, Roberto Farias), chegamos a filmes como *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles, Katia Lund), *O Invasor* (2002, Beto Brant), ou ainda a sequência *Tropa de Elite – O Inimigo agora é outro* (2011, José Padilha), que possuem o mérito de conseguir o reconhecimento do público e crítica local e internacional como um produto de gênero, com tempero local. (LUSVARGHI, 2012, p. 11).

Herói ou Vilão

O policial no imaginário da ficção deveria simbolizar certamente o herói, aquele cujo destino está inevitavelmente associado à condição de estabelecer a verdade. Policiais e ladrões vão se associar em busca de um bem-estar comum, e tudo se justifica a partir daí. Os motivos originais que levam esses personagens a trilhar caminhos alternativos à lei e à ordem apontam para um resgate da cidadania, ainda que sob o manto da violência e da transgressão.

A exploração de poucos recursos associada a relacionamentos de risco, quando não abertamente ilegais, traça o itinerário de obtenção do que é desejado. Intuição psicológica, astúcia no momento de surpreender ao outro em seu próprio jogo, a eleição de interlocutores aparentemente intrascendentes, a recuperação de saberes populares que resgatam o ingênuo e a perícia da solução com meios escassos são algumas das competências exigidas para esse novo herói doméstico, que se reconhece depositário dos valores da comunidade a qual representa, na medida em que se envolve em seus mesmos interesses e compartilha de suas estratégias de ação. Os meios que justificam tais fins exigem o necessário conhecimento de mundo – e de submundos – para atingir suas metas. (CASTILHO, 2006, p. 5).⁴

O surgimento de seriados policiais com esta abordagem na Argentina, México, Brasil e Chile não é fortuito, e certamente se inscreve numa tradição da indústria cultural de entretenimento que se desenvolveu a partir da televisão, e não do cinema, por questões históricas. É por este caminho que a audiência se reconhece nestes novos policiais. Os bandidos, por sua vez, mesmo quando possuem atos justificáveis pelo regime que sistematicamente produz exclusão social,

4 Una explotación de pequeños recursos así como de involucramientos riesgosos, cuando no abiertamente ilegales, traza el itinerario de obtención de lo deseado. Intuición psicológica, astucia al momento de sorprender al otro en su propio juego, elección de interlocutores aparentemente intrascendentes, recuperación de saberes populares que rescatan el ingenio y la perícia de la solución con escasos medios son algunas de las competencias exigidas para este nuevo héroe doméstico, que se reconoce depositario de los valores de la comunidad a la que representa en tanto se involucra en sus mismos intereses y comparte sus estrategias de acción. Los medios justificados por tal fin exigen el necesario conocimiento de mundo –y de submundos – para acceder a su meta. (CASTILHO, 2006, p. 5).

não merecem perdão. O crime, porém, não está necessariamente dentro da favela, ele permeia toda a sociedade e as relações de poder.

No caso de *Epitafios*, a evidência do *neonoir*, ou negro, como preferem os argentinos, era evidente desde a primeira temporada. Epitafios são frases escritas sobre os túmulos. Apontada como a primeira produção da HBO Latina, *Epitafios* estreou em 2004 em coprodução com a Pol-Ka. Criada por Marcelo Slavich e Walter Slavich, com direção de Alberto Lecchi e Jorge Nisco, a trama gira em torno de um assassino que, aparentemente, deseja vingar a morte de quatro estudantes feitos de reféns cinco anos atrás em uma escola e brutalmente assassinados. As mortes são anunciadas através de epitafios produzidos especialmente para essa finalidade e enviados com regularidade para Márquez, o policial que participou da operação frustrada de resgate dos estudantes e, desiludido, se desliga da função de policial para se tornar um motorista de táxi. Ao longo do processo, Márquez reassume o posto de policial para desvendar os crimes, enquanto tenta desesperadamente se livrar do vício em anfetaminas.

Na segunda temporada da série, todo o material de divulgação evidenciava ainda mais a vocação “negra” da série: o lado ilícito da lei era a frase da capa do DVD. A produção da segunda temporada foi anunciada em 2008, com mais 13 episódios. Na nova fase da série, novamente estrelada por Julio Chávez e Cecília Roth, um *serial killer*, interpretado por Leonardo Baraglia (de *Plata Quemada*, 2000, dirigido por Marcelo Pineyro, outro filme negro, baseado na obra de Ricardo Piglia), que copia crimes célebres, ocorridos no passado, é perseguido pela polícia com a ajuda de um homem capaz de prever os nomes das próximas vítimas. Praticamente todos os elementos do *noir* estão presentes – o deslocamento para o passado, certa dramatização que beira o expressionismo, o sobrenatural no personagem XL (Alejandro Awada) que consegue “prever” os crimes – e uma releitura da *femme fatale*. O personagem de Roth, a agente Marina,

aparentemente combina a loira má baseada na sedutora Phyllis de Barbara Stanwyck em *Pacto de Sangue* (*Double Idemnity*, 1944, Billy Wilder), que representava para o *noir* o canto de sereia da sociedade capitalista (KRUTNIK, 2001), com características masculinas do detetive *noir*, levadas a um extremismo mórbido e autodestrutivo – homossexual viciada em roleta russa e aliada ao submundo que jurou combater, sua trajetória é trágica, pois não existe uma alternativa efetiva para ela.

A reprodução fiel dos crimes é feita a partir de fotos forenses em branco e preto, e revela um detalhamento quase profissional. Naturalmente, a “solução” do enigma vai levar Márquez a uma nova ruptura com a corporação e a lei para promover a justiça, e desta vez nada leva a crer que haverá uma volta à normalidade. A produção, feita com a perspectiva óbvia de disputar um espaço no mercado internacional, rapidamente se tornou *cult*, beneficiada pela imagem de alta definição, gravação em 16mm, edição de imagem sofisticada e som *Dolby*.

A série *Fora de Controle*, uma produção cujo desenvolvimento foi prejudicado pelo abandono do projeto pela produção da teledramaturgia da *Record*, vai trabalhar com registros diferentes. Ancorada no imenso sucesso de público de *Tropa de Elite 2*, a maior bilheteria da história do cinema nacional, a obra foi anunciada como um policial tradicional, em histórias voltadas para a solução do enigma, o *whodunit*. O personagem principal, o Delegado Medeiros, lança mão da violência sem os conflitos de Márquez, com uma aparente frieza e objetividade – a truculência para resolver os conflitos é deliberada e faz parte da gênese do personagem, que pode ser comparado ao Capitão Nascimento em sua função social. Medeiros acredita na corporação e no restabelecimento da lei e da ordem, mas quase sempre rompendo com as regras impostas pela corporação. A primeira temporada teve apenas quatro episódios, e o último termina justamente

com a perspectiva de um afastamento do delegado de suas funções, motivado por denúncias sobre abuso de poder e métodos violentos. Medeiros, entretanto, parece firme em seus propósitos, e não deixa de punir os bandidos mesmo quando isso implica na morte de um companheiro que ele admira, como fica claro no primeiro episódio.

A série começa com a descoberta de um corpo encontrado pela polícia na praia do Diabo, no Arpoador, reduto da classe média carioca. Esta vai ser a única imagem de praia da série, que prefere se deslocar das mansões da Barra para o Centro Antigo, a mesma solução encontrada por outro seriado brasileiro, *Mandrake* (2005-2012, HBO, José Henrique Fonseca), baseado na obra de Rubem Fonseca, para explorar uma imagem do lado negro do Rio, sem cair na fórmula da neofavela. O personagem de Marcos Palmeira, entretanto, é o galã-detetive *neonoir*, claramente inspirado na filmografia americana do gênero mais recente. Já Medeiros, interpretado por Milhem Cortaz, consagrado nas telas do cinema nacional por seus personagens que oscilam entre o assumidamente corrupto Zero Dois (nas duas sequências de *Tropa de Elite*) para o ladrão de carros Lupa (*Nossa vida não cabe num Opala*, de 2008, Reinaldo Pinheiro), não faz a audiência pensar em galãs românticos. Medeiros é a personificação do *tough guys* dos *thrillers* americanos, solitário, durão, e cheio de conflitos com o sistema e com a sociedade de classes. Infelizmente, com a interrupção do seriado, que a *Record* já anunciou retomar repetidas vezes até final de 2012, seu destino é incerto. Interpretado de forma madura e consciente por Cortaz, seu personagem assumia contradições cada vez mais interessantes, mas sem dúvida é improvável que ele não fosse romper com a corporação em algum momento, sob pressões políticas que já não consegue compreender, e o eterno clientelismo que rondam as delegacias da Zona Sul.

O premiado editor de imagens Daniel Rezende (*Cidade de Deus*, *Tropa de Elite*, *Robocop*) estreou nesta série como diretor junto com

Johnny Araújo. Foi sua primeira experiência por trás das câmeras e na televisão. A equipe foi basicamente formada por profissionais do cinema e, desde a divulgação, colocar na televisão uma narrativa de *thriller* policial calcada nas narrativas do cinema era a ideia defendida pela produção e pelo criador, Marcílio de Moraes. Descrito, na divulgação, como um homem de “gosto refinado, que aprecia o bom vinho, música clássica e as artes plásticas”, e, eventualmente, muito violento, o perfil midiático de Medeiros contradita com os novos tempos da polícia das UPPs. Se, por um lado, sua cultura é conveniente, por outro, seus métodos deveriam estar associados a um “passado” superado na vida política brasileira, na opinião dele, um engodo. As diferenças sociais ainda são enormes. Mulherengo, ele viveu um romance com a investigadora Clarice, sua colega de trabalho, uma relação mal resolvida que vai colocar em risco a sua vida profissional. Clarice representa a mentalidade mais pura dentro da corporação, que busca o resgate da cidadania, mas acredita em cumprir as normas. É ela quem vai pessoalmente denunciar a seus superiores o delegado e seus métodos, solicitando uma investigação. Apesar do descompasso óbvio entre Medeiros e delegados como Gary Senise, do *CSI NY*, algumas críticas publicadas em jornais ainda insistem em colocar a série como um produto que segue a cartilha americana, o que seria por si só um demérito. (GIANNINI, 2012).

Considerações Finais

No empenho em solucionar o crime e encontrar a verdade, Márquez e Medeiros acabam por se tornar marginais ao sistema que defendem. A despeito dessa característica, é necessário considerar que os seriados televisivos *Epitafios* e *Fora de Controle*, além da ideia de uma narrativa de gênero espelhada nos *thrillers* de ação, estão certamente mais relacionados com o movimento cinematográfico que recuperou, a partir do final da década de 60, os temas e os motivos do

film noir clássico, geralmente designados por *neo-noir*. A rigor, nenhuma dessas produções se encaixa nas definições originalmente propostas por Nino Frank e publicadas como artigo na revista de cinema *L'Écran Français* com o título *Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle*, no qual, dissertando elogiosamente sobre os filmes, enunciava pela primeira vez a expressão *film noir*. (FONTES, 2011, p. 10).

No entanto, o termo *neo-noir* surgiu na década de 70 para nomear releituras de clássicos *noir* nas obras de Martin Scorsese (*Taxi Driver*, 1976), Robert Altman (*The Long Goodbye*, 1973) e Roman Polanski (*Chinatown*, 1974), englobando tanto ficções científicas quanto policiais e *thrillers* de ação. Já nos seriados televisivos latino-americanos, ele reforça o papel da corporação em um novo contexto, embora sem deixar de acentuar os inevitáveis conflitos entre a busca pela verdade e a estrutura social. A ênfase não está propriamente na solução do crime, mas no desenvolvimento dos personagens e nas motivações do crime. O inimigo continua a ser outro.

Referências

ALBUQUERQUE, D. M. de. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

ALMEIDA, M. A. de. *Sangue, suor e tiros – a narrativa policial na literatura e cinema brasileiros*. Campinas: Unicamp, 2002.

BRASIL, U. Deus e o Diabo, a criminalidade total. *Revista Kino Digital – Revista Eletrônica de Cinema e Audiovisual*, n. 1, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.kinodigital.ufba.br/edicao1/pdf/deuseodiabo.pdf>>. Acesso em: 4 ago. 2013.

CASTILLO, J. I. Representación delictiva y series televisivas. *Congreso ALAIC– Ficción-Seriada y Telenovela*. São Paulo: ECA-USP, 2006.

FONTES, B. *Num mundo sempre noir: um estudo do film noir moderno, seguido de uma análise de Chinatown, de Roman Polanski*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011.

FREIRE, R. de L. Máscara da traição e cinema policial. Cine Cachoeira. *Revista de Cinema da UFRB*, 2010. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2010/11/103/>>. Acesso em: 27 jul. 2013.

_____. *Carnaval, mistérios e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Niterói: UFF, 2011.

GIANNINI, A. Com elenco afinado, “Fora de Controle” está mais para “Law & Order” do que “Tropa de Elite”. *Cinema*, Uol. 2012. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/05/09/com-elenco-afinado-fora-de-controle-esta-mais-para-law--order-que-tropa-de-elite.htm>>. Acesso em: 8 maio 2012.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1980. (Col. Cinema, V.8).

GULLINO, P. *Esto es política, querida*. Desde la “construction realista” a la “mera ficción”. Las críticas sobre “El Puntero”. Artigo apresentado no III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/gullino__pablo_-_ponencia.pdf>. Acesso em: 8 maio 2012.

KRUTNIK, F. *In a lonely street: film noir, genre and masculinity*. New York: Routledge, 1991.

LUSVARGHI, L. *Ficção seriada e Gênero Policial no Cinema Brasileiro – Tropa de Elite*. Artigo apresentado no Intercom 2012 no GP Cinema. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0674-1.pdf>>. Acesso em: 8 maio 2012.

MITTELL, J. *Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture*. New York; London: Routledge, 2004.

NAREMORE, J. *More than night: film Noir in its context*. Berkeley: University of California, 2008.

REBECHI JR, A. *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

RIDENTI, M. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n. 1. jun. 2005.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.



O Louco dos Viadutos – um estudo sobre a encenação

.....
Nanci Rodrigues Barbosa
.....

De repente eu vi que era possível fazer cinema aqui. O Garrido olhava aquilo e falava: Olha que cinematográfica esta chuva, esta água caindo aqui. Uma atitude supersimples de montar o ringue transformou o espaço. Eliane Caffé.

ESTE CAPÍTULO¹ se propõe a refletir a questão da encenação na minissérie *O Louco dos Viadutos*, dirigida por Eliane Caffé, para o projeto *Direções III*. Busca-se analisar as bases para a elaboração da proposta estética e narrativa que conta com a articulação de elementos ficcionais e documentais, com atores e não atores, com ambientes urbanos estabelecendo relações de espaço e linguagem, contando com suporte digital e uma dinâmica de trabalho de equipe.

O Projeto *Direções*, desenvolvido pela *TV Cultura* em parceria com o *SESC TV*, tem como objetivo promover o debate, a pesquisa e a experimentação de novas linguagens de teledramaturgia. A natureza – cultural e pública – das emissoras parceiras permite experimentar com liberdade e ousadia neste campo uma vez que não estão rigidamente comprometidas com as questões comerciais. A *TV Cultura*, por sua vez, já possuía uma tradição no desenvolvimento da teledramaturgia desde os anos de 1970, época em que contou com vários profissionais como Antonio Abujamra, Antonio Ghigonetto, Walter

1 Este texto é resultado do projeto de pesquisa O impacto do digital na produção audiovisual brasileira: novas estratégias narrativas. O estudo desta obra contou com a colaboração da aluna Lara Baqueta Bione, em atividade de Iniciação Científica.

Jorge Durst, Cassiano Gabus Mendes e Antunes Filho para desenvolver o Teatro 2. Este programa chegou a adaptar quatro histórias por mês e esteve no ar cerca de cinco anos. (FARIA, 2004). Outras experiências de teledramaturgia foram realizadas, inclusive com proposta de novela educativa. Nos anos 2000, o projeto Direções se apresentou como uma possibilidade de experimentar modos de produção e quebrar alguns paradigmas.

Na primeira fase (2007), o projeto Direções produziu e exibiu o trabalho de 16 autores de teatro que não possuíam nenhuma experiência anterior com a televisão. Cada um realizou uma obra de 30 minutos de duração. Na segunda fase (2008), produziu o trabalho de oito diretores, selecionados dentre os integrantes da primeira etapa, que realizaram obras de 60 minutos de duração. Nestas duas etapas, vários caminhos foram experimentados, desde peças filmadas, dramaturgias convencionais e também rupturas. A terceira etapa, realizada em 2009, experimentou o formato de minisséries e foram convidados três diretores teatrais: André Garolli, Rodolfo Garcia e Maurício Camapanholi e três cineastas com trajetórias de experimentação de linguagem e forte expressão autoral em seus trabalhos cinematográficos: Beto Brant, Tatá Amaral e Eliane Caffé. Cada autor desenvolveu uma narrativa seriada, em quatro episódios, exibidos na *TV Cultura*, *SESC TV* e na *internet*. Todos os autores tiveram liberdade de criação e autonomia para desenvolverem suas ideias e propostas de narrativas e linguagens.

O Louco dos Viadutos, dirigido por Eliane Caffé, teve a participação de Christine Rohrig Paiva e Alvisé Camozzi na elaboração do roteiro. Camozzi, além de roteirista, atua como o personagem narrador da história, Benjamim, e foi também o preparador do elenco. Esta formação da equipe indica a preocupação da autora com a busca de articular o processo de criação e realização com uma proposta conceitual e estética.

Eliane Caffé cursou Psicologia, estudou cinema na Escola dos Três Mundos, em Santo Antonio de Los Baños, em Cuba, e quando dirigiu *O Louco dos Viadutos*, completava 21 anos como realizadora. Com o curta *Caligrama*, de 1995, já percebemos temáticas e inquietudes estéticas que se aproximam da minissérie realizada em 2009. Em *Caligrama*, participam um grupo de moradores de rua e dois atores profissionais que criam conjuntamente situações imaginárias compondo um ensaio poético formado por sons, gestos, palavras e objetos revelando o universo simbólico dos moradores de rua do centro da cidade de São Paulo. Desde então, a experiência de trabalhar as diferentes realidades sociais, interagindo com os personagens reais, passou a ser estruturante no seu trabalho. A autora realizou três longas-metragens em parceria com o dramaturgo Luis Alberto de Abreu: *Kenoma* (1998); *Narradores de Javé* (2002) e *O Sol do meio dia* (2009). Em *Narradores de Javé*, há também o envolvimento de moradores da região que com suas memórias e histórias trazem uma riqueza narrativa para o filme e influenciam a proposta estética. Isso constitui uma forte experiência para a autora, interessada em buscar formas e estratégias narrativas. Para Eliane Caffé, “esse retorno ao documental inserido na ficção é uma forma de arejar, buscar outra maneira de narrar, de construir uma dramaturgia que não seja da maneira que se faz convencionalmente.” (CAFFÉ, 2010). Ela relata na matéria *Desassossego criativo* que “agora é difícil pensar em um *set* de filmagem sem a inclusão dos territórios onde surgem personagens. Algo como tentar restituir ao cinema aquele caráter épico cada vez mais ausente na produção atual.” (CAFFÉ, 2012).

A busca da visibilidade

Os viadutos, construídos para possibilitar o fluxo na cidade, permitem o rápido deslocamento, resultando na percepção do entorno como imagens sem volume, chapadas. (PEIXOTO, 1988, p. 361). Se o

entorno sofre o achatamento da paisagem, o que está abaixo não recebe a menor atenção por parte deste indivíduo metropolitano que está ávido por usufruir da possível velocidade ou que se angustia no tráfego carregado. Os viadutos não dão conta das demandas do fluxo e os atuais enormes engarrafamentos apontam para o fracasso deste modelo de crescimento baseado no automóvel, além de revelar a enorme precariedade do modelo e ocupação da cidade. É justamente a reapropriação e a ressignificação do espaço a partir de um exercício do olhar que a minissérie propõe.

O Louco dos Viadutos foi desenvolvido a partir de um processo criativo que envolveu as experiências vividas em torno do Projeto Social Garrido Boxe, durante mais de três anos de convivência. Em artigo publicado na Folha de São Paulo, Eliane Caffé nos fala de sua aproximação com Garrido Boxe.

A parada é dura, a luta indigesta e não tem faca na caveira. Foi a frase de boas vindas de Garrido quando nos encontramos na academia de boxe que ele ergueu debaixo do viaduto Alcântara Machado, na Zona Leste de São Paulo. Entrei no espaço fisgada pela imagem inusitada do museu de bonecas encardidas que ornamenta a fachada. Uma estratégia que Garrido usa para chamar a atenção dos passantes. E funciona! (CAFFÉ, 2012).

Nas palavras do próprio Nilson Garrido, que já foi pugilista, feirante, catador de entulho e segurança: “Aqui não é uma academia: é um projeto social, uma fábrica de campeões, ou um espaço de reciclagem de seres humanos.” São expressões que ele usa várias vezes ao longo da minissérie para definir e defender o projeto de aulas de boxe para pessoas que vivem em situação de risco. O Garrido Boxe surgiu quando ele começou a organizar, de forma improvisada, uma academia com materiais e equipamentos doados.

Além de trazer o projeto e suas histórias, vividas ou criadas, para as telas, esta produção promove a junção entre atores profissionais e integrantes do projeto social, situações de roteiro com improviso. A

base é a relação criativa entre direção e os atores, a interação entre os atores no jogo dramático e a captação de imagem e som.

Na proposta estética e narrativa da minissérie observamos diferentes tensões. Fatos e conflitos, desenvolvidos a partir de acontecimentos do real, expressam a violência de um processo de exclusão e a luta pelo reconhecimento, pela legitimação e pela visibilidade. Além destes embates com o externo, *O Louco dos Viadutos* expõe tensões presentes no interior do projeto, mas também aponta distintas manifestações de afeto, companheirismo e solidariedade nas relações vividas no interior do grupo.

A proposta narrativa e as relações entre a ficção e o real

O tempo presente da narrativa é o momento da edição das imagens registradas durante a estada do personagem narrador em São Paulo, estratégia que permite conduzir a construção da relação da ficção com o real. Benjamin é um italiano que viaja pelo país e que já esteve no Acre, em Tocantins, em Minas Gerais e agora chega a São Paulo. Este personagem se propõe a conhecer os locais a partir de um dispositivo que cria para si: ele adquire um mapa da cidade e faz nele um desenho criativo e aleatório e passa a explorar os locais seguindo o traço do desenho no papel. Desta forma, se põe a desbravar a cidade, não a partir de um mapa turístico, mas a partir de um trajeto único, construído ao acaso. Para sua perambulação por São Paulo, Benjamin desenha um rosto de mulher sobre o emaranhado do traçado das ruas paulistanas. Temos nesta imagem uma síntese da proposta da obra: percorrer o traçado do humano para descobrir esta cidade. O vigor e a potência do humano que vive a tensão de estar escondido, mas quer se revelar na cidade, se apresentar, conquistar a visibilidade.

Várias imagens da ligação Leste-Oeste da cidade de São Paulo e seu entorno. Planos curtos e câmara instável evidenciam o deslocamento pelo Minhocão, Amaral Gurgel, Praça Roosevelt, interligação e

chegada à região do Viaduto Alcântara Machado. Neste trajeto, observamos o olhar do personagem que se volta atento para a diversidade de imagens e situações que presencia: prédios formam uma parede não permitindo olhar para além deles; construções antigas com aspecto de abandono; movimento de automóveis; catadores de papéis com suas carroças e animais de estimação. Grafites, murais coloridos, pichações compõem a paisagem.

A existência dos viadutos deixa marcas e conduz o nosso olhar, estabelecendo sua presença no limite do quadro, na exposição da luz, nas sombras e na escuridão sob os viadutos, o claro escuro, a silhueta do personagem dentro do ônibus, a luz estourada passando pelas frestas, ângulos cavados para a entrada de luz: condição básica para a existência da vida/filme. Esta sequência compõe a abertura da minissérie e revela um deslocamento na cidade e a percepção do personagem a partir de fragmentos das imagens e sons. Estes elementos de claro/escuro e de fragmentação cidade/corpos passam a constituir aspectos da minissérie que se apresentam em vários outros momentos.

Após percorrer esta região de ônibus, o personagem caminha a pé por entre o emaranhado de viadutos, carros, caminhões e alguns poucos transeuntes. Benjamim, então, se apresenta como o narrador desta história e indica em *off* que o que estamos vendo trata-se de um rascunho do relato que está fazendo sobre sua passagem por São Paulo. Ele informa que tem muitos defeitos, mas que é uma história que gostaria de dividir com o mundo inteiro. Em momentos posteriores vemos imagens em *fastforward* que reafirmam a ideia de selecionar, interagindo com as imagens, a partir das memórias de viagem. A obra, portanto, se apresenta como um copião, uma edição não finalizada que mantém aberta a possibilidade da mudança, da intervenção e chama a atenção para o processo, a construção, a possibilidade da transformação, da alteração. Desta forma, temos um

filme que incorpora, na sua proposta narrativa e estética, uma expressão do processo de produção vivenciado e a luta pela transformação do local e dos sujeitos que lá frequentam e que buscam um novo espaço simbólico e de representação na cidade.

Por outro lado, esta abertura situa a característica do programa a ser visto: uma ficção com forte essência documental. É com esta perspectiva que adentramos o espaço do Garrido Boxe e entramos em contato com os personagens e com as histórias e ficamos imersos no local.

O personagem narrador Benjamin, vivido pelo também roteirista da minissérie, Alvisé Camozzi, ator italiano que está no Brasil há poucos anos, possibilitou articular a narrativa com o processo de produção e nos instiga a uma discussão sobre a cidade, o olhar do estrangeiro e o narrador. A escolha do nome do personagem alude ao filósofo Walter Benjamin e suas reflexões sobre a cidade. “Não saber se orientar numa cidade não significa muito. Perder-se nela, porém, como a gente se perde numa floresta, é coisa que se deve aprender.” Esta afirmação do filósofo Benjamin destacada por Canevacci (1997, p. 13) nos aponta a importância que ele vê na desorientação pessoal para que se possa entrar em contato com as múltiplas possibilidades da cidade. Para Benjamin, os fragmentos observados na cidade permitem estabelecer novas relações e sensibilidades. Desta forma, permitir-se vivenciar a cidade não com um roteiro de pontos turísticos preestabelecidos, mas ao acaso, possibilita ao personagem Benjamin vivenciar uma cidade complexa e descobrir facetas não controladas. Este caminho escolhido pela autora expressa uma aproximação com o pensamento de Walter Benjamin. Aproximação que se renova com o encaminhamento dado à narração com foco no valor da troca de experiências, e reforça a importância do vivido. Walter Benjamin observa que quando alguém viaja sempre tem alguma coisa para contar, mas que aquele que está no local e conhece as suas histórias e tradições também. (BENJAMIN, 1980). *O Louco dos Viadutos* apro-

xima estes dois elementos: o viajante Benjamin e os protagonistas do projeto social - Garrido e seus companheiros. Dois sujeitos que com perspectivas distintas vivenciam e trocam suas experiências e visões de mundo.

Esta busca de construir novos olhares sobre a cidade remete a outra reflexão de Nelson Brissac Peixoto, em que discute a perda de sentido das imagens que constituíam a identidade de lugar, destacando que o recurso do olhar do estrangeiro tem sido muito presente em narrativas e filmes, pois:

[...] aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada visto antes. Contar histórias simples, respeitando os detalhes. Deixando as coisas parecerem como são. O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para ele, estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar. (PEIXOTO, 1995, p. 363).

É exatamente sob estas construções feitas para possibilitar o fluxo, os viadutos, que o olhar do narrador viajante vai se deslocar e que a obra trabalha: a busca de livrar esta paisagem e espaço urbano da representação a ela atribuída. No seu conjunto, *O Louco dos Viadutos* mostra-se em sintonia com o convite que Brissac Peixoto faz aos realizadores de obras audiovisuais para que problematizem o seu olhar, evocando o exercício do olhar de estrangeiro em suas vivências cotidianas para, assim, perceber os movimentos e as transformações que ocorrem na cidade e que busquem formas para superar a banalização da imagem.

A narrativa e a encenação

A ação dramática desenvolvida ao longo da minissérie é a organização de uma luta de boxe a ser travada em cima do Viaduto Santa Ifigênia, que daria visibilidade e reconhecimento ao trabalho realizado pelo projeto e às pessoas que mostrariam as suas habilidades, competências e capacidade de superação. Esta ação ganha um reforço melodramático quando pai e filho brigam, explicitando diferenças de visões em relação ao trabalho e passam a ser preparadores técnicos rivais.

Ao longo dos quatro episódios, várias situações apresentam as tensões vividas sob o viaduto. Participantes do projeto relatam ao viadote as suas histórias de vida. Observa-se um jogo de intimidade e afastamento nas brincadeiras e nas provocações. Situações cotidianas e ações sociais são vividas pelo grupo e alguns acontecimentos são desenvolvidos: uma dupla de garotos que chega com um cavalo roubado e que são pressionados a assumir a infração e devolver o animal; um suposto benfeitor leva objetos que não servem para nada e que fica indignado ao ser questionado; um carro que quebra e o motorista é acolhido e apoiado pelo grupo; integrantes da associação de bairro que querem expulsar o projeto do local, dentre outras.

Embates e contradições do grupo e do próprio personagem Garrido são trabalhados nesta ficção. A minissérie tem a presença constante de pessoas com suas câmeras, sejam estudantes de sociologia, repórter de TV, documentaristas e fotógrafos sempre circulando pelos espaços. O grande destaque é o personagem Jeremias, vivido por João Miguel que, com suas loucuras, sonhos, fantasias, dão a dimensão poética ao espaço e reforça o pulsar de uma tensão existente que se expressa em múltiplas dimensões. Jeremias vivencia e naturaliza práticas que reiteram a situação de excluído e Garrido busca mostrar que ele é um sujeito de direito, particularmente no que se refere à alimentação e direitos humanos básicos. Mas estes dois persona-

gens também carregam o estranhamento na aproximação, com enfrentamento, que será superado com o humor e a criatividade. O personagem Jeremias evoca a tênue fronteira entre sanidade e loucura, suas ações não raras vezes acirram e levam à explosão os nervos de personagens que já se encontram à flor da pele. Em outros momentos, é justamente este personagem que revela uma ingenuidade e resgata a fantasia e afetividade.

A encenação em *O Louco dos Viadutos* expressa estas elaborações conceituais e de processo e constrói uma proposta estética que contempla o som, a fotografia, o movimento de câmera e, principalmente, a atuação criativa dos atores. Como aponta David Bordwell, é necessário confiar inteiramente no jogo dramático entre atores, criando o caminho para orquestrar olhares, espaço, objetos e movimentos e cada diretor nos ensina algo sobre as potencialidades da encenação. (BORDWELL, 2008, p. 30).

A seguir, observaremos imagens e sequências que permitirão uma aproximação da obra a partir das seguintes relações significativas observadas: espaço interno/externo; dia/noite; relações tensas/cotidianas. Consideraremos o plano, o movimento de câmera e a profundidade de campo, a luz, o som e a montagem para buscar compreender os aspectos estéticos que compõem o estilo de *O Louco dos Viadutos*. Entendendo estilo conforme proposto por Bordwell, “a textura tangível do filme, superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar, é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós.” (BORDWELL, 2008, p. 58).

O primeiro elemento que gostaria de destacar é a imagem recorrente da cerca. Uma tela que separa a rua, delimita o projeto, organiza a entrada e a circulação neste espaço reapropriado e reconfigurado, mas o projeto está inserido e vive diretamente as contradições da sua relação com a cidade. Quem está de fora, pode ver o que se passa inter-

namente. Mas esta condição de visível não se traduz em visibilidade social e reconhecimento dos sujeitos que atuam neste ambiente. Benjamim se surpreende com as primeiras imagens, ainda escurecidas, através da tela e logo depois podemos ver claramente o espaço, os objetos e as ações que ocorrem lá. Um plano de conjunto, com Benjamim, praticamente de costas para a câmera e posicionado no canto esquerdo do quadro nos oferece a possibilidade de observar diferentes camadas presentes na profundidade de campo. Vemos pessoas treinando nos equipamentos de ginástica e ao fundo o espaço da rua, com intensa entrada de luz e com a circulação de carros e ônibus. Esta ideia de fora/dentro é bastante reforçada nas imagens que marcam a passagem do personagem para o interior do projeto. Benjamim conversa com Juanita, que está na recepção e faz o controle de visitantes: uma formalização para registrar e delimitar a entrada. Nas imagens de campo e contracampo ocorridas no diálogo sobre as primeiras informações sobre o projeto, mais uma vez, revelam imagens da rua. Em seguida, vemos, em plano americano, o personagem se dirigir para o interior, acompanhado por um *travelling* que revela a amplitude do espaço, as atividades de treino sendo realizadas. Ao fundo, paredes pintadas com cores fortes e uma nova visão da rua, com carros e ônibus. Estas imagens, mais do que apresentar ou lembrar a localização do projeto, possuem uma força dramática, pois reiteram a questão central: a visibilidade do trabalho e dos sujeitos.

O espaço sob o viaduto é amplo e recebeu pintura de cores diferentes nas colunas de sustentação do viaduto e um mural grafitado, o que torna o ambiente mais alegre, vivo. A transformação ocorrida com a ocupação do viaduto criou um ambiente de convivência que passamos a tomar contato à medida que o personagem penetra no espaço, conhece os participantes do projeto. Nesta aproximação, percebemos outros ambientes e a convivência cotidiana: o treino e a atuação como preparadores dos mais novos ou menos experientes, a manu-

tenção do espaço; a recepção e circulação. Outras formas de atuação social como lavar e cortar cabelos, alimentação, customização e distribuição de roupas são atividades que ocorrem e que também ressignificam o espaço.

Uma cena noturna aérea, tomada de um prédio nas imediações e exibida ainda no primeiro episódio, permite ver a luz que vem de baixo do viaduto, mas agora já sabemos o que há ali embaixo do viaduto e nos deparamos com uma nova percepção. Já estamos envolvidos pela narrativa, mas há muitos outros elementos a serem apresentados. O cair da noite trará novas situações e um tratamento de imagem diferenciado.

A noite sob o viaduto recebe um tratamento alaranjado, que nos remete à iluminação pública dos postes de luz de tungstênio e com um entorno escuro. É com esta atmosfera de luz que destacamos a primeira aparição do personagem Jeremias, vivido pelo ator João Miguel. Ele está em surto e vivencia, no ringue, uma luta imaginária. Uma outra camada de luta é vivida pelo Garrido que busca acalmar Jeremias. Nesta cena, observamos um jogo entre a câmera e atores. Os atores se movimentam no ringue e a câmera também se movimenta em torno do ringue e dos atores. Em alguns momentos se afasta, em outros se aproxima, mostra fragmentos de pernas, braços, corpos e os olhares de outros personagens que acompanham a luta. Quando os personagens se aproximam no ringue, a câmera também se aproxima revelando os rostos e as emoções em *closes*, com luz contrastada, direta e com contorno escuro, a tensão do surto e a atuação assertiva, porém carinhosa, para contornar a situação. É um momento em que os dois compartilham uma proximidade, em cima do ringue, nos possibilitando perguntar se estamos acompanhando o encontro entre os loucos do viaduto, ampliando a nossa percepção sobre as relações propostas na minissérie.

Em seguida, com o surto aparentemente controlado, observamos um embate rico com os personagens frente a frente, e com o gestual acompanhando a fala. A cena se desenvolve em plano médio, tendo ao fundo outro integrante que acompanha.

JEREMIAS: Gira, gira, gira, gira, gira, gira e girou.

GARRIDO: Isso é muito bom. E desgira, desgira, desgira, desgira e desgiro.

JEREMIAS: E gira de novo, gira de novo, gira de novo e subiu.

GARRIDO: E de novo gira, de novo gira, de novo gira e desceu.

JEREMIAS: E desce, sobe, desce, sobe, desce, sobe e desce e sobe.

GARRIDO: E tudo que desce, sobe. Tudo que sobe, desce. Tudo que desce, sobe. Tudo que sobe, desce. E tudo fica no meio e a gente tá aqui com olho no olho e cara na cara.²

A proposta da Eliane Caffé de articular sujeitos reais e atores encontra aqui uma poética expressão de cocriação, onde os personagens são trabalhados considerando a experiência de cada um, um olhar sobre o outro, uma espontaneidade e improviso construindo um belo jogo dramático.

Um espaço do cotidiano e as tensões internas

Sob o viaduto encontramos uma intensa relação de solidariedade, de compreensão do outro, mas, não sem conflitos, que às vezes são intensos, encharcados de emoções, e que com muita frequência se manifestam com enfrentamentos físicos, com posturas de corpo carregadas de agressividade. Percebem-se diferentes formas de tensão neste espaço de sociabilidade.

Nos momentos de tensão como a briga entre o Garrido e o filho, entre os lutadores, a invasão do espaço ou as situações de atrito, observamos que as imagens não são convencionalmente enquadradas. As imagens são descentralizadas, fragmentadas, revelando partes em movimento de corpos que se enfrentam, que se agitam, duelam ou jogam, mas que não se esquivam. As cenas em que são trabalhadas

² Transcrição do diálogo entre os personagens Garrido e Jeremias, que ocorre no primeiro episódio.

situações de encontro, como o almoço, também são construídas com um tratamento de câmera similar, ágil e fragmentado. Trazem a inquietude e agitação do grupo. Muitas ações ocorrem simultaneamente, mas articuladas por um acontecimento central – que pode ser mudado no desenvolvimento da cena com a chegada de um personagem, por exemplo – que possibilita a concentração da narrativa.

Um outro encontro em que a encenação é trabalhada nesta mesma chave é quando Benjamim chega no projeto e é levado a assistir, com o grupo, um documentário feito sobre o projeto. O grupo, ao assistir o vídeo, interage com as imagens e entre si fazendo piadas, imitando situações, provocando o lutador, uma forma de reviver a situação que está sendo exibida, no caso trechos de lutas no qual participaram.

Estratégias que inserem a imagem – produção, criação ou exibição – estão presentes em vários momentos: uma dupla faz uma reportagem, logo no início do primeiro episódio, em seguida o grupo assiste a este documentário citado, duas estudantes de sociologia visitam o projeto para fazer trabalhos para a faculdade, o Jailson e o JB desenham e o próprio Benjamim, que é fotógrafo, também cria uma peça que conta através de desenhos toda a história retratada na minissérie.

A imagem alimenta a dinâmica do grupo e a distribuição destas situações ao longo da minissérie renova o ritmo, reforça a existência e a importância da ação e contribui para resgatar e ressignificar situações que são desenvolvidas na narrativa. Um exemplo é a fala da diretora no documentário no início do primeiro episódio, que comenta sobre a beleza da chuva e a associação trabalhada no final do episódio 2. Nesta cena, após a violenta briga entre pai e filho, construída com intensa fragmentação de imagens e envolvendo todos os personagens principais, temos um momento poético com chuva, exibida com planos longos, parados, enquadramentos que valorizam a beleza estética dos pingos da chuva, das poças d'água, com ruídos da chuva. Neste momento, a relação dentro/fora se apresenta envolta numa névoa e a luz de fora, difusa.

Um dos poucos momentos em que saímos debaixo do viaduto é durante os treinos para o duelo final, treinadores e lutadores rivais passam um dia fora para treinamento intensivo. Nesta jornada, os enquadramentos são convencionais, com imagens não fixas, mas estáveis, com descolamentos suaves revelando o conjunto com luz predominante natural, aproximando da decupagem clássica e com montagem paralela dos treinos, com os participantes reiterando as motivações do enfrentamento.

O duelo final, que encerra também a minissérie, ocorre como uma grande festa. O dia está bonito e a luz é clara. A montagem do ringue, a preparação dos lutadores e expectativa do público são captadas e montadas construindo a pluralidade de perspectivas dos presentes. A câmera participante do evento é inquieta e alegre, revela em vários momentos o local onde a ação se desenvolve: em cima do Viaduto Santa Ifigênia, um espaço central, com imagens amplas, planos gerais, com profundidade de campo, evidenciando o lugar desejado e conquistado. O tempo muda e uma intensa chuva cai sobre a cidade oferecendo outra vez imagens plásticas da cidade, mas agora em outro clima. No final, não há perdedores, todos ganham e duas despedidas ocorrem: Benjamim e Jeremias seguem viagem.

O Louco dos Viadutos com toda esta riqueza de tema, proposta estética e de processo, configura-se como uma experiência de teledramaturgia, de minissérie, com grande vigor que traz significativa contribuição na busca de novas estratégias narrativas. A autora, através de outras obras, como o documentário *O Céu sem eternidade*, continua a dedicar-se a pesquisas formais, buscando o encontro com os sujeitos reais e seus universos para as cocriações.

Referências

BENJAMIN, W. *Textos escolhidos*: o narrador. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

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

- CAFFÉ, E. Desassossego criativo. *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, 5 ago.2012.
- _____. O sol do meio dia. In: *Cineclick Notícias*. Entrevista publicada em 25 set. 2010. Disponível em: <<http://www.cineclick.com.br/falando-em-filmes/noticias/eliane-caffe-o-sol-do-meio-dia>>. Acesso em: 1 abr. 2013.
- FARIA, M. C. B. Antunes Filho nos teleteatros da TV Cultura e outros relatos. *Urdimento*, v.1, n. 6, Florianópolis: UDESC, p. 102-114, 2004.
- CANEVACCI, M. *A cidade polifônica*: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Nobel, 1997.
- PEIXOTO, N. B. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

Programas de TV

- CAFFÉ, E. *O Louco dos Viadutos*. Direções III. São Paulo: Produção TV Cultura e SESC-TV, 2009. Disponível em: <<http://www3.tvcultura.com.br/direcoes/o-louco-dos-viadutos>>. Acesso em: 1 abr. 2013.
- _____. *Encontros de Teledramaturgia*: novas abordagens em teledramaturgia programas 1 e 5 (2009). São Paulo: Produção SESC-TV e TV Cultura, 2009. Disponível em: <<http://www3.tvcultura.com.br/direcoes/index.php>>. Acesso em: 1 abr. 2013.



Mercado audiovisual gaúcho: cinema e televisão na perspectiva dos profissionais

.....
Miriam de Souza Rossini

Fatimarlei Lunardelli
.....

Introdução

Partindo de entrevistas com profissionais que realizam ficções e documentários para o Núcleo de Especiais da RBS, este capítulo pretende discutir as possibilidades e dificuldades verificadas no trânsito entre cinema e televisão no Rio Grande do Sul. O texto é resultado da pesquisa *Convergência entre imagens audiovisuais: marcas narrativas, estéticas e mercadológicas no cinema gaúcho*, desenvolvida junto ao PPGCOM/UFRGS e financiada pelo CNPq.

Finalizam-se, assim, as discussões feitas no Seminário Temático: Televisão – formas audiovisuais da ficção e do documentário, quando foram apresentadas as características temáticas e de produção de dois programas televisivos veiculados na RBS TV: *Histórias Curtas* e *Curtas Gaúchos* (em 2010), e as dificuldades de produção para a grade televisiva a partir da categoria duração (em 2011). A intenção agora é explorar as entrevistas realizadas ao longo de 2011 e que ampliaram as perspectivas de compreensão desse processo de produzir para o cinema e a televisão.¹ Os entrevista-

¹ As entrevistas foram realizadas em conjunto pelos membros da equipe: os alunos do curso de Comunicação da Fabico, Álvaro Bernardes (PIBIC-UFRGS) e Júlia Zortéa (PBIC/CNPq), e a mestranda do PPGCOM Ana Maria Acker.

dos foram escolhidos entre aqueles que tivessem participado tanto de edições anteriores do *Histórias Curtas* (Edital da RBS), quanto do *Curtas Gaúchos* (filmes escolhidos entre os realizados no Estado para serem exibidos na grade da TV).

Foram entrevistados: Claudinho Pereira, Boca Migotto (roteiro e direção), René Goya Filho, André Costantin (roteiro, documentário e edição) e Vicente Moreno (roteiro, direção e edição); Pablo Chasse-raux e Juliano Lopes (direção de fotografia); Gabriela Bervian (desenho de som); Eduardo Antunes (direção de arte); Jéssica Luz (produção) e Alfredo Barros (edição). Procuramos mesclar profissionais mais antigos no mercado e outros mais novos para ter um panorama que também é geracional. Entrevistamos, ainda, o diretor do Núcleo Gilberto Perin para ter uma visão desde dentro da RBS.

O Núcleo de Especiais da RBS foi idealizado pelos jornalistas Raul Costa Jr., Alice Urbin e Gilberto Perin, no final dos anos 90, para ocupar uma janela vaga na grade de programação da RBS TV nos sábados à tarde. A equipe propôs a veiculação de quatro curtas gaúchos, escolhidos entre os mais populares e premiados do Estado. O sucesso da iniciativa resultou na exibição de mais 76 filmes. Após esgotar-se o material disponível e adequado para o horário, passou-se para uma etapa de produção própria, visando preencher aquele espaço então conquistado para o audiovisual no Rio Grande do Sul. O primeiro programa veiculado, em 31 de julho de 1999, foi a série *20 Gaúchos que marcaram o Século XX*. Desde então, aqueles vinte minutos semanais na grade, no horário do meio-dia, consolidaram-se como espaço regional de produção de dramaturgia ficcional e documental.

As vozes dos realizadores

É histórica a proximidade de produção entre cinema e televisão no Rio Grande do Sul. Começa com o teleteatro na TV Piratini, inaugurada em 1959, e desenvolve-se ao longo das décadas com profissio-

nais que circulam entre os meios audiovisuais, produzindo cinema, televisão, publicidade. Um exemplo é a Cinematográfica Leopoldis-Som, empresa que há várias décadas trabalhava com filmes institucionais, cinejornais, e que nos anos 60 ampliou suas atividades para incorporar também a produção de publicidade para a televisão. (PÓVOAS, 2007).

Essa dinâmica de funcionamento, marcada por uma interação singular entre roteiristas, atores, diretores, técnicos etc., deve-se às dimensões restritas de um mercado regional. Com a criação do Núcleo de Especiais da RBS, conforme se percebe pelos relatos dos nossos entrevistados, tal convergência é potencializada pela regularidade de produção e exibição dos produtos.

O caso exemplar é o de Claudinho Pereira, o mais antigo entre os colaboradores do Núcleo de Especiais da RBS. Tem 65 anos (nasceu em 1947) e é um produtor cultural multimídia. Começou pela música, sendo o primeiro disc-jockey da cidade, nos anos 60. Formado em Jornalismo pela UFRGS, atuou em várias emissoras de televisão como produtor e diretor, além de acumular experiência em curtas-metragens para o cinema.

Na sua trajetória já se percebe que esse trânsito entre o campo do cinema e o da televisão é espontâneo. Sua permanência no mercado, aliás, deve-se a sua flexibilidade. Uma delas é a capacidade de se integrar às novas gerações, egressas dos cursos de audiovisuais universitários:

Às vezes, meus colegas mais antigos falam: 'Pô, a RBS só quer botar gurizada, não nos bota'. Há colegas meus das antigas que não evoluíram. Eles têm uma maneira de fazer a coisa que, se ficar, será sempre a mesma coisa. Essa gurizada, não, está trazendo uma experiência da graduação e o sangue novo, porque tu só mexes com a imagem quando é novo, aí tu fazes as experiências mais estapafúrdias que eu não teria coragem de fazer. Eles fazem e está certo, eles descobrem um novo olhar. (ROSSINI; SOARES; BERNARDI, 2011).

Percebe-se uma combinação entre a continuidade e a consolidação da produção de teledramaturgia no Rio Grande do Sul, que se combina com o surgimento dos cursos de graduação em audiovisual. O primeiro, criado em 2003, foi o Curso de Realização Audiovisual da Unisinos, e dessa primeira turma, só entre os entrevistados, temos três ex-alunos que são profissionais de projeção no mercado.

O Núcleo, como dissemos, vem consolidar esses trânsitos ao aglutinar profissionais de diferentes gerações. A produtora Jéssica Luz, o diretor e roteirista Vicente Moreno e a diretora de som Gabriela Bervian apontam o papel significativo do Núcleo de Especiais em suas trajetórias, e o modo como ele auxiliou em suas inserções no mercado profissional.

Já na faculdade, Gabriela Bervian começou a trabalhar com televisão, integrada ao projeto da minissérie *O Segredo* (2004), coprodução entre Brasil e Portugal para a Rede de TV Portuguesa (RTP). A minissérie, dirigida pelo português Leonel Vieira e pelo gaúcho Paulo Nascimento, contava na equipe com membros que eram professores do curso de cinema da Unisinos. Também em 2004, antes de sair da faculdade, ela participou da equipe do curta *Onde deu pra Chegar de Bicicleta* (2005, de Frederico Pinto), que foi seu primeiro *Histórias Curtas*. Desde então, é presença constante em uma grande diversidade de produtos, inclusive por ter escolhido um segmento de trabalho com demanda reprimida, que é o som. Reconhece o papel da RBS:

Eu acho que é uma porta, de início mesmo. Quando tu sai da faculdade, a primeira coisa quase que alguém pensa é: “ah, vamos escrever um projeto para o *Histórias Curtas*.” Eu acho que independente de a pessoa se formar ou não na faculdade, até porque isso é bem recente, é um espaço, porque a gente não tem muito espaço aqui no Rio Grande do Sul pra fazer cinema. Tem o edital do Fumproarte, que antes eram dois por ano, agora é um só; têm os editais nacionais, do MinC, da Petrobrás, mas que normalmente entram uns vinte paulistas e dois gaúchos, por exemplo. Têm as leis de incentivo que também são difíceis, pois as empresas, até por falta de conhecimento, de saber o quanto elas podem incentivar sem gastar, acabam não participando. Então, eu

acho que as pessoas aproveitam muito esse espaço que a RBS dá pra fazer o seu cinema. Por isso que eu acho que o Núcleo acaba tendo uma linguagem um pouco mais cinematográfica, porque são pessoas que gostariam de estar fazendo cinema, e que o fazem ali. (SOARES; BERNARDI; ROSSINI; 2011).

Esse depoimento corrobora aspectos verificados ao longo da pesquisa, que é a concretização através da televisão da possibilidade de se fazer cinema no Rio Grande do Sul. Por isso, o Núcleo é, ao mesmo tempo, janela de lançamento para as novas gerações e de visibilidade para aqueles profissionais já estabelecidos.

Nesse espaço restrito, Jéssica Luz optou pela área da produção. Ainda na faculdade fez estágio no curta *Reencontro* (2005, de Ronaldo Sant'Anna), que a levou a candidatar-se a uma vaga de produção no Núcleo de Especiais. Durante dois anos atuou na produção de uma grande diversidade de projetos e saiu para fundar com colegas da faculdade a Besouro Filmes. Passou, então, a concorrer aos editais do Projeto Histórias Curtas (*As férias de Lord Lucas*, 2008, de Tatiana Nequete; *Dona Herta*, 2011, de Luis Mário Fontoura; *Folha em Branco*, 2011, de Luli Gerbase etc.). O depoimento refere ao seu início profissional:

Pra mim foi essencial. Quando eu entrei direto nos Especiais, eu conheci muitos diretores, muitos produtores, porque a produção de lá, agora mais do que nunca, ela é muito terceirizada. Eles chamam quase todo mundo de fora e a produção de base é da TV: equipamentos de câmeras, cinegrafistas e operadores de áudio são da TV. Muitas vezes a montagem é feita lá dentro, mas normalmente eles terceirizam toda a equipe técnica e a criativa também. [...]. E o mais legal, o mais importante é que o teu produto é veiculado, pois esse é o grande problema de quem trabalha com cinema. [...] os Especiais da RBS TV te dão essa oportunidade, de tu fazer um filme e ele ir ao ar. Tanto que *As férias de Lord Lucas*, nosso primeiro *Histórias Curtas*, como produtora - daí já independente da RBS -, foi uma oportunidade maravilhosa. Por que quem nos daria a oportunidade de mostrar nosso trabalho na TV, se a gente estava recém começando? (SOARES; BERNARDI; ACKER; ROSSINI, 2011).

Vicente Moreno é roteirista, diretor e montador e exemplo da integração geracional e dos trânsitos naturalizados entre cinema e tele-

visão no Estado. Ele começou a partir do contato com os professores no curso, tornando-se assistente de direção de Gilson Vargas na produtora Clube Silêncio, que já desenvolvia projetos para o Núcleo de Especiais. Dirigiu os curtas *Sem Sinal* e *Mãos Dadas*, ambos pelo *Histórias Curtas*, da RBSTV; foi professor do Curso de Especialização em Cinema da Unisinos e atualmente integra o corpo docente do Curso de Realização Audiovisual onde se formou. Ele explica, a partir da própria experiência, como o Projeto Histórias Curtas beneficia as novas gerações:

Os filmes feitos para o *Histórias Curtas*, para mim, serviram como uma forma de voltar a dirigir. Desde que eu saí da faculdade não estava mais dirigindo; fazia assistência, roteiro e montagem. Para dirigir tem que ganhar um Fumproarte, MinC, Petrobras, ou pegar dinheiro do teu bolso e pagar a equipe, ou fazer de graça. O *Histórias Curtas* acaba sendo uma alternativa rápida e direta, é um concurso que tem relativamente poucos concorrentes pelo número de vagas. São 40 e poucos inscritos e saem oito premiados, isso é relativamente pouco. Há uma possibilidade alta de tu já dirigires um produto e, principalmente, vai ter uma visibilidade bem boa. Às vezes, a gente faz um curta para cinema, pensando na janela de festivais, e o público de festivais é bastante restrito. (SOARES; BERNARDI; ROSSINI, 2011).

Em decorrência da necessidade de um volume de produção que é característico da TV, o espaço da grade ocupado pelo Núcleo de Especiais opera como um catalisador de tudo o que há no mercado audiovisual regional. Verifica-se uma convergência que não é apenas geracional, como indicaram os depoimentos, mas que é também da diversidade de origem desses profissionais.

O documentarista André Costantin é jornalista com experiência acadêmica e de televisão. É professor na Universidade de Caxias do Sul, onde também é diretor de programação da TV Universitária. Através de sua produtora, Transe, desenvolve produções independentes e, a partir de um convite de Gilberto Perin para dirigir um episódio do projeto Histórias Extraordinárias, passou a ser um colaborador constante. Ele tem uma opinião sobre a originalidade do Núcleo:

A experiência do Núcleo de Especiais da RBS é quase única numa rede de televisão tão rígida como é a Globo. É uma experiência única e brilha aos olhos das pessoas de outros Estados saberem que tem produtores independentes fazendo ficção, dramaturgia, documentários e especiais. É realmente incrível. E nisso se produz e se mostra uma riqueza de materiais. Histórias Extraordinárias, por exemplo, que mostra o folclore das pequenas localidades, foi uma “ganhada” muito grande. Então, eles conseguem também ter a presença comercial e sustentar essa experiência ao longo dos anos. (SOARES; BERNARDI; ROSSINI, 2011).

Ao mesmo tempo, porém, que há uma concordância sobre essa importância aglutinadora do Núcleo, as entrevistas também permitiram perceber as tensões que surgem em decorrência da diversidade. Afinal, se há espaço na grade, ele precisa ser preenchido! Em quatorze anos de existência, foram experimentadas diferentes estratégias para conciliar a multiplicidade de experiências profissionais a fim de atender às necessidades da emissora na realização dos produtos dramaturgicos exibidos na sua grade. (ROSSINI, 2011). Nas produções com a RBS, atualmente, há duas formas principais de formação das equipes: o realizador tem sua equipe e utiliza equipamento próprio, ou ele tem sua equipe, mas também utiliza a estrutura e os técnicos da RBS TV.

Essa questão pode ser observada no depoimento de Pablo Chasseraux, um paulista formado em cinema na FAAP e que acabou encontrando o seu lugar em Porto Alegre. Ele tem experiência em publicidade e, em 2007, fez o primeiro *Histórias Curtas*: o filme *Gaúchos Canarinhos*, pela produtora Estação Elétrica, com René Goya Filho. Desde então, acumula mais de 50 trabalhos com a RBS, na condição de fotógrafo em diferentes modalidades: convidado pelo diretor, pela RBS ou indicado para compor equipes. Segundo Chasseraux:

Dentro dessa equipe dos técnicos do Núcleo há a hierarquia deles, e alguns diretores têm dificuldade de trabalhar com isso ou até fotografar, porque não é uma equipe subordinada a ti, é uma equipe que trabalha junto contigo, diferente do mercado que tem os diretores e a sua equipe. [A equipe dos técnicos da RBS é composta por] um cinegrafista, um motorista assistente de câ-

mera, um motorista assistente de áudio e normalmente um terceiro motorista que fica mais ajudando a produção. Normalmente são cinco pessoas, de três a cinco que sempre têm o cinegrafista como o chefe dessa equipe. [...]. A gente trabalha muito junto, já tem uma intimidade, eu sei como cada um deles funciona; eles trabalham super bem, mas a dinâmica é um pouco diferente do mercado. Não é nem melhor nem pior, é só diferente. Eles têm uma força muito grande dessa união deles, fica claro que é uma equipe dentro de uma grande equipe. (SOARES; BERNARDI; ROSSINI, 2011).

Outra tensão verificada a partir das entrevistas é relativa à especificidade do prazo de produção do produto televisivo. Dentro da cadeia de produção audiovisual, as etapas de finalização tendem a sofrer um alto grau de pressão e um dos profissionais que aprendeu a lidar com isso é o montador Alfredo Barros. Formado em Comunicação na UFRGS, começou como assistente de direção no curta *O Oitavo Selo* (1999, de Tomás Creus), que o levou à produtora cinematográfica Casa de Cinema e ao trabalho como montador do programa *Cena Aberta*, feito para Rede Globo, em 2003. Começou na RBS, integrando a equipe do episódio *De 10 a 14 anos* (2004, de Marcio Schoenardie), do projeto *Histórias Curtas*. A partir disso, passou a ser chamado diretamente pelo Núcleo de Especiais, trabalhando como *free lancer*. A continuidade lhe dá uma visão histórica e a percepção das transformações ao longo do tempo:

Eles têm um cronograma para o comercial começar a vender o programa, os espaços. Aí eles fazem chamadas, fazem um promocional, tem todo um trabalho de empacotamento do negócio, de aprovação que precisa de muita antecedência. Eles têm um rigor de prazo. [...]. Entrou uma produtora lá, a Nice Sordi, que é coordenadora de finalização. Ela se coloca entre a pressão da tevê e a gente; ela amortece essa pressão, tentando dar o máximo para a qualidade do trabalho. Ela sempre estabelece um clima bacana de trabalho. Algumas pessoas com quem eu havia trabalhado antes repassavam essa pressão, e quando tu estás tentando resolver coisas de montagem, isso pode te engessar, mas o cara que vai trabalhar com tevê tem que estar preparado para levar pressão. A televisão tem um pouco menos de pressão que a publicidade, pelo menos na área de teledramaturgia. (SOARES; BERNARDI; ROSSINI, 2011).

Outra tensão observada é quanto às possibilidades artísticas aspiradas a partir de um produto que gera uma dubiedade em função de sua configuração. A duração incomum de um programa dramaturgicamente de quinze minutos na televisão, e que é exibido sem intervalos comerciais, se confunde com a tradição do curta-metragem no cinema brasileiro, que é particularmente forte no Rio Grande Sul. Há várias décadas, este é o formato mais viável de produção cinematográfica no Estado.

Produzir curta-metragem para a televisão, porém, implica compreender as especificidades estéticas e narrativas que são próprias do meio. Nem todos os profissionais que, ao longo dos anos, trabalharam com o Núcleo de Especiais conseguiram dar conta das demandas próprias do meio televisivo. Observa-se uma atitude pragmática entre aqueles que compreenderam esses aspectos, mantendo vínculos fortes de trabalho com a emissora.

Eduardo Antunes é diretor de arte com experiência em publicidade e cinema, especialmente em longas-metragens; um de seus trabalhos foi no filme *O Cerro do Jarau* (2005, de Beto Souza). Ele é um colaborador constante do Núcleo de Especiais, onde começou com o episódio *Maldição de Santa Isabel* (2009, de Bruno Carvalho), do projeto *Histórias Extraordinárias*. É um profissional da criação que tem consciência sobre as diferenças entre a televisão e o cinema na constituição de uma estética e de uma poética:

Às vezes tem coisas que são bonitas, mas não encaixam. No *Histórias Curtas*, os elementos cênicos ajudam a contar, mas tudo pode ser tirado, pois são apenas uma construção visual. Quem está em casa só percebe o ritmo e uma ideia com a qual já está acostumado. Não adianta subverter, pois o público não vai se identificar. O grande barato é o respeito ao observador, pois eu não posso pensar que eu sou um gênio e “azar o deles que não me entendem e são burros.” Não é assim que a televisão funciona, mas no cinema há essa liberdade, porque se faz o que se quer com o próprio filme. (BERNARDI; ROSSINI, 2011).

Juliano Lopes é um fotógrafo com mais de vinte anos de mercado, com experiência em película. Trabalhou em mais de quinze longas, sessenta curtas, documentários, clipes e muita publicidade. Em 2001, fez o primeiro trabalho para RBS, compondo a equipe de um projeto para o *Histórias Curtas*. Ele compara cinema e televisão no âmbito da fotografia:

Na realidade, não tem muita diferença. Para fazer uma cena, as necessidades acabam sendo as mesmas. É quase tudo igual na captação. Só muda o contraste; na TV não pode ser muito escuro, é preciso mostrar mais as coisas. Claro, se a filmagem é em 35mm, tem uma equipe maior, mas aí também o orçamento tem que ser maior. As pessoas acham que muda muito, mas na verdade acho que não tem muita diferença. (SOARES; BERNARDI; ROSSINI, 2011).

Alguns profissionais, inclusive, demonstram uma grande sintonia com a ideologia e os procedimentos do Núcleo de Especiais. René Goya Filho é um deles. Roteirista e diretor de cena da produtora Estação Elétrica, tem experiência em televisão. Em seu currículo está a transmissão ao vivo do evento *Planeta Atlântida*, coordenando o conteúdo gerado por mais de uma dezena de câmeras. É colaborador do Núcleo desde a primeira série, *20 gaúchos que marcaram o século XX*, de 1999 (dirigiu o documentário sobre Getúlio Vargas). Ele defende:

Essa parceria da produção independente com uma tevê comercial é um caminho maravilhoso pra quem realiza, pois permite que as pessoas enxerguem o teu trabalho. [...]. No geral, a gente se entende muito bem, por estar muito tempo trabalhando com eles e conhecendo o jeito que eles gostam. Temos muitas coisas em comum de como ver o mundo. (SOARES; BERNARDI; ROSSINI, 2011).

Um dos profissionais que vem trabalhando mais recentemente é o diretor e roteirista Boca Migotto, professor no Curso de Realização Audiovisual da Unisinos. Ele estudou cinema na *Saint Martins College of Arts and Design*, em Londres, e é Mestre em Comunicação. Tem desenvolvido vários projetos com a RBS TV, um deles é a série

Sapore d'Itália (exibida em 2012), que foi filmada no interior do Rio Grande do Sul e na Itália, misturando romance e comédia. O diretor manifesta o mesmo pragmatismo sobre as possibilidades de propor novos formatos para o horário:

O experimentalismo não é bem o espaço ali, porque a televisão se mantém no ar porque existe um patrocinador que paga por uma demanda do telespectador. E o telespectador só vai assistir se ele gostar e entender a história, e ele só vai entender e gostar se a história for simples, agradável, tiver humor ou tiver um apelo popular interessante pra ele. A televisão não é um lugar pra fazer experimentação; experimentalismo é no “cinema”. Não é por ser a RBS; não dá pra ir por esse caminho, sabe: “ah, vamos criticar a RBS, porque eles fazem sempre as mesmas historinhas, para o mesmo público”. É uma TV aberta, é uma TV privada, eles têm que ganhar dinheiro e é isso; pra ganhar dinheiro é preciso de espectadores. (SOARES; BERNARDI; ROSSINI, 2011).

O depoimento de Gilberto Perin, Diretor do Núcleo de Especiais, corrobora as afirmações feitas por esses profissionais:

No começo as pessoas não entendiam e queriam uma coisa só autoral. Eu brincava com eles que dos quinze minutos eu dava um minuto de autoral, e se isso fosse feito todos nós ficaríamos felizes, mas vai ter que ter quatorze de encomenda. No começo era traumático, pra mim e pra eles, óbvio, mas as pessoas foram se adequando, e hoje fazem curtas que são coisas maravilhosas, independente de ser TV. (ROSSINI; LUNARDELLI; SOARES; BERNARDI, 2011).

Assim como muitos dos entrevistados, Perin também é egresso do campo cinematográfico e encontrou na televisão um espaço de realização audiovisual. Formado em Comunicação Social em 1976, é roteirista, diretor de cena e fotógrafo; também dirigiu curta-metragem para o cinema no início dos anos 1990. É ele quem dá a linha editorial, temática e artística para o Núcleo de Especiais, garantindo a audiência imprescindível para a manutenção do horário.

Das falas dos entrevistados algo que se apreende é a importância da figura central do diretor do Núcleo, garantindo a coordenação de um processo de produção que tem por natureza uma atividade cole-

tiva e multifacetada. Ele exerce esse papel a partir das demandas da televisão (de prazo, de temáticas, de estéticas), mas, pela sua trajetória, atento às expectativas dos realizadores de cinema, como se percebe através de seu depoimento. Da tensão entre a autoria e a encomenda, como diz Perin, surgem produtos que hoje seguem carreiras próprias, para além das telas da televisão gaúcha.

Considerações finais

A partir das falas dos entrevistados, foi possível traçar um panorama do funcionamento da atividade audiovisual no Rio Grande do Sul, atualmente, e os embates surgidos pela diferença nos processos produtivos que se cruzam entre a produção para cinema e televisão. As trocas entre as gerações são constantes e positivas, pois ajudam a introduzir novas possibilidades estéticas nos produtos audiovisuais. Como disse Claudinho Pereira, são os jovens que buscam essas inovações, pois têm coragem para isso.

Quando se pensa, porém, nas possibilidades de trânsito entre os meios, surgem os condicionamentos de um mercado fora do eixo RJ-SP que, ao mesmo tempo em que expande o sistema de formação dos seus profissionais, não expande as bases de financiamentos ou de demanda da produção audiovisual. Isso faz com que aspectos próprios apareçam, e que podem ser encontrados em outras épocas do desenvolvimento do nosso mercado.

Talvez a característica que se ressalta nesse contexto, e que precisa ser aprofundada, seja menos de se pensar em procedimentos novos propiciados pelas convergências tecnológicas e de produção, e mais em atualizações de práticas já existentes no Rio Grande do Sul, e que encontraram, agora, outros modos de se desenvolver. A consolidação do Núcleo de Especiais da RBS vem ao encontro de um antigo anseio, que é de fazer cinema no Rio Grande do Sul de um modo contínuo. Afinal, o que configura um mercado audiovisual é a conti-

nuidade na produção. Na ausência de um circuito cinematográfico que dê conta dessa aspiração, os agentes regionais encontraram-na na televisão.

A gerente de produção da RBS TV, Alice Urbin, ao rememorar a história do Núcleo, já havia evocado a ideia de um sonho compartilhado e a certeza de que se poderia fazer, ‘mesmo muito longe das capitais’, ficção e documentário no Rio Grande do Sul: “sabíamos que, se avisássemos o mundo criativo audiovisual que estávamos pensando nisso, seria uma avalanche de ideias e de projetos”. (URBIN, 2009, p. 26). Tal certeza, que decorria da percepção de um potencial pouco explorado, se materializou e se viabilizou pelo Núcleo de Especiais. Isso deu ao mercado audiovisual gaúcho contornos muito próprios, em que os meios, mesmo tendo suas dinâmicas próprias – de produção, de estética, de modelos temáticos e narrativos – afinaram-se em torno de uma proposta que é a de fazer cinema, independente da janela de exibição.

Referências

- BERNARDI, Á.; ROSSINI, M. de S. *Depoimento de Eduardo Antunes*. Porto Alegre, 5 maio 2011.
- BRITTO, V.; LUZ, J. do V. O sistema de produção de teledramaturgia na RBS TV. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 39, ago. 2009.
- DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. de (Orgs.). *Núcleo de Especiais RBS TV: ficção e documentário regional*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- SOARES, J. A. Z.; ROSSINI, M. de S. *Depoimento Renê Goya Filho*. Porto Alegre, 24 abr. 2011.
- _____; BERNARDI, Á.; ROSSINI, M. de S. *Depoimento de Pablo Chasseraux*. Porto Alegre, 4 maio 2011.
- _____; _____. *Depoimento de Juliano Lopes Fortes*. Porto Alegre, 11 maio 2011.
- _____; _____. *Depoimento de Boca Migotto*. Porto Alegre, 26 maio 2011.
- _____; _____. *Depoimento de André Costantin*. Porto Alegre, 9 jun. 2011.
- _____; _____. *Depoimento de Vicente Nunes Moreno*. Porto Alegre, 20 jul. 2011.

_____; _____. *Depoimento de Alfredo Soares de Barros*. Porto Alegre, 30 out. 2011.

_____; _____. *Depoimento de Gabriela Bervian*. Porto Alegre, 5 maio 2011.

_____; _____. ACKER, A. M.; ROSSINI, M. de S. *Depoimento de Jéssica Luz*. Porto Alegre, 1º nov. 2011.

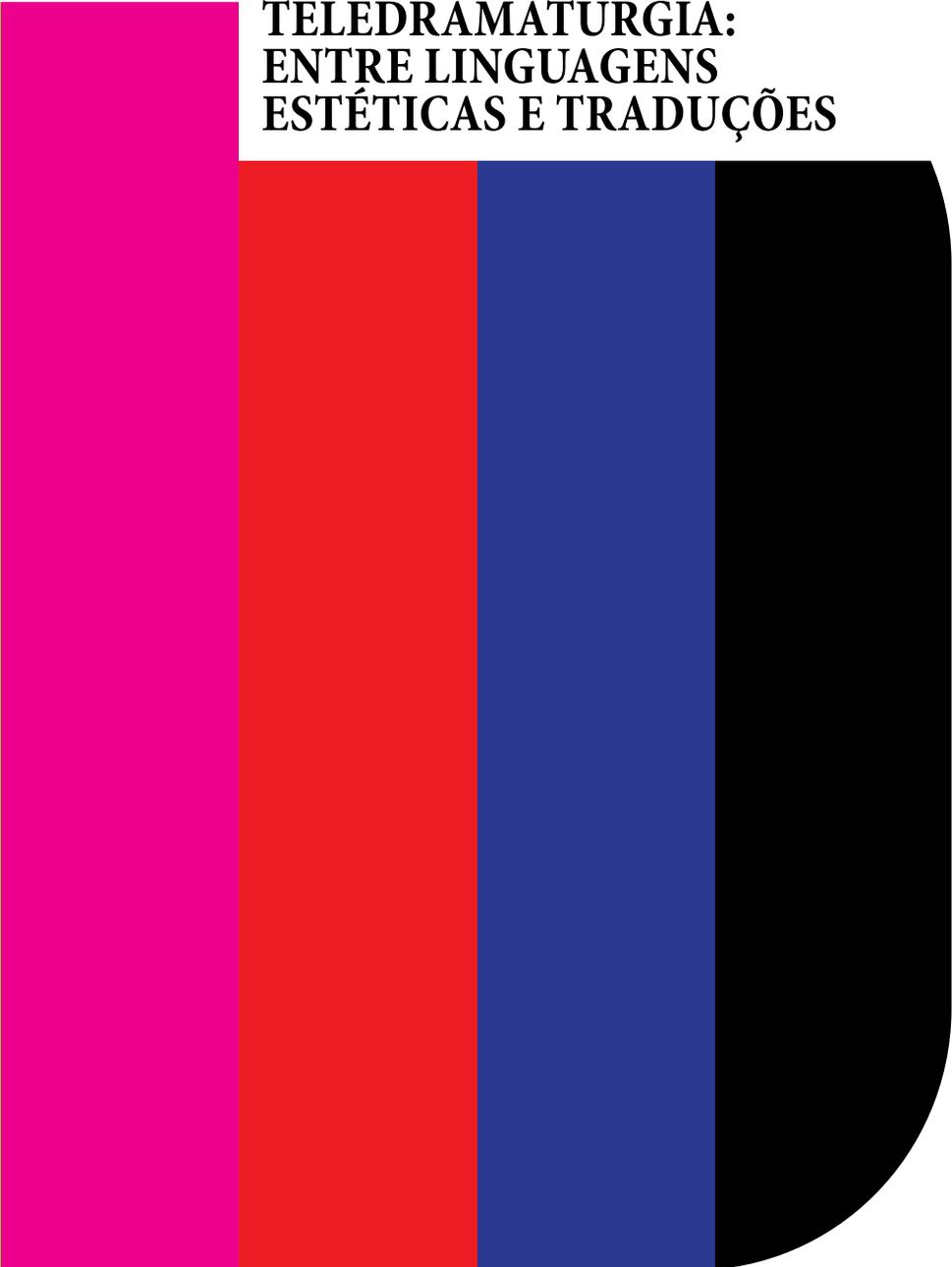
ROSSINI, M. de S. Cinema na Têvê: um estudo das produções ficcionais da RBS TV. In: BORGES, G., PUCCI JR. R.; SELIGMAN, F. (eds). *Televisão: formas audiovisuais de cinema e televisão*. Faro: São Paulo: Edições CIAC, 2011. p. 185-194.

_____. Convergência tecnológica e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais. In: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. de. *Comunicação audiovisual: gêneros e formatos audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina, 2007. p.165-181.

_____; SOARES, J. A. Z.; BERNARDI, Á. *Depoimento de Claudinho Pereira*. Porto Alegre, 2 maio, 2011.

_____; LUNARDELLI, F.; SOARES, J. A. Z.; BERNARDI, Á. *Depoimento de Gilberto Perin*. Porto Alegre, 15 set. 2011.

TELEDRAMATURGIA: ENTRE LINGUAGENS ESTÉTICAS E TRADUÇÕES





Que Rei Sou Eu?: a exposição das fraturas da modernidade brasileira

.....
Dilma Beatriz Rocha Juliano
.....

ENTRELAÇADAS À vida social, as telenovelas tanto produzem imagens capazes de levar à identificação de telespectadores, por colocarem diante dos olhos cenas que sensorialmente ativam a memória individual e projetam sujeitos multifacetados, quanto são capazes de refuncionalizar ideias, percepções, desejos e necessidades na direção da construção de um projeto de sujeito-consumidor.

Diferente de refletir sobre a televisão como um fluxo indiferenciado naquilo que veicula, este artigo propõe-se individualizar a história da ficção na TV em suas imagens alegóricas do Brasil, tratando de debater uma telenovela: *Que Rei Sou Eu?*¹

A telenovela *Que Rei Sou Eu?* mostra, em seu formato mais geral, uma sociedade que repete compulsivamente uma estrutura dicotômica entre pobres e ricos, e que ao simplificar representações sociológicas de bem e mal revela a hipocrisia do poder. Mas, a repetição, como um sintoma², serve como encobridora do nó de onde a dicoto-

1 Telenovela escrita por Cassiano Gabus Mendes, com a colaboração de Luiz Carlos Fusco, e dirigida por Jorge Fernando, Fábio Sabag e Lucas Bueno, foi ao ar em 1989, exibida em 185 capítulos, pela Rede Globo de Televisão.

2 Nas palavras de Sigmund Freud (1974: v. XX, p. 112), no ensaio *Inibições, Sintomas e Ansiedade* (1925-1926): “Um sintoma é um sinal e um substituto de uma satisfação instintual que permaneceu em estado jacente; é uma consequência do processo de repressão”. No *Dicionário de Psicanálise* (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 656), a repetição aparece como “[...] processo inconsciente e, como tal, impossível de dominar, que obriga o sujeito a reproduzir seqüências

mia procede: as relações sociais de exploração estabelecidas pelas ordenações econômicas capitalistas a partir da acumulação e do trabalho mal remunerado.

Repleta de referências aos jogos políticos de uma sociedade em trânsito, em *Que Rei Sou Eu?* as relações estabelecidas em torno do poder e das estratégias econômicas não são mostradas como trágicas desigualdades sociais, como seria esperado pelo estilo capa espada, mas aparecem como jogos que tecem um país pela farsa. É pelo risível que esta narrativa nos faz reconhecer uma história sociológica moderna que, em retrospectiva, desarmou esperanças utópicas de progresso libertador e de civilização como as maiores garantias de justiça social que as sociedades ocidentais acalentaram desde a Revolução Francesa – época na qual é ambientada a telenovela (1786). Nesse sentido, pode-se afirmar essa narrativa audiovisual como uma autorreflexão sobre a modernidade brasileira. E para desenvolver esta ideia serão analisados o título da telenovela e os personagens *Ravengar*, o bruxo ou a eminência parda do reino de *Avilan*, e *Corcoran*, o bobo da corte ou o sábio dos plebeus.³

Um título simbólico, uma dúvida alegórica

Uma telenovela que tem por título uma questão – *Que Rei Sou Eu?* – se diferencia do procedimento usual, no qual o título é uma síntese

(atos, ideias, pensamentos e sonhos) que, em sua origem, foram geradoras de sofrimento, e que conservaram esse caráter doloroso. A compulsão à repetição provém do campo pulsional, do qual possui o caráter de uma insistência conservadora. Então, por analogia com a teoria psicanalítica, é possível apontar a telenovela como sintoma cultural que em sua estrutura maniqueísta insiste em conservar, pela repetição, a ‘doença’ em detrimento de sua origem. E, ao mesmo tempo e por outra parte, enquanto sintoma de uma formação de sociedade permanece sinalizando a existência de conteúdos reprimidos – “[...] que, em sua origem, foram geradoras de sofrimento, e que conservam esse caráter doloroso” (conforme referência anterior).

3 O material consultado da telenovela *Que Rei Sou Eu?* compõe-se da sinopse, seguida do roteiro dos capítulos. As referências dessa telenovela utilizadas neste trabalho também são distintas e aparecem como: sinopse com a respectiva página, quando os trechos estiverem nesta parte dos documentos pesquisados, e quando relativas ao roteiro cito o número do capítulo com a página correspondente. Ambos são encontrados nas referências bibliográficas em Mendes, 1989.

se da narrativa, indicando afirmativamente sua ideia central. Esta telenovela mostra que seu centro é a dúvida.⁴ Uma dúvida metafísica, shakesperiana, onde alguém – um Rei – se pergunta sobre sua identidade de pessoa e de papel social. Mas, além da simbologia da pergunta filosófica, as palavras do título exigem uma leitura alegórica que desvele uma história. E, como alegoria, o título não é mais o nome da telenovela, mas o suporte da ideia, da condição de dúvida de um país que se pergunta pela “cara” do poder. Um país que, em última instância, busca definir a soberania de uma Nação que está desmembrada numa geografia político-econômica, na qual não se reconhece enquanto tal.

Nos regimes totalitários a ênfase recai sobre as figuras personalistas que detêm, em suas mãos, o poder de saber e de decisão. Morto o Rei de *Avilan* – depostos os militares brasileiros (década de 80, séc. XX) – saem de cena tanto a representação personalista do papel do chefe, como a da nação soberana, e aparecem as regiões geopolíticas como resultado da fragmentação real. Que cara tem o novo “ditador”? E, por consequência, qual a “identidade nacional” de um Brasil escancaradamente fracionado?⁵

Um país, como o Brasil, que passou, reincidentemente, por ditaduras, é um país em constante crise de identidade, uma vez que sob estes regimes de governo não há valor no passado, e nem prospecção de futuro, que não seja aquela concebida pelo Estado. Nem individualmente, e nem no coletivo, os brasileiros sabem falar afirmativamente de si, e desta forma mantêm estreita dependência com o pai-

4 No roteiro dessa telenovela vigora um título provisório até o vigésimo terceiro capítulo, sendo chamada Ravengar. A partir do vigésimo quarto aparece o título com o qual ela foi ao ar. A dúvida, então, duplica a indefinição da identidade: traz a dúvida da linguagem como símbolo – aquilo que representa –, e a dúvida alegórica – qual história ele é capaz de desdobrar.

5 A identidade do Rei, nos termos psicanalíticos, corresponderia à necessidade de identificação das massas com seu condutor. “Esse vínculo é constituído pela instalação [do condutor] na posição de ideal do eu por cada um dos participantes da comunidade”. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 364).

-Estado de onde emanam o saber e a ordem. E, neste país fora da tela, deposto o pai-Estado-militar, que herói surgirá para redenção de uma Nação inteira que sonha com a justiça e a harmonia?

Durante alguns anos pós-ditadura, mais precisamente durante a década de 80, muitos foram os discursos que primavam pelo esquecimento, ou ao menos o aconselhavam, em nome de ‘um passado negro’, do qual a sociedade brasileira nada tinha do que se orgulhar. Essa tentativa de apagamento pode ter sido responsável pela dificuldade da sociedade na passagem pelo chamado ‘período de distensão’ ou de ‘transição democrática’, pois durante muito tempo se manteve na ilusão de que usufruía uma democracia real – aquela que prevê a igualdade de direitos, assegurando a participação de todos nas diversas instâncias de poder. Uma vez impedida, pelo esquecimento, de depurar um período longo e conturbado da história, a sociedade se vê atônita diante da falta de parâmetros para posicionar-se no pós-militarismo. E, tendo como consequência o desejo, dos anos 70, de reposição do poder em outras mãos que trouxessem, finalmente, a tranquilidade há muito sonhada, apazigua, assim, a angústia de um presente incompreensível e de um futuro incerto. Isto posto, quaisquer teses que postulem transformação social ou revolução democrática atribuídas ao período ficam desmentidas, pois a sociedade não toma para si a tarefa de se autodeterminar, mas compactua com o ‘salto’ para a democracia nas mãos de alguém que lhe dê as diretrizes.

O projeto que sustentou a modernidade ocidental, promovido pelos ideais fundamentais da Revolução Francesa (de Igualdade, de Fraternidade e de Liberdade), atinge, no Brasil dos anos 80, sua máxima tensão - entre utopia e realidade - pela impossibilidade de conjugação com os interesses capitalistas de hegemonia política e de poder econômico – e é nesta tensão que *Avilan* retrata uma sociedade esfacelada pelos interesses privados de acumulação capitalista, tendo como pano de fundo a Revolução Francesa. O projeto da moderni-

dade necessitava da ideia de Nação, composta pela noção imaginária de totalidade, para dar conta da universalidade de seus pressupostos. No entanto, e por consequência, a descrença neste projeto traz em si a constatação da fragmentação resultante do modo capitalista de produção, gerando descontinuidades nas próprias políticas econômicas cujos desmandos sempre anulam os anteriores. Ou, de outra forma, a totalidade é sempre uma fachada política que só se sustenta pela repressão da matéria – da produção –, ou dos sentidos – da percepção. Se os ideais que sustentaram o sonho, durante 200 anos, perdem significado como projeto social, que outro substrato político-filosófico guiará a sociedade? Sob quais bases é possível armar outro sonho?

Sonho de liberdade, acalentado por milhões de brasileiros subjugados por 20 anos de ditadura e repressão militar, que se defronta com o vazio do projeto diante da queda dos ditadores. A sociedade brasileira se constitui de um mosaico de interesses, de culturas etc. Se não há uma sociedade brasileira, como queriam fazer crer os governantes políticos e midiáticos, como desenhar um projeto único, ou uma mesma expectativa de Brasil?

A sociedade brasileira de 1989 já não é mais uma sociedade dividida entre os favoráveis e os contrários ao governo ditatorial, mas sim, uma sociedade atônita com o Rei que emerge da “revolução democrática” – o Rei-Moeda. Resultado de uma ideologia político-econômica cujo pós-nacionalismo getulista renova a dependência do país com seus credores internacionais (principalmente em relação aos Estados Unidos), tornando a cultura mercadoria, em seu sentido mais amplo, vendendo as ideias e formas neoliberais de vida em sociedade.

Nos anos que seguem a ditadura militar, é o dinheiro que, colocado no centro, passa ao comando absoluto do país. E como a moeda não tem identidade, mas assume múltiplas faces, a sociedade na tela da TV se pergunta por sua identidade.

Ravengar: ciência e bruxaria

Ele surge, na trama, com roupas escuras, capa de retalhos bem estruturados, cabelos grandes e revoltos, olhos arregalados sob grossas sobrancelhas, maquiagem que acentua o ar de mistério do personagem. *Ravengar* (interpretado pelo ator Antônio Abujamra) é cinzento e sombrio, mas em nada apático ou soturno. O bruxo de *Avilan* é astuto, é vivaz, e seu olhar agudo revela o desejo de poder, e o tanto de maldade que é capaz de articular para atingi-lo.⁶

Em seu saber, *Ravengar* se situa na ambivalência entre uma magia orgânica e as ciências racionalistas modernas, das quais ele detém um conhecimento.⁷ Longe da contraposição cartesiana (racionalidade *versus* magia), *Ravengar* é a própria produção da fantasmagoria – um personagem alegórico que encarna a passagem de um presente tecnológico ao mesmo tempo em que nos remonta a um passado de ligação orgânica com a natureza. Ele é, por definição, razão e magia, na dialética da modernidade.

Hoje, na era das imagens – quando elas triunfam sobre os objetos e estes se apresentam como fantasmagorias – uma outra magia – a virtual – se instala, fazendo da imagem eletrônica pura magia da técnica. Numa “segunda natureza”, para usar a expressão benjaminiana⁸, embora a tecnologia traga em si um potencial democrático,

6 Numa reportagem publicada na revista Isto É Senhor, o autor desta telenovela, Cassiano Gabus Mendes (PINTO, 1989, p. 86), diz que para compor *Ravengar* pensou: “[...] num misto de Rasputin, a eminência parda por excelência, com um Nostradamus dotado de um variado cardápio de superpoderes.” Esta afirmação foi feita em resposta às reiteradas suposições da imprensa de que o personagem teria sido espelhado no General Golbery do Couto e Silva, considerado o “bruxo dos penúltimos anos do governo do ciclo dos generais (Geisel e a primeira fase de Figueiredo)”. Trata-se de uma atualização da história no exercício da alegoria.

7 O personagem aparece descrito, na sinopse da telenovela, da seguinte maneira: “Mistura de médico, astrólogo e hipnotizador. Conselheiro mor do rei e da rainha. Exerce influência sem limites na corte e persegue o poder a qualquer custo. Influencia em todas as decisões de homens e mulheres do reino. Um tipo fascinante, apesar de macabro.” (SINOPSE, p. 9).

8 Para aprofundamento da divisão, enunciada por Walter Benjamin, entre a “primeira natureza” – de relação orgânica de produção –, e a “segunda natureza” – de relação maquínica –, consultar Andrade (1999), Buck-Morss (2002).

ela historicamente só tem sido explicada e manipulada por poucos, como os bruxos medievais, por exemplo, em relação aos elementos da “primeira natureza” – aquela orgânica.

Ravengar evoca a natureza para se relacionar com o mundo político, uma natureza sem imanência valorativa de bem ou de mal. Ele usa, maquiavelicamente, os processos de naturalização das coisas para armar as tramas necessárias a fim de participar do poder. Aqui a natureza conspira e fortalece o tirano.⁹ *Ravengar* traz à tona a forma antiga de magia, aquela que não saía da máquina, enquanto ele próprio produto da máquina televisiva desvincula-se do poder místico lembrado, e aposta nos poderes político-ideológicos da ilusão da magia técnica.

Então, *Ravengar* evoca poderes naturais antigos através das técnicas modernas televisivas que chegam aos olhos dos telespectadores como virtuosismos mágicos. Expressões de um corpo a serviço dos nobres para assegurar-lhes a manutenção do lugar de poder. Com um simples toque de suas mãos, faz levitar o trono da Rainha (Cap. 12) para tranquilizá-la de que mesmo com o aparecimento de um herdeiro sanguíneo do trono, ele a manteria em posição ‘elevada’ sobre os súditos. Ou ainda, no Capítulo 39, quando, com o olhar, faz aparecer o fogo, queimando documentos comprometedores dos negócios escusos da *Rainha Valentine*¹⁰ nas mãos dos, não menos desonestos, conselheiros do reino.

É o bruxo *Ravengar* que, ao saber da existência do príncipe bastardo e temendo que seu aparecimento ameace seu controle sobre a família real,

9 Propositadamente utilizo, neste parágrafo, as expressões ‘natureza’ e ‘naturalização’. A primeira, em sentido mais comum, como um mundo orgânico visível, em oposição às ideias; e a segunda, em contraste com a primeira, considerando as simbolizações usadas ideologicamente para descaracterizar os processos históricos dos fatos. Importante lembrar que, para Derrida (1995), existe somente “naturalização” e “desnaturalização”, e não a natureza.

10 A *Rainha Valentine* foi interpretada pela atriz Tereza Raquel.

forja um príncipe herdeiro a partir de um mendigo (*Pichot*)¹¹ recolhido das ruas de *Avilan*. O rapaz, da mesma idade do ‘verdadeiro’ herdeiro, recebe treinamento sobre as regras de convivência palacianas e dos modos ‘nobres’ de disputa pelo poder econômico. Mais importante, e paralelo ao adestramento burguês, são as sessões de hipnose às quais *Ravengar* o submete, a fim de inculcar-lhe a ideia de que é verdadeiramente o príncipe herdeiro do trono de *Avilan*. Ele faz privadamente aquilo que o governo faz publicamente com o povo. Ou seja, aproveita do estado hipnótico promovido pela televisão e forja personagens sociais dentro dos padrões necessários ao controle e reprodução da ordem vigente.

Ravengar liga a substância e a aparência, o baixo e o alto, o subterrâneo e a superfície do palácio. Seu conhecimento do subterrâneo (é lá que ele vive), das tramas do reino, faz com que a superfície seja transparente aos seus olhos. Ele tem, por participar da substância, a capacidade de estabelecer as formas das aparências. *Ravengar* sabe das porções de baixo que constituem o alto das relações palacianas. A casa real, para ele, não apresenta nenhum mistério, pois tanto o corpo como a mente do bruxo percorrem seus corredores mais obscuros. Assim, sua influência e sabedoria vêm do conhecimento do fundo.

Quando o povo invade o palácio pela força armada da revolução, *Ravengar* desaparece sem que ninguém sinta sua ausência. Uma vez que sua força e poder eram significativos somente para os nobres, pois, ao contrário, para os pobres o bruxo não representava uma ameaça em especial, apenas mais um palaciano. Os pobres não precisavam desacreditar da ‘magia’ ou soterrá-la, mas os nobres, pela necessidade de repressão do baixo, temiam *Ravengar*.

Na última cena do capítulo final, contrariando a ideia geral de que no final há resolução das tensões levantadas no decorrer das telenovelas, *Ravengar* reaparece lançando uma sombra sobre o ‘*happy-end*’.

11 O mendigo *Pichot* foi interpretado pelo ator Tato Gabus Mendes.

Ravengar: Companheiro...

Corcoran: Ahn?

Ravengar: Eu posso ser muito útil ao novo rei...

Corcoran: É?

Ravengar: Sim, posso... Tenho ótimas idéias... ótimos planos... Posso ajudar muito qualquer monarca... com grandes idéias (SATÂNICO).

Corcoran: Eh, tudo bem... Toda boa idéia é bem vinda...

Ravengar: O senhor me aproximaria do Rei? Eu posso ajudar muito!

Corcoran: Claro... claro! Me procure amanhã!!!

Ravengar: Obrigado, senhor... Não vai se arrepender... Tenho grandes idéias!!!

Obrigado!

Corcoran: Como é seu nome?

Ravengar:(SORRINDO SATÂNICO) Silvan Golbery... um seu criado!

Corcoran: Até amanhã!

(VAMOS PARA A CARA DE RAVENGAR QUE DÁ UMA RISADINHA FRENÉTICA, LEVANTANDO A SOBRANCELHA PARA A CÂMERA – TERMINAMOS AÍ). (Cap. 185, p. 15).¹²

É a última dobra, de dentro para fora da tela da TV, de *Que Rei Sou Eu?* que, por analogia, denuncia que a tão sonhada ascensão do povo ao poder, na fachada de democracia por eleições diretas, guarda em si um poder opressor anterior, que sob disfarce aperfeiçoado reaparece na cena. O que esta dobra talvez mostre é a inseparável tensão entre o dentro e o fora do poder legitimado como centro.¹³

***Corcoran*: a espiral alegórica**

Personagem que circula entre pobres e ricos, *Corcoran* (interpretado pelo ator Stênio Garcia) se mostra multifacetado e em seu vaivém, entre a taberna e o palácio, sugere analogias e diferenças entre os extremos.

Semelhante à sabedoria que aparece em *Ravengar*, *Corcoran* também enuncia saberes, e tem o papel de conselheiro. Um “saber antropológi-

12 Nesta sequência da telenovela se confirma as suposições da imprensa, mencionadas na nota 6, uma vez que a referência ao General Golbery é explícita no roteiro.

13 O jornal O Dia, de 23 de agosto de 1989, traz uma reportagem, intitulada Um viva ao Brasil marca fim de Que Rei Sou Eu?. Após a revolução, Ravengar tenta se aliar aos rebeldes, na qual se lê: “O bruxo não apenas escapa vivo da revolução como também reaparece na última cena disfarçado, infiltrando-se entre os novos ocupantes do palácio real e abrindo margem para que o espectador imagine o que quiser para o futuro do Reino.” (UM VIVA, 1989, p. 16).

co” aliado à experiência de conviver com os meandros do poder. Embora *Ravengar* manipule o saber para sustentar seus próprios desejos de poder, *Corcoran* desempenha a função de conselheiro dos pobres sem que, com isso, pretenda obter lucros pessoais.¹⁴

Para os plebeus é sábio, para os nobres é bobo. Mas ele tem um compromisso de classe, o que faz com que desempenhe, também, o papel do intrigante junto aos nobres em auxílio aos pobres em sua luta por justiça social. Embora sua ambivalência, ou fluidez, pareça garantir-lhe a liberdade de circular entre ‘dois’ mundos, num ele se mostra relaxado, pela intimidade cultural de pobre, e, no outro, seus passos são calculados – o cálculo exigido para a permanência no centro do poder.

Ravengar e *Corcoran* compõem a figura do intrigante da “galeria barroca” descrita por Benjamin (1984, p. 31). São a tese e a antítese da trama que urde a revolução: *Ravengar* por não querer que ela altere as relações de poder; *Corcoran*, que embora desejando a mudança, se mostra desconfiado de seus efeitos de real transformação das relações de poder.

Iniciando por simular os referentes da Revolução Francesa, a telenovela vai perdendo, ao longo de sua narrativa, os próprios referentes que pretendia evocar e os faz simulacro. Ou seja, os personagens da telenovela, representativos daqueles que urdiram a revolução, mesmo sabedores do insucesso da revolução por serem construídos 200 anos depois dela, transportam um discurso de mediação, longe da perspectiva ortodoxa do discurso vigente à época da Revolução Francesa que, exatamente por sua radicalidade, pôde cooptar todo o chamado terceiro estado (burguesia, artesãos e camponeses) para efetivar a queda da monarquia.

14 Na sinopse dos personagens, ele aparece assim descrito: Um tipo de mendigo mais velho. Sua sabedoria controla os impulsos da maioria dos pobres. Uma espécie de chefe com poderes limitados. É um tipo meio atrapalhado. (SINOPSE, p. 9).

Aquilo que chamo de discurso da mediação é proferido por *Bergeron*¹⁵, o ex-Conselheiro da Moeda, que, condenado à guilhotina e escapando da morte pela inoperância do artefato¹⁶, se junta aos plebeus e passa a circular na taberna.

Bergeron: Acreditam na força, não é mesmo?

Corcoran (ARRISCA): Você não?

Bergeron: Eu estive pensando... não é melhor caminho para Avilan... o país é rico, talvez a combinação de seriedade administrativa com uma boa política de aplicação de recursos mude o panorama das coisas...

Loulou: O problema é chegar ao poder para fazer isso...

Bergeron: Um dia a ditadura acaba... essa eleição que vem aí pode ser o começo... vai ser difícil eles recuarem depois da primeira... vão ter que fazer outra e depois outra e depois outra.

Corcoran: (CISMADO)

Bergeron: Meus amigos... depois que o povo voltar a sentir a força do voto... ele se encarrega de expulsar os corruptos, os parasitas, os maus patriotas...

Madeleine: Isso é... meu marido pensava exatamente dessa maneira...

Bergeron: Madame... só posso dizer que seu marido raciocinava de maneira correta... derramamento de sangue não leva a lugar algum... (Cap. 80, p. 7).

O discurso intelectualizado de *Bergeron*, uma verdadeira “aula de sociologia e política” – nas palavras de *Loulou Lion*¹⁷ (Capítulo 80, p. 11), convence *Corcoran* que adere ao discurso do saber letrado, desmobilizador da luta armada e contrário ao derramamento de sangue e favorável ao voto, como legitimador da democracia.

No entanto, Gabus Mendes coloca o personagem cismado “[...] cujo assustado olhar recai sobre o fragmentário, que se encontra em suas

15 *Bergeron* foi interpretado por Daniel Filho.

16 A guilhotina, emblema de igualdade na Revolução Francesa, em Avilan não funciona. Consta da sinopse: “[...] como sempre, a Guilhotina que é feita de aço importado da Alemanha, não funciona. Para sempre no meio do caminho. E a lei determinava que o condenado fosse perdoado quando isso acontecesse.” (SINOPSE, p. 5). A guilhotina, na telenovela, é instrumento de execução das penas de morte nas mãos dos tiranos, o que se constitui um erro histórico, nas palavras de Renato Jeanine Ribeiro (1989, p. 4), uma vez que, no Terror da França oitocentista, “ela foi máquina dos revolucionários”. Neste sentido, primeiro se tem o deslocamento de sentido, ou dos usos políticos, do emblema revolucionário para a oficialidade do poder; segundo, a guilhotina aparece, na telenovela, como desmistificadora do poder totalitário de vida e morte presente nos regimes ditatoriais, tornando risível o instrumento de degola.

17 A cigana *Loulou Lion* foi interpretada pela atriz Ítala Nandi.

mãos, torna-se um alegorista” (BENJAMIN, 1991, p. 140). O autor da telenovela sabe, ao construir *Corcoran* como personagem do final do século XX, da falência do projeto iluminista em suas ilusões de justiça social e da impossibilidade de horizontalidade dos ideais iluministas. Os pedaços políticos e econômicos, da estratificação social, podem ser os fragmentos para os quais olha o personagem cismador.

Corcoran também lança mão da alegoria, e fala pedagogicamente à Rainha, e aos telespectadores. Como em muitas noites acontece, ele vai aos aposentos da *Rainha Valentine* para distraí-la:

Rainha: Quero ouvir coisas inteligentes *Corcoran*...
Corcoran: (DE PALHAÇO) – Claro, majestade, claro... Deixa comigo mesmo. Conhece La Fontaine?
Rainha: Tivemos um cozinheiro com esse nome...
Corcoran: Não, majestade... La Fontaine tem fábulas maravilhosas!
Rainha: Diga uma...
Corcoran: “O pastor e o Rebanho”... O lobo é forte, vós, fraco! Mas ele é um... vós duzentos! Podeis, portanto, em momentos, fazer o lobo em cavacos... Desta maneira, um pastor ao seu rebanho falava... e o seu rebanho jurava dar provas mil de valor... Mas chega o lobo e, assustado... deita o rebanho a fugir. (SORRI) Nunca, dum réles soldado, fareis um bravo sair!!!
Rainha (GOSTOU): Continue, continue... Mais uma!!! (Cap. 77, p. 3).

Como o alegorista barroco, *Corcoran* ressignifica as imagens/palavras contidas nas fábulas de La Fontaine, mantendo o sentido pedagógico do fabulista, do século XVII, em sua intenção de educar os nobres; e, então, mostra a realidade “rude” e “grosseira” onde a falta de consciência política do “rebanho” legitima a força do dominador. Mas, como imagem dialética, a lição, em seu contraponto, mantém a potência do povo em suas possibilidades coletivas de reduzir a “cavacos” o dominador.

Apesar de simular o bobo da corte, ele não tipifica a comédia, a distensão do humor ingênuo; ao contrário, *Corcoran* é melancólico. Ele parece saber que o efeito do melodrama na cultura de massa é o da propaganda da revolução; ela, propriamente dita, não aconteceu.

Melancolia que resulta do saber desiludido. *Corcoran* não se entrega mais às paixões, pois ele não tem mais as ilusões humanas que permitem a entrega total. Ele parece não ser mais capaz de totalizar, reconhece a cisão do sujeito social e atua na ambivalência entre o palácio e a taberna.

Para *Corcoran* há, ainda, o caminho que liga os espaços político-sociais, aquilo que Martín-Barbero (1997, p. 185) chama de “corredor que conduz aos subúrbios da cidade moderna”. É por este corredor que, na análise do crítico, ligam-se, no folhetim, “a miséria da maioria e a maldade hipócrita da minoria”. Diz ainda, na mesma referência:

Ali [no corredor] o leitor popular se reencontra com um sentimento fundamental: o medo, ao mesmo tempo como **experiência da violência** que ameça permanentemente a vítima – que o leitor popular conhece tão bem – e como **esperança de revanche**, como ressentimento e sede de vingança. Chegando aqui já atingimos o território onde a enunciação se torna enunciado e a narrativa se torna sensação do leitor. [grifos do autor].

Experiência estética de massa, herdada do folhetim, que é capaz de conduzir a identificação ao sensorial. O sexo, em *Avilan*, é o corredor que liga a rua ao palácio, na metáfora da telenovela – *Corcorané* amante da rainha e da prostituta. Para a rainha ele nega seu envolvimento com a “cigana”, para esta, *Loulou Lion*, afirma que se deita com a rainha em “cumprimento do dever”.

O historiador Robert Darnton (1996, p. 21) afirma: “Ele [sexo] serve assim às pessoas comuns como a lógica serve aos filósofos: ajuda a extrair sentido das coisas.” O que pode fazer transgressora a metáfora do sexo, em *Avilan*, são os limites políticos e culturais da sociedade brasileira. Ou seja, com a rainha, *Corcoran* transgride a obediência esperada do súdito, em relação ao soberano, e “fode” a rainha. Estabelecendo, por isso, uma dependência inversa, na relação política hierárquica – dominante/dominado, faz da rainha sua serva. De outro lado, com *Loulou Lion* ele transgride a ordem romântica com

que o povo aparece unido em seus ideais libertários, traindo o amor “doação” da prostituta e gozando com a rainha.

Concluindo...

A produção artístico-cultural, nos anos 80, pode ser caracterizada como o período das grandes indefinições, refletindo a desorientação política da sociedade como um todo. Um país que se encontra saindo de uma ditadura militar de 20 anos e, ainda sem uma prática de representação democrática, se vê sem demarcação de rumos. A conduta totalitária adotada pelos governantes promoveu a própria queda de seus governos, tanto por reservar poder única e exclusivamente a uma fatia da sociedade – os militares (em seu monopartidarismo) – quanto por acreditar na obtenção da hegemonia através da repressão e da ilusão ideológica de Brasil unificado. Com o término das ditaduras militares, resta uma sociedade civil enfraquecida em suas formas desejantes de projetos coletivos e entregue à sorte que lhe reserva a economia em franco processo de globalização.

Como herdeira do folhetim e, conseqüentemente, tributária do romantismo, a telenovela aproxima a dicotomia pobres e ricos daquilo que a estética romântica trazia como idealização do povo. É de Martín-Barbero (1997, p. 26) a exposição desta ideia:

Os românticos chegam por três vias, nem sempre convergentes, à ‘descoberta’ do povo. A da exaltação revolucionária, ou ao menos de seus ecos, dotando a chusma, o populacho, de uma imagem em positivo que integra duas idéias: a de uma **coletividade** que unida ganha força, um tipo peculiar de força, e a do herói que se levanta e faz frente ao mal. Uma segunda via: o surgimento, e exaltação também, do nacionalismo reclamando um substrato cultural e uma ‘alma’ que dê vida à nova unidade política, substrato e alma que estariam no povo enquanto matriz e origem telúrica. E por último, uma terceira via: a reação contra a Ilustração a partir de duas frentes: a política e a estética. Reação **política** contra a fé racionalista e o utilitarismo burguês que em nome do progresso têm convertido o presente em um caos, em uma sociedade desorganizada. [grifos do autor].

Para o crítico, o valor da percepção romântica sobre o povo está em considerar cultura o que vem dele; ou seja, essa concepção de povo inscreve a noção comparativa na esfera cultural pela “pluralidade” das produções. Martín-Barbero (1997, p. 27) esclarece:

Daí que a importância histórica da posição romântica neste debate [...] reside na **afirmação do popular como espaço de criatividade, de atividade e produção** tanto ou mais que na atribuição a essa poesia ou a esses relatos de uma autenticidade ou uma verdade que já não estaria em outra parte. [grifos do autor].

Ao estilo do teatro de Molière¹⁸, *Que Rei Sou Eu?* parece querer mostrar os “maus” costumes usando a farsa para explicitar as estruturas sociais em seu estado mais aparente de dominação. No entanto, a farsa já não traz em si a ideia de ocultamento? O que há, então, recôndito na dobra entre o anúncio dos “maus” costumes e aquilo que a farsa quer denunciar?

Não obstante ser diferente das comédias que surgiam da cultura popular, que tinham como fim último a “festa”¹⁹ que a própria inversão da norma social e moral vigente era capaz de proporcionar, a telenovela, aqui em sua expressão de massa, tira e põe a máscara da denúncia social num claro efeito atenuante de uma possível atitude subversiva da estrutura do poder, entre dominados e dominantes, presente nas comédias populares da Idade Média e em parte do Re-

18 A comparação pode ser feita, por exemplo, com a peça *As Preciosas Ridículas*, onde Molière (1666) mostra os “autênticos gentis-homens”, porque eram simples e pobres, serem recebidos como lacaios no palácio de Madame Rambouillet; e, os lacaios, ostentadores e esnobes, são festejados como nobres. E, como em Molière persiste o prêmio para a virtude e a punição para o erro, descolam-se ambos – prêmio e punição – do valor econômico para prestigiar a moral social. No último ato, os personagens sofisticados assistem ao desmascaramento dos criados e ainda recebem dos verdadeiros ‘nobres’ a lição moral de amar seus servidores, já que só se interessavam pelo que aparentavam e não pelo que o autor pretendia demonstrar que realmente eram.

19 Na Sinopse da telenovela, a “festa popular”, caracterizando o “povo de Avilan”, aparece desta maneira: “Seu grande divertimento se dá no primeiro trimestre de todos os anos, quando ocorre em todo o reino a Festa de Somorra: os populares saem às ruas fantasiados de nobres e os nobres vestem-se de pobres, numa grande confraternização.” (SINOPSE, p. 2).

nascimento. Na telenovela, a modernização do riso equivale à mistura das metades sociais – pobres e ricos, sem que isso represente o jogo de mostrar o avesso de uma lógica social, como em Rabelais descrito por Bakhtin (1999).

Por outro lado, há no riso moderno da cultura de massa uma melancolia, uma espécie de riso compensatório – ‘rir para não chorar’. Se na comédia de Molière a sociedade burguesa se espantava diante do espelho que refletia sua imagem em hipérbole, na telenovela é toda a sociedade – a massa – que ri, reconhecendo-se, plenamente, na imagem dos personagens: a elite em cópia mal-enjambrada do modelo moderno eurocêntrico e a plebe figurando heroica em arroubos romântico-revolucionários, mas em conjunto – nobres e plebeus – se perguntando: rir do quê? Rir de si mesma, como sociedade periférica em suas transições modernas.

Referências

- ANDRADE, A. L. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*: passagens entre o livro e o jornal. Chapecó: Grifos, 1999.
- BAKHTIN, M. A *cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: EDUNB, 1999
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Walter Benjamin*. Trad. e Org. de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Trad. de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- DARNTON, R. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 21-42.
- DERRIDA, J. *Dar (el) tiempo*: la falsa moneda. Barcelona: Paidós, 1995.
- FREUD, S. Inibições, sintomas e ansiedade. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. v. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MENDES, C. G. *Que Rei Sou Eu?* [Rio de Janeiro: s. n], 1989. (Telenovela em 185 capítulos – CEDOC/Rede Globo de Televisão).

MOLIÈRE. As preciosas ridículas. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

PINTO, T. G. Quem é quem nesse reino: as semelhanças, ou simples coincidências, entre as cortes de Sarney e Valentine. *Isto É Senhor*, São Paulo, n. 1033, jul. 1989, p.85.87.

RIBEIRO, R. J. A lição de Avilan: a telenovela *Que Rei Sou Eu?* faz pensar sobre a verdade na história. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Idéias, 25 fev. 1989, p. 4-5.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

UM VIVA ao Brasil marca fim de *Que Rei Sou Eu?*: após a revolução, *Ravengar* tenta se aliar aos rebeldes (1989). *O Dia*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1989, p. 15-16. (Registro do CE-DOC n. 16565).



A articulação dramático-narrativa da canção no seriado *As cariocas* (2010)

.....
Andre Checchia Antonietti
Claudiney Rodrigues Carrasco
.....

Introdução

A música é uma linguagem que impacta imediatamente o espectador. Ao mesmo tempo, ela possui carga significativa e poética que lhe confere capacidade informativa, seja no nível emocional ou intelectual. Por sua força poética, somada a sua capacidade de atingir imediatamente nossas psiques, ela é um instrumento poderoso do processo de articulação audiovisual. A união dos elementos musicais com os elementos dramáticos gera um produto audiovisual que é uma resultante dessa somatória. A articulação dramático-narrativa da canção junto aos elementos visuais em um produto audiovisual gera uma nova leitura para o que se vê, leitura esta que, por ser muito complexa em diversos aspectos, exige um grande esforço quando de sua abordagem teórica com o fim de melhor compreendê-la.

Enquanto a televisão americana utilizou-se das técnicas do cinema para se estabelecer, a televisão brasileira teve sua origem referenciada em fundamentos e profissionais oriundos do rádio. O rádio, o primeiro meio de comunicação de massa de tinha então grande penetração nas mais diversas camadas sociais. Assim, a migração de profissionais e técnicas dele para o novo meio, a televisão, foi de certo modo uma decisão estratégica. (SADEK, 2008, p. 11-33).

Para Cláudia Gorbman, “a música no cinema tem como função principal envolver emocionalmente o espectador, desarmando o seu espírito crítico e colocando-o ‘dentro’ do filme”. Acaba, assim, criando ambientes que facilitem o envolvimento do espectador, ajudando a diminuir a consciência da natureza tecnológica do discurso fílmico, reforçando sensações e sentimentos com clichês psicológicos, harmonizando os ouvidos e os olhos do espectador. (GORBMAN, 1987, p. 01-30). Além dos conceitos classificatórios relativos à diegese, Gorbman relaciona alguns princípios básicos classificatórios à inserção musical, que refletem diretamente na articulação dramático-narrativa da música no produto audiovisual. Ela ainda ressalta que todos esses princípios podem ser violados se isto acontecer a serviço de outros princípios mais importantes.

- a) *Invisibilidade*: quando não diegética, a fonte sonora não deve ser visível. Quando diegética, a fonte sonora não precisa ser visível;
- b) *inaudibilidade*: a música não deve ser ouvida conscientemente, sendo esta subordinada aos demais veículos primários da narrativa;
- c) *significante da emoção*: a música deve criar climas específicos e enfatizar emoções sugeridas, claramente ou não, na narrativa;
- d) *marcação narrativa*: a música pode proporcionar marcações referenciais ou interpretar os eventos da narração;
- e) *continuidade*: a música pode ajudar a criar continuidade rítmica e formal em uma narrativa, preenchendo os vazios das tomadas e transições de cenas;
- f) *unidade*: o material musical proporciona unidade na narrativa quando bem utilizado, com repetições e variações diversas.

O compositor Johnny Wingstedt propôs seis diferentes classes de função para a música de cinema baseado em sua própria obra. (BAPTISTA, 2006).

- g) *Emotiva*: a música pode descrever um sentimento, estabelecer relacionamentos e acrescentar credibilidade às personagens, ludibriando os espectadores, sugerindo atmosferas psicológicas, criando pressentimentos, entre outros;
- h) *informativa*: a música pode comunicar significados, comunicar valores ou estabelecer reconhecimentos;
- i) *descritiva*: aqui a música pode descrever os contextos da narrativa ou a atividade física das personagens;
- j) *guia*: a música pode ser do tipo indicativa, direcionando a atenção ou focalizando os detalhes, ou do tipo mascaramento, onde esconde as perturbações sonoras de diferentes origens;
- k) *temporal*: a música pode criar continuidade a curto prazo, entre diferentes sequências ou durante o filme todo, além de definir a estrutura e a forma dos fluxos narrativos;
- l) *retórica*: a música se destaca da narrativa e a comenta, julgando valores, tomando partido e inserindo colocações políticas e filosóficas.

Todos esses aspectos ligados à música de cinema podem ser levados em consideração ao analisarmos a articulação dramático-narrativa da música em produtos de teledramaturgia.

A música do seriado *As cariocas* (2010)

O seriado *As cariocas* foi apresentado pela Rede Globo de Televisão, no período de 19 de outubro a 21 de dezembro. O programa é uma coprodução da Rede Globo de Televisão e da Lereby Produções.

Composto de 10 episódios com duração média de 25 minutos, o seriado apresenta em cada unidade a história de uma mulher moradora de um bairro do Rio de Janeiro. Dos dez episódios, quatro foram baseados nos contos da obra homônima de Sérgio Porto, e seis episódios foram criados para a série. A direção dos episódios é dividida entre Daniel Filho, Cris D'Amato e Amora Mautner.

Cada episódio da série possui uma estrutura que se repete: na abertura do episódio temos um narrador em *voice-over*, que explica um pouco sobre o bairro onde se passará a história e introduz a protagonista. Temos, então, a abertura, onde as 10 atrizes principais do seriado caminham por um cenário neutro. No final da vinheta, a protagonista da história caminhando em direção à câmera frontal, se apresentando ao público. A partir deste ponto a história é apresentada, desenvolvida e concluída. As histórias de cada episódio são independentes, não havendo nenhuma correlação entre elas.

A trilha musical de *As cariocas*, dirigida por Pedro Luis e supervisionada por Olivia Byington apresenta canções brasileiras, versões instrumentais dessas canções e músicas instrumentais originais. O CD contendo 14 canções foi comercializado em tiragem inicial de 2000 cópias e foi lançado em 2011, junto com o DVD dos episódios na íntegra. Dentre essas canções temos onze regravações feitas para o seriado e três canções lançadas antes da feitura da trilha musical. Temos duas canções cantadas por personagens em dois episódios distintos. Uma delas está presente na coletânea comercializada, outra só aparece na trilha musical do episódio em que está inserida.

O mapeamento das inserções musicais dos episódios indica 218 inserções, configuradas da seguinte forma:

- a) 58 inserções de *canção*;

- b) 160 inserções de *músicas instrumentais*¹ subdivididas em:
- a. 103 inserções de versão instrumental das canções;
 - b. 51 inserções de músicas instrumentais originais;
 - c. 4 inserções de comentários musicais;
 - d. 2 inserções de músicas instrumentais não originais.

A trilha musical de *As cariocas* possui mais inserções de músicas instrumentais do que de canção. Este comportamento é comum aos produtos audiovisuais, provavelmente devido à presença de falas. No que diz respeito às inserções musicais instrumentais, temos uma maior quantidade de inserções para as versões instrumentais das canções presentes na trilha. Como o foco deste artigo é a articulação dramático-narrativa da canção, os dados sobre música instrumental original, não original e comentário musical não serão analisados em sua microestrutura.

A canção mais executada no seriado é a utilizada na vinheta de abertura, com 21 inserções. E as versões instrumentais das canções aparecem em maior quantidade do que suas versões cantadas. Somente para duas canções temos o comportamento invertido. Temos ainda uma canção que não é apresentada em sua versão cantada e duas canções das quais não há nenhuma inserção de sua versão instrumental.

A estrutura básica de uso da canção em *As cariocas* prevê o uso de uma canção-tema para cada episódio. Temos aqui um comportamento similar ao da trilha musical para o cinema. A canção-tema gera material temático-musical para cada um dos episódios, porém, quase sempre as versões instrumentais são utilizadas em ou-

¹ Entende-se por músicas instrumentais originais aquelas que durante o mapeamento não puderam ser identificadas como temas musicais conhecidos. Comentários musicais são frases musicais de curta duração, que não se relacionam com as outras músicas presentes na trilha. Músicas instrumentais não originais são aqueles que puderam ser reconhecidas durante o mapeamento, por se tratarem de temas musicais amplamente conhecidos.

tros episódios. Das versões cantadas, somente cinco aparecem em mais de um episódio.

Análise de canção

Para se entender uma canção faz-se necessário primeiramente explicitar os dois papéis que se materializam em sua execução: o locutor e o destinatário. O locutor é aquele que diz a mensagem. Senhor do assunto a ser tratado na canção, o locutor pode se posicionar de duas formas: seu papel é participativo quando ele se posiciona como parte do assunto que está tratando, em primeira pessoa do singular ou plural. Isto acontece quando os versos narram algo que foi alterado pelas suas ações e pensamentos. O papel observador do locutor acontece quando este não faz parte do conteúdo poético da canção, colocando-se como terceira pessoa, que expõe algo que se encontra em um domínio externo, em terceira pessoa. Neste caso ele descreve somente uma ação ou situação da qual ele assume posição passiva. Já o destinatário é a figura para quem a mensagem está sendo direcionada. Ele, como o locutor, também se posiciona de duas formas distintas. Seu papel é participativo quando suas ações são responsáveis pela fala do locutor. O destinatário pode também ser meramente ouvinte e não ter relação nenhuma com o que é dito na canção. (TATIT, 1986).

O entendimento de uma canção não passa somente pelo sentido literal de sua letra, mas também pela maneira como o cantor explicita os sentidos do que diz utilizando a voz. Uma análise dos versos revela seu sentido literal, possibilitando assim um entendimento primário do que se quer dizer. E o texto cancional ainda é influenciado pela gestualidade oral. Regina Machado define gestualidade oral como “a maneira como cada cantor equilibra as tensões da melodia somada às tensões linguísticas, construindo um universo de sentidos para a canção, valendo-se também das possibilidades timbrísticas.” (MACHADO, 2007, p. 59).

Na canção *Bela Fera*² o locutor participativo conta ao destinatário ouvinte sobre essa mulher carioca que passa e, por ser tão bela, faz do mundo sua passarela, onde ela vai desfilhar seu corpo que altera o ambiente, causa engarrafamentos, muda a natureza e faz todos pararem. A gestualidade oral aqui define a “voz da canção” como uma pessoa decidida a fazer com que o objeto observado saiba de suas intenções.

*Magra*³ é a uma das canções que não foi gravada para a trilha do seriado. O locutor participativo conta ao destinatário ouvinte sobre essa mulher que, muito bem definida pelos adjetivos enunciados por ele, desperta nele o sonho de tê-la em sua vida. A gestualidade oral do locutor aqui coloca o mesmo em uma posição passiva de observação do objeto de seu desejo. Tem-se a impressão de que, apesar dele se sentir atraído por essa mulher tão deslumbrante, possivelmente ele não dirá isso a ela, preferindo manter este sentimento em um nível platônico.

*Tô fora*⁴, um samba cantado em dueto, mostra o locutor participativo dizendo ao destinatário, ouvinte também, sobre como o amor deles já está desgastado e deve acabar. A gestualidade oral do samba sempre privilegia uma leveza em se tratar do amor. A voz contém uma leveza que também traz a mensagem de que, apesar do sofrimento do locutor, ele lida com a questão de forma pouco desesperada. E, ao se compor com um dueto, temos o reforço de que, em questões de amor, quase sempre os envolvidos tem razão, já que os fatos sempre são contaminados com a mágoa causada.

Em *Menina*⁵, o locutor participativo diz para o destinatário participativo, no caso a menina do título da canção, como se surpreendeu com

2 Canção *Bela fera* (2010). Autor: Pedro Luis. Interpretada por Pedro Luis e A Parede.

3 Canção *Magra* (2008). Autor: Lenine e Ivan Santos. Interpretada por Lenine.

4 Canção *Tô fora* (2010). Autor: Roque Ferreira. Interpretada por Roberta Sá e Trio Madeira Brasil.

5 Canção *Menina* (2010). Autor: Paulinho Nogueira. Interpretada por Mart 'nália.

o amor que ele percebeu ter por ela, figura que está presente em sua vida desde pequeno. A gestualidade oral da cantora traz uma imagem dúbia. Sua voz, muito próxima à voz masculina, cria insinuações sobre suas verdadeiras intenções nesse amor que apareceu sem esperar. A cantora usa um timbre malicioso para cantar alguns versos, reforçando que o locutor está em dúvida se respeita a imagem da criança que ele conheceu ou se cede ao amor que está sentindo.

Já na canção *Só love*⁶ o locutor participativo explica para o destinatário participativo que não tem mais graça tentar se relacionar com outra pessoa depois que eles se conheceram. Na versão original de *Só Love*, gravada pela dupla Claudinho e Buchecha, tem-se explicitado quesitos relativos ao sexo presente na letra da canção. A gestualidade oral de Nina Becker opta por utilizar uma voz leve. Em contraponto ao arranjo dançante, menos próximo ao *funk* carioca, temos reforçados os quesitos relativos ao amor que traz ao sexo novas sensações. Assim, é a gestualidade oral da cantora que torna a canção uma canção de amor. E mesmo a letra, muito explícita, acaba se rendendo à figura que canta.

A canção *Tempo de estio*⁷ soa como uma homenagem às mulheres cariocas. Aqui o locutor participativo diz para o destinatário ouvinte sobre como ele enxerga o tempo de estio na cidade maravilhosa. A gestualidade oral utilizada na canção dá a ela uma sensação de calma, como se espera que seja uma tarde quente em frente ao mar. A cantora opta por utilizar um timbre aerado, que reforça essa sensação de estar pensando e admirando as belezas das coisas à sua volta.

Em *Samba do carioca*⁸ o locutor observador incentiva o destinatário participativo a viver sua rotina no Rio de Janeiro. Elza Soares usa

6 Canção *Só love* (2010). Autor: MC Buchecha. Interpretada por Nina Becker.

7 Canção *Tempo de estio* (2010). Autor: Caetano Veloso. Interpretada por Olívia Byington.

8 Canção *Samba do carioca* (2010). Autores: Vinícius de Moraes e Carlos Lyra. Interpretada por Elza Soares.

uma gestualidade oral muito peculiar e característica. Sua voz rouca traz para a canção um pouco de malícia, como de uma mulher vivida na malandragem, que sabe dialogar com esse universo. Sendo assim, o carioca tem que viver a vida como a letra da canção diz, mas também com um pouco da esperteza que é incluída na canção na voz de Elza.

*Que pena (Ela já não gosta mais de mim)*⁹ mostra o locutor participativo dizendo ao destinatário ouvinte o que sente por não ser mais amado. A gestualidade oral utilizada na versão presente na trilha musical do seriado deixa claro que o locutor não está sofrendo com a separação. A voz calma, muito próxima da fala, trabalha algumas antecipações rítmicas que, aliadas ao arranjo com muito suingue, reforçam essa sensação de problema superado.

Em *Só o ôme*¹⁰ o locutor participativo se porta como a entidade do preto velho das religiões afro-brasileiras e ensina ao destinatário participativo o que ele deve fazer para se livrar das coisas ruins que estão acontecendo em sua vida. Usando a forma verbal característica dos pais de santo, o locutor diz que somente o “ôme” pode ajudar o destinatário. A gestualidade de Ney Matogrosso utiliza uma voz bem próxima da pronúncia de um preto-velho, em sua região vocal grave, funcionando como se uma entidade estivesse dizendo as coisas na canção. Existe ainda uma seriedade excessiva na forma com que as ordens são dadas na letra que, junto ao contraste da voz, gera a sensação de uma situação cômica.

*Malandro*¹¹ mostra um locutor observador avisando o destinatário participativo, no caso o malandro dos versos, de que seus feitos vão gerar problemas para ele, principalmente com a amada do malandro. Al-

9 Canção *Que pena (Ela já não gosta mais de mim)* (2010). Autor: Jorge BenJor. Interpretada por João Cavalcante.

10 Canção *Só o ôme* (2010). Autor: Edenal Rodrigues. Interpretada por Ney Matogrosso.

11 Canção *Malandro* (2010). Autor: Jorge Aragão e Jotabê. Interpretada por Alcione.

cione é uma cantora de samba com grande experiência. Sua gestualidade oral é tão característica que, somente por ser a intérprete da canção, ela invoca muitos dos sambas consagrados por sua voz que ficaram no imaginário sonoro do grande público. Sua forma de cantar lembra grandes súplicas, que reforçam o pedido do locutor.

A canção *Outra vez*¹² traz em seus versos os pensamentos do locutor participativo sobre a importância em sua vida do romance que ele teve com o destinatário participativo. A gestualidade oral do cantor reforça o clima de amor da letra da canção. Por ser uma versão com mais suingue que o normal, a sensação que se tem proveniente da voz é que o locutor não se incomoda com a necessidade de ficar lembrando esse amor. A voz, clara e sincopada, reforça a importância do amor, e não a mágoa e a tristeza que essas lembranças trazem.

*Segura nega*¹³ é a segunda canção da trilha que não foi gravada para o seriado. Nela o locutor participativo explica para o destinatário ouvinte algumas regras para se viver bem. Ao enunciar que muitas pessoas quiseram lhe ensinar como se portar perante as situações da vida e ele não ouviu, ele reforça que conseguiu tomar cuidado com as reações das mulheres de sua vida, ao ouvir um tio malandro que disse a ele para segurar a nega. A gestualidade oral do vocalista do grupo Monobloco traz para a canção um ar de lição, de conselho. Ele canta com um timbre claro e forte, como se quisesse que o ouvinte aprendesse com os erros que ele viveu. Ele torna o ouvinte cúmplice ao indagá-lo como se estivesse conversando numa mesa de bar.

O locutor participativo de *Sem compromisso*¹⁴ indaga ao destinatário participativo o porquê das mentiras que este tem contado a ele. O locutor vê que ela só dança com a mesma pessoa, mas, ao ser indaga-

12 Canção *Outra vez* (2010). Autor: Isolda. Interpretado por Flávio Allman.

13 Canção *Segura Nega* (2009). Autores: Beбето e Luis Vagner. Interpretado por Monobloco.

14 Canção *Sem Compromisso* (2010). Autores: Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro. Interpretado por Marcos Sacramento.

da, diz que é sem compromisso. E para não fazer papel de bobo, afinal foi ele quem a trouxe, ele quer uma explicação. A gestualidade oral do cantor não segue as convenções vocais e interpretativas características do samba desde Carmem Miranda, uma entoação mais próxima da fala. O cantor prolonga as notas desnecessariamente. Isso faz com que os quesitos rítmicos do arranjo só apareçam devido ao instrumental. Ele canta como se fosse uma canção de amor que se realiza, não havendo na voz nenhuma indicação do sentimento de indignação do locutor.

O partido alto *A necessidade*¹⁵ é a terceira canção que não foi gravada para a trilha musical do seriado. E é uma das canções que é cantada por personagens no episódio onde está inserida. Nela o locutor participativo reclama ao destinatário participativo que seu comportamento orgulhoso teve de ser deixado de lado devido à necessidade, que obrigou o mesmo a procurá-lo. A gestualidade oral de Marcelo D2, que mistura formas de canto do samba e do rap, reforça o quesito de ma-landragem que a letra possui. Sendo assim, tem-se mais certeza de que, apesar de estar em melhor posição no momento da canção, o locutor possivelmente já teve que pedir algo para o destinatário.

A outra canção cantada por personagens é *Um novo tempo*¹⁶. A canção mostra o locutor observador convidando o destinatário ouvinte a celebrar o ano-novo, suas promessas e tudo que o novo início de um ciclo permite. A canção é cantada em cena pela atriz Deborah Secco, que cantarola os versos de forma desanimada como parte de seu diálogo. Pode-se notar que não se tem uma preocupação com a gestualidade oral ligada ao canto, mas sim ao sentido do discurso da personagem naquele momento: uma mulher desanimada com a sua vida e com o futuro.

15 Canção *A Necessidade* (2010). Autores: Jorge Garcia e José Garcia. Interpretada por Marcelo D2.

16 Canção *Um Novo Tempo* (2010). Autores: Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e Nelson Motta. Interpretada por Deborah Secco. Apesar do mesmo título, não confundir com a canção *Um novo tempo*, de Ivan Lins.

Articulação dramático-narrativa da canção em *As cariocas*

Como já foi dito, cada um dos dez episódios do seriado é iniciado com uma canção, que aqui chamamos de canção-tema. Das quinze canções encontradas na trilha musical de *As Cariocas*, dez delas são canções-tema. São elas: *Magra* (Interpretada por Lenine), *Tô fora* (Roberta Sá e Trio Madeira Brasil), *Menina* (Mart'nália), *Só love* (Nina Becker), *Tempo de estio* (Olívia Byington), *Que pena (Ela Já Não Gosta Mais de Mim)* (João Cavalcanti), *Malandro* (Alcione), *Segura nega* (Monobloco), *Sem compromisso* (Marcos Sacramento) e *A necessidade* (Marcelo D2).

A canção-tema é apresentada no início de cada episódio, durante a narrativa inicial. Cada canção faz relação direta a algum item da história contada, reforçando alguma informação sobre as personagens, sobre a história ou sobre o clima da narrativa. Podemos dividir as dez canções-tema da trilha musical de *As cariocas* em três grupos.

O primeiro deles contém três canções. Neste grupo, as canções se articulam diretamente com uma personagem da história, descrevendo algum aspecto do mesmo. São elas:

- a) *Magra* (Interpretada por Lenine; Episódio *A noiva do Catete*);
- b) *Menina* (Mart'nália; Episódio *A atormentada da Tijuca*); e
- c) *Malandro* (Alcione; Episódio *A Internauta da Mangueira*).

O segundo grupo contém seis canções que se relacionam com algum tópico da história que será vivida pelas personagens. São elas:

- a) *Tô fora* (Roberta Sá e Trio Madeira Brasil; Episódio *A suicida da Lapa*);
- b) *Só love* (Nina Becker; Episódio *A adúltera da Urca*);
- c) *Que pena (Ela Já Não Gosta Mais de Mim)* (João Cavalcanti; Episódio *A vingativa do Méier*);

- d) *Segura nega* (Monobloco, Episódio *a traída da barra*);
- e) *Sem compromisso* (Marcos Sacramento; Episódio *A iludida de Copacabana*); e
- f) *A necessidade* (Marcelo D2; Episódio *A desinibida do Grajaú*).

O terceiro grupo contém somente uma canção: *Tempo de estio* (Olívia Byington; Episódio *A invejosa de Ipanema*). Esta canção se articula somente com o local onde acontece a história, não se relacionando nem com a personagem nem com a história contada.

As outras cinco canções presentes na trilha musical de *As Cariocas* também podem ser classificadas. A canção *Bela fera* (Pedro Luis e a Parede) é a canção que acompanha as vinhetas de abertura e encerramento dos episódios. Temos três canções, *Samba do carioca* (Elza Soares), *Outra vez* (Fábio Allman) e *Um novo tempo* (Deborah Secco), que aparecem somente no decorrer de três episódios específicos. A canção *Só o ôme* (Ney Matogrosso) não possui inserções de sua versão cantada em nenhum dos episódios, somente de sua versão instrumental.

A vinheta de abertura de *As cariocas* possui imagens das atrizes, protagonistas individuais de cada episódio, desfilando em um cenário de fundo branco. As atrizes caminham pelo cenário como num desfile de moda. A parte da letra da canção *Bela Fera* (Pedro Luis e a Parede), que acompanha a vinheta, reforça a beleza das atrizes e também das personagens que elas interpretam. Dizendo que o mundo é delas, reforçado com a imagem deste mundo pálido onde as únicas coisas que são ressaltadas são as mulheres, a letra da canção reitera que aquelas mulheres são únicas e especiais. E que elas despertam nos homens o desejo de estar ao lado delas. Além disso, a canção soma o sentido da temática do seriado, com o verso “a bela é carioca, mas é da cor do Brasil”. Sendo assim, apesar de todas as pro-

tagonistas serem cariocas, elas são um reflexo das mulheres do país.

A vinheta de abertura e a vinheta de encerramento têm uma pequena diferença. Ao final da vinheta de abertura a protagonista do episódio que será apresentada caminha em direção à câmera frontal. Este final acontece na repetição do verso já citado acima. Assim temos o reforço de que, apesar de estarem na cidade maravilhosa, aquelas mulheres poderiam ser do Brasil inteiro. Na vinheta final, a mulher que caminha até a frente do cenário é a protagonista do episódio seguinte. O último episódio apresenta na vinheta de encerramento uma foto das dez atrizes no cenário.

Há duas formas de se entender a trilha musical de canções de *As Cariocas*. A primeira delas é o papel da canção em cada episódio individual. A análise mostrou que a exploração da canção-tema como elemento narrativo prepara o espectador para entender quesitos que, sem a canção, seriam sutis. O ar misterioso da *Noiva do Catete* está explícito na canção *Magra*, bem como a tristeza da *Vingativa do Méier*, que só queria ser amada como o locutor de *Que pena (Ela já não gosta mais de mim)*. O amor do amigo de infância pela *Atormentada da Tijuca* fica mais explícito quando ouvimos *Menina*. A leveza do Rio de Janeiro e dos dilemas de *A invejosa de Ipanema* estão muito bem representados em *Tempo de estio*. Todo mundo torce para que o malandro não mate sua esposa, a *internauta da Mangueira*, inclusive o locutor de *Malandro*. E é tudo *Só love* na vida da *adúltera da Urca*. O apaixonado mecânico compõe e canta o samba *A necessidade* para a *desinibida do Grajaú* dizendo e, prevendo, que ela um dia terá que se rebaixar e aceitá-lo. E o casal nada usual de três vértices, um deles a *iludida de Copacabana*, parece ser a mesma situação cantada pelo locutor em *Sem compromisso*. Sabemos que é o amor morno que vive a *suicida da Lapa* devido aos versos de *Tô fora*. E a canção *Segura a nega* mostra que a *traída da Barra* é capaz de tudo quando resolve se vingar. Pode-se

perceber que, individualmente, cada canção agregou significados de seu texto, tanto melódico quanto poético, à trama desenvolvida no episódio. E, ao utilizá-la na cena introdutória, onde o narrador explica o bairro, dá ao espectador também um pouco da noção do que vai acontecer na história a que assiste.

A segunda forma de se entender o uso das canções está em se analisar o conjunto dos dez episódios. Algumas canções estiveram presentes em mais de um episódio. Em sua recorrência estabelecem uma ligação entre os episódios, carregando significados de um para o outro. Mas existe um caso muito peculiar dentre elas. *Segura nega* aparece no primeiro episódio, em sua versão cantada. Ali já temos o sentido literal e musical sendo explorado como voz narrativa. Há inserções de sua versão instrumental no terceiro, quinto, sétimo e oitavo episódios. Essa reiteração reforça o sentido de que todas aquelas mulheres não poderiam ser controladas do mesmo jeito que foi difícil controlar a *traída da Barra*, estabelecendo uma ligação entre os episódios. Ao fechar o seriado utilizando *Segura nega* como canção-tema, o produtor musical mostra que construiu um pensamento macroestrutural para a trilha de canções. Em outras palavras: ainda que cada episódio da série seja pensado para sustentar-se como narrativa por si mesmo, a música é um dos fatores de unidade, inserindo-se num conjunto de signos que permitem à série ser compreendida como uma produção coesa e articulada.

As canções têm uma importância diferenciada no seriado, sendo quase todo o material musical instrumental proveniente delas. Algumas inserções das versões instrumentais das canções acontecem em episódios onde a versão cantada da mesma não está inserida. Neste caso, se tem uma dupla articulação que se dá tanto pelo uso da canção já ocorrido em outro episódio como pelo conhecimento prévio da canção por parte do espectador. Sendo assim, a articulação acontece tanto internamente, pela percepção proveniente da macro-

estrutura da trilha musical do seriado, como externamente, devido ao repertório cancional do espectador.

Outro ponto que merece destaque diz respeito ao uso da canção-tema em cenas importantes da história. Este tipo de inserção aparece em oito episódios. É quando o novo amante descobre parte do segredo da *noiva do Catete* que ouvimos novamente *Magra*. É ao som de *Que Pena* que o marido insensível começa a vivenciar o plano da *vingativa do Méier*. O mesmo acontece quando o amigo de infância coloca seu plano em prática para que a *atormentada da Tijuca* seja respeitada no trabalho. É quando ouvimos *Menina*. No momento em que a *invejosa de Ipanema* vê o colar de esmeraldas que sua rival ganhou do marido que ouvimos *Tempo de estio*. Da mesma forma que, no mesmo episódio, ao convencer o dono a vender sua Ferrari para ela, ouvimos a canção novamente. *Malandro* aparece no momento que, feliz porque o Flamengo é campeão, o marido da *internauta da Mangueira* decide não matá-la. Quando a *iludida de Copacabana* decide se ela se entrega ao amigo do marido ouvimos *Sem compromisso*. Isto acontece também quando ao casal se soma mais um personagem, tornando-se uma relação a três. Ao conhecer Roberto, a *suicida da Lapa* se apresenta ao som de *Tô fora*. Ouvimos a canção também quando eles quase colocam o plano do duplo suicídio em prática e quando eles desistem de morrer. Em dois momentos em que a *traída da Barra* enfrenta sua raiva podemos ouvir *Segura nega*: quando ela vê que não é capaz de trair o marido que a traiu e quando ela se sente vingada devido à surra que o marido toma.

A canção *A necessidade* é parte tão importante do episódio *A desinibida do Grajaú* que todas as suas inserções são todas parte do enredo da história. Como o admirador-mecânico da *desinibida do Grajaú* está compondo a canção para ela, ele sempre a está cantarolando. E a letra decifra o comportamento dela com ele. Aqui a canção não aparece nas cenas importantes.

A única canção-tema que não é usada em uma cena importante do episódio que acompanha é *Só love*. Sua entrada fica restrita à cena introdutória e a primeira cena da história.

Das quinze canções presentes na trilha musical de *As cariocas* temos cinco canções que não são canções-tema. Uma delas é o tema musical da vinheta de abertura e de encerramento. Outra é cantada pela atriz Deborah Secco, no episódio *A suicida da Lapa* e pode ser considerada fala da personagem.

As outras três canções têm comportamento distinto na trilha do seriado. *Samba do carioca* (Elza Soares) é utilizada primeiramente no segundo episódio, *A vingativa do Méier*. Ali ela constrói o sentido de que a protagonista deve continuar seguindo sua vida, relevando o desinteresse sexual do marido por ela. Só temos uma nova inserção desta canção no episódio oito, *A iludida de Copacabana*. Nesta inserção o sentido também é o de continuar com a vida, já que a iludida está traindo o marido ausente com o amigo do mesmo. *Outra vez* é a canção que encerra o episódio *A Adúltera da Urca*. Quando a protagonista e seu marido se entendem, a canção começa a tocar. Este episódio é protagonizado por Sônia Braga e Antônio Fagundes. Após a resolução da problemática envolvendo as personagens, as cenas dos dois no episódio são substituídas por cenas da telenovela *Dancin Days* (1978), escrita por Gilberto Braga e dirigida por Daniel Filho. A canção foi tema das personagens da telenovela, interpretado pelos mesmos atores. *Só o ôme* é um caso peculiar. Não existe na trilha musical do seriado nenhuma inserção de sua versão cantada, mas há oito inserções de sua versão instrumental no episódio *A Vingativa do Méier*. Embora o espectador não possa fazer relações da música com sua letra, pode-se perceber que o produtor musical levou a letra em consideração para utilizá-la. Em todas as inserções temos a protagonista e seu marido em situações problemáticas de seu casamento falido. Só um bom trabalho de umbanda poderia ajudá-los.

A canção em *As cariocas* pode ser considerada uma personagem à parte. A trilha musical de canções, dirigida por Pedro Luís e Olivia Byington, traz para cada um dos episódios novos sentidos e riqueza poética, permitindo ao espectador uma leitura que não seria possível sem a música. O processo de significação audiovisual realiza-se por meio da articulação de seus diversos elementos visuais e sonoros. A canção, por sua força poética intrínseca, quando usada como parte desta articulação, é um elemento poderoso na construção dramático-narrativa do produto televisivo.

Referências

BAPTISTA, A.; FREIRE, S. As funções da música no cinema segundo Gorbman, Wings-tedt e Cook: novos elementos para a composição musical aplicada. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música. *Anais...* Brasília: Universidade de Brasília, 2006, p. 745-749.

GORBMAN, C. *Unheard melodies: narrative film music*. Indiana: Indiana University, 1987

MACHADO, R. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.

SADEK, J. R. *Telenovela: um olhar do cinema*. São Paulo: Summus, 2008.

TATIT, L. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.



***The game never ends...* Uma análise de *Endgame*, de Beckett e McPherson**

.....
Gabriela Borges
.....

Minha obra é uma questão de sons fundamentais, tornados tão plenos quanto possível, e não aceito responsabilidade por mais nada. Se as pessoas têm dor de cabeça com os harmônicos, que tenham. E providenciem a sua aspirina. Hamm como afirmado, e Clov como afirmado, juntos como afirmado, *nec tectum nec sine te*, em tal lugar, em tal mundo, é tudo que posso fazer, mais do que poderia. (Carta de Beckett a Schneider).

ESTE CAPÍTULO tem o intuito de analisar a transcrição para o cinema e a televisão da peça de teatro *Endgame*, de Samuel Beckett, produzido em 2001, no âmbito do projeto *Beckett on Film*.

As escolhas estéticas apresentadas no (tele) filme *Endgame* (Fim de Partida), dirigido por Connor McPherson, no que diz respeito à representação das personagens, à configuração do espaço e ao redimensionamento do tempo, exploram o potencial da tecnologia audiovisual na representação da memória.

Neste sentido, este trabalho pretende analisar as especificidades desta transcrição e o diálogo entre a linguagem teatral e audiovisual, que refletem sobre o próprio processo criativo beckettiano ao mesmo tempo em que criam uma nova poética, que desafia a fortuna crítica do autor e enfatiza a convergência do cinema com a televisão no século XXI.

O texto teatral

O texto de *Endgame* começou a ser escrito em 1954 e levou três anos para ser finalizado. No início, o autor afirma numa carta a Alan Schneider que parecia uma girafa de três pernas, em que ele não sabia se adicionava ou retirava uma perna (apud POUNTNEY, 1988, p. 73). A peça estreou em Londres no *Royal Court Theatre* com atuação em língua francesa e direção de Roger Blin, o mesmo diretor da primeira encenação de *Waiting for Godot*, no ano de 1957.

Fletcher (2000, p. 97) chama a atenção para o fato de que Beckett não considerava as versões de seus textos teatrais como definitivas, modificando sempre alguma coisa durante as encenações. Ressalta ainda que isto não significava que o autor permitisse que outras pessoas alterassem o seu texto, aliás, esta é uma das razões pelas quais os textos teatrais apresentam tantas rubricas de cena ou indicações cênicas. É por isso também que ele se sentia agradecido aos diretores, tais como Roger Blin e Alan Schneider, que seguiam as suas orientações à risca¹.

Worton (1994) defende que as peças de Beckett são metateatrais, pois elas são encenadas ao mesmo tempo em que tecem comentários sobre o teatro. Os textos desafiam o contrato tradicional entre o texto e o leitor/espectador, fazendo com que seja impossível suspendermos a crença e entrarmos no mundo da ficção, que seria o contrato básico referido por Coleridge a respeito da crença poética. Somos constantemente lembrados que estamos assistindo a uma peça de teatro e, portanto, não buscamos a identificação com as personagens e suas qualidades como uma tentativa de compreender o significado da peça, mas buscamos um novo modo através do qual elas podem significar.

Worton (1994) ressalta que, na verdade, o que Beckett diz não é totalmente novo, mas o modo como diz é radical e provocador. Ele usa

1 Sobre este assunto, ver Borges, 2012.

os textos para nos lembrar ou para nos contar que não existe certeza ou conhecimento definitivo, ao mesmo tempo em que nos mostra que podemos aprender a ler de uma outra forma, de uma forma que nos dá espaço para trazermos as nossas contestações, bem como o nosso conhecimento para a própria recepção do texto. Neste sentido, ele remete ao distanciamento teorizado por Brecht, deslocando o nosso olhar de tal forma que nos propicia uma reflexão enquanto estamos a fruir o prazer, seja do texto ou do espetáculo. Na própria peça, o autor refere-se, por meio de Hamm, a esta questão quando este diz: “não estamos começando a a significar alguma coisa?” E Clov responde: “Significar? Nós, significar! (Riso breve) Ah, essa é boa!” (BECKETT, 2010, p. 73-74)².

A respeito do texto de *Endgame*, Beckett o descreve, numa carta a Schneider, em 1956, como “bastante difícil e elíptico, dependendo fundamentalmente do seu poder de ferir, mais desumano do que Godot” (apud POUNTNEY, 1988, p. 73). A acolhida da crítica foi contraditória. Enquanto alguns críticos, como Harold Hobson, do *Sunday Times*, elogiaram a peça, outros como Kenneth Tynan, do *Observer*, a criticaram vivamente. Fletcher (2000, p. 97-98) ressalta que isto se deve provavelmente ao gosto de cada um deles; Hobson gostava de teatro experimental enquanto Tynan preferia peças de caráter mais político, como as de Bertold Brecht. Desde 1958, quando foi encenada em língua inglesa por George Devine no mesmo *Royal Court Theatre*, a peça começou a ser reconhecida como um clássico moderno, conforme relatou um crítico, um bom diretor “irá elevar o trabalho ao seu próprio estatuto trágico, sem sacrificar os seus brilhantes valores cômicos e corrosivos.” (apud FLETCHER, 2000, p. 98).³

2 Neste texto optamos por usar a tradução da peça para o português realizada por Fábio de Souza Andrade (BECKETT, 2010), mas em alguns momentos preferimos, por sugerir ou contextualizar, as traduções de outro modo a fim de conseguir uma melhor compreensão do texto teatral.

3 No original: will elevate the work to its proper tragic stature without sacrificing its corrosive, brilliant black comic values (apud FLETCHER, 2000, p. 98).

É importante ter em mente que o texto foi escrito após a Segunda Guerra Mundial, numa Europa devastada e sem perspectivas de futuro. Como já foi explorado num outro artigo (BORGES, 2012), Beckett participou ativamente da Resistência Francesa e sofreu com os raciocinamentos, com a longa espera e com a desesperança advinda do tempo da guerra. Em *Endgame* o autor aborda este contexto socioeconômico de uma forma diferenciada do que tinha feito em *Waiting for Godot*. Para Michael Worton (1994), enquanto *Godot* está fundamentado na promessa de uma chegada que nunca ocorre, *Endgame* promete uma partida que nunca acontece. Pode parecer que os personagens procuram o futuro, no entanto, se não há passado, não pode haver presente nem futuro. Os personagens precisam inventar os seus passados e fazem isso inventando histórias. Neste sentido, as duas peças estão relacionadas com a memória e a nostalgia.

Beckett continua a explorar a dupla de personagens, no entanto não estamos mais diante de dois vagabundos, mas de dois incapacitados. O personagem Hamm é cego e está preso a uma cadeira, enquanto o seu servo e companheiro, o personagem Clov, manca de uma das pernas. É ambíguo no texto se Clov é o filho adotivo de Hamm. Os outros dois personagens são os pais de Hamm, Nell e Nagg, dois velhos decrepitos que estão presos em duas latas de lixo e que, de vez em quando, dialogam entre eles. Os personagens estão todos confinados, no seu próprio espaço e dentro de um quarto praticamente despido de elementos de cena. Hamm está na cadeira de rodas, Nagg e Nell nas latas e Clov é o único que tem mobilidade, mas não sai para o lado de fora, apenas olha pela janela, através de uma luneta, para uma atmosfera desértica e totalmente devastada.

A peça centra-se na tarefa dos personagens, virtualmente infinita e de conclusão impossível, de acabarem com a sua própria existência. Esta proximidade do fim está representada pela natureza decrepita dos personagens, pela escassez de meios (alimentos e bens de pri-

meira necessidade) e pela rotina vazia, que custa a preencher o tempo de espera, completamente desprovido de esperança. A peça começa com a seguinte passagem: “Clov volta-se para o público e diz: “(olhar fixo, voz neutra) Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando. (Pausa).” (BECKETT, 2010, p. 38).

Adorno (1982) sugere que *Endgame* revela um momento histórico e argumenta que depois da Segunda Guerra até mesmo a cultura que ressurgia mostrava-se destruída, a humanidade vegetava e arastava-se depois dos eventos aos quais até mesmo os sobreviventes não conseguiam realmente sobreviver. Para o autor, os personagens de Beckett se comportam de forma primitiva e behaviorista, de acordo com as condições pós-catástrofe, pois tinham sido mutilados de tal forma que não conseguiam reagir de outro modo. Os rituais diários são repetidos *ad nauseum*, como se trouxessem uma certa normalidade à condição dos personagens. Nell pergunta-se: “Por que esta comédia, todos os dias?” (BECKETT, 2010, p. 53), reforçando esta ideia de rotina e de imobilidade. A seguir, num diálogo com Nagg, Nell reclama que não trocam a areia das latas todos os dias, como se eles fossem cães. A seguir, Nell ainda afirma: “Nada é mais engraçado do que a infelicidade, com certeza.” E reforça: “Sim, sim, é a coisa mais cômica do mundo. E nós rimos, rimos com gosto, no começo. Mas é sempre igual. É, é como uma história engraçada que ouvimos várias vezes, ainda achamos graça, mas não rimos mais.” (BECKETT, 2010, p. 58). Neste sentido podemos afirmar que é uma comitragédia, por esta capacidade de fazer rir em meio à privação e ao sofrimento, mesmo sem a perspectiva de remissão no horizonte.

A estrutura da peça é cheia de paralelismos, sendo que começa e termina com solilóquios. Podemos apontar os seguintes paralelismos: temos cinco risos de Hamm para cinco bocejos de Clov; enquanto Hamm está imóvel na cadeira de rodas, Clov tenta ver o mundo exte-

rior da escada; Hamm usa óculos escuros e Clov olha através da luneta; Hamm usa o apito e Clov o despertador como objetos de cena.

Andrade (2010, p. 24) analisa o texto a partir de sua construção em versos alternados e complementares (*stichomythia*, em grego), os quais compõem a disputa verbal entre Hamm e Clov e espacializa-se na gravitação do criado ao redor do espaço centrado na cadeira de Hamm. O autor sugere que a dor e a humilhação podem gerar uma reação, mas neste caso aparecem neutralizadas por uma incapacidade de protesto que se traduz no aspecto fisicamente mutilado dos personagens.

Na opinião de Fletcher (2000, p. 104), os discursos de Hamm funcionam como uma espécie de *leitmotif* e fornecem a coesão da peça, como o refrão “We’re waiting for Godot” na peça *Waiting for Godot*. Não há o desenvolvimento dramático que tradicionalmente se espera de uma peça de teatro, não há peripeteia nem revelações inesperadas para manter a narrativa; os ingredientes de uma “peça bem-acabada”. Há indícios de que aquele dia retratado na peça é um dia diferente. Começa com Clov removendo o lenço do rosto de Hamm, que não enxerga e, portanto, não pode ver o lenço, Nell morre e até mesmo Nagg fica em silêncio, as provisões estão acabando e Hamm no final da peça diz: “Acabou, Clov, acabamos. Não preciso mais de você.” (BECKETT, 2010, p. 125). Clov se veste para ir embora, no entanto não consegue, e continua em cena. Neste sentido, podemos perceber um paralelo com *Waiting for Godot*, em que os personagens afirmam que vão embora, mas nunca saem de cena.

Os comentários de Hamm sobre o meio em que vivem sugerem uma alusão ao Inferno de Dante, que também trabalha com o conceito de circularidade. Os personagens de Beckett estão presos às suas rotinas do mesmo modo que as imagens do Inferno de Dante enfatizam a miséria dos seus habitantes. Eles vivem a farsa das rotinas, pois não há nada a fazer senão esperar pela morte. Numa atmosfera cinzenta e cadavérica, até mesmo o ambiente é estático.

O mundo avistado por Clov através de sua luneta é cinza e está completamente acabado, o oceano, as ondas do mar, o sol, o farol, as gaivotas, tudo desapareceu, nada mais tem cor. Tudo cinza, tons da cor cinza (como na telepeça *Ghost* trio). É interessante ressaltar que nem Hamm nem a audiência tem acesso ao que Clov vê, mas ele descreve que tudo está acabado. No entanto, ele estabelece uma relação com a audiência quando se dirige para a plateia e olha através da luneta, quebrando assim a convenção da quarta parede imaginária que separa atores e público. Ironicamente, Clov afirma que a plateia, ao contrário dos personagens, se regozija com o que vê na seguinte passagem:

Clov: A coisa está esquentando (Sobe na escada, dirige a luneta para o exterior, ela escapa-lhe das mãos, cai. Pausa) Fiz de propósito (Desce, pega a luneta, examina-a, dirige-se para a plateia) Vejo... uma multidão... delirando de alegria. (Pausa) Isso que eu chamo de lentes de aumento. (Abaixa a luneta, volta-se para Hamm) E então? A gente não ri?

Hamm: (depois de refletir) Eu não.

Clov: (depois de refletir) Nem eu. (Sobe na escada, dirige a luneta para o exterior) Vejamos... (olha, movimentando a luneta) Zero... (olha)... zero (olha) e zero. (Abaixa a luneta, volta-se para Hamm) E então? Satisfeito?

Hamm: Nada se mexe. Tudo está

Clov: Zer...

Hamm: (com violência) Não falei com você! (Voz normal) Tudo está tudo está tudo está o quê? (com violência) Tudo está o quê?

Clov: Como tudo está? Em uma palavra? É isso que quer saber? Só um segundo. (Dirige a luneta para o exterior, olha, abaixa a luneta, volta-se para Hamm) Cadavérico. (Pausa) E então? Contente? (BECKETT, 2010, p. 69-70).

Nesta passagem podemos notar o tom irônico com que Clov se refere ao público e, também, enfatiza o cenário de destruição em que o mundo exterior se encontra. Neste momento, o texto teatral se refere ao próprio ato de representar, fazendo menção, de modo ambíguo e irônico, ao papel desempenhado pelo público e também pelos personagens, ao indagarem se estão contentes com aquela situação. Parece que só a multidão que assiste ao espetáculo se regozija com o que está vendo, momento no qual o autor, ironicamente, se refere ao modo cômico em que relata a tragédia da vida pós-guerra.

Idiossincrasias do meio audiovisual

No meio audiovisual, o texto da peça ganha uma outra dimensão pelo modo como trabalha com o espaço, tanto por meio dos enquadramentos quanto dos movimentos de câmera.

É importante ressaltar, conforme já foi abordado em detalhes em outros artigos (BORGES, 2011), que uma das premissas do projeto *Beckett on Film* era de que as peças fossem adaptadas sem nenhuma alteração no texto e nas rubricas de cena. Com isso, os diretores tiveram de trabalhar no meio audiovisual a partir de uma “forma-prição”, conforme teoriza Santiago (apud JOHNSON, 1982, p. 10) a respeito da adaptação da literatura para o cinema.

Porém, temos argumentado que as características estéticas do meio audiovisual valorizam o trabalho de Beckett, agregando outros significados à sua obra. Na verdade, o próprio Beckett desenvolveu uma poética televisual que dialogou de modos diversos com as produções teatrais e notamos que, em cada uma das adaptações do projeto *Beckett on Film* que temos analisado⁴, estas influências e hibridizações são operacionalizadas de modo diferenciado, mas sempre enriquecendo a discussão sobre as fronteiras de uma obra de arte.

Diferentemente de outras obras escritas e produzidas a partir dos anos 1970, em que a componente cênica prima por uma fragmentação dos corpos e pela busca de discursos fragmentados e algumas vezes ininteligíveis, *Endgame*, a segunda peça encenada de Beckett, possui uma forte componente dialógica, caracterizada na interação entre os dois pares em cena, Hamm e Clov e Nagg e Nell.

Se, por um lado, o diálogo é obrigatoriamente o foco da atenção da adaptação da peça, por outro lado, é também o modo de expressão por excelência da televisão. Sendo assim, podemos afirmar que o

⁴ Projeto Didaskália: da voz autoral de Beckett à liberdade de criação que está sendo desenvolvido no CIAC/UALG, Portugal, desde 2010. Ver resultados parciais em Borges, 2011, 2012.

próprio texto teatral favorece a adaptação para o meio televisivo. Porém, rompendo de algum modo com as convenções do meio audiovisual, em que temos geralmente uma ação que se desloca no tempo e no espaço, no telefilme de *Endgame* temos uma ação que ocorre no mesmo espaço e num tempo recorrente e, de certo modo, circular.

O espaço que nos é dado a conhecer é apenas o espaço do quarto, praticamente vazio, em que os quatro personagens se encontram. Hamm encontra-se imóvel na sua cadeira, de costas para duas latas grandes de lixo, onde se encontram Nagg e Nell. O único que se movimenta é Clov, que se desloca do quarto para a cozinha e que vê o mundo através da janela, mas não temos acesso nem aos espaços nem ao olhar de Clov. Neste espaço fechado, que no teatro nos é mostrado de modo completo, no telefilme é trabalhado de modo fragmentado.

Os enquadramentos e os movimentos de câmera nos permitem uma nova leitura do texto teatral original. A câmera permite uma aproximação entre a encenação e o público de tal modo que os monólogos e os diálogos dos personagens ganham em força dramática. Os enquadramentos fragmentam a ação, valorizam os discursos e a força simbólica dos personagens por meio dos planos próximos e *close-ups*. Por exemplo, quando Hamm narra as suas histórias, o plano médio em que é filmado enfatiza o seu discurso e o aproxima do espectador, que se sente interpelado. Nas discussões entre Hamm e Clov, o plano/contraplano acentua a discordância entre eles e, ainda, as latas de lixo em que Nagg e Nell se encontram são enquadradas de modo a enfatizar as suas pequenas cabeças decrépitas que despontam em tão grandes latas. Este recurso cênico de fragmentação do corpo do personagem, pois o personagem é apenas o seu rosto, já que nunca vemos o resto do corpo, será muito explorado em peças produzidas como *Not I e That Time*.

Os movimentos de câmera circundam o ambiente e enfatizam os diálogos ao aproximarem do público, por exemplo, os rostos dos per-

sonagens ou os movimentos compassados e intrépidos de Clov. Portanto, podemos sugerir que o meio audiovisual, a televisão principalmente, que é conhecida como o meio das cabeças falantes, valoriza a encenação da peça teatral, trazendo novos significados que não eram possíveis no teatro.

McPherson⁵ afirma que os diálogos, que são teatrais, continuam os mesmos, as pausas é que são menores. Neste sentido podemos indagar a respeito do processo de passagem de um texto teatral para o meio audiovisual, isto é, como fazer a encenação de modo que não seja apenas teatro filmado? Bazin (apud AUMONT, 2008, p. 68) defende que na transformação de uma determinada situação teatral em uma situação propriamente cinematográfica deve-se optar por trabalhar com os códigos cinematográficos e não tentar libertar-se do verbal por meio dos gestos visuais. Neste caso, o diretor confessa a origem teatral e explora o texto principalmente através do uso da câmera, evidenciando o diálogo e a riqueza do texto teatral, ou seja, ele não inventa, deixa os personagens falarem.

Percebemos no filme também a importância das histórias contadas por Hamm, que muitas vezes dirige-se a nós, espectadores, para narrá-las. Tornamo-nos assim parte da história. Na verdade, ele é um contador de histórias que quer ter ouvintes, pois manda Clov acordar o seu pai para que o escute, apesar de manter-se de costas para a lata de lixo, assim como exige que Clov o escute mais uma vez, apesar deste muitas vezes já se mostrar enfadado. Hamm regozija-se na hora de contar as suas histórias, que tratam das memórias de diferentes épocas da sua vida. As memórias também são o tema das histórias compartilhadas por Nagg e Nell, que relatam a vida feliz que tiveram juntos. O diálogo destes dois personagens mostra a cumplicidade que têm e atualizam o próprio presente. Outra evidência desta tentativa de resgatar a memória para viver o presente pode ser

⁵ Entrevista disponível em: <www.beckettonfilm.org>. Acesso em: 23 mar. 2013.

vista na seguinte passagem em que Hamm pergunta: “Ontem! Que quer dizer isso? Ontem!” E Clov responde: “Quer dizer a merda de dia que veio antes desta merda de dia. Uso as palavras que você me ensinou. Se não querem dizer mais nada, me ensine outras. Ou deixe que eu me cale.” (BECKETT, 2010, p. 87).

Em plano médio, sentado na sua cadeira, a participação de Hamm começa e termina com: “Minha... (bocejos)... vez. (Pausa) De jogar.” (BECKETT, 2010, p. 93). Na tradução para a língua portuguesa é entendida literalmente como a vez de Hamm no jogo. No entanto, na versão em língua inglesa, esta afirmação apresenta uma certa ambiguidade. Em inglês, lemos: “Me – [he yawns] – to play” (BECKETT, 2010, 1993). O verbo *to play* significa tanto jogar quanto representar e assim, a entrada em cena de Hamm ganha um outro significado, no nosso entender mais rico, porque está ligado à representação de Hamm e também às histórias que irá contar durante a peça. Hamm tira o pano de seu rosto e se apresenta ao público. Ele jogará um jogo (da vida em busca da morte) que está fadado ao empate, mas também nos contará anedotas e momentos importantes da sua vida. Assim, argumentamos que esta apresentação é importante e está relacionada também com o final da peça, em que ele se despede do público e do jogo. No seu último monólogo, que encerra a peça, Hamm começa com a mesma afirmação: “Minha vez. (Pausa) De jogar. Mas este é seguido por “(Pausa com cansaço) Velho fim de partida. Perdido. Acabar de perder. () Empatados. () Momentos nulos, nulos desde sempre, mas que são a conta, fazem a conta e fecham a história.” (BECKETT, 2010, p. 128-129).⁶

Beckett era jogador e apreciador do xadrez e o título desta peça faz uma referência a este jogo, ampliando a sua visão de um universo cí-

6 Na versão em inglês lemos: “Me to play. Old endgame lost of old, play and lose and have done with losing. (...) Deuce. (...) Moments for nothing, now as always, time was never and time is over, reckoning closed and story ended.” (BECKETT, 1990, p. 132-133). Tradução nossa da primeira parte, que entendemos explicar melhor o cerne da questão proposta: Velho fim de jogo. Perdido de velho. Jogar e perder e já chega de perder.

clico e repetitivo. O final da partida (*endgame*) no xadrez refere-se a uma série de movimentos em que o final do jogo é decidido antes de ocorrer propriamente o seu fim. Neste sentido, Beckett apresenta uma analogia entre os conceitos de fim da partida e o fim da vida, na qual a morte é o final inevitável. A peça termina com um empate, um jogo que ninguém ganhou e que será jogado novamente no dia seguinte, isto é, o jogo da vida à espera da morte. Os personagens, como os jogadores, repetem os seus movimentos. Como um perdedor, que se esforça nos seus movimentos mesmo sabendo que a sua derrota é iminente, os personagens continuam os seus movimentos habituais, a fim de vencer mais um dia, embora o jogo já tenha perdido o apelo que tivera antes. Esta referência ao jogo de xadrez é construída por meio da própria forma como os personagens se movem em cena, em movimentos sincronizados e repetitivos.

Para finalizar, refletimos sobre a referência ao jogo que nunca termina colocada no título deste artigo. O jogo que Beckett propõe não tem fim, mesmo passado mais de 50 anos deste trabalho, o jogo proposto pelo autor entre representação e encenação continua bastante atual, tanto é que o projeto *Beckett on film* parece recuperar esta contemporaneidade da dramaturgia de Beckett e, ao filmar as peças em meio audiovisual permite, assim, que o jogo nunca acabe, porque deixa para as gerações futuras as referências do rico e fantasmagórico universo beckettiano.

Referências

ADORNO, T. Trying to understand Endgame. *The New German Critic*, n. 26, Spring-Summer, 1982, p. 119-150.

ANDRADE, F. de S. Matando o tempo :o impasse e a espera. In: BECKETT, S. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2006.

BECKETT, S. *The complete dramatic works*. Londres: Faber and Faber, 1990.

_____. *Fim de partida*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

BORGES, G. Enquanto se espera por Godot: mise-en-scène e edição no telefilme Waiting for Godot. In: PUCCI JR., R.; BORGES, G.; SOBRINHO, G. A. (org.) *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Campinas: Unicamp; Faro: CIAC; São Paulo: Socine, 2012, p. 56-67. V. II. Disponível em: <<http://www.ciac.pt/Renato%20Pucci/index.html>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

_____. Play it again, Sam. Transcrição de narrativas beckettianas nos meios audiovisuais. In: PUCCI JR., R.; BORGES, G.; SELIGMAN, F. (orgs.) *TV: formas audiovisuais de ficção e documentário*. Faro : Ciac; São Paulo: Socine, 2011. V.I. p. 79-89. Disponível em: <<http://www.ciac.pt/livro/livro.html>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

_____. *A poética televisual de Samuel Beckett*. São Paulo: Annablume, 2009.

FLETCHER, J. *Samuel Beckett. Waiting for Godot. Endgame. Krapp's last tape*. Londres: Faber & Faber, 2000.

POUNTNEY, R. *Theatre of shadows. Samuel Beckett's drama 1956-1976*. Guernsey: Guernsey Press, 1988.

JOHNSON, R. *Literatura e Cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

WORTON, M. Waiting for Godot and Endgame. Theatre as text. In: PILLING, J. (org.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge Press, 1994. Disponível em: <http://www.samuel-beckett.net/Godot_Endgame_Worton.html>. Acesso em: 25 mar. 2013.



Autorreflexividade na *sitcom* contemporânea

.....
Marcel Vieira Barreto Silva

Introdução

ESSE ARTIGO busca refletir sobre estratégias autorreflexivas em *sitcoms* contemporâneas que encenam, através de artifícios comuns ao cinema e à dramaturgia moderna, novas formas de *mise-en-scène* televisiva. Essas séries se afastam dos estilos dominantes de *sitcom* da última década, seja a tradicional multicâmera, seja o falso documentário, ao incorporar estratégias autorreflexivas como a quebra da ilusão cênica, a interpelação da câmera pelos personagens e a pedagogia intertextual como narrativa.

A quarta temporada da série *Seinfeld* (1989-1997), criada por Jerry Seinfeld e Larry David, representa o marco do que Robert Hurd (2006, p.764) chama de “modernismo na cultura popular”: o jogo autorreflexivo da narrativa coloca o personagem Jerry Seinfeld e seu amigo George Costanza escrevendo o piloto de uma série sobre o dia a dia na vida de um comediante nova-iorquino chamado Seinfeld. Esse procedimento narrativo cria uma construção em abismo onde as imagens do Jerry Seinfeld (criador da série, personagem da série, personagem do personagem da série) se multiplicam infinitamente como em um jogo de espelhos que projeta a interpretação para além da superfície textual mais clara. Além disso, essa temporada foi responsável por radicalizar o uso de uma *gag* própria de um modelo de construção seria-

da, cujas tramas se repetem no arco dramático da temporada em episódios esparsos, de modo a exigir um maior engajamento do público com a narrativa. Marla, a virgem, o menino-bolha e Joe Devola, que tenta matar Jerry, são *plots* que atravessam vários episódios, constituindo arcos dramáticos mais fluidos que voltam em momentos diversos da temporada. O efeito cômico, nesse caso, é alcançado pelo engajamento serial fidelizado pela própria narrativa.

Mesmo que a série *Seinfeld* tenha proposto estratégias narrativas bastante elaboradas para a televisão comercial nos Estados Unidos, ela se apoiou em um estilo de encenação historicamente marcado em relação à comédia de situação (conhecida mais popularmente como *sitcom*): o chamado modelo multicâmera, em que a gravação em estúdio emula uma apresentação ao vivo, inclusive com a adição da trilha de risos ao fundo. A história desse modelo de encenação é longa e remonta aos primeiros programas televisivos que apresentavam a gravação ao vivo diante de uma plateia que, várias vezes, interperava e era interperada pela própria encenação. Esse tipo de *sitcom* ganha forma com o sucesso de *I Love Lucy*, célebre programa que passou entre 1951 e 1957, focado no ambiente familiar de um jovem casal e suas peripécias diante das mudanças na sociedade de consumo do pós-guerra nos Estados Unidos. O espaço do drama doméstico, emblemático pelo uso da sala de estar e da cozinha como lugares que se repetem semana a semana, fundou uma longa tradição na *sitcom* que vem de *I Love Lucy* e *Bewitched*, passando pelas críticas sociais de *All in the Family* e *The Mary Tyler Moore Show*, até o predomínio nos anos 1990 com o já citado *Seinfeld*, mas também com *Friends*, *Frasier* e *Mad About You*, só para ficar com alguns dos mais célebres.

O caso de *Seinfeld* faz emergir uma importante contradição no processo de modernização dos formatos televisivos no século passado: embora consiga propor uma estrutura narrativa seriada bastante inovadora quanto ao entrelaçamento das dimensões seriais e episó-

dicas do programa – típica do que Jason Mittell (2006) chama de complexidade narrativa –, *Seinfeld* se apóia em um modelo de encenação muito clássico, modelo esse que se sustenta pela gravação em estúdio, com o predomínio do plano/contraplano e o destaque ao diálogo como elemento central no desenvolvimento dramático. As *gags* verbais e físicas são predominantes, havendo pouco investimento em estratégias audiovisuais mais criativas para o desenvolvimento do seu efeito cômico.

Os anos 2000, no entanto, foram muito singulares na busca de novas estratégias de encenação para a comédia de situação televisiva. Num época em que a imagem digital proporciona tanto ganhos em qualidade de gravação e transmissão quanto facilidade e barateamento da produção, a procura de uma *mise-en-scène* televisiva nova se consubstanciou em séries como *Arrested Development*, *30 Rock*, *The Office*, *Curb Your Enthusiasm*, *Community*, *Modern Family*, *Parks and Recreation*, *Louie* etc. Desse espectro, uma tradição se formou a partir da premente tensão entre documentário e ficção, colocando a comédia televisiva – como já discutimos em outro artigo (SILVA, 2012) – sob o riso do real. Juntamente à busca direta na retórica documental de uma matriz de *mise-en-scène* para a *sitcom*, temos o reforço de estratégias autorreflexivas que colocam a encenação em contato com seus próprios procedimentos e com diálogos entre gêneros televisivos e cinematográficos. O objetivo deste artigo é, portanto, discutir essas novas formas de encenação para televisão, destacando a ruptura com modelos historicamente estabelecidos e o investimento inventivo em novas estratégias.

Aspectos conceituais das séries televisivas na contemporaneidade

O desenvolvimento e a disseminação de ferramentas de captura, edição e exibição digitais (como celulares, câmeras portáteis, *ipods*,

notebooks, câmeras de vigilância, *webcams* etc.), hoje espalhadas de maneira abrangente entre diversos segmentos sociais, transformaram as formas de produzir e consumir audiovisual no mundo contemporâneo. Mesmo um meio como a televisão, com sua epistemologia própria – calcada na noção de fluxo (WILLIAMS, 2010) e do espectador cuja passividade era matizada apenas pela alternância de canais e mensagens esparsas para as empresas exibidoras –, hoje passa por uma transformação radical: a televisão digital, a emergência do espectador participativo e das comunidades de fãs impuseram novas necessidades expressivas para os criadores de televisão.

Desse espectro de questões, um dos sintagmas televisivos que mais tem se transformado é a chamada série de tevê, composição narrativa ficcional que ocupa lugar destacado tanto no âmbito da televisão aberta e fechada (onde, certamente, estão os exemplos mais criativos da contemporaneidade) quanto nos ambientes digitais (*DVD e Blu-ray*) e *online* (*webséries*, fóruns, blogs e narrativas transmidiáticas). Tendo uma trajetória de sucesso que remete aos primeiros teleplays (peças televisivas encenadas ao vivo, antes do advento do *videotape*), nos anos 1940 e 1950, passando pela consolidação de formas e gêneros específicos, como a telenovela, a comédia de situação e o drama de uma hora, hoje a ficção seriada se depara com um extenso processo de mudanças, tanto no escopo de temas abordados quanto – e, principalmente – pelo desenvolvimento de novas formas narrativas.

O centro dessas transformações é a televisão norte-americana, tanto nos canais abertos quanto na TV a cabo. Nesse cenário, a questão do investimento em formas narrativas e em modelos de encenação novos, que se diferenciem dos esquemas convencionais, está em muito atrelada à emergência de algumas ideias a respeito da televisão que hoje vão se tornando lugar comum crítico: primeiro, não se nega mais ver o meio como espaço possível de qualidade artística; segundo, vale mais um público restrito, porém fiel, que um público amplo

e disperso; terceiro, a ampla circulação digital, seja através de sistemas legais de *streaming* (*Itunes*, *Amazon* ou os *sites* dos próprios canais) ou de modos ilegais de circulação *peer-to-peer*, tornam o consumo televisivo cada vez mais transnacional; quarto e último, em razão disso tudo, a qualidade dos programas virou um critério de investimento para alcançar um público cada vez mais consciente do próprio meio. Na última década vivenciamos uma expansão dos formatos, temas e modos de distribuição dos programas, refletindo em trabalhos teóricos e analíticos que têm se debruçado sobre esse material, pensando em novos conceitos e em categorias mais acuradas para o entendimento do processo. Conceitos como os de “televisão cult” (GWENLLIAN-JONES; PEARSON, 2004), “televisão de qualidade” (McCABE; AKASS, 2007) e, principalmente, “complexidade narrativa” (MITTELL, 2006) aparecem como centrais para pensar essas formas contemporâneas de ficcionalização televisiva, ainda que remetam à consolidação histórica de dois formatos que, hoje, enfrentam mais radicalmente o processo de mudança: a *sitcom* e o drama de uma hora exibido no horário nobre (chamado de *Hour-long Drama* ou de *Prime-time Serial*).

Como a ênfase das análises recai, sobretudo, na questão da narrativa, falta a esses conceitos, e à maioria dos estudos contemporâneos sobre o tema (HAMMOND; MAZDON, 2005; MONTELONE, 2005; EZ-QUENAZI, 2010; COLONNA, 2010; BUXTON, 2010; PÉREZ GOMES, 2011; JOST, 2012), perceber como a dimensão da *mise-en-scène* televisiva é também central para entendermos o processo atualmente em curso. Isso se dá porque se construiu historicamente a ideia de que a encenação televisiva é mais pobre que a do cinema, visto que se baseia em um sistema industrial e seriado em que o papel criativo do diretor se submete à mão do escritor-produtor. Se esse sofisma pode parecer verdadeiro em relação à maioria da ficção televisiva – extremamente convencional em sua encenação –, hoje não condiz com a

sofisticação estilística de programas como *Game of Thrones*, *Boardwalk Empire*, *Mad Men*, *Breaking Bad*, *Louie*, *Community*, *Girls* etc., que não apenas investem em formas narrativas bastante intrincadas, como as apresentam através de uma encenação depurada, esteticamente trabalhada e, algumas vezes, autorreflexiva.

Por isso mesmo, ao apresentar e discutir questões teórico-metodológicas para o estudo da ficção seriada, devemos sempre levar em conta a investigação de uma estilística desse tipo de programa de tevê, não somente em sua dimensão narratológica – hoje bastante comentada e debatida – mas também nos aspectos expressivos de sua *mise-en-scène*. Embora saibamos que o problema da ficção seriada pode ser abordado de inúmeras perspectivas (comunicação, sociologia, marketing, estudos culturais e recepção etc.), interessa-nos neste artigo uma atenção para os modos de encenação utilizados, sua relação textual e intertextual com outros gêneros, práticas e programas audiovisuais, e o modo como certas *sitcoms* utilizam artifícios autorreflexivos para compor o seu estilo televisivo.

Novas formas de *mise-en-scène*

Desde o início, a *sitcom* se estruturou quase exclusivamente em uma forma narrativa episódica, sustentada por um modelo de encenação multicâmera. De fato, esse panorama muda bastante na primeira década do século XXI. Se o modelo convencional é paradigmático da *sitcom* até os anos noventa, como avaliam tanto Brett Mills (2004) quanto Antonio Savorelli (2010) – dois dos principais estudiosos dos novos modelos de comédia de situação na contemporaneidade, nos anos 2000 ocorre uma mudança radical no interesse da representação. Embora o modelo multicâmera continue presente no universo da televisão norte-americana (exemplos de *The Big Bang Theory*, *Two and a Half Men*, *Mike and Molly*, *2 Broke Girls* etc.), houve na última década um claro investimento em novas modalidades de

encenação, em busca de alternativas formais para além desse modelo canônico que vem desde os anos cinquenta, a partir do já comentado sucesso de *I Love Lucy*. Nesse cenário, constatamos três estratégias utilizadas para construir modelos de encenação que superassem o tradicional multicâmera.

Um dos caminhos encontrados foi a popularização de um modelo que busca imitar o estilo do documentário observacional, contando com entrevistas dos personagens e a interposição da câmera documental no espaço físico da cena, rompendo, assim, com a quarta parede do modelo multicâmera. Desse universo vale citar a série *The Office*, cuja versão britânica ajudou a fundar um estilo e a versão americana, a popularizá-lo. Além dela, *Parks and Recreation* também recorre ao mesmo procedimento – a série foi desenvolvida por Greg Daniels, o responsável pela adaptação de *The Office* para os Estados Unidos. Por fim, não podemos nos esquecer de *Modern Family*, série de Christopher Lloyd e Stephen Levitan, para a Fox, sobre o dia a dia de uma família americana pouco convencional, cujo cotidiano é registrado por uma suposta equipe de documentário. O sucesso de público e crítica de *Modern Family* – nas suas três temporadas, recebeu o prêmio Emmy de melhor série cômica – reforçam a validade e a permanência desse modelo de encenação como alternativa formal bem-sucedida.

Um segundo modelo, muito semelhante ao proposto por Seinfeld – mas, ainda assim, diferente – é o de esmaecer as fronteiras entre ficção e realidade incorporando atores interpretando a si próprios em esquemas representativos mais realistas: podemos, aqui, lembrar da série *Episodes*, de Jeffrey Klarik e David Crane (esse último, um dos criadores da célebre *Friends*), em que uma dupla de roteiristas britânica é contratada para adaptar uma série de sucesso na Inglaterra para a televisão aberta norte-americana. Apesar da negativa dos roteiristas, os produtores contratam Matt LeBlanc, que se popularizara

na já citada *Friends* como o personagem Joey. O embate entre o estilo de atuação de LeBlanc e o modelo mais sóbrio de comédia britânica é um dos catalizadores do efeito cômico. Além disso, várias situações remetem a momentos específicos de Joey em sua vida em *Friends* – como o famoso bordão *How are you doing?* – sempre retomado por personagens quando encontram com Matt LeBlanc.

Outro exemplo fundamental nesse caso é *Curb Your Enthusiasm*, de Larry David (cocriador de *Seinfeld*), em que acompanhamos o dia a dia e os percalços do carrancudo e misantropo Larry, interpretando a si próprio. Muitos atores, inclusive os colegas de *Seinfeld*, fazem participações na série, em que a comédia se vale, muitas vezes, de elementos e histórias de bastidores do trabalho de Larry como roteirista para criar situações cômicas (um exemplo é a recorrente piada em relação ao único filme que Larry David roteirizou e dirigiu, chamado *Sour Grapes*, e que, como o personagem reiteradamente explica, é uma porcaria). Aqui, novamente vemos como esse espaço nebuloso que separa ficção de realidade é um dado que não apenas se faz presente em vários estratos da narrativa televisual na contemporaneidade (desde os telejornais aos *reality shows*), como serve de elemento narrativo para o estabelecimento do próprio efeito cômico nas *sitcoms*.

Por fim, podemos falar de uma outra estratégia buscada pelos criadores para propor novos modelos de encenação na comédia de situação: isto é, o investimento em procedimentos autorreflexivos a fim de complexificar não apenas o enredamento narrativo, mas também a própria *mise-en-scène*. Diferentemente de *Seinfeld*, cuja radicalidade autorreflexiva da narrativa não se refletiu em uma mudança no modelo clássico de encenação multicâmera, em estúdio, um conjunto variado de séries, na última década, tem apostado em um tipo de encenação que esteja a meio-termo entre o realismo observacional e a fantasia manipulada, em que a edição ocupa papel central no esta-

belecimento de contrapontos imagéticos, criando, assim, gags visuais cuja potencialidade cômica permite o desenvolvimento de uma nova *mise-en-scène* para a *sitcom*.

De um espectro mais amplo de programas, vamos comentar aqui três que consideramos fundamentais nesse cenário: primeiramente, *Arrested Development*, criada por Mitchell Hurwitz, em 2003, para a Fox. A série se passa na Califórnia e apresenta as reviravoltas de uma família rica que perde tudo quando o patriarca George Bluth é preso por crimes imobiliários na empresa de construção civil que lhes pertence. Os filhos são disfuncionais, a mãe é uma perua cruel e indelicada, e o primogênito, único aparentemente normal, deve agora tentar conduzir os negócios com o pai encarcerado. No fundo dessa trama familiar, está uma visão mais radical do momento político nos EUA: aos poucos, descobrimos que o rombo nas contas da empresa é o menor dos problemas, visto que o pai havia feito negócios com Sadam Hussein para construir minisânias no Iraque. Com a guerra no auge, o fato de mostrar um empresário americano fazendo negócios com Hussein – algo que, sabemos nós, não foi exclusivo da ficção – coloca a série representando diretamente as crises políticas de seu tempo. O que parece uma comédia situacional sobre uma família é, na verdade, um microcosmo para o contexto político mais amplo do país.

Em termos de estilo de encenação, *Arrested Development* foi bastante radical na ruptura do modelo clássico, mesmo quando utiliza as gravações em estúdio. O uso do narrador em *off*, a textura da imagem – que mais parece uma câmera digital portátil –, a montagem que cria contrapontos visuais são elementos recorrentemente utilizados para romper com o efeito janela e a ilusão cênica da encenação canônica. Em diferentes episódios, os personagens se relacionam com a própria câmera, eles discutem com o narrador em *off*, a vara boom de captura do áudio vaza na imagem, e por aí em diante.

Trata-se de deixar escapar na imagem os próprios elementos que a constituem, oferecendo ao espectador um espelho em que a televisão se reflete nela própria.

Esses procedimentos autorreflexivos, longe de serem puro maneirismo de estilo, são utilizados para estabelecer efeitos cômicos na narrativa. Aqui, o conceito de gag visual ganha muita força. Não podemos esquecer, também, o modo como a própria crise de audiência da série foi trazida para dentro da narrativa como uma forma de autorreferenciar a sua própria condição instável enquanto sintagma televisivo. No sétimo episódio da terceira temporada, chamado *S.O.B's*, temos inúmeras referências ao esforço dos fãs em manter a série no ar – como o site *saveourbluths.com*, criado como uma campanha para o salvamento da série. A sigla do título é, em si, um duplo sentido, referindo-se tanto ao *site* criado pelos fãs quanto ao xingamento *son of a bitch* – provavelmente direcionado aos executivos da Fox que cancelaram o programa. O uso dessas referências é tão intenso que há diversas camadas de significado cuja decodificação exige um engajamento consciente com essas questões.

Outra série importante nesse cenário é *30 Rock*, criada por Tina Fey em 2006, e exibida até o início deste ano pela NBC. Tina Fey era já uma figura muito importante na televisão americana, tendo sido roteirista e atriz por muitos anos no lendário *Saturday Night Live*, criado nos anos 1970 por Lorne Michaels. Quando resolveu criar o seu próprio programa, Tina Fey investiu em uma *sitcom* sobre os bastidores de um programa televisivo nos moldes do *Saturday Night Live*, chamado *The Girlie Show*. O elemento autorreflexivo aqui surge na própria sinopse da série, em que o modo de produção televisiva se torna, ele próprio, um elemento do programa.

No entanto, além dessa autorreflexividade narrativa, a *mise-en-scène* da série busca reiteradamente quebrar com o estilo de encenação da *sitcom* clássica, privilegiando também a câmera na mão, o contra-

ponto na montagem e porventura a interpelação da câmera pelos personagens – vezou outra, Liz Lemon, a personagem de Tina Fey, dá piscadelas para a câmera. Além disso, o personagem Jack Donaghy, interpretado por Alec Baldwin, como executivo da própria NBC, oferece uma visão das dimensões comerciais da criação televisiva, trazendo para a cena o conflito de interesses capitaneados pelos roteiristas (a mente criativa do processo) e os executivos, como aqueles interessados apenas no retorno comercial dos programas. Muitas vezes, a intransigência dos primeiros e a benevolência dos segundos ajudam a nuançar as visões binárias sobre esses problemas.

Por fim, vale comentar sobre a série *Community*, criada por Dan Harmon, em 2009, para a NBC. Aqui, temos o dia a dia de uma universidade comunitária, cujo prestígio é mínimo e para onde vão alunos à margem do sistema educacional mais renomado. Um conjunto de alunos se reúne em torno de um grupo de estudos de espanhol e, imersos em breves romances e brigas desproporcionais, fortalecem a amizade apesar da diferença entre si. *Community* busca também, a seu modo, romper com o modelo clássico de encenação investindo em algo que chamaremos aqui de pedagogia intertextual. A série também evita a trilha adicional de risos, e, embora privilegie a gravação em estúdio, não se restringe ao plano/contraplano dentro do eixo de 180 graus. Além disso, diversos episódios incorporam retóricas de gêneros audiovisuais consolidados para criar suas paródias. O uso da retórica do filme de máfia, dos programas de tribunal, dos filmes de zumbi, do *western spaghetti* e da ficção científica, em programas esparsos, ajuda a criar uma encenação que, diferentemente da repetição de cenário e de estilo comum aos modelos clássicos, enfatiza a invenção e a criatividade estilística dentro de uma pedagogia intertextual.

O engajamento do público com os códigos desse repertório cultural utilizado é mediado pela própria encenação, cuja possibilidade de transformar seu estilo depende exatamente desse engajamento. No

episódio do filme de máfia, é muito curioso como o personagem Abed explicita verbalmente essa pedagogia intertextual em relação à retórica do cinema policial que ele tão bem conhece. Ao perceber que a disputa pelo frango frito na cantina estabelece os jogos de poder comuns ao universo da máfia, Abed de repente se torna um narrador em *off*, explicando o que se passa. Uma vez que esse tipo de narração é comum nas histórias de máfia, o uso do procedimento reflete a sua própria origem. Como no desenho habitual da série Abed não é um narrador em *off*, a aparente quebra do código interno do programa só reforça o seu aspecto predominantemente autorreflexivo.

Um dado sintomático desses programas é que, apesar dos comentários positivos dos críticos e da capacidade de arregimentar comunidades de fãs que intercedem por seus destinos, essas séries costumam sofrer rejeição do grande público, sendo constantemente alvo de interferência dos canais e, mesmo, cancelamentos. *30 Rock*, após um grande sucesso inicial de crítica, vem amargando maus resultados de audiência e foi recentemente cancelada. *Community* iniciou a sua quarta temporada imersa em uma incógnita após a NBC tirar do criador Dan Harmon o papel de *showrunner* da série. E *Arrested Development*, mesmo tendo sido bem recebida pela crítica, sofreu com índices de audiências até ser cancelada no meio da terceira temporada.

Uma hipótese para esse problema é que essas tentativas de mudanças no estilo de encenação ainda causam estranhamento no público mais amplo do horário nobre, onde as *sitcoms* têm enfrentado um adversário difícil de ser batido, que são os *reality shows* musicais, sempre muito bem acolhidos pelo grande público. Outra questão é que essas séries são representativas de um contexto cultural em que a participação ativa dos fãs exerce enorme influência na presença das séries no cenário da cultura digital. E isso é tão forte que, mesmo quase uma década após ter sido cancelada, *Arrested Development* teve uma quarta temporada, com quinze episódios produzidos pelo

Netflix, sistema de vídeo sob demanda via *streaming* que tem reconfigurado os modos de consumo televisivo hoje em dia. Após isso, há a promessa de um filme.

A conclusão que podemos aventar desse processo todo é que, ao contrário de visões mais rasteiras sobre os produtos oriundos de uma indústria cultural extremamente espetacularizada, a televisão aberta norte-americana é uma grande arena de disputa onde, ao invés de planificação e produção em série, as séries são na verdade produtos culturais bastante complexos, diferentes entre si, onde a dialética de forças criativas tem produzido invenção e olhar crítico que, como tais, devem ser também analisados em suas dimensões narrativas e estilísticas.

Considerações finais

No penúltimo episódio de *30 Rock*, Jack Donaghy se vê diante de um grande dilema: a televisão é um negócio sem futuro. Sendo a NBC parte de um conglomerado midiático e empresarial que envolve uma grande companhia multinacional (*General Electric*), um estúdio de cinema (*Universal*) e uma empresa de telefonia e provimento de internet (*Comcast*), a televisão se tornou um empreendimento demasiado custoso e pouco lucrativo, e como a lógica máxima do capital é exatamente o inverso (menor custo e maior lucro), Jack Donaghy decide se desfazer da televisão, reunindo uma série de candidatos para reconfigurar o negócio. Nesse processo, Kenneth Parcell, o eterno e abobalhado estagiário da NBC, passa a acompanhar os candidatos, buscando avaliar qual seria o melhor indicado para assumir a direção da companhia. Ao se dar conta de que o objetivo do patrão é se desfazer da televisão (o principal candidato confessa o seu desejo de transformar o local em uma loja de departamento), Kenneth se nega a continuar ali – vendo o seu amor pela televisão ser tão fortemente fustigado – e se demite. Jack, ao perceber a paixão de Kenneth

pelos inúmeros programas que o canal há muito fornecia para a afeição do público, decide que a empresa não poderia estar em melhores mãos que as de Kenneth e o torna presidente da NBC. A meio caminho entre o idílio de uma televisão gerida pelo amor ao invés do interesse comercial, e uma crítica ferrenha do cenário atual do negócio televisivo, *30 Rock* encena de maneira brilhante as diversas crises e transformações que estão no seio da produção e do consumo de televisão atualmente.

Ao vermos séries como *Community*, *30 Rock* e *The Office* sendo interrompidas e mesmo canceladas, enquanto aquelas que mantêm os modelos tradicionais de encenação continuam dominando o espaço dos canais, não podemos evitar de nos impor a seguinte pergunta: as tentativas estilísticas de novos tipos de *mise-en-scène* na *sitcom*, que caracterizaram os anos 2000, estariam dando lugar ao retorno garantido do formato tradicional? Estamos de fato diante de um cenário em que a televisão aberta, no caso norte-americano, se vê incapaz de investir em novidade estilística? Talvez seja cedo para responder com certeza, mas as evidências iniciais apontam que a televisão a cabo e mesmo as produções originais dos canais de vídeo sob demanda tem se mostrado mais interessadas nesse tipo de programa. Seja o já citado retorno de *Arrested Development* no Netflix, seja o caso de programas com grande resposta da crítica como *Girls* (da HBO) e, sobretudo, *Louie* (do FX), devemos reconhecer que a inventividade estilística da *sitcom* continua em destaque. Na terceira temporada de *Louie*, temos a participação especial do diretor David Lynch como um preparador de apresentadores de *talk show*. À parte a explosão cômica do rosto inviolável de Lynch diante de um *Louie* temeroso e encabulado, o que aquela participação pretende também nos dizer é isso: “quem está aqui é David Lynch, criador de *Twin Peaks*, a primeira série capaz de obter respeitabilidade crítica e estabelecer um público cativo que até hoje consome o programa. Embora

estejamos no domínio da comédia de situação, um gênero costumeiramente desprezado como espaço de invenção artística, é esse tipo de televisão que queremos fazer”.

Referências

- BUXTON, D. Les séries télévisées: forme, ideologie et mode de production. Paris: L'Harmattan, 2003.
- COLONNA, V. L'art des séries télé: ou comment surpasser les américains. Paris: Payot & Rivages, 2010
- EZQUENAZI, J-P. Les séries télévisées: l'avenir du cinéma? Paris: Armand Colin, 2010.
- GÓMEZ, M. A. P. (org.) Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la tercera edad de oro de la televisión. Sevilla: Biblioteca da la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.
- GWENLLIAN-JONES, S.; PEARSON, R. Cult television. Minneapolis: University of Minnesota, 2004.
- HAMMOND, M.; MAZDON, L. The contemporary television series. Edinburgh: Edinburgh University, 2005.
- HURD, R. Taking Seinfeld Seriously: Modernism in Popular Culture. *New Literary History*, v. 37, n. 4, Maryland, EUA: The John Hopkins University Press, 2006, p. 761-776.
- JOST, F. Do que as séries americanas são sintoma? Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MCCABE, J.; AKASS, K. Quality TV: contemporary American television and beyond. Londres: I.B. Tauris, 2007.
- MILLS, B. Comedy verité: contemporary sitcom form. *Screen*, v. 45, p. 63-78, 2004.
- MITTELL, J. Narrative complexity in contemporary American television. *The velvet light trap*, n. 58, Texas: University of Texas, p. 29-40, 2006.
- MONTELONE, F. *Cult series: Le grandi narrazioni televisive nell'america di fine secolo*. Roma: Dino Audiono, 2005.
- SAVORELLI, A. *Beyond sitcom: new directions in American television comedy*. Londres: McFarland, 2010.
- SILVA, M. V. B. Sob o riso do real. *Ciberlegenda*, n. 27, Niterói: UFF, p. 23-33.
- WILLIAMS, R. Television: technology and cultural form. New York: Routledge, 2010.



Grande Sertão: Veredas e Capitu – Rupturas de paradigmas na ficção televisiva brasileira

.....
Renato Luiz Pucci Jr.
.....

Introdução

É cada vez mais difícil encontrar quem sustente que a televisão seja um meio predestinado à estabilidade. Parece mesmo envelhecido o diagnóstico de Pierre Sorlin, em *Esthétiques de l'audiovisuel*, cuja primeira edição completou vinte anos:

[...] a televisão [...] se tornou um dos principais vetores da comunicação. Dirigindo-se a audiências gigantescas que não possuem nem referências culturais ou modo de expressão comuns, ela deve produzir significações mínimas, muito simples, no limite universais, o que lhe parece interditar a exploração de vias novas ou de trabalhar a matéria mais que os sentidos. (SORLIN, 2005, p. 153).

À época em que esse trecho foi escrito, início dos anos noventa, já era possível assistir a séries e seriados que ultrapassavam caracterizações reducionistas, a começar por *Twin Peaks* (David Lynch e Mark Frost, ABC, 1990-1991) e *Arquivo X* (Chris Carter, Fox, 1993-2002). Um olhar retrospectivo deixa perceber que algo se alterava no panorama da ficção televisiva, num processo que aflorou de forma mais consistente no início de século XXI. A ficção de TV proveniente não apenas dos Estados Unidos, mas também de países como França, Inglaterra, Dinamarca, Austrália, Argentina e Chile, dá mostras de uma produção tão diferenciada quanto marcante, exatamente naqueles pontos que Sorlin negava à televisão: experimentação e trabalho intenso com a matéria, não apenas com os sentidos.

Caso se considere que o diagnóstico seja válido no território nacional, que seria o hábitat da barbárie, como ainda hoje alguns o veem, mesmo assim estará sujeito à reavaliação. As mudanças ocorrem, ainda que não com a rapidez e a abrangência desejadas por críticos que não admitem menos do que a excelência em toda a grade de programação.

No presente texto, pretende-se examinar, por meio de uma análise comparativa, até que ponto ocorreram mudanças em processos narrativos da ficção televisiva brasileira em pouco mais de duas décadas. Novos processos narrativos são menos evidentes do que outros tipos de inovações, como em figurinos ou na resolução de imagem. No entanto, eles ocorrem de tempos em tempos e podem ser identificados.

Para realizar essa proposta, foram escolhidas duas minisséries de grande impacto crítico e audiência considerável: *Grande Sertão: Veredas* (direção de Walter Avancini, 1985) e *Capitu* (Luiz Fernando Carvalho, 2008), ambas realizadas e exibidas pela Rede Globo. Pretende-se que a comparação indique não apenas novidades ocasionais no modo de narrar histórias por meio de recursos audiovisuais, mas possíveis diferenças paradigmáticas entre as minisséries escolhidas. Seguindo a definição de Patrick C. Hogan, no livro *Cognitive science, literature, and the arts*, entende-se paradigma na acepção de um conjunto de *esquemas*, isto é, de “estruturas abstratas que dão condições gerais para o objeto em questão. Temos esquemas para gêneros, para personagens, para as imagens, para o diálogo etc.” (Hogan, s. d., loc. 1092-1093). Tendo em vista que os esquemas se materializam por meio de opções técnicas, vê-se que um conjunto consistente dessas opções forma um paradigma.

Por consequência, espera-se também que seja apontado o processo de assimilação pelos telespectadores, pois é impensável que produtos diferenciados obtenham uma audiência não desprezível, como foi o caso das minisséries, sem que, de alguma forma, ao menos uma

parcela dos telespectadores já não estivesse preparada para a experiência. Serão utilizados alguns conceitos cognitivistas a fim de entender possíveis transformações paradigmáticas nos territórios da realização e da recepção.

Outro elemento levado em conta na escolha do *corpus* é o de que as duas minisséries constituem adaptações de monumentos da literatura brasileira, os romances de Guimarães Rosa e Machado de Assis. Não há motivo para supor que as minisséries tenham sido criadas por oportunismo, isto é, com o objetivo de se apropriar do prestígio dos originais. Ao contrário, elas constituíram desafios e, portanto, envolviam risco de fracasso, seja de público ou de crítica: poderiam não ter alcançado a comunicação com o público e, supõe-se, seriam confrontadas com o horizonte de expectativa da totalidade da crítica. Por outro lado, há indícios de que os respectivos originais, notavelmente criativos, induziram os realizadores a procurar soluções não triviais para a transposição dos textos consagrados para a tela de um receptor doméstico de imagem e som.

Tanto *Grande Sertão: Veredas* (1976) quanto *Dom Casmurro* (s/d) apresentam dificuldades similares para a adaptação ao audiovisual.¹ Ambos constituem memórias de personagens envelhecidos, resultando que as respectivas histórias transcorrem basicamente na memória deles e representam menos os fatos relatados do que a interioridade de Riobaldo e Bento Santiago, respectivamente. Dessa estratégia dos autores decorrem as eternas dúvidas acerca do que realmente se sucedeu nas histórias, o suposto pacto com o diabo e a traição ou não de Capitu. Outra consequência da subjetivização das narrativas é a de que, nos romances, a ação se torna rarefeita. Em *Grande Sertão: Veredas*, entre poucos acontecimentos notáveis, como

1 Ambos os romances possuem dezenas de edições em português. A edição de *Grande Sertão: Veredas*, aqui utilizada, é a décima da editora José Olympio, das mais memoráveis, com capa de Poty. A edição de *Capitu* é a do Kindle, dispositivo eletrônico da *Amazon Books*.

tiroteios, uma e outra perseguição, assassinatos, há dezenas e dezenas de páginas de aflitas divagações de Riobaldo. Em *Capitu*, não é diferente, pois prevalecem as reflexões atormentadas do narrador Bento, escasseando-se aquilo que abunda em outros tipos de produtos literários: ocorrências que levam a ação adiante, como enfrentamentos diretos, casos de salvamentos, duelo, suicídio, adultério (explícito), mistérios solucionados, ou seja, qualquer atitude que se possa tomar por decisiva, da parte dos personagens. Nesse aspecto, um trecho emblemático do romance é a discussão, entre Bentinho e o amigo leproso, sobre a Guerra na Crimeia (capítulo XC, “A Polêmica”). Por mais entusiasmo que haja nas palavras do amigo (“Os rusos não hão de entrar em Constantinopla!”), nada acontece, a não ser a melancólica morte desse personagem. Em suma, subjetivização e ação rarefeita são características que historicamente têm sido consideradas entraves para boas adaptações da literatura para os meios audiovisuais.

Num excelente levantamento crítico de concepções sobre o processo adaptativo, Carmen Peña-Ardid apontou que:

Una derivación de las atribuciones rígidas de lo concreto y lo abstracto, a la imagen y a la palabra respectivamente, es la idea de que el cine se mueve en el ámbito de la presentación objetiva y superficial de la realidad, encontrando verdaderas dificultades para recrear, como la novela, los diferentes procesos internos del pensamiento (PEÑA-ARDID, 1999, p. 174).²

Essa é a indicação de uma das causas para a habitual dificuldade de reconhecer que a imagem possa operar com abstrações. Por isso, o cinema, durante muito tempo, da sua invenção até o surgimento do cinema moderno, enfrentou barreiras que lhe impunham a obrigatoriedade de ser um meio fadado à superficialidade. Peña-Ardid

2 Uma derivação das atribuições rígidas do concreto e do abstrato, à imagem e à palavra, respectivamente, é a ideia de que o cinema se move no âmbito da apresentação objetiva e superficial da realidade, encontrando verdadeiras dificuldades para recrear, como o romance, os diferentes processos internos do pensamento (tradução do autor).

mostrou também soluções encontradas por cineastas a fim de dar conta da expressão do pensamento. A história do cinema é pródiga em exemplos do tipo, ao menos desde Eisenstein, passando pelos grandes autores do cinema moderno, até o exemplo mencionado pela autora (PEÑA-ARDID, 1999, p. 179), Wim Wenders, já em pleno pós-modernismo filmico.

A televisão, meio que também opera com imagens, como não poderia deixar de ser, recebeu a mesma acusação de superficialidade. Falta examinar, contudo, o quanto já se fez no sentido da superação do suposto entrave à expressão de processos subjetivos. Uma das tentativas mais claras foi a experimentação de recursos bem-sucedidos do cinema.³

Mais uma vez, na era do audiovisual, faz-se necessário avaliar os clichês denunciados por Linda Hutcheon (2009: *loc.* 1205-1428) acerca da diferença entre literatura e meios como cinema e televisão.⁴ Eis o clichê que talvez mais dano tenha causado: o modo *telling*, em que se conta a história, como na literatura, seria o modo da interioridade; o modo *showing*, em que se mostra a ação, seria o da exterioridade. (HUTCHEON, 2009: *loc.* 1205-1246). A ideia é encontrada em textos críticos, por exemplo, em Noriega (2000, p. 56-57).

Igualmente, merece atenção o suposto problema da obrigatoriedade de manter no tempo presente a narração em produtos audiovisuais. A mesma Hutcheon enquadró esse obstáculo como outro clichê: o modo *telling* tem passado, presente e futuro, com possibi-

3 No seminário Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário, realizado em 2012 no evento da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ao ser apresentada a comunicação que deu origem a este texto, uma participante do debate lembrou a forte apropriação de elementos teatrais em Capitu. A observação era pertinente: nunca é demais lembrar o quanto aquela minissérie possui de elementos intertextuais, não só compartilhados com o teatro, mas também com a ópera e o videoclipe, entre outras fontes. Aqui se pretende apenas indicar um caminho para a solução do problema proposto de início, e não dar conta de todo o processo intertextual da minissérie.

4 No Kindle, a localização é feita por *locations*, cada qual referente a um trecho curto do texto, bem menor de que uma página.

lidades abertas aos escritores em função dos tempos verbais; ao passo que o modo *showing*, a que se prende a ficção televisiva, na medida em que *mostra* os fatos, privilegiaria o presente (HUTCHEON, 2009: loc. 1335-1354).

Com certeza, a aplicação mecânica desses clichês é uma tolice, como bem mostrou a autora (HUTCHEON, 2009, loc. 1246-1333, 1354-1427), inclusive citando casos bem-sucedidos de adaptações fílmicas contrárias aos mencionados clichês, como *Cidadão Kane* (WELLS, 1941) e *Morte em Veneza* (VISCONTI, 1971), cada qual com os recursos necessários para suplantar pretensos limites. A ficção no cinema (assim como na televisão) não é constituída apenas pela encenação, porque esta é entremeada por um processo enunciativo que transpore ao se identificar escolhas de enquadramentos, ângulos de câmera, voz narradora, ponto de vista, fusões, ritmo de edição etc. São recursos de linguagem audiovisual cujo potencial para expressar “processos internos do pensamento” não é desprezível.⁵

Entretanto, não se pode deixar de reconhecer os problemas que se colocam na transposição de romances que operam basicamente no registro da subjetividade e em que a temporalidade é manipulada a ponto de fazer com que o passado invada o presente, por vezes tornando-os virtualmente indissociáveis. Os livros *Grande Sertão: Veredas* e *Dom Casmurro*, como dito acima, são mergulhos em processos subjetivos que se exteriorizam tão somente por meio das palavras de seus protagonistas. Em especial, os problemas de adaptação acontecem porque em ambas as minisséries se recusou o artifício sistemático da voz over dos narradores, que, por sua característica eminentemente verbal, é vista como um procedimento ineficaz no audiovisual. (NORIEGA, 2000, p. 58).

5 Não se pode deixar de lamentar que não se tenha propagado a expressão “signagem”, estampada no título *Signagem* da Televisão, livro do recentemente falecido Prof. Décio Pignatari (1984). Ao menos evitar-se-ia a sugestão de dependência da linguagem audiovisual em relação à linguagem verbal, que ainda é tomada, com frequência, como o modelo inatingível.

Sem uma constante enunciação oral, incorporada, proveniente de espaço e tempo indefinidos de onde a história seria narrada, tudo fica mais difícil em termos de apresentação de processos subjetivos em roteiros que carecem de ação. Mas também se pode dizer que nada seria mais simplório do que utilizar a voz over exatamente como se processa o modo *telling* da literatura. Ainda que haja brilhantes exceções, como o longa-metragem *Lavoura Arcaica* (2001), dirigido pelo próprio Luiz Fernando Carvalho, em que a voz over possui peculiaridades que enriquecem o filme e não o minimizam em termos narrativos, em geral esse recurso é uma solução tão fácil quanto pobre. Por outro lado, quando é evitada a voz over, soluções inovadoras são necessárias para que se ultrapasse o nível da superficialidade.

Grande Sertão: Veredas

No exame de *Grande Sertão: Veredas* será tomado como referência o livro *Conjunções, Disjunções, Transmutações*, de Anna Maria Balogh, em que há um capítulo voltado para aquela minissérie.

Balogh (2005, p. 166) indica que, no romance de Rosa, narrador e protagonista são o mesmo personagem, ao passo que na minissérie desaparece o narrador, ou melhor, a narração over é esporádica e realizada não por Riobaldo (interpretado por Tony Ramos), mas pelo compadre Quelemém (voz de Mário Lago). Esse deslocamento transforma tudo, pois Quelemém é, no romance, um personagem apenas referenciado, sem a onipresença de Riobaldo. Na minissérie, Riobaldo deixa de ser a fonte do relato, que passa a ser realizado na maior parte do tempo por meio de uma narração não verbalizada, ou seja, impessoal. Balogh cita Walter Durst, autor do roteiro original, para explicar por que Riobaldo deixou de ser o narrador:

São aquelas diferentes leis dos dois veículos: esse tipo de coisa de um contador de histórias funcionando o tempo todo como na obra literária, é mais difícil [...]. Na TV isso é impossível, nem o maior ator, nem Lawrence (Olivier),

nem Marlon Brando se aguentaria, porque isso é um elemento fundamentalmente literário, imagine vinte e cinco capítulos disso: a chatice. Todos desligariam no minuto dois ou três. [...] escrever para alguém ler sozinho é uma coisa e escrever para uma multidão é outra: tem que passar para a ação. (apud BALOGH, 2005, p. 167).

Essa declaração não poderia ser mais afim à frase de Sorlin citada no início deste texto. No mesmo sentido, Balogh completa Durst ao escrever que a preservação da onisciência de Riobaldo, característica da obra literária, além de cansar o público, poderia tirar a empatia com a personagem. (BALOGH, 2005, p. 168). Com as seguintes palavras, ela referenda o tom peremptório de Durst:

Como vimos, as **servidões** próprias ao televisual, ‘marcando’ de forma muito mais contundente a presença do ator, a sua ‘fiscalidade’, por assim dizer, praticamente vedam, ou pelo menos, dificultam ao máximo o resgate da sincretização [entre personagem e narrador] utilizada no romance. (BALOGH, 2005, p. 168, grifo meu).

Evidentemente, a autora reconhece que a não sincretização pela qual se optou na minissérie deixa de lado muitas das oscilações entre a dúvida e a certeza que caracterizam o grande monólogo-diálogo de Riobaldo, bem como o ar nostálgico do discurso devido à onisciência em relação ao que se passou. (BALOGH, 2005, p. 169).

Segundo Balogh (2005, p. 163):

[...] um dos maiores desafios apontados pelos críticos para a passagem do literário ao sincrético é precisamente o da abstração, o do universo conceitual, no qual a literatura parece estar perfeitamente à vontade e o cinema, a televisão e o vídeo, aparentemente, bem menos.

Quem enunciaria as frases-síntese existentes no romance *Grande Sertão: Veredas*? São frases que “trazem conceitos fundamentais sobre a vida, o destino, o amor, o ódio, sobre todos os sentimentos objetivos e energias que movem a vida do ser humano”, frases que constituem uma “verdadeira enciclopédia conceitual” (BALOGH, 2005, p. 163), sempre enunciadas por Riobaldo no texto de Rosa. Eis

um exemplo: “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera.” (ROSA, 1976, p. 218). Está nas entrelinhas a implicação ontológica de uma frase como essa, que faz do sertão algo que vai além dos limites de Minas Gerais, Bahia e mais alguns estados. Na minissérie, quem diz as frases-síntese se não há um narrador *over*? A solução encontrada foi, quando necessário, colocá-las na boca de personagens, com consequentes mudanças no sentido da enunciação, por exemplo, a de que não provêm do conhecimento de quem está muitos anos à frente dos fatos narrados.

As diferenças relevantes entre o romance e a minissérie vão além da fonte verbal das narrações e se estendem a aspectos fundamentais, como a cronologia. Nos termos da teoria da narrativa (BORDWELL, 1985, p. 49-53), pode-se dizer que na minissérie de Avancini a trama coincide com a fábula, isto é, os fatos são narrados em ordem cronológica. Por isso, está nos primeiros minutos de exibição o encontro entre o garoto Riobaldo e o menino dos olhos verdes (Diadorim, como se explica depois), na travessia do rio São Francisco. No romance, o mesmo evento está a cerca de oitenta páginas do início, nas quais o narrador Riobaldo se estendeu na exposição sobre Diadorim adulto e fatos notáveis, como a primeira tentativa de atravessar o deserto chamado de Liso do Sussuarão, a morte do chefe Medeiro Vaz e a sua substituição por Zé Bebelo, eventos ocorridos com Riobaldo já adulto. Eis, novamente, palavras de Durst citadas por Balogh:

Além disso (de buscar a ação no romance de GR), botei na ordem direta que considero um veículo indispensável, neste caso tinha outra importância, tinha que descomplicar um pouco mais [...]. O linear na televisão é quase que uma lei imutável. (apud BALOGH, 2005, p. 175).

Em suma, tudo é mais direto na minissérie do que no romance. Com os olhos na audiência e em vista da servidão às “leis” televisivas, che-

gou-se a um produto com diversas características próprias, independentes do que estava no romance, e que alcançou, é inegável, um sucesso significativo e um lugar na história da televisão brasileira por méritos estéticos e de poder de comunicação.

A narração televisiva hegemônica, tanto na década de oitenta quanto hoje, é a *classical television*, com normas em parte derivadas do cinema narrativo clássico, a que se somam particularidades da ficção televisiva. (THOMPSON, 2003, p. 19-35). Conexão causal estrita (a evitar ambiguidades sobre pontos fundamentais da trama), espaço coerente, tempo linear e gancho são alguns dos seus habituais componentes. Não constituem uma receita, mas um campo de escolhas, um paradigma. (BORDWELL, 1985, p. 204).

A minissérie *Grande Sertão: Veredas* tinha características que fugiam ao paradigma da *classical television*, exemplificando, pela produção de ambiguidades insolúveis, como a da existência ou não do demônio. A cena do pacto de Riobaldo, apesar de impregnada de elementos estranhos como a assustadora copa das árvores vistas em câmera baixa, nunca evidenciava a presença demoníaca. Aqui se propõe que, por analogia com o *art cinema* (BORDWELL, 1985, p. 205-233), pode-se chamar de *art television* o paradigma narrativo a que pertence a minissérie. *Grande Sertão: Veredas*, como os filmes de Ingmar Bergman e Michelangelo Antonioni, entre outros, marca-se pelo que foi chamado de “ambiguidade controlada.” (BORDWELL, 1985, p. 222). O efeito é produzido por esquemas narrativos que não permitem conclusões seguras da parte dos espectadores, com a ambiguidade surgindo contra um fundo de coerência narrativa não fundamentalmente diversa daquela do cinema clássico (BORDWELL, 1985, p. 222) ou da *classical television*. (THOMPSON, 2003, p. 106-110).

Grande Sertão: Veredas certamente não foi o primeiro exemplar desse paradigma narrativo na ficção televisiva brasileira. Nos

anos setenta houve telenovelas no horário das 22h que também se pautavam por princípios da *art television*, casos de *O Rebu* (Walter Avancini e Jardel Mello, Globo, 1974-1975) e *O Grito* (Walter Avancini, Roberto Talma e Gonzaga Blota, Globo, 1975-1976). Entretanto, após aquele ciclo, essas experiências haviam sido deixadas para trás, ao menos até 1985. *Grande Sertão: Veredas*, portanto, rompeu novamente o paradigma narrativo dominante, a *classical television*.

Capitu

Na transposição de *Dom Casmurro* para a televisão, vinte e três anos após *Grande Sertão: Veredas*, não eram menores os problemas da adaptação no que dizia respeito à narração, ao pensamento abstrato e à cronologia. As opções foram muito diferentes.

As frases-síntese do narrador são tão marcantes no romance de Machado de Assis quanto no de Rosa. Eis um exemplo, tirado da narração de Bento Santiago sobre o início de sua amizade com Escobar, na adolescência (capítulo LVI, “Um Seminarista”):

A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos. (ASSIS, s/d: loc. 38.187-38.189).

Essa metáfora explica a desenvoltura com que Escobar se aproximou do tímido Bentinho, mas a frase também verbaliza uma ideia de cunho universal. Como materializar a frase-síntese na minissérie? Poderia ter sido enunciada pela famigerada voz *over*, mas esse recurso não foi utilizado. Outra solução seria colocá-la na boca de um personagem, como visto em *Grande Sertão: Veredas*, todavia também não foi essa a opção. A solução poderia ser considerada

uma heresia contra as leis da televisão: em *Capitu*, em grande parte das vezes em que o narrador se manifesta, ele possui voz *in*, ou seja, seu corpo é visualizado. Aquilo que Durst dissera ser “praticamente impossível” na TV, existe em *Capitu*: a presença visual e a voz do narrador, ou seja, o Bento mais velho. No momento em que enuncia a frase do romance acima reproduzida, na tela está o rosto do narrador (Fig.1). Ao *vê-lo*, o telespectador pode entender bem melhor não só o tom emocional com que fala, como também a metáfora, que não é visualizada, apenas verbalizada.

Figura 1 – *Capitu*



Mais do que isso, apesar de estar num presente indefinido, o narrador contracena com o passado, isto é, com sua memória. É o que ocorre, por exemplo, ao anunciar o objetivo de suas lembranças quando diz, numa das mais célebres frases do romance, que pretende juntar as duas pontas da vida. Nesse instante, o narrador Bento Santiago, velho e amargurado, toca os dedos do Bentinho menino, que foi ele mesmo décadas atrás.

Figura 2 – Capitu

Neste exemplo, a par da imagem verbal, o tropo se materializa na imagem. Por outro lado, como se depreende da análise da cena, a cronologia em *Capitu* não poderia ser mais tortuosa, mais ainda do que se fosse entrecortada por *flashbacks*. A essa confluência de tempos distantes entre si, somam-se os inúmeros anacronismos que atravessam a história, por exemplo, quando cenários e objetos do século XXI invadem o século XIX: fones de ouvido no baile, elevador panorâmico, trem grafitado etc. (PUCCI JR., 2011, p. 96-98). O caráter delirante da narrativa de *Capitu*, completamente fora da ordem direta preconizada por Avancini, transparece muito mais do que em *Grande Sertão: Veredas*.

No tocante aos aspectos mencionados, pode-se dizer que *Capitu* pertence a outro paradigma narrativo, que não é o da *classical television*, em vista das gritantes diferenças em relação à narração predominante. Tampouco é *art television*, pois esta, como o *art cinema*, nunca rompe inteiramente com a narração clássica, como o faria, por exemplo, um produto de vanguarda. *Capitu*, por sua vez, vai

mais longe na distância tanto de *Grande Sertão: Veredas* quanto dos produtos narrativamente conservadores.

É admissível dizer que *Capitu* pertença ao pós-modernismo televisivo, particularmente levado a extremos de experimentação, traço que não tinha precedentes na produção pós-modernista brasileira para a televisão. (PUCCI JR., 2011, p. 91-104). A intensa utilização do *fake*, em combinação com elementos familiares ao público do século XXI, como os já citados anacronismos, provoca a alternância em alta frequência entre naturalismo e antinaturalismo, ou seja, entre parecer e não parecer real; a mencionada composição com base na intertextualidade, mais exatamente, num de seus tipos mais típicos do pós-modernismo, a paródia lúdica, isto é, não destrutiva em relação ao seu objeto (HUTCHEON, 1991, p. 42-59); a estetização que, todavia, não se esgota na procura do belo; a hibridização com teatro, ópera, videoclipes e outras formas artísticas – além de outras características que não é preciso aqui enumerar, tudo levado ao paroxismo mais flagrante –, levam *Capitu* a se caracterizar como um dos exemplares mais bem resolvidos e avançados do pós-modernismo televisivo.⁶

Conclusão

Como dito no início, não é um privilégio da ficção televisiva brasileira estar continuamente se transformando. Apenas para citar um exemplo, recorde-se o quanto a cronologia de *Lost* (J. J. Abrams, Jeffrey Lieber e Damon Lindelof, ABC, 2004-2010) era repleta de *flashbacks* já nas primeiras temporadas da série, passando, a partir da quarta temporada, a idas e vindas ao passado, *flashforwards* e outros recursos tão complexos quanto proibitivos menos de uma década antes. A ordem direta já não era respeitada. No entanto,

6 Para um aprofundamento em características do pós-modernismo, ver Pucci Jr. (2008: p. 199-221). É defensável a hipótese de que o pós-modernismo televisivo tenha pontos em comum com o pós-modernismo filmico, em função do compartilhamento do campo do audiovisual e de trocas intensas e contínuas entre os meios.

percalços vividos pela audiência de *Lost* não impediram que a série tivesse sido acompanhada por milhões de espectadores no planeta inteiro. Os resultados desse processo de inovações e rupturas ainda estão para ser avaliados.

De volta ao cenário nacional, pode-se dizer que os elementos afins à narração clássica televisiva, como a eliminação da voz do narrador onisciente e a ordem cronológica dos acontecimentos, podem ter tido um papel determinante na recepção positiva de *Grande Sertão: Veredas*. Tanto é assim que o sucesso foi atribuído à obediência a características essenciais da televisão, às suas “leis” ou, como às vezes se diz ainda hoje, à “gramática televisiva”. Esta deveria, supostamente, ser mantida a qualquer custo, dado o peso normativo que carrega a palavra “gramática”.

No que diz respeito ao “esmero na feitura”, isto é, ao apuro técnico e artístico, os elementos extraordinários de *Grande Sertão: Veredas*, em termos de produção e realização, transformaram-se com o tempo em recorrências nas minisséries brasileiras. (BALOGH, 2005, p. 193).

Havia mais do que isso. A incorporação de princípios da *art television* constituía a reintrodução do paradigma de extração modernista. Se o modernismo nunca teve adesão consistente e contínua por parte dos realizadores brasileiros, pode-se também pensar que, desde há uns poucos anos, alguns de seus princípios, como a ambiguidade controlada, estão mais e mais presentes em telenovelas das 21 h, como *Avenida Brasil* (Amora Mautner e José Luiz Villamarim, Globo, 2012), cujas protagonistas tornavam por vezes impossível dizer quem era a mocinha e quem era a vilã, fugindo, portanto, ao tradicional esquema melodramático. A ambiguidade em elementos estruturais, antes privilégio de narrativas modernas, foi introduzida em um produto de amplo alcance, refinado, mas ainda *classical television* em todos os demais elementos a compor a telenovela.

Até que ponto houve mudanças entre 1985 e 2008? Era a pergunta inicial. O que constituía ruptura em *Grande Sertão: Veredas*, a ambientação controlada, tornou-se um esquema compartilhado por realizadores de telenovelas e pelo público, que teria rejeitado em massa a telenovela citada, caso não tivesse condições de assimilar a ambientação de suas protagonistas.

Capitu, porém, vai bem além desse ponto, não só por aderir a um novo paradigma televisivo, a televisão pós-moderna, como também por levá-lo a fronteiras ainda não tocadas. Como foi isso possível? Por meio da ocorrência de incontáveis inovações ao longo de todos aqueles anos.

É possível identificar pós-modernismo num seriado brasileiro exibido a partir do mesmo que ano em que foi ao ar a minissérie de Avancini: o seriado *Armação Ilimitada* (Globo, 1985), que se marcava pela paródia lúdica e pela alternância, em alta frequência, entre naturalismo e antinaturalismo, ou seja, entre o parecer real e não parecer real no que dizia respeito à narração e à composição audiovisual.⁷ Desde então, experiências nesse sentido têm ocorrido de forma sistemática em programas de Guel Arraes, Jorge Furtado e outros realizadores, entre os quais o mesmo Luiz Fernando Carvalho, em sua primeira minissérie: *Hoje é Dia de Maria* (2005). Em suma, não houve um *gap* entre os anos que separam *Grande Sertão: Veredas* de *Capitu*. Acumularam-se infinitas pequenas inovações, e o pós-modernismo televisivo se difundiu largamente na ficção televisiva. Com isso, esquemas cognitivos que seriam inadmissíveis em 1985 tornaram-se viáveis na última década, o que permitiu a sua consolidação em *Capitu*, produto muito mais ousado e, ao mesmo tempo, assimilado por parte do grande público.

7 Para outros comentários em torno do pós-modernismo de *Armação Ilimitada*, ver PUCCI JR., 2006, p. 382-383. Sobre princípios de composição do pós-modernismo fílmico, devidamente transpostos para a ficção televisiva de Arraes e outros, ver Pucci Jr. (2008, p. 199-210).

Estudos têm mostrado que a experiência com o absolutamente novo produz uma estimulação excessiva, relacionável com desorientação cognitiva. (HOGAN, s. d.,loc. 120-133). A incapacidade de sintetizar uma sequência de elementos, sejam os sons de uma música de vanguarda, sejam os componentes narrativos de um produto audiovisual extraordinariamente complexo, faz o ouvinte ou o espectador se sentir num estado de desorientação decorrente de ruídos indecifráveis ao não conseguir reconhecer uma organização estrutural naquilo que está a experimentar. (HOGAN, s. d.,loc. 128-130, 157-159). Ódio e tédio, nessa ordem (HOGAN, s. d.,loc. 162-167), poderiam ter sido as reações hegemônicas a *Capitu*, hipótese desmentida pela audiência nada desprezível para um produto do tipo: 17 pontos de audiência no primeiro capítulo, 15 pontos de média.⁸ Ainda que sejam números abaixo de outros programas da Rede Globo para o horário, entenda-se que se trata de milhões de telespectadores.⁹

Conclui-se que aquilo que, em meados dos anos oitenta, seriam infrações às “leis” da televisão, infrações que à época provocariam esse tipo de desorientação cognitiva, tornaram-se assimiláveis por largas parcelas da população, já não mais provocando aquelas emoções de repúdio, ao menos de modo que transformasse o índice do IBOPE num traço.

A que distância está *Capitu* de uma das maiores realizações da ficção televisiva dos anos oitenta? À distância de uma mudança de paradigma narrativo.

Decisivamente, a ficção televisiva não é uma massa inerte.

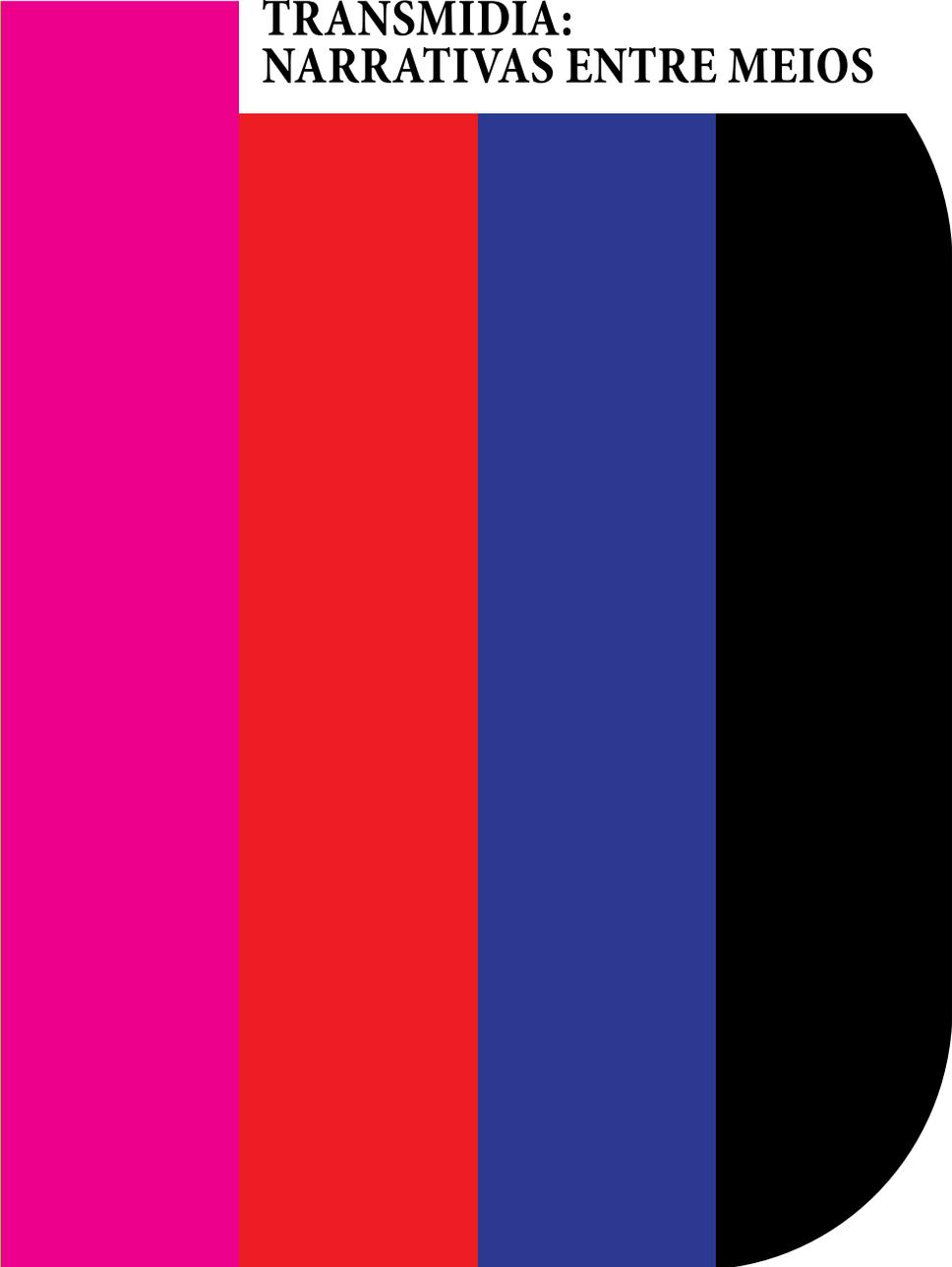
8 Ver <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/index.html>>. Acesso em: jul 2012. Cada ponto equivale a cerca de 60.000 lares apenas na cidade de São Paulo.

9 Não é o caso, no presente texto, de lastimar que, historicamente, programas mais populares da Rede Globo obtenham índices mais elevados de audiência. À emissora cabe avaliar se vale ou não a pena investir em produtos do tipo. À investigação científica interessa entender o sentido de programas como *Capitu*, que contrariam expectativas, como a de Pierre Sorlin citada no início do presente texto, acerca do que é possível veicular na televisão.

Referências

- ASSIS, M. de. Capitu. In: _____. Todos os Romances. S.l.: Kindle Ed., s.d.
- BALOGH, A. M. *Conjunções disjunções transmutações*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin, 1985.
- HOGAN, P. C. *Cognitive science, literature, and the arts: a guide for humanists*. S.l.: Kindle Ed, s. d (edição original: Nova York; Londres: Routledge, 2003).
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *A theory of adaptation*. Oxon: Taylor& Francis; Nova York: Routledge. Kindle Ed: 2009/2006.
- NORIEGA, J. L. S. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- PEÑA-ARDID, C. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. 3. ed. Madrid: Catedra, 1999.
- PIGNATARI, D. *Signagem da Televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PUCCI JR., R. D. De Godard para Guel Arraes: o cinema pós-moderno como matriz para a TV pós-moderna? In: *Estudos de Cinema – Socine*, VII, São Paulo: Annablume/Socine, 2006, p. 377-384.
- _____. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- _____. Particularidades narrativas da microssérie Capitu. In: PUCCI JR., R. L.; BORGES, G.; SELIGMAN, F. *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. V. I. Faro: Universidade do Algarve; São Paulo: Socine, 2011, p. 91-104.
- ROSA, G. *Grande sertão: veredas*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- SORLIN, P. *Esthétiques de l'audiovisuel*. Paris: Armand Colin. 2005/1992.
- STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: _____. *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Kindle Edition, 2000.
- THOMPSON, K. *Storytelling in film and television*. Cambridge; Londres: Harvard University, 2003.

TRANSMÍDIA: NARRATIVAS ENTRE MEIOS





Convergência e a TV social: a narrativa expandida e a Sala Virtual

.....
Alexandre Schirmer Kieling
.....

Contexto – eventos interativos

A convergência midiática, que se configura como tendência indissociável da digitalização dos suportes, particularmente da TV Digital, demanda uma permanente atualização quanto às dinâmicas que se articulam nas relações entre as instâncias de produção e recepção. Essas instâncias, com o advento da digitalização da TV, vêm configurando um fenômeno que envolve as construções narrativas cujo referente é o mundo real.

As experiências de convergência presentes nos relatos jornalísticos e documentais, por sua vez, têm servido às expansões do espaço televisivo não apenas para o percurso do texto audiovisual, mas para seu consumo pelo telespectador. Um cenário que mobiliza todo o mapa de mediações pensado por Martin-Barbero (2009), tanto nos seus eixos diacrônicos, entre matrizes culturais e formatos industriais, quanto sincrônicos, entre lógicas de produção e competências de produção e consumo.

Acomodam-se novas formas de sociabilidade àquelas já usuais nas quais a mediação entre as tecnicidades e ritualidades, descritas por aquele autor, configuram novos modos e espaços de construção e produção de sentido. Todavia, a história das mudanças na articula-

ção entre movimentos sociais e discursos públicos indicados por Martin-Barbero, experimentadas pela TV Aberta, incorpora outros processos de produção e consumo que desassossegam velhas matrizes, especialmente das estruturas narrativas.

A emergente configuração do uso de múltiplas telas, das ofertas interativas e dos processos de interação, estimulada pelas possibilidades das novas tecnologias digitais e pelos hábitos de consumo que surgem com as gerações que nascem em meio ao mundo destes aparatos, embaralha gramáticas discursivas originadas de formatos narrativos sedimentados. Necessariamente os produtores recorrem às estratégias de atualização enquanto o público segue sendo chamado a ativar diversas competências de leitura. Porém, verifica-se uma tensão mais equilibrada entre as instâncias de produção e recepção. Observam-se variações cognitivas do espectador que agora trazem demandas para o produtor.

Nosso propósito no presente texto é um esforço de partida para a compreensão deste movimento. Empenha-se uma reflexão crítica inicial deste deslocamento a partir de uma abordagem do cenário que se configura. Adota-se uma visada orientada pela narratologia, esta amparada na semiótica discursiva e ligeiramente contaminada pelas perspectivas dos estudos culturais. Sabidamente a produção simbólica e sua decorrente geração de sentido não se esquivam dos processos sociais e das matrizes culturais.

Uma ambiência midiática digital

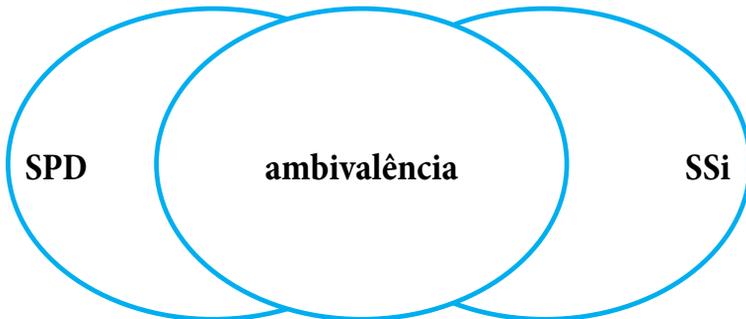
A dinâmica das múltiplas telas agrega elementos ao ambiente de associação humana induzido pelas ofertas e usos dos meios antecipado por McLuhan (1993). A ambiência midiática (Fig.1) digital envolve e tensiona agentes comunicacionais, tecnologias, produção textual e, portanto, códigos semiótico-discursivos. A abordagem desta mediosfera (KIELING, 2010, 2011) requer um cruzamento de

referências teóricas para uma aproximação e compreensão das dinâmicas que nela se operam.

Nós temos recorrido à articulação da teoria sistêmica de Luhmann (2005) que contempla sistemas fechados (de função) que promovem operações autofortificados e autopoieticos. E à semiótica-discursiva que se orienta pelas lógicas dos sistemas abertos, especialmente a partir do postulado de semiose e processo interpretante (PEIRCE, 2003) e, mais particularmente, pelo pressuposto de semiose social (VERÓN, 2004) que considera a perspectiva de circulação e dissipação da construção de sentido.

Entende-se que nessa ambiência midiática digital (KIELING, 2010) as organizações produtoras, seus sistemas de produção e difusão (SPD) seguem seu esforço de formatar e controlar o sistema midiático a partir de autoproteção e/ou acoplamento operativo e sistêmico como os outros sistemas de função (econômico, político, social e cultural). Por outro lado, os processos dissipativos promovidos pelo sistema (aberto) de significação (SSi), portanto de produção de sentido, graças às ofertas interativas dadas pela própria tecnologia, contribuem para validar e ao mesmo tempo irritar o (fechado) sistema midiático.

Figura 1 - esquema de intersecção dos sistemas na mediosfera



Problemática Narrativa

Nosso propósito, como dito, se ocupa de uma descrição e uma reflexão crítica de caráter preliminar a respeito desses deslocamentos.

Cada vez mais os grandes conglomerados de comunicação planejam suas estratégias transmídiaicas (JENKINS, 2008) e promovem um discurso autorreferente entre todo o seu leque de meios de distribuição de conteúdos (TV, Rede Mundial, Cabo, Satélite, Rádio, Telefonía). Esses são embalados em codecs (códigos de processamento de imagens, sons e dados) digitais destinados a todos os tipos de dispositivos receptores que possibilitam a hipernarrativa, conforme Scolari (2008, p. 5).

O sistema dos meios e suas interfaces forma uma rede sociotécnica muito parecida com um hipertexto. Em alguns momentos, alguns nós desta rede se ativam e começam a relacionar-se com outros dando lugar a novas configurações. O surgimento de novas espécies, além de modificar a ecologia do conjunto, causa a adaptação de alguns elementos híbridos que combinam o velho com o novo.

Diversos autores (VERÓN, 2004; SCOLARI, 2008, entre outros) já destacaram que vivemos o momento de uma terceira fase da televisão caracterizada pelo domínio dos meios de produção pelo espectador e pela abundância de personalização da oferta. Do ponto de vista da gestão dos conteúdos, há uma revolução, um rompimento com as formas tradicionais de transmissão, produção e recepção de conteúdos televisivos.

A chegada da televisão digital no Brasil, na primeira década do século XXI, pode ser considerada um momento de experimentação de novas linguagens e formatos audiovisuais digitais que ganham dimensão econômica e social de relevância nos países em desenvolvimento. Experiências que envolvem não apenas a expansão de um conteúdo televisivo para outras telas, mas que mobilizam as audiências em processos mais dinâmicos.

Atualmente a exibição de projetos de narrativas documentais ou jornalísticas transmidiáticas encontra de parte da audiência uma nova forma de consumo agora em rede. O telespectador compartilha por meio das redes sociais a experiência que assiste na TV e ao mesmo tempo contribui com conteúdos adicionais aos textos audiovisuais que vê. Uma espécie de Sala Virtual que mobiliza dezenas, às vezes centenas, de amigos virtuais. A chamada TV Social vem produzindo uma expansão ainda maior ao planejamento original das produções transmidiáticas. Descrever, compreender e analisar esse fenômeno constituiu-se num desafio contemporâneo.

Recente estudo do MIT (Instituto Tecnológico de Massachusettes) procurou mapear as atividades de telespectadores que usam mais de uma tela (*Smartphones, tablets* ou computadores conectados) durante o momento em que estão vendo TV, seja aberta ou por assinatura. Os pesquisadores classificaram comportamentos a partir da participação por meio de mídias sociais (Fig.2). O resultado indicou quatro modos de atuação: **distribuição (I)** de conteúdos complementares aos dos programas por meio das redes sociais (usando *twitter, facebook* e portais institucionais), estas efetuadas pelas próprias equipes profissionais das emissoras ou terceirizadas; **feedback (II)** por parte do grande grupo de telespectadores conectados que se manifestavam a favor ou em desacordo ao que foi publicado nos mesmos ambientes; **mediação (III)** feita pelos formadores de opinião entre a audiência dos programas que inclui novos conteúdos àqueles já disponíveis; e **colaboração (IV)** quando alguns telespectadores respondem às demandas das equipes dos canais por conteúdos específicos que estão sendo ou serão veiculados. No caso de documentários em produção, seriam pedidos de fac-símile de documentos, fotos, imagens, ou mesmo fontes.

Figura 2 - Adaptação do quadro do MIT

No Brasil esse mesmo comportamento de telespectador já vem sendo mapeado e inclusive explorado pelas experiências de projetos transmídia das emissoras como tem ocorrido em telejornais, na transmissão de eventos ao vivo (jogos de futebol e carnaval), nos Realities Show e narrativas ficcionais serializadas. É o exemplo das novelas da TV Globo, como “Cheias de Charme”, que distribuiu conteúdos vistos apenas na internet e, depois, incorporou à trama na TV contribuições do público enviadas pela rede.

As implicações dessa dispersão e diluição da atenção, da percepção e dos aparatos cognitivos do espectador, diante de narrativas que demandam imersão como a narrativa do documentário, nos provocam algumas questões. Como fica a lógica segundo a qual a fluidez narrativa do documentário é obtida pela história uma vez que as situações relacionadas de tempo e espaço estão vinculadas às ligações reais (NICHOLS, 2009/2005), históricas propriamente, se o telespectador dessa mediasfera digital divide sua atenção com várias telas?

Qual o risco de que essas narrativas que se propõem a uma compreensão do mundo histórico possam configurar cada vez mais um si-

mulacro (Baudrillard, 2005) e, portanto, uma plena virtualização do real aos olhos do espectador?

Narrativa expandida

No sentido geral, sabe-se que “a realidade é inseparável das mediações segundo as quais a gente a captura.” (BRESHAND, 2002, p. 3). Ou seja, um documentário, por exemplo, revelaria menos da realidade do que se pensa. Seria, na verdade, uma maneira de olhar, de compreender esta realidade. Trata-se, portanto, de gerar uma representação que compõe o tema abordado e sua inscrição no mundo. Perspectiva que também ancora a ficção.

Mitry (1963, 1965) ensinou que o enquadramento esconde a realidade e organiza os objetos. Uma aproximação com a teoria realista na perspectiva de que a imagem (matéria-prima fílmica) nos oferece uma percepção imediata do mundo e que a imagem cinematográfica, por sua vez, não transcende o mundo que representa. Uma noção de moldura e janela que implica num outro espaço e tempo.

O fato é que o documentário (ou um filme) movimenta o olhar do espectador, recompõe um campo do visível não somente o campo que vê, mas também a rede de saber, o filtro que organiza o olhar. Nichols (2009 [2005]) também observa que o tratamento criativo do mundo histórico (GRIERSON apud NICHOLS, 2009 [2005]) naturalmente relativiza “a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade.” (NICHOLS, 2009/2005, p. 51.).

Nesse sentido, apesar da recorrente reivindicação idealizada de realismo, de que a câmera do documentário captura as coisas tais como são, nos aproximamos das pistas de um processo de representação no qual o pressuposto do simulacro, mesmo que num âmbito criativo, não pode ser descartado. O que, *a priori*, nos conduz à ideia de

representar o mundo narrado afastando a possibilidade de reprodução, da diegese pura de Platão. Naturalmente que se trata de uma representação do mundo histórico na qual as normas e convenções de sua articulação narrativa recorrem à voz narradora, às entrevistas de atores sociais, aos testemunhos de cotidiano e ao som direto, recursos que efetivamente produzem efeitos de realidade.

O que temos no documentário é uma estrutura que constrói uma delimitação dada pelo esquema mental do cineasta ou do realizador num fluxo temporal e espacial próprio, em que se pese seu eventual empenho de distanciamento da história. Na sua liberdade estética vamos ter uma narrativa que contempla o universo filmado e montado. Um fluxo que vai demandar, como na ficção, uma competência de recepção que se traduz num nível alto de imersão do espectador.

É exatamente neste ponto que a narrativa documental destinada à televisão vai sofrer sua principal tensão. O desafio de interromper o fluxo, criar caminhos, ganchos e desaceleração narrativa diante da configuração da Sala Virtual é um deslocamento de horizonte imediato no processo comunicacional que se ajusta entre as instâncias de produção e de recepção na TV. A audiência que partilha informações extras, que comenta a experiência de consumo do texto audiovisual em rede, gera espaços de fuga da imersão necessária à leitura do esquema mental do documentarista. Uma fuga que implica em perda de partes da história que, para a absorção plena do universo narrativo, depende desta interação entre narrador e narratário.

A estratégia de exibição de documentários na TV Aberta, diferentemente da veiculação em tempo contínuo que geralmente ocorre em canal fechado (da TV Paga), já fragmenta o fluxo em favor do intervalo comercial. É o caso dos conteúdos documentais da *BBC* adquiridos pela *Rede Globo* e apresentados na janela do programa semanal, de grandes reportagens e documentários, *Globo Repórter*. A adaptação da figura do apresentador do programa para a de narra-

dor explícito e implícito pauta o controle do fluxo da história. Os ganchos inexistentes nas versões originais são inseridos na exibição para segurar a atenção do espectador, sendo facultados os espaços de respiro nos intervalos.

Essas janelas de interrupção, de certo modo, já vinham servindo para a assistência individual de conteúdos televisivos cuja experiência já era, de alguma maneira, compartilhada em grupos por meio das redes sociais. Todavia ainda não havia neste programa a oferta sistemática de conteúdos extras. Atualmente podem ser observados movimentos da instância de produção para explorar essa tendência que se mostra por parte da instância de recepção. A página do Globo Repórter na Internet iniciou um processo de oferta de complementos ao material veiculado no canal aberto, uma demanda cada vez mais crescente entre os jovens que compõem a audiência televisiva associada às práticas da TV Social que a emissora se esforça para atender.

Recente estudo do *Instituto Nielsen*¹ junto ao telespectador americano (EUA) constatou que pelo menos 40%, da amostra pesquisada, assistem TV (aberta e paga) conectados em redes sociais por meio de *smartphones* e *tablets*. E mais, que entre a faixa etária de 18-34 anos, quando há um aumento de 8.5% no volume de *tweets*, há também um crescimento de 1% na audiência do programa de TV que é visto de maneira compartilhada e comentada (em rede) pelo grupo. Quando os telespectadores estão na faixa de 35-49 anos, o mesmo impacto (1% na audiência) é verificado quando menções na rede, deste grupo sobre determinado conteúdo, ganham um acréscimo de 14%. Aumenta o volume de comentários no *twitter* e a audiência na TV também cresce.

Essa tendência de fragmentação aproxima as características da narrativa documental televisiva daquelas comuns às narrativas

1 Disponível em: <<http://www.nielsen.com/us/en/newswire/2013/new-study-confirms-correlation-between-twitter-and-tv-ratings.html>>. Acesso em: 22 mar. 2013.

ficcionais. A disputa pelo ponto de atenção e a necessidade de ofertas interativas para alavancar a audiência das emissoras exige a inclusão no texto documental de dramas interativos e agentes realistas (MATEAS; NELSON; ROBERTS; ISBELL, 2006). A estrutura textual necessita de núcleos dramáticos (plots) não ficcionais, mas que introduzam personalidades que inspirem emoção ou comportamento passível de algum nível de interação paralela ao fluxo principal da história. Planos de drama e emoção precisam surgir de maneira intensa. As histórias devem contemplar questões sociais, motivações de temas cotidianos. Até mesmo objetivos do percurso narrativo traçado pelo realizador devem ser passíveis de ramificações que permitam compartilhar e interagir com a audiência.

Tais pistas indicam que o movimento de esquema mental entre a proposta do documentarista e a expectativa do público da TV ru-ma na direção de uma *storytelling* com ramificações em outras telas nas quais esses conteúdos interativos e extras seguem paralelos. Uma atmosfera de videogame na qual os agentes conversacionais (SPIERLING, 2011), a mistura de personagens reais e virtuais, bem como as interfaces entre os planos narrativos possibilitam cruzamentos no eixo dramático principal. A *storytelling* funcionaria como uma forma de unir as micro-histórias (GLASSNER, 2004), no sentido de aumentar a interseção e complexidade do conteúdo narrativo destes universos.

Se pensarmos no esquema do fluxograma (Fig. 3) de Spierling (2011) para a criação de histórias interativas em videogames, podemos verificar que a narrativa propriamente vai depender de três camadas da história: dados base, enredo e cenas. Essas camadas estarão articuladas entre um eixo que liga o espectador (usuário) modelo e o formato (modelo) da história. E outro eixo que interliga o autor e o público por meio de uma interface gráfica e tecnológica.

Figura 3 - fluxograma de Spierling

Aplicando o modelo para o documentário, no caso de narrativas interativas e com múltiplas telas, o eixo deve ser pensando entre as capacidades de recepção de um telespectador dispersivo, de cognição e leitura não linear e as possibilidades de uma estrutura de história documental com *storytelling* (uma narrativa base linear), fragmentos de dramas interativos, com cenas e atores sociais reais (que são testemunhos que sustentam a história base). E acrescenta-se a oferta de conteúdos extras sobre locais ou dados do evento do mundo histórico narrado. Noutro eixo o documentarista e o telespectador interativo (e conectado em rede) articulam-se a partir de um jogo de imersão e dispersão dos quais ambos têm ciência prévia.

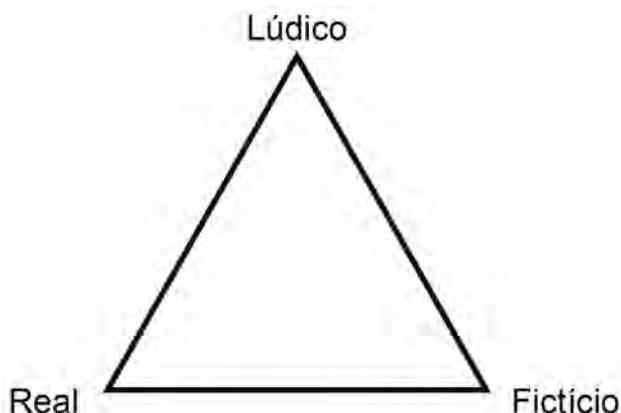
O embaralhamento narrativo

O caminho sugere um embaralhamento narrativo no qual o código comunicacional tende a ser permanente negociado entre produção e recepção. No sentido de Baudrillard (2003), uma experiência de sucessivos simulacros, o da representação natural do mundo histórico, das construções narrativas em dramas “reais”, das histórias paralelas e da audiência espectral e não mais linear. A experiência da Sala Virtual, a disputa do ponto de atenção diante da permanente dispersão de olhar invoca a noção de promessa. (JOST, 2004). Emis-

soras, realizadores e telespectadores se encontram na zona no qual os primeiros informam as características de cada conteúdo que será emitido ou veiculado e os segundos verificam se a promessa se cumpre e aderem ou não ao percurso narrativo anunciado.

Jost (2004) nos sugere que as narrativas televisivas já vem há tempos seguindo uma lógica de ruptura com os referentes dos conteúdos que apresenta. O semioticista francês, amparado na semiótica pragmática, entende que os mundos referentes (Fig. 4) das narrativas não ficcionais (real, factuais), ficcionais (fictício, dramaturgia) e lúdicas (jogos) têm suas fronteiras diluídas no mundo televisivo.

Figura 4 - modelo tríadico de Jost



O deslocamento entre estes referentes recorre à “negociação” que se dá por meio da promessa por parte dos produtores aos telespectadores quanto os movimentos que a estrutura narrativa do conteúdo televisivo apresentará. Quando acolhida, pela efetivação da promessa, o telespectador aceita os cruzamentos dos mundos referentes. Nessa etapa se processa uma fase de consentimento, um processo que Jost (2004) classifica como fingimento. Assim os efeitos de realidade são autenticados, todo o embaralhamento dos mundos, *a priori*, é possível.

Apontamentos Finais

A dinâmica que essa ambiência digital configura, na recepção compartilhada por meio de redes sociais e de múltiplas telas, introduz novas nuances nas matrizes culturais que implicam em novas competências de consumo e novas ritualidades. Os aspectos institucionais e tecnicidades (contaminação pelas novas tecnologias no processo de digitalização das mídias e das pressões econômicas em busca de audiência) pressionam os formatos industriais e nos apresentam um rearranjo do mapa das mediações de Martin-Barbero (2009).

A disputa pelo ponto de atenção diante o jogo multitela, que convoca a dispersão do olhar, demanda flexibilidades nos códigos narrativos e um esforço de criação para ainda preservar identidades e mínimas distinções dos códigos narrativos.

Tal fato deixa pistas que sinalizam para uma narrativa fragmentada, modular, na qual se observa uma ruptura do fluxo contínuo do documentário, uma flexibilização da unidade de espaço e tempo e, possivelmente, uma ordem de serialização. Encaminhamo-nos para uma prevalência de relatos rizomáticos, histórias como ramificações transmidiáticas e articuladas pelos intermeios.

E, em se confirmando essa tendência, o documentarista deve ir se preparando para coproduções ou produções do espectador e um possível descolamento narrativo mais próximo de uma estética que pode configurar estruturas narrativas abertas. A realidade representada nos documentários pode se aproximar de um mundo simulado já descrito por Duarte (2004) para definir sua noção de pararealidade televisual quando trata das realidades paralelas criadas pelo mundo da televisão.

O que a Sala Virtual das audiências conectadas parece anunciar é a efetivação de uma realidade ampliada, animando um provável simulacro do simulacro no qual o sentido de documentário, ao que se antevê, enfrentará permanentes turbulências identitárias.

Referências

- BAUDRILLARD, J. *Tela total*. Trad. de Juremir Machado da Silva. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- BRESCHAND, J. *Le documentaire : l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.
- DUARTE, E. B. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- GLASSNER, A. *Interactive storytelling: techniques for 21st-century fiction*. Natick: AK Peters, 2004.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.
- JOST, F. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004
- KIELING, A. Mídiosfera, uma configuração de ambiência midiática. In: CONGRESO ALAIC, 10. Bogota, Anais... Bogota: ALAIC, 2010. Disponível em: <http://www.alaic.net/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=111:ponencia2010>. Acesso em: 15 maio 2013.
- KIELING, A. S. Apontamentos para uma visão mais complexa da digitalização das mídias. *Políticas Culturais em Revista*, v. 4, n. 2, p. 15-31, 2011. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/5582/4057>>. Acesso em: 15 maio 2013.
- LUHMANN, N. *A realidade dos meios de comunicação*. Trad. de Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paulos, 2005.
- MÁRTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações, comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. de Ronald Polito e Sergio Alcides. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2009.
- MATEAS, M.; NELSON, M.; ROBERTS, D.; ISBELL C. Declarative Optimization-Based Drama Management in the Interactive Fiction Anchorhead. *IEEE Computer Graphics and Applications*, v. 26, n. 3 , p 32-41, 2006.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- MITRY, J. *Esthetique et psychologie du cinéma*. 2 V. Paris: Editions Universitaires, 1963, 1965.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. 4. ed. São Paulo: Papiros, 2009.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SCOLARI, C. *Hipermediaciones*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- SPIERLING, U. Introducing interactive story creators to conversation modeling. Proceedings of the 8th International Conference on Advances in Computer Entertainment Technology: article n. 38, New York. Disponível em: <em <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=2071423.2071470> 2011>. Acesso em: 15 maio 2013.
- VERÓN, E. *Fragmentos de um tecido*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.



Por um *design* padrão de televisão e cinema: Globo TV/Globo Filmes

.....
Flávia Seligman
.....

Introdução

Este trabalho faz parte da pesquisa “Globo Filmes para um público global: estudo da configuração de um padrão de qualidade técnico-estético televisivo no mercado cinematográfico brasileiro”, desenvolvido junto ao Núcleo de Pesquisas e Publicações – NuPP/RS, da Escola Superior de Propaganda e Marketing ESPM – Sul, no período 2011/2012.

Por muito tempo a televisão brasileira caminhou ao largo da produção cinematográfica, buscando público e nichos de mercado diferentes. Enquanto o cinema crescia ao lado do Estado, tutelado por órgãos como o Instituto Nacional de Cinema (1966-1975) e pela Empresa Brasileira de Filmes, a Embrafilme (1969-1990), uma autarquia de economia mista criada pelo governo militar, a televisão voltava-se totalmente para o mercado consumidor e publicitário, mesmo com as benesses recebidas do governo, principalmente durante a ditadura civil-militar (1964-1985).

Quando a televisão foi inaugurada no Brasil, em agosto de 1950, o cinema já havia passado por alguns ciclos bastante importantes, como a produção regional em Recife e em Minas Gerais, nos anos 1920, e a produção de comédias musicais, as chanchadas pelas com-

panhias Atlântida e Cinédia no Rio de Janeiro, nas décadas seguintes. Fora isto, era o momento do ápice de desenvolvimento de um cinema feito nos moldes europeus e bancado por estrangeiros radicados no país, produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954), nos seus possantes estúdios em São Bernardo do Campo, em São Paulo.

Enquanto o cinema vivia de altas e baixas, ora pendendo mais para um lado comercial e apostando em gêneros tal qual a indústria norte-americana, ora buscando uma identidade autoral, seguindo tendências das vanguardas europeias como o Neo-Realismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, a TV crescia e se expandia dentro dos grandes grupos de comunicação do país, entre eles o pioneiro *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, responsável pela introdução do meio no país e as Organizações Globo, que acabaram tomando a frente no mercado.

Por ter um perfil comercial, a televisão brasileira desde seu início optou por direcionar a programação para as classes populares, principalmente durante a ditadura militar quando, com a ajuda do governo, expandiu a abrangência do sinal, e beneficiou-se com uma política de consumo baseada em facilidades para o crédito. As compras a prazo em inúmeras prestações equiparam as casas da classe média com aparelhos de televisão e transformaram o meio no maior elo de comunicação entre a voz dominante e o público. Nos primeiros tempos, a tevê possui um tom educativo e, só em fins dos anos 1950, e em especial nos anos 1960, ela muda de público, conforme aumenta, também, a aquisição de aparelhos.

Alinhada com a política de integração e segurança do Estado, a TV brasileira dominou completamente o mercado de comunicação no país, definindo a partir de seus parâmetros o que passou a ser entendido como produto audiovisual, tendo a frente sempre as Organizações Globo, solidária com o governo e suas diretrizes.

40 anos de boa televisão?

Durante sua consolidação como maior grupo produtor audiovisual do país, entre os anos de 1970 e 1980, a Rede Globo criou um padrão de qualidade técnico-estético e narrativo que se fixou como o parâmetro de boa televisão no país e no mundo.

Por padrão de qualidade, entende-se aqui uma imagem trabalhada com afinco, fotograficamente cada vez melhor, temas que se ocupassem de assuntos permitidos pela época (dramas, épicos, adaptações de clássicos da literatura e do teatro e a comédia de costumes, sempre presente), um cuidado permanente com a censura, evitando principalmente durante os anos 70 a referência política e as questões sexuais (dado este que na época atual aparece com frequência, visto a transformação do mercado), enfim, aquilo que se pode chamar de uma estética bem formada, sem grandes arroubos, mas também sem descuidos que pudessem melindrar o gosto do público.

Segundo Ana Paula Ribeiro, Igor Sacramento e Marcos Roxo, em *História da Televisão no Brasil*:

Ao longo da década de 1970, a TV Globo, mais do que qualquer outra emissora, se empenhou na renovação de sua programação. E, em 1973 começou a consolidar o que ficaria conhecido como “padrão Globo de qualidade”, um modelo de televisão mais apropriado aos novos tempos. O videoteipe passou a ser mais usado, e as transmissões ao vivo (sempre passíveis de imprevistos indesejados) diminuíram. Buscou-se investir em produções gravadas, que poderiam contar com o mais poderoso equipamento de edição da época, o Editec. Assim era possível imprimir nos produtos finais recursos gráficos, voz em off e um ritmo mais acelerado e dinâmico, assim como também era possível suprimir equívocos e imperfeições. (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 119).

O termo *Padrão Globo* foi taxado pela imprensa, mas a empresa utilizou-se dele para configurar um estilo audiovisual que marcou o país e o mundo, elevando-se entre os principais em qualidade de produção e exportando, principalmente novelas, para todos os continentes.

Ainda segundo a pesquisa de Heidi Vargas Silva, *Globo-Shell Especial e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira*, a ideia de padrão de qualidade ganhou mais força ainda com a chegada da cor e com um tratamento da imagem cada vez mais preciso.

Entendendo que a televisão não é um programa e sim uma programação, a Rede Globo elaborou uma estratégia de marketing que reuniu eficiência empresarial, competência técnica e uma atenção às necessidades do telespectador. A estratégia era fazer com que quem ligasse na Globo ficasse nela até desligar o aparelho. Esse foi e é o projeto de conquista de audiência. A expansão da emissora (programação em rede) e a programação centralizada, com poucos espaços para produtos locais e regionais, fizeram com que a Rede Globo estabelecesse o seu padrão de qualidade. Padrão esse que não foi escrito em atas ou distribuído em memorando para os funcionários, mas está intrínseco na rotina da emissora. (SILVA, 2009, p. 24).

Este padrão conferiu à empresa uma marca de qualidade e também uma política de centralização da produção que preservava o perfil adotado pela casa e impunha o mesmo às suas afiliadas. O fato de apostar numa grade unificada e permanente também se mostrou uma opção inteligente, uma vez que fazia do espectador um cliente fiel, que baseava sua vida “fora da televisão” nos horários ditados por ela, como, por exemplo, compromissos fixados para depois do *Jornal Nacional* ou da novela das oito da noite (hoje às 21 horas), os dois programas de maior audiência da Globo por anos.

A década de 90 e a relação televisão/cinema

Após o furacão do Governo Collor de Mello que acabou com o incentivo às artes e à cultura, o cinema brasileiro passou a viver a fase chamada de “Retomada”, um renascimento baseado em incentivos vindos das leis de isenção fiscal, de uma pluralidade advinda dos inúmeros cursos de cinema e audiovisual que nasciam e também do aparecimento de equipamentos mais acessíveis técnica e financeiramente e de uma vontade de vinculação com o mercado.

Ora, a Rede Globo que nunca havia apostado na área cinematográfica, não perdeu a chance de participar, criando em 1997 a Globo Filmes e expandindo do maior pólo produtor de conteúdo de ficção do país para fronteiras da transmissão televisiva, principalmente contando com a expertise em dramaturgia e um *casting* carismático e conhecido. Assim modifica a configuração do espaço audiovisual nacional. Conforme Pedro Butcher, em seu estudo sobre a Globo Filmes:

Negligenciada pela mediação do Estado e atravessada por uma desconfiança mútua de ambas as partes, a relação entre cinema e televisão no Brasil sempre foi caracterizada pelo distanciamento. Enquanto a TV se erguia no cenário audiovisual, não houve, por parte dos profissionais de cinema, esforços significativos para uma aproximação efetiva. Por sua vez, a emissora de televisão que se firmou como hegemônica no país – a TV Globo – não investiu na produção de longas-metragens nem incorporou de maneira sistemática filmes brasileiros à sua grade de programação, com raras e breves exceções. Por isso, em 1998, quando a TV Globo anunciou, depois de mais de 30 anos de existência, que estava criando uma divisão voltada para a coprodução de filmes para cinema, evidenciou-se que uma nova etapa da relação entre cinema e TV no Brasil havia começado. (BUTCHER, 2006, p. 10).

Até 2012 a Globo Filmes participou de mais de cem títulos e fazendo um balanço de mais de uma década de produção constata-se que ela está envolvida na maior parte dos filmes que alcançaram mais de um milhão de espectadores. Um dos motes da empresa é diversificar a produção e trabalhar com temas, produtoras e diretores diferentes, mas analisando o catálogo de títulos e principalmente o perfil dos filmes, nota-se um alinhamento baseado no padrão de qualidade televisivo, em termos estéticos e temáticos.

Não é qualquer filme que leva o selo Globo Filmes e todo filme que leva a marca tem de passar por uma criteriosa avaliação, para que se tenha certeza de que não fugirá das bases diretivas dos produtos da empresa.

Em contrapartida, os filmes que levam esta marca têm a possibilidade de entrar na maior rede de comunicação do país, o que certamen-

te faz diferença na distribuição e consequentemente na bilheteria. Não é à toa que os maiores êxitos de bilheteria dos últimos anos no país levam a marca Globo Filmes.

Apesar disto, ainda há muitas dúvidas sobre a atuação da empresa. Segundo entrevista de Carlos Eduardo Rodrigues, diretor executivo da empresa desde 2002, nos primeiros anos a Globo Filmes dava ao público a ideia de ser apenas uma distribuidora.

Pouca gente entende que a nossa proposta é ser um coprodutor com atuação no desenvolvimento do filme. Queremos ser parceiros nos ativos importantes de um projeto: um bom planejamento, um bom roteiro, uma boa escolha de elenco, uma qualidade de produção e filmagem diferenciada, uma montagem cuidadosa, e uma estratégia de lançamento pensada com antecedência, usando todas as ferramentas de divulgação que a gente tem. É uma proposta ambiciosa, não estamos trocando mídia por participação no filme. (REVISITA FILME B, 2008, p. 8).

O time dos lançamentos da Globo Filmes inclui sempre uma ou mais comédias por ano e estas são a base das grandes bilheterias. Os dramas sociais, principalmente envolvendo o combate à violência no país, também chamam muito público, como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), com 3,5 milhões de espectadores, e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), com 4, 5 milhões, e o fenômeno *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), que atingiu a maior bilheteria brasileira de toda a história, com 12 milhões de espectadores.

Fora estes grandes títulos, a Globo aposta mesmo nas comédias. *Se eu fosse você* e *Se eu fosse você 2* (Daniel Filho, 2006 e 2009), com respectivamente 3,5 milhões e 6 milhões de espectadores.

As comédias constituem um nicho de mercado que tem tradição no cinema nacional. Em outros momentos da história, este gênero foi o grande responsável pelas maiores bilheterias. Trata-se da comédia de costumes, uma crítica humorística do cotidiano, sempre referente e datada no período em que a produção se passa.

No cinema brasileiro três ciclos privilegiaram a comédia de costumes: a chanchada, nas décadas de 40 e 50, misturando números musicais de cantores conhecidos no rádio com a crítica ingênua ao cotidiano brasileiro; a pornochanchada, a comédia de costumes com um viés sexual dos anos 70 e a versão contemporânea, que aqui vamos denominar de *Globochanchada*.

Esta versão atualizada da comédia popular, assim como os ciclos anteriores, ridiculariza os modos, costumes e aparência de um determinado grupo social ou de uma determinada sociedade. A visão satírica da sociedade muitas vezes impregna nestas obras um caráter ideológico de fácil acesso ao público, uma vez que o próprio gênero comédia já é tradicionalmente de fácil entendimento, para ser apreciado por um público cada vez mais abrangente.

O site da *Globo Filmes* atualizado aponta seis lançamentos, destes cinco são comédias¹. O sexto filme é *Corações Sujos*, dirigido por Vicente Amorim e baseado no livro homônimo de Fernando Morais, que aborda os conflitos da comunidade japonesa no Brasil, após a Segunda Guerra. Seis comédias de costumes contra um filme dito “sério”, épico de nossa história. Este panorama demonstra um chamado “gosto popular” pela comédia, recorrente, como já apontamos, na história do cinema brasileiro, conforme mostram as bilheterias.

Um gosto popular?

O sociólogo Pierre Bourdieu, em sua obra *A distinção* (2011), aponta a definição de um gosto artístico como consequência direta da oferta da escolaridade e do perfil familiar de cada aluno. Se o entorno e as relações da criança e do jovem oferecem apenas um estilo de pro-

1 A saber: *Os penetras*, de Andrucha Waddington; *Até que a sorte os separe*, de Roberto Santucci; *Totalmente inocentes*, de Rodrigo Bittencourt; *O diário de Tati*, de Mauro Farias; e o filme já lançado *E aí, comeu?*, de Filipe Joffily, que já alcançou a marca de quase 2,5 milhões de espectadores, segundo o site ADORO CINEMA. Disponível em: <[http://www.adorocinema.com/filmes/bilheterias/](http://www.adorocinema.com/filmes/bilheterias/http://www.adorocinema.com/filmes/bilheterias/)>. Acesso em: 03 set. 2012.

duto cultural, ele não conseguirá aprimorar seu gosto por obras distintas e formará um “gosto” restrito àquilo que lhe foi ofertado.

No caso da televisão aberta brasileira, que durante muito tempo reinou absolutamente dentro dos lares da classe média por questões econômicas, entre outras, o perfil do produto audiovisual oferecido era um só. A formação de um público para o audiovisual brasileiro foi basicamente feita pela televisão e entre as emissoras nacionais, preponderantemente pela Rede Globo, que criou um estilo, impôs um padrão e cativou o público.

O cinema por sua vez era caro e não tinha a mesma qualidade técnica que a televisão nem o mesmo carisma.

O gosto dito popular então, no sentido de preferência, de vontade de possuir ou contemplar, foi formado através de vários mecanismos que não o da oferta diversificada. Ao público brasileiro de classe média baixa e classe baixa era ofertado um único produto via televisão sem opções para um julgamento crítico. Por outro lado, o ensino público, ofertado aos filhos das classes populares, entrou em declínio a partir dos anos da ditadura oferecendo cada vez menos e mantendo também cada vez menos crianças na escola.

Ainda, conforme Bourdieu, existe uma relação estreita entre o capital cultural herdado da família e o capital escolar. O autor fala de sua pesquisa sobre as classes sociais francesas nos anos de 1970, mas podemos aplicar o comentário para a formação do capital cultural da classe média brasileira na mesma época.

[...] seria impossível imputar unicamente à ação do sistema escolar (nem, por maior força de razão, à educação propriamente artística – quase inexistente, como pode ser constatado com toda evidência – que porventura, tivesse sido proporcionada por esse sistema) a forte correlação observada entre a competência em matéria de música ou pintura (e a prática que ela pressupõe e torna possível) e o capital escolar: de fato, este capital é o produto garantido dos efeitos acumulados da transmissão cultural assegurada

pela família e da transmissão cultural assegurada pela escola (cuja eficácia depende da importância do capital cultural diretamente herdado pela família). (BOURDIEU, 2010, p. 27).

Ou seja, quando os dois lados do sistema falham em oferecer um leque amplo de opções, o universo cultural da criança em formação limita-se àquilo que vê em casa sem contrapor com o que vê na escola.

No caso do produto audiovisual, estas crianças e suas famílias vão reconhecer como exemplar brasileiro aquilo que a televisão ofereceu e unicamente isto, uma vez que durante mais de duas décadas o cinema e o “grande público” no Brasil não tiveram muito contato.

Nos anos 2000 o país assistiu a uma ascensão da classe média, com um aumento de renda que impulsionou o mercado consumidor inclusive a bens culturais.

Este consumo associado com um novo momento para o cinema brasileiro de vínculo com o mercado, ou seja, um momento de investir em filmes que pudessem ter uma boa aceitação do mercado consumidor, vai desenhar um novo perfil de público para o cinema nacional.

A classe média em ascensão começa a consumir também os filmes nas salas de exibição e sai à procura de um modelo conhecido e identificado, com o qual conviveu a vida inteira. É interessante notar no atual quadro da exibição cinematográfica nacional a preferência quando do filme estrangeiro, pela cópia dublada, resquício de uma má formação escolar, que não permite à grande parte da população ler com rapidez e assim acompanhar a tradução em subtítulos e também a convivência com a produção dublada na televisão.

Globo Filmes e o público popular, ainda sem considerações finais

O cenário desenhado até então encaminha a discussão para a análise de um produto perfeito para o momento ideal.

Voltando aos filmes campeões de bilheteria produzidos, coproduzidos ou mesmo apenas distribuídos pela Globo Filmes, encontramos um padrão técnico-estético-televisivo que passou naturalmente para o cinema. Este padrão inclui temática, narrativa, *casting*, fotografia, direção de arte, enfim, proporcionando um objeto de contemplação e fruição (o filme) parecido com o objeto/produto audiovisual com o qual o espectador já está acostumado.

Neste universo, a comédia de costumes está na frente e aos olhos dos próprios executivos da empresa, é o carro chefe.

Mas quem assiste aos filmes brasileiros hoje em dia?

Em entrevista para a Revista de Cinema², o distribuidor Bruno Wainer, da Downtown Filmes, deu a seguinte declaração:

O público adora o cinema brasileiro quando o filme é adequado. A prova é que os filmes nacionais, quando caem no agrado do público, são os que têm a menor queda percentual semana a semana. Mas grande parte da produção nacional é composta de filmes sem compromisso com o mercado, e pra esse tipo de filme, não há público [...].

Wainer aqui faz uma distinção bastante clara entre os títulos feitos com caráter explicitamente comercial, dentro de um padrão de qualidade ligado ao padrão televisivo e títulos mais autorais com um perfil diferenciado. A maioria dos filmes lançados no Brasil sequer chega às salas de exibição e, quando isto acontece, acaba sendo em salas pequenas do circuito alternativo (fora de *shoppings* ou centros comerciais) e fica pouco tempo em cartaz. Sem verba destinada para o lançamento, estas produções de pequeno porte praticamente ficam isoladas do grande público, mesmo quando fazem uma carreira promissora em festivais de cinema nacionais e internacionais.

Na mesma reportagem da revista, o produtor Augusto Casé, da Casé

2 Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2012/08/os-desafios-do-cinema-brasileiro-para-chegar-ao-publico/>>.

Filmes, responsável pelo sucesso da comédia *E aí, comeu?*, lançada no primeiro semestre de 2012, aponta para um perfil técnico estético:

O produtor Augusto Casé, da Casé Filmes, tem conseguido chegar ao grande público. Nos últimos dois anos lançou três filmes – “Muita Calma nessa Hora”, “Cilada.com” e “E Aí Comeu?” –, com bilheteria média de 2,2 milhões espectadores. “Acho que tem que se apostar na qualidade da história a ser contada, não importa o gênero; o importante é saber qual filme você vai fazer antes de começar a realizá-lo – a especialização deve estar baseada em filmes de qualidade técnica e artística, histórias bem contadas e bem feitas”, comenta. Tendo como chamariz a comédia, feita com Bruno Mazzeo, Casé ainda lança em breve, fora desse escopo, um infantil, um documentário e um thriller.

O que se nota, porém, é que os principais responsáveis por bilheterias nos últimos anos são aqueles com um pé na televisão, sejam nas adaptações, sejam nas apropriações de linguagem. “Vejo com bons olhos a relação entre as duas mídias. Acredito que são plataformas complementares, não tem conflito”, aponta Casé. Isso é visto especialmente nos filmes com apoio promocional da Globo Filmes. Dos últimos grandes sucessos, apenas “Tropa de Elite” e “Bruna Surfistinha” não contaram com o apoio do conglomerado.³

O diálogo entre a televisão e o cinema foi se atualizando devido às necessidades e à formação do mercado audiovisual. Com o passar do tempo e o avanço da tecnologia, o fazer audiovisual cruzou fronteiras e principalmente quebrou os preconceitos herdados desde a época do movimento do Cinema Novo. Sim, cinema também é mercado.

Na perspectiva histórica de um cinema engajado e voltado para as lutas sociais, o fazer televisão era visto como uma atividade menor e menos nobre, por participar de um pacto com o “mundo capitalista”. Isto rendeu à produção artística nacional uma negação do mercado e uma preferência por uma arte mais erudita.

Com relação ao cinema, os vários ciclos e momentos de fracasso no país auxiliaram a retirar o produto nacional do mercado ou mesmo fazer com que ele nunca chegasse lá. A tradição cultural de um filme intelectualizado barrou por muitas vezes uma produção da mesma

3 <http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2012/08/os-desafios-do-cinema-brasileiro-para-chegar-ao-publico/>.

maneira boa, porém mais acessível, que numa cultura plural conseguem conviver plenamente.

Nos dias de hoje, faz-se necessário pensar no cinema e na televisão em conjunto, atuando lado a lado por conta de profissionais que transitam entre os dois meios, das produções de filmes por empresas ligadas à televisão e pela exibição dos mesmos tanto em salas como em canais abertos e pagos. A este processo se alia a questão da necessidade de ocupação de um mercado cada vez mais amplo e segmentado.

Neste ponto, os filmes com o selo Globo Filmes, se por um lado não trazem grandes inovações em termos de linguagem ou de estética, por outro, são os grandes responsáveis pela aproximação de um público que não estava acostumado com a convivência com o cinema fora da televisão e as exibições nas salas. A formação de um público que inexistia (durante as últimas décadas do século passado o número de salas de exibição no país só caía, até que os grandes complexos começaram a se instalar nos centros comerciais) é benéfica para todos os gêneros e estilos de uma cinematografia.

Tecer considerações finais sobre esta história é difícil porque se trata de uma relação que está se iniciando: público/filmes brasileiros. Num primeiro momento, o chamariz eram os atores da televisão em novas tramas, mais abertas do que as novelas e com a possibilidade de outros desenvolvimentos. Num segundo momento e já com a referência de alguns bons filmes do início da década, novos temas apontando para “de os mesmos produtores de...”, uma referência positiva.

Títulos de grande impacto também chamaram e chamam a atenção do público, como os filmes *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2*, abordando a questão da violência urbana tão cara para todas as classes sociais. Assim como estes, histórias de cantores de sucesso, nomes importantes da história do país e temas de consenso ou de apreço de

uma grande comunidade, como é o caso dos filmes espíritas que têm um público forte e cativo.

Trata-se da construção de uma cinematografia que viveu seus primeiros cem anos em ciclos, ora existia, ora inexistia, ora era tão hermética que existia apenas para determinadas camadas da população, mas mais do que construir uma cinematografia, a missão do audiovisual brasileiro neste momento é construir um público.

Referências

BOURDIEU, P. *A distinção – crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BUTCHER, P. *A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

Revista Filme B. *Edição especial Globo Filmes 10 anos: um balanço da primeira década e perspectivas para o futuro*. Maio de 2008. Disponível em: <www.filmeb.com.br/revista/200805.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2012.

RIBEIRO, A. P.; SACRAMENTO, I.; ROXO, M. (Orgs.). *História da Televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

SILVA, H. V. *Globo-Shell Especial e Globo Repórter: as imagens documentárias na televisão brasileira*. Campinas, SP: [s. e.], 2009.

AOS DESAFIOS do cinema brasileiro para se chegar ao público. *Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2012/08/os-desafios-do-cinema-brasileiro-para-chegar-ao-publico>>. Acesso em: 29 ago. 2012.



***Lost* e a indeterminação de gênero visando à manutenção da canonicidade ficcional**

.....
Glauco Madeira de Toledo
.....

LOST (2003-2010) é uma obra de ficção seriada que não tem um único gênero ficcional claro e determinado, flertando com o suspense, o mistério, a ficção científica e o sobrenatural. O objetivo deste texto é mostrar que, longe de ser um descuido, essa indeterminação visa manter a identidade da obra, e sua coesão e coerência com as regras impostas para si mesma em termos de forma e conteúdo. Essa coesão será aqui apresentada como canonicidade ficcional, no sentido do respeito ao cânone ou conjunto de parâmetros que a própria série apresenta ao público. Como as tramas visam à incerteza, a indeterminação de gênero visa manter forma e conteúdo coesas e respeitar, assim, seu próprio cânone ficcional.

Breve introdução a *Lost*

As produções seriadas geralmente permitem que se obtenha um contato duradouro com o universo ficcional através do fornecimento de material inédito, o que prolonga o prazer da audiência. É comum que um seriado tenha como premissa a “possibilidade de acompanhar um mesmo personagem em aventuras estruturalmente repetitivas [...] [para] remeter o espectador a apreciar as variações possíveis de uma mesma fórmula.” (CAPUZZO, 1990, p.20).

A estrutura narrativa de *Lost* usa várias sequências de acontecimentos encadeadas em arcos, o que demanda que o espectador assista a

todos os episódios (ou o mais próximo possível disso) para compreender adequadamente as tramas de suspense.

Lost é construído como se houvesse diversas minisséries dentro do seriado. Há tramas principais que duram temporadas inteiras e há tramas secundárias, mais rápidas. Por se tratar de um seriado de suspense, a importância da correta decifração das pistas em *Lost* exige que a “investigação” dos espectadores seja ainda mais minuciosa. Isso, por si só, tende a mantê-los fiéis à série, mas dificulta aos espectadores eventuais a compreensão da mesma, o que pode atrapalhar a adesão à audiência do seriado.

Uma quantidade grande de seriados trabalha com público eventual. É realmente mais fácil trabalhar com público eventual quando se supõe que o público todo esteja assistindo ao programa pela televisão, transmitida em tempo real.

Entretanto, o site da emissora de *Lost*, no endereço <www.abc.com>, permitia aos residentes nos EUA acessar legalmente o vídeo em alta definição de qualquer capítulo já exibido, durante o período de produção da série e um pouco depois. Emissoras de televisão que transmitiam ou retransmitiam o seriado também faziam recapitulações eventuais. Praticamente todos os episódios que precisavam de informações fornecidas anteriormente para serem compreendidos se iniciavam com *Previously on Lost*, um apanhado das cenas pertinentes do seriado todo, similar ao que as telenovelas brasileiras faziam na década de 1980, que aqui se chamava de “cenas dos últimos capítulos”. Em *Lost*, re-assistir é tão importante quanto assistir. Essa é uma das ferramentas que garante que o público vai compreender de forma adequada, ou teorizar de maneira pertinente, sobre o conjunto todo da obra, o cânone ficcional.

O conceito de canonicidade ficcional é usado aqui não para indicar uma obra de referência em sua área de produção, mas como sinôni-

mo de coesão e coerência. Cânone como a regra, o conjunto de termos que estabelece aquilo que vai fazer ou não parte do universo ficcional. Pretende-se aqui verificar se a série, fazendo inúmeras variações de gênero e alternando protagonistas, conseguiu manter-se fiel ao seu próprio cânone ficcional, ao conjunto de regras declarado por ela como parâmetro para o público.

E esse foi um parâmetro que o público de fato usou, debatendo, discutindo, investigando e até revelando elementos das tramas antes da própria série, como aponta Arlindo Machado:

Mas a experiência de “ver” *Lost* não acaba no final de cada episódio ou temporada. O programa exige um espectador inquieto e participativo, que sai da frente do televisor para buscar outras fontes de informação. Ao final de cada episódio, o número de acessos aos blogs e grupos de discussão na internet dedicados ao programa subia vertiginosamente. Todos queriam saber (e também opinar sobre) que teorias estavam circulando na internet sobre os mistérios da ilha. Entre outras coisas, a rede ABC, produtora da série, criou um fake site de uma instituição chamada Hanso Foundation, que era a empresa que estava por detrás dos acontecimentos de *Lost*. A empresa foi descoberta por um dos fãs, que a divulgou na internet antes que a ABC o fizesse oficialmente, antecipando o desenrolar da série. (MACHADO, 2011, p. 89).

Multiprotagonismo na série

A história de *Lost* se passa em um cenário de ilha deserta e tem como personagens os sobreviventes de um acidente de avião (ao menos a princípio. Em seguida outros acabam por somar-se à trama na ilha). Logo de início, 14 personagens estão entre os “principais” (destacados dentre os 48 sobreviventes do naufrágio naquela parte do avião - existe outra, com outros sobreviventes, que é vista depois) e não há a clara distinção de “protagonistas” e “coadjuvantes” entre esses 14. O site *Lostpédia*, mantido pela comunidade de fãs do seriado, lista nada menos que 35 *main characters*. A primeira temporada inteira de *Lost* (24 episódios) se passa sem que se veja sequer um antagonista do grupo.

Se a princípio o número grande de protagonistas pode dar a ideia de que é difícil acompanhar tudo, ou entender em profundidade o que se passa com os personagens que interessam mais a cada espectador em específico, por outro lado a variedade de tipos presente nessa ilha de Babel acaba por facilitar um ajuste pessoal à série. De certa forma, é possível escolher por quem se vai “torcer” no decorrer da trama.

Alguns dos personagens considerados protagonistas, que receberam destaque (cinco ou mais episódios centrados neles, quantidade ao lado do nome):

Quadro 1 – os protagonistas mais relevantes

Nome	Nacionalidade/ Etnia	Ocupação	Dados relevantes
1. Jack (25)	Estadunidense	Médico	Líder; vê o pai, já falecido, na ilha; tem envolvimento com Kate.
2. Kate (19)	Estadunidense	Desocupada, fugitiva da polícia	Tem envolvimento com Jack e com Sawyer; agente da condicional dela morre pouco depois do acidente.
3. Locke (18)	Estadunidense	Funcionário de uma fábrica de caixas	Era paraplégico até antes do acidente; sabe tudo sobre selva; líder.
4. Sun (15)	Coreana	Desocupada, herdeira	Fala inglês, seu marido Jin não sabe disso.
5. Sawyer (14)	Estadunidense	Golpista	Tem envolvimento com Kate, rixa com quase todos os personagens, se apropria de tudo o que não tem dono declarado.
6. Hurley (14)	Hispano-americano	Milionário	Já esteve em instituição mental; obeso; alívio cômico da série.
7. Sayid (13)	Iraquiano	Torturador	Ex-torturador do exército iraquiano, lutou no Golfo; conhece eletrônica e estratégia.

8. Jin (11)	Coreano	Ex-pescador, mafioso	Pescador, muito intolerante com relação à esposa, rixa com Michael por ciúmes dela. Não fala inglês.
9. Desmond (9)	Escocês	Velejador	Estava na ilha muito antes do acidente, trabalhando em uma escotilha; considerava-se preso.
10. Ben (7)	Estadunidense	Líder dos “outros”	Líder dos “outros”, aparenta saber de tudo sobre a ilha e sobre os demais personagens e suas vidas antes dali.
11. Charlie (6)	Britânico	Rockstar	Viciado em heroína.
12. Claire (6)	Australiana	Tatuadora	Cai na ilha grávida de um bebê que pretendia dar para adoção.
13. Juliet (5)	Estadunidense	Médica	Trabalhava com os outros; apaixona-se por Jack, rebelta-se.
14. Michael (5)	Afro-americano	Engenheiro	Viúvo, seu filho também sobreviveu. Mal se conhecem.

A variedade de perfis dos personagens e a maneira como são retratados leva a audiência a criar laços de identificação com este ou aquele sobrevivente e acompanhá-lo com mais atenção. A fórmula inicial da série, de luta pela sobrevivência, remete a *Survivor* (2000-), *reality show* cujo equivalente no Brasil é *No Limite* (2000-2002; 2009), inspiração declarada do criador da série J. J. Abrams, bem como o filme *Náufrago* (2000). De forma similar ao *reality show*, alguns personagens vão sendo “eliminados”, só que em *Lost* isso não toma a forma de jogo, eles saem da série quando os personagens morrem. Dados os diversos perigos na ilha, todos os personagens, a qualquer momento, podem morrer; afinal, com tantos personagens principais assim, quanto tempo iria durar o personagem favorito de um espectador específico?

Gênero Ficcional

Gênero é uma categoria útil porque põe em contato múltiplos interesses [...]. Segundo a maioria dos críticos, gêneros fornecem as fórmulas que regem a produção, os gêneros são a estrutura que define cada um dos textos; as deci-

sões de programação baseiam-se principalmente critérios de gênero, a interpretação dos filmes depende diretamente das expectativas do público sobre o gênero. O termo gênero abrange, por si só, todos esses aspectos. (ALTMAN, 2000, p. 34).¹

Silvia Knobloch descreve, em seu ensaio *Suspense and Mystery*, como diversos teóricos da literatura separam teoricamente tais gêneros, suspense e mistério. Essa diferenciação é interessante para que se compreenda melhor o ponto de vista da audiência (em função do interesse comercial que há em mantê-la) e a elaboração narrativa. Segundo ela, o autor William Brewer, em 1996, postulou que, no suspense,

[...] um evento inicial evoca uma expectativa sobre o resultado (o que vai acontecer?). Assim, evoca-se o suspense através da sequência de acontecimentos que levam a um resultado, e que são apresentados em paralelo à ocorrência deste dentro da ficção. (KNOBLOCH, 2003, p. 381).²

Ou seja, teme-se o futuro e, para ela, uma maneira de o leitor prevenir-se contra resultados ruins é através da cognição, é tentar prever o que acontecerá e que resultados bons ou ruins podem sair de cada situação. Quanto mais resultados ruins possíveis, maior o suspense.

Já no caso do mistério é diferente:

Para este tipo de texto, uma mudança entre a estrutura dos eventos e a estrutura do discurso faz com que os leitores fiquem imaginando o que aconteceu. [...] A informação crucial que completa a imagem é apresentada apenas no final da estrutura do discurso, embora o evento seja colocado no início da estrutura dos eventos. O sentimento instigado durante a leitura de mistério é, então, a curiosidade. (KNOBLOCH, 2003, p. 381).³

- 1 Tradução do autor. No original: El género es una categoría útil, porque pone en contacto múltiples intereses (.). Según la mayoría de los críticos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El término género abarca, por sí solo, todos esos aspectos.
- 2 Tradução do autor. No original: "an initiating event evokes an expectation about the outcome (what **will** happen?). Thus suspense is evoked by following the events that lead toward the outcome and that are presented parallel to their occurrence within the fiction".
- 3 Tradução do autor. No original: "For this text type, a shift between event structure and discourse structure makes the readers wonder what has happened. (...) The crucial information completing

Assim, no caso do mistério, teme-se pelo passado. Quem foi o responsável pelo atual infortúnio, como revelar um culpado.

Lost certamente lida com tramas em torno desses dois gêneros, mas também de outros.

A Alternância de Gênero em *Lost*, ilustrada

É preciso conhecer os gêneros da televisão para depois subvertê-los. A subversão dos gêneros é o caminho para descobrir formatos inéditos. (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 22).

O filme *Náufrago*, que é declaradamente fonte de inspiração de J. J. Abrams para a criação da série, é catalogado pelo IMDB⁴ como obra de aventura e drama. No filme, o avião em que estava um executivo cai em uma ilha deserta e ele é forçado a viver ali por anos, tentando encontrar uma maneira de escapar da ilha. *Survivor*, outra referência declarada, é um *reality show* de sobrevivência em lugar inóspito, no qual se formam grupos de aliados e inimigos entre os participantes, entre os quais há muita variação de personalidades e tipos físicos. *Lost* junta essas duas referências de gênero sintático, ou seja, da forma e dos estereótipos, e as conjuga com outras referências de gênero semântico, ou de conteúdo⁵.

Talvez dizer que *Lost* é uma série de suspense e/ou de mistério, passada em uma ilha deserta na qual um grupo tenta sobreviver, pudesse ser uma definição razoável. Todavia, sendo o seriado extenso (seis temporadas e mais um epílogo, de 2004 a 2010, somando 117 episódios), a variação de gêneros não para por aí.

A ficção científica e o psiquismo dividem o tempo de tela e as opiniões sobre a obra. Há diversos elementos indicativos de que na ilha existe

the picture is presented only late in the discourse structure, although the event is placed early in the event structure. The instigated feeling during mystery reading, then, is curiosity?.

4 Site Internet Movie Database: <www.imdb.com>.

5 Fala-se em semântica e sintática tendo como base os conceitos de Rick Altman (2000).

um monstro, mas muito pouco é revelado a respeito da procedência desse monstro até a quinta temporada. Se em dados momentos ele parece obedecer à ciência, em outros parece atender ao carma.

Essa alternância pode ser mais bem observada se forem revisadas as tramas principais de cada temporada, tendo em vista o recorte aqui escolhido.

1ª Temporada

1. Um avião de passageiros cai numa ilha desconhecida, os sobreviventes esperam pelo resgate que não chega. Descobre-se que o voo havia saído de rota em função de uma tempestade. A ilha parece desabitada.
2. Há um forte e ameaçador ruído que sai do meio da mata, não se sabe o que o causa, podem ser animais, monstros, máquinas.
3. Jack vê o falecido pai em meio à mata, repetidas vezes.
4. A maior das dúvidas durante o início da temporada é se haverá resgate, se há como sair daquela situação. Começa a construção de uma jangada.
5. Os passados dos personagens vão sendo apresentados em *flashback*.
6. Em certo ponto Locke descobre uma escotilha na mata, lacrada de tal forma que não se consegue abrir. Parte do grupo passa então a dedicar-se a abri-la e não conta para os outros integrantes. A temporada se encerra com a tão esperada abertura da escotilha, deixando como gancho para a temporada seguinte a dúvida sobre o que haverá lá dentro.
7. Na jangada, Michael, seu filho Walt, Sawyer e Jin são abordados por uma lancha e o filho de Michael é sequestrado.

Assim, teríamos no item 1 uma trama de suspense. Teme-se o futuro. O item 2 traz incerteza, e, com ela, a ameaça e mais suspense; mas

a natureza desse suspense tanto pode ser científica quanto sobrenatural. Seriam animais? Monstros? Máquinas? Dinossauros? Saber se *Lost* é ficção científica, realismo fantástico ou *reality show* ajudaria muito a atenuar essa dúvida.

O pai de Jack traz novas dúvidas. Aos poucos, descobre-se que ele foi reconhecido no necrotério e que seu caixão estava no avião. Poderia ser uma alucinação, mas poderia ser seu espírito visitando o filho.

A ficção científica ganha força quando se encontra a escotilha (6). Haveria então mais tecnologia do que se esperava naquele local. Entretanto, quem encontra a escotilha é o homem que era paraplégico antes do acidente de avião e, na ilha, anda. Vai aos poucos aumentando a sensação de que eles todos poderiam estar mortos em decorrência da queda e que a ilha fosse um purgatório. Seria a escotilha uma porta para o próximo estágio?

No item 7, mais suspense, mas agora começa uma trama de mistério: quem eram os homens que levaram o filho de Michael? O que eles queriam? Há mais gente na ilha, ou muito próximo dela.

2ª Temporada

8. A escotilha era habitada por Desmond, que relata que estava ali com a função de apertar um botão em um computador a cada 108 minutos, caso contrário, algo terrível poderia acontecer, embora ele não saiba bem o quê. Quando o substituem na função, ele foge, dando a entender que o que o prendia ali era aquilo. O grupo ocupa a escotilha e passa a revezar-se no computador.
9. Um “outro”⁶ é aprisionado, começa uma negociação por informações.
10. Os naufragos da lancha acabam encontrados por sobreviventes da outra parte do avião, que todo esse tempo não haviam sido

6 São chamados de “outros” os personagens que já estavam na ilha antes da queda do avião.

- vistos. Acabam dirigindo-se todos para o acampamento e escotilha do grupo inicial.
11. Na escotilha, Locke decide não apertar o botão. A escotilha implode, mas ele escapa. Desmond reaparece em seguida.
 12. Descobre-se que há mais escotilhas.
 13. Michael faz contato com os “outros”, que declaram ter seu filho e aceitam trocá-lo por Ben (o prisioneiro) e querem Jack, Kate e Sawyer. Michael trai os companheiros, que são entregues aos “outros” no final da temporada. Michael e seu filho ganham um barco e somem no horizonte.

A trama 8 traz mais mistérios, sobre quem é aquele homem, por que aperta aquele botão, o que é aquela escotilha. Mas traz também suspense sobre o que aconteceria se o botão não fosse apertado, o que provavelmente desencadearia uma reação no estilo da ficção científica.

O trabalho cognitivo de solução de problemas soma-se à curiosidade típica do mistério com o prisioneiro (9) e suas informações novas e pouco confiáveis. A libertação dele por Michael (13) acrescenta ao mistério.

A implosão da escotilha, item 11, traz mais elementos de ficção científica, bem como a descoberta de outras escotilhas (12).

3ª Temporada

14. Foco principal nos “outros”.
15. Desmond passa a ter premonições, sua mente viaja no tempo e ocupa seu corpo no passado. Acaba vendo a morte de Charlie, que lhe parece iminente. Tenta a todo custo impedi-la.
16. Discute-se muito sobre os mistérios da ilha e suas propriedades curativas (a paraplegia de Locke e o câncer da coadjuvante Rose curados).

17. Descobre-se sobre a Iniciativa DHARMA⁷ e surgem mais dúvidas sobre as escotilhas.
18. Surge um cargueiro nos arredores da ilha.
19. Ben apresenta Locke a Jacob, mas ele é uma farsa ou é invisível e inaudível. Objetos se mexem na cabana em que ele supostamente estaria.
20. Ao final da temporada, descobrimos que em meio aos *flashbacks* presentes regularmente desde a primeira temporada, começaram também a ser inseridos *flashforwards* e tudo o que já foi assistido nessa temporada precisa ser repensado deste ponto de vista.
21. Jack e Kate, em *flashforward* (ou seria no presente, e toda a série estaria em *flashback*?) estão fora da ilha e precisam voltar para ela.

Começam a ser mostrados em detalhes os “outros” e eles vão sendo humanizados perante a audiência, o que tira deles muito da aura de antagonistas. A confusão aumenta ao centrar-se o foco neles.

Desmond, após a implosão da escotilha (o que remetia à ficção científica), passa a ter visões premonitórias, que parecem ser paranormais (15). As capacidades curativas e regenerativas da ilha (16) são encaradas por vários personagens como espirituais e por vários outros como científicas, oriundas das energias eletromagnéticas da ilha, contidas pelas escotilhas.

Conforme o item 18, o cargueiro desconhecido traz personagens que têm informações sobre Desmond; um deles, ao ouvir os sobreviventes contarem que estavam no vôo 815 da *Oceanic Air*, se exalta e diz que o avião já foi encontrado e que todos os passageiros estavam mortos. Ainda que isso não pareça sobrenatural, ao menos surge uma ideia de teoria da conspiração.

⁷ Instituição que aparece ou é mencionada inúmeras vezes durante a série, em geral com a sugestão de estar conspirando contra os sobreviventes.

Sabe-se que Ben é mentiroso, mas não é possível saber se Jacob é uma invenção dele ou não. Assim que o público se convence de que Ben ou mente ou está louco, os objetos voam. Pode ser entendida como uma farsa, mas também como sobrenatural.

Os itens 20 e 21 perturbam todo o código preestabelecido entre espectadores e narradores. Até então, estava codificado que toda cena passada fora da ilha era automaticamente entendida como uma cena do passado. Desse ponto em diante, essa regra se perde. Não se está mais ‘com medo do passado’ apenas e, portanto, com o predomínio do mistério; o suspense retorna com o medo do futuro e seus ‘cosmos’ e ‘por quês’.

4ª Temporada

22. A quarta temporada se foca nos personagens que saem do cargueiro para a ilha e se pretendem resgatar os sobreviventes ou matá-los.
23. Há uma tensão em torno da decisão de quem sairá da ilha. Nos *flashforwards* vão sendo dadas algumas pistas.
24. Nota-se uma grande divisão de interesses entre grupos formados sob a liderança de Jack, Locke, Ben e do empresário Charles Widmore, este fora da ilha.
25. As viagens espaço-temporais se intensificam, sobretudo com Desmond.
26. O pai de Jack que é mostrado morto em *flashback* na primeira temporada volta a aparecer. Dá-se a entender que ele teria algo a ver com Jacob.
27. Jacob teria dado ordem a Ben que movesse a ilha de lugar.

A quarta temporada traz de volta o tom predominante de suspense, nos itens 22 e 23. As teorias de conspiração vão se intensificando

com uma série de reviravoltas políticas e de pressão na mídia, do lado de fora da ilha (24).

Desmond viaja no tempo sistematicamente e todas as suas premonições, que pareciam psiquismo, podem ser explicadas através da ciência (de ficção) por novos personagens, alguns destes trazidos pelo cargueiro.

Quando o pai de Jack aparece, é falando em nome de Jacob. Não há explicação científica, aparentemente, para que ele esteja ali ou para que esteja vivo. A cabana em que Jacob se apresenta é cercada por um círculo desenhado com cinzas, o que remete a uma estética ritualística qualquer.

Por fim, visivelmente a contragosto, Ben cumpre a ordem de Jacob (que, aparentemente, existe) e gira uma espécie de mecanismo rudimentar de alavanca que, ao mesmo tempo, faz com que a ilha desapareça (do ponto de vista das pessoas do cargueiro), que ele, Ben, desapareça da ilha e que os sobreviventes do voo 815 vejam um forte clarão. Não fica determinado objetivamente se é uma solução paranormal ou ficcional científica, até porque os personagens tentam explicar o que aconteceu com a ilha exemplificando a situação cientificamente.

5ª Temporada

28. O foco narrativo fica na ilha. Há situações de descontinuidade temporal, os personagens saltam no tempo, mas não no espaço. Permanecem na ilha e vão aos poucos entrando em contato com fatos e personagens do passado, inclusive da Iniciativa DHARMA.

29. Os personagens que conseguiram sair passam por dificuldades mais intensas que as que viviam lá. Acabam tentando e conseguindo voltar. Em seu retorno, caem na ilha em 1977, momento no tempo em que já estão os personagens que ficaram, embora agora infiltrados na Iniciativa DHARMA.

30. A quinta temporada acaba com a explosão de uma bomba em 1977, que supostamente impediria outras viagens no tempo e também o acontecimento dos fatos que causaram a queda do avião. Supostamente, agora, o acidente da primeira temporada jamais aconteceria e nenhum deles estaria na ilha. A última imagem da temporada é a sugestão do que seria a explosão, que é cortada continuamente para a vinheta de encerramento do episódio, mas pela primeira vez em toda a série, a vinheta é vista em negativo.

No item 28, depois do clarão, os sobreviventes vão e vêm no tempo, mas sem sair da ilha, e acabam surgindo em lugares em que seus personagens haviam estado no passado recente (o acampamento próximo à praia, o local em que Claire deu à luz etc.) e em momentos em que eles mesmos teriam ouvido sussurros sem explicação. O que é um indício de que eles mesmos poderiam ter causado essa sensação, que antes parecia sobrenatural e persecutória e que agora poderia ter uma explicação via ficção científica. A trama de mistério ganha nova roupagem. Passa a fazer parte da investigação a possibilidade de intervenção por parte de vários viajantes temporais, além de Desmond.

Fora da ilha (29), a ideia de carma persegue os personagens, que resolvem que têm que voltar, vários deles com a sensação de que 'a ilha quer' que eles voltem. Quando conseguem embarcar em um voo com chances de levá-los até lá, o avião não aterrissa nem cai, mas eles são 'sugados' por um clarão que os leva de volta no tempo para o momento em que vivem os sobreviventes que não saíram da ilha.

Não temos como ter certeza absoluta de que a bomba explodiu (30), uma vez que o momento exato da explosão é substituído pela vinheta de encerramento do episódio em negativo. Não se sabe o que aconteceu, mas sabe-se que houve algo de muito estranho.

6ª Temporada

31. O voo 815 é apresentado novamente, em 2004, mas não está idêntico. Dessa vez não há acidente com o avião.
32. Na ilha, os mesmos personagens que estavam na explosão da bomba do final da 5ª temporada acordam em 2007.
33. As duas linhas de tempo parecem coexistir em paralelo e passam a ser chamadas de *flash sideways*. Segundo o site da emissora ABC, o *flash sideways* não é um *flashback*, nem *flash-forward*, mas propõe o que aconteceria se o avião não tivesse caído na ilha.
34. Na ilha, vão sendo explicados alguns dos mistérios, como o monstro: o irmão de Jacob, que caiu num poço de energia eletromagnética da ilha.
35. Vários personagens na ilha vão morrendo.
36. Fora da ilha, os personagens vão se encontrando uns com os outros e revivendo de forma mais adequada e amena suas relações de forma similar às situações vividas na ilha e vão, aos poucos, demonstrando que se lembram do que houve com elas após o acidente.
37. Alguns personagens conseguem sair da ilha de avião.
38. Fora da ilha, os personagens que demonstraram lembrar-se do que ocorreu com eles na ilha encontram-se em uma igreja. Jack é recebido pelo pai, Christian Shepard, e todos parecem contentes com o reencontro do grupo. Christian abre as portas da igreja, que é engolfada por uma luz branca.

Quando é exibido o interior do voo 815 novamente (31), a impressão é de que a teoria de ficção científica de Jack em 1977 funcionou e que os personagens nunca chegaram a cair na ilha. Quando se inicia a

seqüência do item 32, é necessário formular outra teoria, uma vez que, se o avião nunca caiu na ilha, como podem os personagens acordar ali, em 2007, novamente? A ideia de que a explosão dividiu a história em duas continuidades diferentes, que passam a ser acompanhadas em paralelo, passa a parecer uma explicação diegeticamente satisfatória.

Na ilha (34), o monstro recebe uma explicação nem tão científica, nem tão sobrenatural. Com sua morte, a saída da ilha volta a ser possível e vários personagens conseguem ir embora.

Fora da ilha, os protagonistas vão se encontrando e recordando os momentos vividos na ilha, mas o momento em que eles estão é 2004 e a maioria das situações das quais eles se recordam ocorreu nos anos seguintes a esses, ou seja, a realidade em que estão agora deve ser, de alguma forma, posterior a 2007.

A cena final traz um sentido muito mais religioso às leituras possíveis da série, mais de transcendência espiritual que de ficção científica ou de paranormalidade, um viés até possível como leitura da série, mas que foi menos explicitado no decorrer das tramas.

Conclusão

A construção do mistério e do suspense em *Lost*, conforme descritos por Knobloch, traz para o público da série dúvidas metalinguísticas. O gênero a que a série pertence daria ao público uma palheta de cores definidas com as quais especulem. Uma obra de ficção científica tem seus códigos estabelecidos, tanto de forma semântica quanto sintática. Igualmente verdadeiro seria pensar em um seriado declaradamente sobrenatural, ou de mistério que não lidasse com a fantasia, mas, desde o início, *Lost* flerta com diversos gêneros ficcionais tanto para permitir mais maleabilidade por parte do espectador, de maneira similar aos *reality shows*, em que se vota naquilo que se

quer ver mais e que se tira o que não se quer, quanto para distrair a atenta audiência das pistas realmente importantes. Em uma época em que se cataloga, disponibiliza-se e discute-se de tudo em tempo real, como no caso da *Lostpédia* e dos diversos blogs e páginas de discussão do seriado, qualquer deslize da produção seria visto rapidamente e espalhado entre os fãs no mundo todo. Pistas em profundidade, misturadas entre verdadeiras e falsas (disponibilizadas propositalmente), dão muita discussão e acaloram debates quase que imediatamente. “Em *Lost* a regra é esconder”. (TOLEDO, 2009, p. 48).

As alternâncias de protagonismo e de gênero ficcional são intencionais e visam justamente manter o discurso que permeia a série, que a mantém canônica. O conceito de canonicidade ficcional aqui é utilizado como sinônimo de discurso coeso e coerente, ou seja, a série pretende confundir e o faz em todas as instâncias, sem causar contradição entre forma e conteúdo. O uso do termo canonicidade aqui não tem a ver com a ideia de respeitar as regras que seriam consideradas cânones para o estabelecimento e reconhecimento dos gêneros, mas das regras autoimpostas pela narrativa em termos de forma e conteúdo. Tudo isso monta o grande quadro da canonicidade ficcional que se baseia na dúvida onipresente. Assim, sem saber qual é o gênero real de *Lost*, os fãs podem sentir-se confortáveis para advogar em prol de seus gêneros e pontos de vista preferidos, repensando o tempo todo não só “o que aconteceu na série?”, mas também “a que estamos assistindo?”. Essa característica permite a fãs de estilos bem diversos de programa uma conversa tangencial exatamente no ponto em que ninguém tem certeza de nada e todos estão perdidos: *Lost*.

Referências

- ABC.com. Disponível em: <www.abc.com>. Acesso em: 10 fev. 2013.
- ALTMAN, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2000.
- ARONCHI DE SOUZA, J. C. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.

CAPUZZO, H. *O Cinema além da imaginação*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.

IMDB. Disponível em: <www.imdb.com>. Acesso em: 9 jan. 2013.

KNOBLOCH, S. Suspense and mystery. In: *Communication and emotion: essays in honor of Dolf Zillmann*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 2003.

LOSTPEDIA. Disponível em: <www.lostpedia.wikia.com>. Acesso em: 9 jan. 2013.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Ed. SENAC, 2003.

_____. Fim da televisão?. *Revista Famecos - mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v.18, n.1, p.86-97, janeiro/abril 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/8799/6163>>. Acesso em: 10 fev. 2013.

TOLEDO, G. M. de. Análise da inserção de elementos narrativos inéditos do seriado transmídia *Lost* em seu material promocional. In: *Revista*, Ribeirão Preto, ano 3, n. 6, 2009. Disponível em: <<http://www.unaerp.br/comunicacao/images/stories/inrevisita/06.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2013.



As articulações da narrativa transmídia entre a TV e o Cinema

.....
Vicente Gosciola
.....

Novo cenário

A ampliação do poder de expressão sempre esteve no centro das atenções de artistas e técnicos da comunicação audiovisual. Certos filmes se aproximam de imagens oníricas ou de sensações de esvaaziamento, que quase superam os mais intensos sonhos ou as mais meditativas paisagens principalmente porque fizeram uso de tecnologias e técnicas variadas e de histórias incontornáveis. O cinema, o vídeo e a televisão imediatamente se apropriam de toda nova tecnologia que surge e não seria diferente com as novas mídias. A comunicação midiática tem um movimento de transformação contínuo e ininterrupto, mas uma ocorrência frequente nesse fluxo é que sempre que há uma obsolescência em termos tecnológicos entre os meios de comunicação, as narrativas começam a buscar novidades em novas tecnologias e vice-versa.

Esse sincronismo ocorre graças a uma propriedade muito característica: cada novo meio de comunicação tem a possibilidade de integrar outros meios de comunicação que lhe antecederam. Ainda que uma determinada cultura opte por um determinado meio de comunicação como predominante para se comunicar, não se eliminam outros meios de comunicação, pois que há uma conveniência relativa em utilizar todos os meios que estejam ao seu alcance. Cada cul-

tura se especializa e utiliza o meio que mais se afina com suas capacidades e necessidades de comunicar, criar e preservar seus conhecimentos, sendo que, hoje, nas sociedades urbanas, há uma ampla presença da *web* e todos os dispositivos que dela fazem uso, tais como o celular, o *tablet*, a *smart TV* etc. A rede mundial de comunicação *on-line* tem a seu favor, além de ligar milhares de pessoas simultaneamente, a característica de agregar meios de comunicação, integrando-os e ampliando-lhes o potencial comunicacional.

Assim, os conteúdos audiovisuais já estão *on-line* e acessíveis em dispositivos fixos ou móveis, até mesmo para ver vídeos em longa-metragem. E com tanta oferta de conteúdos audiovisuais à disposição do espectador, o cinema e a TV – seja aberta ou a cabo – se encontram diante de múltipla concorrência. Em consequência disso, os modelos do mercado de comunicação estão em transformação, principalmente porque os hábitos do público estão mudando, em especial pela popularização da narrativa transmídia.

Conceituar narrativa transmídia teve, a partir do início da década de 2000, suas primeiras tentativas. Os projetos de artistas e empresários, bem como o foco de teóricos e analistas, sejam no campo do entretenimento, ou do jornalismo, ou corporativo ou até mesmo na área da educação, voltam o seu foco para essa, digamos, modalidade de comunicação. A conceituação definitiva de narrativa transmídia é um esforço longo e contínuo que demanda muitos estudos entre diversos teóricos. Nesse texto pretendemos abordar uma parcela desse universo, e de maneira introdutória, a começar pelos aspectos históricos que prenunciam a prática da narrativa transmídia. O projeto estruturado pela narrativa transmídia estabelece, primeiramente, o roteiro e a sua divisão em partes; em seguida define quais plataformas receberão quais partes do roteiro; e, finalmente, determina quanto tempo cada plataforma ficará à disposição do público e com ele poderá participar e articular as narrativas.

Mais que um conceito, a narrativa transmídia é um processo verificado em algumas áreas da comunicação, seja no entretenimento, no jornalismo, no meio corporativo e até mesmo na área da educação. Mas, como sempre ocorreu na história da comunicação, esse novo processo comunicacional não tomará o lugar dos anteriores. Assim surgem questões que norteiam este capítulo: está a plataforma Cinema em plena articulação com outras plataformas? Haveria um padrão na atual relação Cinema, TV, *site* de compartilhamento de vídeo? Nesse caso seria sempre resultado da narrativa transmídia? Desse modo, pretendemos aqui verificar como a narrativa transmídia se configura em sistema de narrativas integradas e complementares demandando a integração de meios de comunicação.

Definições atuais

Em textos da área da comunicação muito já se escreveu sobre os meios, ou meios de comunicação. Tal nomenclatura já passou por variantes, a mais comumente usada foi mídia, uma incauta adaptação dos publicitários brasileiros da pronúncia estadunidense do latim *media*.

Hoje, muito comum é a palavra Plataforma que, segundo Phil Simon significa dispositivo que permite o consumo de conteúdos e a comunicação entre as pessoas (cinema, televisão, rádio, jornal, *internet*, telefonia). (SIMON, 2011, p. 22-23).

Outra expressão que faz todo sentido para este texto é *Site de Compartilhamento de Vídeo*. Segundo Jean Burgees e Joshua Green, sites como o YouTube são plataformas de divulgação de vídeos que também oferecem mudanças dinâmicas, diversidade e *download* e *upload* de conteúdos, tanto para os grandes conglomerados de comunicação quanto para o principiante amador. (BURGESS; GREEN, 2009, p. 23-24).

E outro termo é *Narrativa Transmídia*, originalmente conhecido por *transmedia storytelling*, ou *transmedia narrative*, ou *multiplatform storytelling*. É uma estratégia de comunicação que divide uma grande história em partes ou desenvolve partes complementares de uma história principal e as distribui e exhibe pelas plataformas que melhor possam expressá-las. (GOSCIOLA, 2012, p. 9-10). A história deste conceito remonta ao termo *trans-media composition* (WELSH, 1995, p. 97), criado em 1975 pelo compositor e instrumentista Stuart Saunders Smith, para quem *trans-media* é a composição de melodias, harmonias e ritmos diferentes para cada instrumento e para cada executor, como se um compositor complementaria a obra em coerente harmonia e sincronia com os outros instrumentistas/compositores da peça. (SAUER, 2009). O conceito só seria aplicado em estudos da comunicação quando Marsha Kinder publicou o livro *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles* onde descrevia *transmedia intertextuality* como um supersistema de entretenimento. (KINDER, 1993, p. 39-86). Brenda Laurel, no artigo *Creating Core Content in a Post-Convergence World* (2000), definiu o conceito *think transmedia* como a necessidade de abandonar o velho modelo de criação de propriedade exclusiva em um determinado meio, como filme, e depois redirecioná-lo para criar propriedades secundárias em outras mídias. (LAUREL, 2000). Em 2003, Henry Jenkins utiliza pela primeira vez de modo favorável o conceito narrativa transmídia, “cada meio faz o que faz melhor... [e]... cada entrada da franquia deve ser autossuficiente o bastante para permitir o fruir autônomo.” (JENKINS, 2003).

Os processos narrativos contemporâneos e futuros da TV e do Cinema

É notável que o que está em jogo atualmente no mundo da produção e exibição de conteúdos é o audiovisual. Sua presença é evidente na sociedade com as telas em todo tipo de ambiente e em todos os ta-

manhos e modalidades de uso, sejam fixas ou portáteis. Já em 2011, mais de 50% de todos os acessos à *web* do planeta foi para ver vídeos. (CISCO, 2012). O YouTube, em sua mais recente estatística, anunciou que no ano de 2011 o *site* recebeu mais de 72 horas de vídeos novos por minuto e que seus vídeos foram vistos por mais de 1 trilhão de vezes, o que corresponderia a uma média de 140 visualizações por pessoa na Terra. (YOUTUBE, 2013).

Sendo assim é fácil compreender porque, apesar de a banda larga e os dispositivos móveis conectados receberem tantos acessos, ainda há espaço para o cinema, a TV e o vídeo. Ainda mais com a capacidade de integrar conteúdos e plataformas da narrativa transmídia. O que implica em estarmos atentos para o fato de que o maior potencial expressivo da narrativa transmídia é o da coesão, isto é, a integração entre narrativas e plataformas pelos mais diversos percursos narrativos. Nesse tipo de estratégia comunicacional, os personagens reaparecem em várias plataformas sem que se repitam as narrativas. E vale lembrar: em cada meio a narrativa explora o que ele tem de melhor em termos de expressão de sentimentos e de comunicação. Se a narrativa transmídia é voltada à articulação entre narrativas complementares coordenadas com uma narrativa preponderante, é possível que essa nova disposição de oferecer conteúdos esteja perfeitamente adequada a um público que, hoje, tem um comportamento migratório ao decidir qual será a sequência narrativa e por quais plataformas quer circular. Esse comportamento migratório se dá entre as diversas mídias que tem à sua disposição, uma verdadeira multiplicação de telas, sejam elas fixas, móveis, com fio, ou sem fio. Há críticas pendentes que levantam a questão da viabilidade e da legitimidade em acessar conteúdos em todo lugar, de qualquer lugar, a todo o momento, como é o caso de Patrick John Coppock (2009, p. 7).

Ainda assim, acreditamos ser legítima e oportuna a reflexão sobre a inevitável situação da total acessibilidade a conteúdos, haja vista a

crescente estruturação da *web* em nuvens, as redes sociais digitais de ações colaborativas e de comunicação instantânea. Tudo isso a partir da evolução dos recursos e procedimentos de comunicação, promovida principalmente pela convergência e miniaturização das mídias, em que o acesso a conteúdos e narrativas se amplia e onde se verifica o ambiente perfeitamente adequado para a popularização da narrativa transmídia.

Em direção a um futuro próximo da popularização da narrativa transmídia articulando a TV e o Cinema, mas ainda com os olhos num passado recente, poderíamos lembrar uma primeira situação em que tal articulação se esboçou ou se realizou efetivamente. Bem ligada à cibercultura, que poderia ser chamada de *Mundos Distintos*, onde fora criado o ciberespaço com todas as suas características digitais já bem definidas, com praticamente nenhuma relação com o espaço real e que se prestava exclusivamente a atividades do mundo virtual. Aqui, tanto a TV quanto o Cinema ao mesmo tempo em que não se articulam, espelham exatamente isso ao fantasiar a realidade. Em uma segunda situação, e agora mais próxima ao presente, que poderíamos chamar de *Mundos Semelhantes*, o ciberespaço reproduz o espaço físico, constituindo-se apenas de uma mimetização do mundo real, ainda lembrando Erich Auerbach e o seu conceito de interpretação da realidade através da representação literária ocidental: *mimesis*. (AUERBACH, 2004, p. 499). Aqui, TV e Cinema buscam interpretar a realidade que já vivenciam com a crescente popularização da banda larga e dos dispositivos móveis sem, contudo, articularem-se. Uma terceira situação, e agora sim em um futuro de consolidada prática da narrativa transmídia, poderia ser chamada de *Mundos Misturados*. Seria caracterizada pela relação do ciberespaço com o mundo real, em que a realidade e o ciberespaço são interpervasivos, assim como todas as narrativas e plataformas, obviamente incluídos o Cinema e a TV. É nessa situação onde se encontram as condições ideais para um tipo de jogo

chamado ARG – *Alternate Reality Game*. Os ARGs são jogos que alternam realidades, dramas interativos jogados via *web* e nos espaços do mundo real, durando semanas ou meses, em que até centenas de jogadores participam, em redes sociais colaborativas, trabalhando/jogando/estudando juntos para resolver um mistério ou enigma que seria impossível de ser resolvido sozinho. (JENKINS, 2006, p. 280). O ARG é o tipo mais completo de narrativa transmídia e há quem a chame de *live transmedia storytelling*, ou narrativa transmídia ao vivo. Para os criadores de ARGs, é imprescindível que a linha entre a ficção e a realidade (SZULBORSKI, 2005, p. 1-17) seja tênue para provocar mais dúvidas do que certezas nos jogadores. A lista de plataformas dos ARGs vai muito além da narrativa transmídia: *e-mail*, *sites* conectados ao *game*, chamadas telefônicas, cartas, notícias ou classificados de jornais, *chat*, mensagem instantânea, canais de IRC, artefatos do mundo real ligados ao *game*, eventos do mundo real, vídeo, filmes, programas de TV etc. (GOSNEY, 2005, p. 2). A mobilização social é tão intensa que o ARG pode arrebanhar centenas de jogadores de um dia para o outro e de mantê-los atentos e participantes por meses a fio.

É na terceira situação, Mundos Misturados, que a narrativa transmídia tem as condições ideais de se popularizar porque os recursos computacionais e de *web* estão sempre à mão e em todo lugar que se vá, por serem acessíveis a diferentes tipos de dispositivos fixos ou móveis e por compartilharem com o público da narrativa transmídia o centro das atenções do sistema comunicacional e de suas funções.

Exemplos de narrativa transmídia e ARG relacionados ao cinema e à TV

Um dos mais comentados como o primeiro projeto de narrativa transmídia, mas sem receber esse nome durante a sua exibição, é *The Blair Witch Project* (1999), um projeto independente de baixo orçamento, iniciado por um intenso trabalho de repercussão na *web* e na

TV a cabo, com documentário falso (mockumentary), e concluído com a projeção do filme de mesmo nome nas salas de cinema. Outro projeto representativo para essa investigação é a cine-série *The Matrix* (1999-2003), criada pelos irmãos Andy Wachowski e Lana Wachowski, iniciado com um longa-metragem de um total de três, permeados por *animes* e *games*. Iniciado em 1997, a série de TV *Pokémon* tem, até o momento, 16 temporadas, mais de 750 episódios, *sites* oficiais, *sites* de fãs, mais de 10 longas-metragens, mais de 50 *games*, *cards* etc. Em 1999 foi iniciada a série *One Piece*, de Kônosuke Uda, que, até o presente momento, tem 15 temporadas, 587 episódios, 12 longas-metragens, livros, mangás, *games*, *cards*. Por sua vez, *Yu-Gi-Oh!*, de 2000 a 2006, teve 5 temporadas, 224 episódios, mangás, 3 longas, jogos de tabuleiro, 10 livros, 21 *games*, *cards* etc. E vale lembrar que em todos estes casos as histórias são genuinamente complementares de mídia para mídia. Um projeto pode não nascer como transmídia, mas as oportunidades de ampliação da história vão surgindo depois de iniciado o projeto. Assim foi com a série de TV *Lost* (2004–2010), de J.J. Abrams, Jeffrey Lieber e Damon Lindelof, que inicialmente não era transmídia, mas gradativamente foi adotando outras plataformas e narrativas complementares com a intenção de manter o interesse pela série junto ao público durante o período entre as temporadas. Ao contrário, a série de TV *Heroes* (2006–2010), de Tim Kring, foi desde o início um projeto transmídia.

Jill Golick, professora de Roteiro para Televisão e Narrativa Transmídia na York University, com mais de 20 anos de experiência na indústria da televisão, para a qual já criou e produziu quatro séries digitais interativas, criou um mapeamento do mundo narrativo transmídia. Ela compreendeu que a narrativa transmídia – *oustory universe* ou *storyverse* – é composta de uma história principal, ou a grande aventura, imediatamente cercada por histórias complementares, tais como: histórias de personagens secundários e/ou os seus

próprios pontos de vista da história principal, contribuições de fãs, como vídeos, fotos, trilhas sonoras, conteúdos criados por fãs e/ou *fan fictions*, cenas de bastidores e/ou *making of*, mitologias, histórias reais, músicas, histórias de *storyverse* (conexões criadas entre as histórias complementares) e/ou o passado das histórias de *storyverse*, o futuro das histórias de *storyverse*. Todas essas histórias são distribuídas entre as mais diversas plataformas, como por exemplo: cinema, série de TV, literatura, *flash mob*, *twitter*, *smart phone*, *pod cast*, dvd, *tablet*, *site*, *YouTube*, cd, *websode*, HQ, documentário, rádio, teatro, brinquedo, *merchandising*, *graphic novel*, *game* social, evento ao vivo, *facebook*, *blog*, *Flickr*, *videogame* etc. (GOLICK, 2010). No Brasil, entre vários exemplos, tivemos a experiência muito bem-sucedida do ARG *Zona Incerta* (2007), de Denis Burgierman e Renato Cagno (ideia original), Rafael Kenski (ideia original e editor chefe) e André Sirangelo (roteirista), *web* série em vídeo e outros vídeos. Há outros projetos baseados em narrativa transmídia que, igualmente aos já citados, envolvem uma pré-produção mais abrangente, mas a estratégia de dividir uma história em partes e distribuí-las por diversas plataformas é realmente muito antiga. As religiões sempre fizeram a divulgação de seus preceitos e históricos dessa maneira, assim como a política, seja em qualquer regime que for, mas um exemplo muito interessante é do teatro na Grécia antiga. Muitas peças eram reencenadas ano após ano. Muitas vezes alguém da plateia era convidado a substituir um ator e assumir a sua personagem. O efeito era de transformar a peça em algo cada vez mais próximo da essência da condição humana, que é o que faz delas tão atuais até hoje.

Considerações finais

A concepção de que uma grande empresa seria a responsável pela comunicação da sociedade vem por terra a partir do barateamento dos equipamentos de comunicação e da criação da *web* por Tim

Berners-Lee, como um sistema aberto para o desenvolvimento, resultando em um espaço efetivamente público. É inegável o papel da *internet* no processo de transformação social em que vivemos. A *internet*, um canal de comunicação de dados, foi criada pelo sistema de defesa dos EUA que, em 1969, disponibilizou para propostas de projetos de universidades daquele país. Algumas universidades propuseram aquilo que melhor sabiam fazer: ciência, isto é, usariam aquele canal para ampliar e acelerar as comunicações entre os diversos pesquisadores de diferentes instituições, coisa que eles faziam por carta ou por telefone ou em reuniões presenciais, um sistema secular de custo mais elevado e menos ágil. Mas o que veio depois foi ainda mais importante. O pesquisador Tim Berners-Lee, em 1991, no CERN – Organização Europeia para a Investigação Nuclear (Suíça), lançou mundialmente a *World Wide Web*, um sistema de compartilhamento de conteúdos composto de um navegador (browser), um servidor e as primeiras páginas gráficas da *web*. O que havia de mais especial nesse projeto: a *World Wide Web* não era, não é e nem será um *software* proprietário; a partir desse sistema outros são criados sem a necessidade de se pagar licenças, o que favorece sobremaneira a iniciativa de jovens criativos que fizeram e fazem da *web* esse poderoso oceano de comunicação.

É compreensível que as articulações entre a TV e o Cinema através da narrativa transmídia são cada vez mais presentes na sociedade, mas seus efeitos ainda são pouco verificáveis. Contudo, o desenvolvimento de redes colaborativas de diálogo e produção sempre proporcionou um alto potencial cultural. Este tipo de mobilização social também obteve repercussão quando lançou mão dos recursos tecnológicos da comunicação, especialmente as redes digitais. Assim, se temos um indicativo de que rede colaborativa somada a recursos tecnológicos de comunicação resultam em um eficiente catalisador de produção cultural, é certo que os efeitos das articulações

entre a TV e o Cinema pela narrativa transmídia muito em breve estarão precisamente descritos em algum estudo da área. Em situações em que os recursos possibilitam a ambientação pervasiva de uma obra, como o ARG, por exemplo, fica mais poderoso ainda o efeito sobre a sociedade porque o ARG nunca termina como sendo um único produto porque os seus jogadores produzem *sites* e novas redes colaborativas. Desse modo, temos um indicativo de que rede colaborativa somada a recursos tecnológicos de comunicação resultam em um eficiente catalisador de produção cultural a favor da narrativa transmídia. Em circunstâncias em que os recursos possibilitam a ambientação de uma obra transmídia, como o ARG, por exemplo, fica mais poderoso ainda o efeito sobre a sociedade porque a experiência para o seu público nunca termina como sendo a de um único produto porque os seus jogadores produzem *sites*, novas redes colaborativas etc. Mesmo após o final de uma narrativa transmídia, ela prossegue pulsante, muito provavelmente porque os espectadores/jogadores são coautores durante todo o processo e assim continuam ao final dele. Certamente o fator mais importante dessa estratégia está na condição de atingir um público que não se satisfaz exclusivamente com um único meio de comunicação. Isso significa que com o crescimento da oferta de conteúdos graças à *web* e à banda larga, o público vem buscando informação e entretenimento em mais de uma plataforma, às vezes até simultâneas, e a estratégia da narrativa transmídia vem cumprindo esse papel. O aparente ponto negativo é a impressão de que há mais trabalho porque se produz mais conteúdo, mas que é rapidamente desfeita quando se percebe que a estratégia alcança um público muito maior. Parece-nos que é um caminho sem volta porque os recursos estão definitivamente à disposição do público.

Referências

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BERNARDO, N. *The producer's guide to transmedia*. Lisboa: Beactive, 2011.
- CISCO. *Cisco Visual Networking Index: forecast and methodology, 2011-2016*. Disponível em: <http://www.cisco.com/en/US/solutions/collateral/ns341/ns525/ns537/ns705/ns827/white_paper_c11-481360.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2013.
- COPPOCK, P. J. Here, There and Everywhere. *MedieKultur: journal of media and communication research*, v. 25, n. 47, 2009. Disponível em: <<http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/mediekultur/article/view/1385>>. Acesso em: 3 fev. 2013.
- GOLICK, Jill. *Story universe*. Disponível em: <<http://www.jillgolick.com/wp-content/uploads/2010/04/transmedia-storytelling.jpg>>. Acesso em: 3 fev. 2013.
- GOSCIOLA, V. *Roteiro para as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2010.
- _____. Narrativa transmídia: conceituação e origens. In: *Narrativas transmedia: entre teorías y prácticas*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2012.
- GOSNEY, J. W. *Beyond reality: a guide to alternate reality gaming*. Boston: Thomson, 2005.
- JENKINS, H. Transmedia storytelling. In: *Technology Review*. Cambridge: The MIT Press, 2003. Disponível em: <http://www.technologyreview.com/printer_friendly_article.aspx?id=13052>. Acesso em: 3 fev. 2013.
- _____. *Convergence culture*. New York: New York University, 2006.
- KINDER, M. *Playing with power in movies, television, and video games*. Berkeley: University of California, 1993.
- LAUREL, B. Creating core content in a post-convergence world. TauZero, 2000. Disponível em: <http://tauzero.com/Brenda_Laurel/Recent_Talks/ContentPostConvergence.html>. Acesso em: 3 fev. 2013.
- _____. *Utopian entrepreneur*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- PRATTEN, R. *Getting started in transmedia storytelling*. Seattle: CreateSpace, 2011.
- _____. Transmedia storytelling. 2012. Disponível em: <<http://www.tstoryteller.com/transmedia-storytelling>>. Acesso em: 3 fev. 2013.
- SAUER, T. Interview with Stuart Saunders Smith and Sylvia Smith. Notations 21. Disponível em: <<http://notations21.wordpress.com/interview-with-stuart-saunders-smith-and-sylvia-smith/>>. Acesso em: 3 fev. 2013.
- SIMON, P. *The age of the platform*. Las Vegas: Motion Publishing, 2011.
- SZULBORSKI, D. *This is not a game: a guide to alternate reality game*. Morrisville: New-Fiction, 2005.
- WELSH, J. P. *The music of Stuart Saunders Smith*. New York: Excelsior Music, 1995.
- YOUTUBE. *Statistics*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/yt/press/statistics.html>>. Acesso em: 3 fev. 2013.

A U T O R E S

Alexandre Schirmer Kieling. Doutor e Mestre em Ciências da Comunicação (Unisinos). Professor do Programa de Mestrado em Comunicação e também atua na Graduação em Comunicação da Universidade Católica de Brasília. Coordena o Curso de Especialização em Conteúdos Digitais

Andre Checchia Antonietti. Graduado em Música Popular e Mestre em Música (Unicamp). Doutorando em Multimeios na mesma universidade.

Claudiney Rodrigues Carrasco. Doutor e Mestre em Cinema (USP). Professor do Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas. Professor dos programas de pós-graduação em Música e em Multimeios da UNICAMP (mestrado e doutorado). Compositor de trilhas musicais para teatro, cinema de animação e televisão desde 1985.

Dilma Beatriz Rocha Juliano. Doutora em Teoria Literária (UFSC) e Mestre em Literatura Brasileira pela mesma instituição. Professora da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), e do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, e no curso de graduação em Cinema e Audiovisual.

Fatimarlei Lunardelli. Doutora em Ciências da Comunicação (USP) e Mestre em Artes (USP). Jornalista com atuação junto à UFRGS. Autora dos livros *Ó Psit! O cinema popular dos Trapalhões* (1996), *Quando Éramos Jovens História do Clube de Cinema de Porto Alegre* (1998).

Flávia Seligman. Doutora em Cinema (USP). Professora dos cursos de Realização Audiovisual, Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos, e dos cursos de Design e Jornalismo da Escola Superior de Propaganda e Marketing. Roteirista, produtora e diretora cinematográfica.

Gabriela Borges. Pós-doutora (CIAC da Universidade do Algarve, Portugal). Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Professora adjunta na Universidade Federal de Juiz de Fora. Autora do livro *A poética televisual de Samuel Beckett* (2009). Organizou a coletânea *Nas margens. Ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais* (2010) e co-organizou os livros *Estudos Televisivos Diálogos Brasil_ Portugal* (2011), *Televisão formas audiovisuais de ficção e de documentário Vol I* (2011) e *Vol II* (2012) e *Discursos e Práticas de Qualidade na TV* (2008).

Gilberto Alexandre Sobrinho. Doutor em Multimeios (UNICAMP). Professor da UNICAMP. Coordenador do Curso de Comunicação Social – Midialogia, e Professor do Programa de Pós-graduação em Multimeios. Autor do livro

*O autor multiplicado um estudo sobre os filmes de Peter Greenaway (2012), e co-organizador do livro *Televisão formas audiovisuais de ficção e documentário*, volume II (2012).*

Glauco Madeira de Toledo. Mestre e Graduado em Imagem e Som (UFSCar). Professor de Cinema na Especialização em Motion Design na UNIFRAN; Professor de Cinema e de História em Quadrinhos da Especialização Comunicação Linguagens Midiáticas do Barão de Mauá. Professor de Publicidade e Propaganda do IMESB-VC. Professor de Desenho de Animação do Curso Superior Tecnológico em Design Gráfico na UNIFAFIBE.

Luiza Lusvarghi. Pós-Doutorado (UFPE). Doutora e Mestre em Ciências da Comunicação (USP). Autora dos livros *De MTV a Emetevê* (2007), *Cinema Nacional e World Cinema* (2010) e coautora de *Fora do Eixo Indústria da Música e Mercado Audiovisual no Nordeste* (2010).

Marcel Vieira. Professor Adjunto do curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba.

Miriam de Souza Rossini Doutora em História (UFRGS) e Mestre em Artes/Cinema (USP). Professora Adjunta do Departamento de Comunicação da FABICO/UFRGS. Coordenadora do PPGCOM/UFRGS. Bolsista de Produtividade do CNPq. Autora do livro *Teixeirinha e o Cinema Gaúcho* (1996) e uma das organizadoras do livro *Do audiovisual às audiovisualidades – a dispersão nas mídias* (2009).

Nanci Rodrigues Barbosa. Mestre e Graduada em Rádio e Televisão (USP). Professora do Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário SENAC/SP.

Renato Luiz Pucci Jr. Doutor em Ciências da Comunicação (ECA-USP). Professor do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Autor de *Cinema Brasileiro Pós-moderno o Neon-realismo* (Sulina, 2008), *O Equilíbrio das Estrelas* Filosofia e Imagens no Cinema de Walter Hugo Khouri (Annablume, 2001) e do capítulo “Cinema Pós-moderno”, do livro *História do Cinema Mundial* (Papirus, 2006). Bolsista de produtividade do CNPq.

Vicente Gosciola. Pós-doutor (Universidade do Algarve-CIAC, Portugal). Doutor em Comunicação (PUCSP). Mestre em Ciências da Comunicação (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* (2010).

T Í T U L O S D A
C O L E Ç Ã O L I N G U A G E M

2012

TÍTULO

**Políticas dos Cinemas
Latino-Americanos
Contemporâneos**

ORGANIZADORAS

*Alessandra Brandão, Dilma Juliano
e Ramayana Lira*

TÍTULO

**Ficção de pesadelos
(pós)modernos**

AUTOR

Fernando Vugman

2010

TÍTULO

**O travesti e a metáfora
da modernidade**

AUTOR

Sandro Braga

TÍTULO

**Literatura Infantil e Juvenil:
leituras, análises e reflexões**

ORGANIZADORAS

*Chirley Domingues, Dilma Juliano
e Eliane Debus*

2008

TÍTULO

**Como o texto se produz:
Uma perspectiva discursiva**

AUTORA

Solange Leda Gallo

TÍTULO

**Ciências da Linguagem: Avaliando o
percurso, abrindo caminhos**

ORGS

*Sandro Braga, Maria Ester Wollstein Moritz,
Mariléia Silva dos Reis e Fábio José Rauem.*

TÍTULO

**A literatura infantil e juvenil
de Língua Portuguesa: Leituras
do Brasil e d'além-mar**

ORGANIZADORA

Eliane Santana Dias Debus

TÍTULO

**O gozo estético do crime:
Dicção homicida na ficção
contemporânea**

AUTOR

Fábio de Carvalho Messa

2007

TÍTULO

**O contexto refletido:
Vozes sobrepostas de um diálogo**

AUTOR

Ingo Voese



Editora Unisul

Avenida Pedra Branca, 25
Cidade Universitária Pedra Branca
88137-270 – Palhoça SC
Fone: (48) 3279-1088
Fax: (48) 3279-1170
editora@unisul.br



Do Seminário Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário resultou este que é o Volume III de sua publicação, no qual podem ser lidas e recolocadas em debate as reflexões de pesquisadores, acadêmicos e produtores participantes da edição 2012 do evento.

O Seminário vem acontecendo, desde 2011, durante os Encontros Anuais da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – que, à par da dinâmica cultural, estende seus estudos sobre a ficção e o documentário exibidos em TV, e reúne críticos dos mais variados interesses, instituições, regiões geográficas e abordagens teóricas.



coleção
Linguagens

