

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Letícia Xavier de Lemos Capanema

Autorreferencialidade Narrativa
Um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisual

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2016

Letícia Xavier de Lemos Capanema

Autorreferencialidade Narrativa

Um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisual

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica - Signo e Significação nos Processos Comunicacionais, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Santaella Braga.

São Paulo

2016

Banca Examinadora

Dedicatória

Para Daniel, cuja história está entrelaçada à minha.

Agradeço ao CNQP e à CAPES pelas bolsas
de pesquisa e de estágio doutoral.

Agradecimentos

À Dalka e Geraldo Capanema

Ao Daniel

À Luciana, ao Ricardo, ao Arthur, à Márcia, à Bia, à Cecília

À Leila, à Dani, à Clara, ao Theo

À Lúcia Santaella

Aos professores Arlindo Machado, Patrícia Moran, Vicente Gosciola,

Marcus Bastos, Winfried Nöth, Adalberto Muller, Erick Felinto

Ao François Jost

Ao John Pier

À Cida

À PUCSP

À Sorbonne Nouvelle

À APEBFR

Ao alunos e professores do curso de Rádio e TV da FIAM FAAM

Aos amigos Ananda Carvalho, Johan Cavalcanti,

Heloísa Pereira, Maria Angélica Ribeiro, Pablo Villavicencio,

Carla Torres, Mariana Souza, Carol Assunção,

Thiago Máximo, Weiny, Beatriz,

Maria Clara, Carla, Igor, Manu, Caio

Resumo

Esta pesquisa trata do tema da narratologia da televisão e parte do constatação de que a produção ficcional televisual tem se complexificado nas últimas décadas. Considerando que o fenômeno da complexidade comparece em ficções de naturezas distintas (orais, cênicas, escriturais, filmicas, televisuais ou hipermediáticas), quais seriam as características que permitem que certas obras sejam classificadas como narrativas complexas? Haveria uma lógica subjacente que as orienta, interligando-as? Esta tese sustenta a existência de uma lógica fundamental da narrativa complexa que perpassa todas as suas manifestações concretas: a autorreferencialidade, isto é, o movimento de voltar-se sobre si, gerando, em consequência, a recepção metarreflexiva por parte do público. Por esse caminho investigamos, como objetivos específicos, a relação entre a narrativa complexa e o fenômeno da autorreferencialidade, bem assim, seus mecanismos e efeitos no campo da televisão. O objetivo principal desta tese é alcançar um conceito preciso de complexificação narrativa na ficção televisual que contribua para a solidificação de uma narratologia da televisão. Este estudo tem como objeto teórico a noção de narrativa complexa e como objeto empírico as manifestações de complexidade narrativa na ficção literária, filmica e, principalmente, a ficção televisual. Elegemos como corpus a série estadunidense *Twin Peaks*. Com o intuito de esclarecer conceitos específicos, outras obras televisuais são brevemente examinadas. Nossa ferramenta metodológica apoia-se no modelo do círculo mimético de Paul Ricoeur e na narratologia de Gérard Genette, essa última adaptada por André Gaudreault e François Jost para aplicação ao campo audiovisual. Nossa argumentação teórica sobre a relação entre narrativa complexa e autorreferência se inspira nos estudos de Affonso Romano de Sant'Anna e de diversos outros autores que também tematizam a autorreferência nos campos da literatura, do cinema e da televisão. O princípio da autorreferencialidade, seus tipos, modos e níveis de atuação são por nós explorados com base nas abordagens de Werner Wolf e de Winfried Nöth. Os resultados alcançados nesta pesquisa permitem-nos concluir que a narrativa complexa é um fenômeno decorrente de estratégias autorreferenciais presentes nas instâncias do conteúdo, da estrutura e do ato narrativo.

Palavras-chave : Narrativa Complexa; Autorreferência; Narratologia; Ficção Televisual; Twin Peaks;

Abstract

This research investigates the television narratology starting from the fact that the fictional production in television has become more complex in recent decades. Considering that the phenomenon of fiction complexity manifests in a distinct sort of supports (oral, scenic, book, cinematic, televisual or hypermedia), what are the features that allow certain works to be classified as complex narratives? There would be an underlying logic that guide and connect them? This thesis holds the hypothesis that there is a fundamental logic of complex narrative permeating all its concrete manifestations: the self-referentiality, namely, the movement of turning back on itself, generating a metareflective reception by the public. Therefore, the specific objective is to investigate the relationship between the complex narrative and the self-referentiality, as well as its mechanisms and effects in television studies. The main objective of this thesis is to achieve a precise concept of narrative complexity in fiction television that contributes to the solidification of its narratology. The theoretical object of this study is the notion of complex narrative and the empirical object are the manifestations of the narrative complexity in literary fiction, filmic fiction and especially the televisual fiction. The corpus is the american TV series *Twin Peaks*. In order to clarify some specific concepts, other television programs are briefly examined. Our methodological procedure relies both on Paul Ricoeur's mimetic circle model and on the narratology of Genette, adapted by André Gaudreault and Francois Jost for audiovisual application. Our theoretical argument about the relationship between the complex narrative and the self-reference is based on Alfonso Romano de Sant'Anna and several other authors who also analyzed self-reference in literature, film and television. The principle of self-referentiality, its types, modes and performance levels are explored based on the approaches of Werner Wolf and Winfried Nöth. The results achieved in this study allow us to conclude that the complex narrative is a phenomenon resulting from self-referential strategies present in instances of content, structure and the narrative act.

Keywords: Complex Narrative; Self-reference; Narratology; Televisual fiction; *Twin Peaks*.

Lista de figuras

Figura 1: Sistema actancial proposto por Algirdas Julien Greimas em seu estudo sobre a <i>Semântica Estrutural</i> (1973, p. 236)	37
Figura 2: Síntese do modelo narrativo proposto por Genette em “Discours du Récit”, presente no livro <i>Figures III</i> (1972).	40
Figura 3: Modelo semiopragmático de Roger Odin (2011, p. 19)	57
Figura 4: O filme como processo fenomenal da narração. Esquema proposto por David Bordwell (1985, p. 50)	60
Figura 5: Modelo para análise da narrativa televisual proposto por esta tese	83
Figura 6: Tradução e adaptação nossa do esquema de Werner Wolf (2007, p. 268).	128
Figura 7: Diagrama que representa os níveis narrativos.	145
Figura 8: Digrama dos níveis narrativos do romance <i>Dom Casmurro</i> .	146
Figura 9: Imagens retiradas da cena em que o narrador (<i>Dom Casmurro</i>) toca as mãos de um de seus personagens (<i>Bentinho</i>).	150
Figura 10: Imagens retiradas da série <i>Capitu</i> que exemplificam os três tipos de focalização (pontos de vista a partir do narrador implícito; do narrador explícito [<i>Dom Casmurro</i>] e do personagem narrado [<i>Bentinho</i>]).	151
Figura 11: <i>Las Meninas</i> de Diego Velasquez, 1656. O quadro se encontra atualmente no Museu do Prado em Madri	156
Figura 12: Tabela de nossa autoria que sintetiza a classificação da <i>mise en abyme</i> proposta por Dällenbach (1977)	159
Figura 13: Imagens retiradas do episódio <i>Homer na TV</i> (EP14; TP08] da série <i>Os Simpsons</i> .	161
Figura 14: Imagem retirada do episódio <i>História quase sem fim</i> (EP13; TP17) da série <i>Os Simpsons</i> .	163
Figura 15: Imagens do seriado <i>Armação Ilimitada</i> que ilustram o uso de “balões” e a presença de Black Boy, locutora da Rádio Atividade que interrompe os episódios para comentá-los.	168
Figura 16: Imagens do episódio <i>O pai do bacana</i> (<i>Armação Ilimitada</i> – E31) que parodia o filme de Orson Welles, <i>Cidadão Kane</i> (1941).	169
Figura 17: Modelo de François Jost (2010, p. 40) que sintetiza os três mundos a partir dos quais atuam os gêneros televisuais.	176
Figura 18: Imagens retiradas dos prólogos da segunda temporada de <i>Breaking Bad</i> (AMC, 2008-13).	181
Figura 19: Imagem da apresentação da Log Lady.	194
Figura 20: Imagens que ilustram a sequência em que surge o duplo de Dale Cooper, que passa a persegui-lo.	196
Figura 21: Da esquerda para a direita: (1) o reflexo de Josie Packard, que compreende o primeiro plano da série; (2) plano em que Frank Silva (BOB) aparece acidentalmente refletido no espelho; (3) o reflexo revelador da possessão de Leland pelo espírito de BOB; (4) última imagem da série, que compreende BOB como reflexo do duplo de Cooper.	198

- Figura 22: Imagens da cena em que Maddy (prima de Laura) chega à casa da família Palmer, enquanto Leland assiste à novela *Invitation to Love* (EP3 de *Twin Peaks*). _____ 200
- Figura 23: Da esquerda para direita: (1) Gordon Cole (David Lynch) no filme *Twin Peaks. Fire Walk With Me* (1992); (2) neto da senhora Tremond (mini-Lynch) EP9 de *Twin Peaks*; (3) repórter local (Mark Frost) EP8 de *Twin Peaks*. _____ 202
- Figura 24: imagens que representam a transgressão (metalepse) de Laura para dentro da foto que havia na parede de seu quarto. Esta cena consta no filme *Twin Peaks - Fire Walk With Me* (1992). _____ 203
- Figura 25: Representação do sistema narrativo de *Twin Peaks*. _____ 207

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
POR UMA NARRATOLOGIA DA TELEVISÃO	15
PARTE I	20
FICÇÃO, NARRATIVA E TELEVISÃO	20
CAPÍTULO 1	21
CONCEITOS PRELIMINARES	21
1.1. FICÇÃO E NARRATIVA	21
1.2. REGIMES DA COMUNICAÇÃO NARRATIVA	26
1.3 UM PERCURSO PELA NARRATOLOGIA	29
1.3.1 BREVE PANORAMA DA(S) NARRATOLOGIA(S): FASES CLÁSSICA E PÓS-CLÁSSICA	31
1.3.2 O PARADIGMA IMANENTISTA E O PRAGMÁTICO	34
1.3.3 MODELOS PARA ANÁLISE DA NARRATIVA LITERÁRIA	35
1.3.4 MODELOS PARA ANÁLISE DA NARRATIVA FÍLMICA	44
1.3.5 POR UMA ECOLOGIA NARRATOLÓGICA DAS MÍDIAS	61
CAPÍTULO 2	64
A NARRATIVA TELEVISUAL DE FICÇÃO	64
2.1 APROPRIAÇÕES NARRATIVAS	66
2.2 EM BUSCA DA ESPECIFICIDADE NARRATIVA DA TELEVISÃO	69
2.3 FORMATOS MATRICIAIS	73
2.4 IDADE DE OURO E TELEVISÃO DE QUALIDADE	76
2.5 NOSSA PERSPECTIVA METODOLÓGICA	80
PARTE II	87
MECANISMOS E EFEITOS DA NARRATIVA COMPLEXA	87
CAPÍTULO 3	88
A NARRATIVA COMPLEXA: PERCURSO CONCEITUAL	88
3.1 A NARRATIVA COMPLEXA: QUESTÕES	91
3.2 A FORMA COMPLEXA EM OPOSIÇÃO À FORMA SIMPLES	92
3.3 A COMPLEXIDADE NA LITERATURA	98
3.4 A COMPLEXIDADE NO CINEMA	104
3.5 A COMPLEXIDADE NA TELEVISÃO	110
3.6 TERRITÓRIOS DA COMPLEXIFICAÇÃO NARRATIVA	116
CAPÍTULO 4	120
NARRATIVA COMPLEXA E AUTORREFERÊNCIA: MECANISMOS E EFEITOS	120
4.1 SOBRE A AUTORREFERÊNCIA: DEFINIÇÕES E ABORDAGENS	123
4.2 AUTORREFERÊNCIA, AUTORREFLEXÃO E METARREFERÊNCIA	126
4.3 METAFICÇÃO E METANARRATIVA	128
4.4 OS MODOS ICÔNICO, INDEXICAL E SIMBÓLICO DA AUTORREFERÊNCIA	131
4.5 NÍVEIS DE ATUAÇÃO DA AUTORREFERÊNCIA	134
4.6 ESTRATÉGIAS AUTORREFERENCIAIS DA COMPLEXIFICAÇÃO NARRATIVA	136
4.6.1 METALEPSE	142
4.6.2 MISE EN ABYME	153
4.6.3 INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADE	163
4.7 EFEITOS METARREFLEXIVOS	173

PARTE III	183
ESTUDO DE CASO	183
CAPÍTULO 5.	184
JOGOS AUTORREFERENCIAIS EM <i>TWIN PEAKS</i>	184
5.1 PREFIGURAÇÕES	186
5.2 CONFIGURAÇÕES	189
5.3 REFIGURAÇÕES	208
CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	214
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	227

INTRODUÇÃO

Por uma narratologia da televisão

Ao longo do século XX, o teatro e a literatura - vias preponderantes da ficção - cedem parte de seu espaço a outras formas expressivas, principalmente o cinema e a televisão. Junto com esse espaço, os meios audiovisuais recebem, como herança, um conjunto de técnicas, processos e dispositivos da ficção oral, cênica e literária que é reelaborado para outro tipo de público - o espectador das imagens técnicas. De fato, como assinala Lúcia C. Moreira, “o imaginário do século XIX foi romanesco e o imaginário do século XX, cinematográfico, para, no final desse século, vir a caracterizar-se como teledramatúrgico” (2005, p.19). Ademais, o século XX, que assistiu ao desenvolvimento da ficção cinematográfica e televisual, também abrigou a emergência de novas formas expressivas, como o *videogame* e a hipermissão, para os quais se criaram outros modos narrativos. É importante observar que as novas formas da ficção não eliminam suas antecessoras. Ao contrário, a oralidade, a representação cênica, como também a escritural convivem e se relacionam com as formas modernas do cinema, da televisão, do *videogame*, da hipermissão e, provavelmente, conviverão com futuros formatos de ficção. De partida, podemos afirmar que a ficção se complexifica ao longo de sua existência, na medida em que acumula um rico conjunto de obras, dispositivos, autores, públicos e sistemas narrativos que se inter-relacionam, possibilitando o crescimento contínuo da expressão humana ficcional. Assim, dentre todas as suas formas, por quê optamos pelo estudo da ficção televisual?

Certamente a televisão é uma das experiências comunicacionais mais impactantes do século XX e, mesmo convivendo com outros meios igualmente hegemônicos, continua a exercer relevante papel na cultura midiática do início do século XXI. Ao longo de sua existência, a televisão vem concentrando um variado repertório de produções ficcionais digno de atenção¹. Esse repertório revela certos movimentos e padrões narrativos, que vão sendo construídos e desconstruídos, para erigir o que chamamos de teledramaturgia.

Outro fator que legitima os estudos narrativos da televisão é seu papel central no processo de complexificação da cultura popular, fenômeno esse observado, em suas diversas faces, pela crítica e pela pesquisa acadêmica. Na contramão da abordagem tradicional de estudos da indústria cultural - que concebe a cultura de massa como repetidora de fórmulas simples, pouco sofisticadas e de fácil compreensão - Steven Johnson afirma que “a cultura

¹ Para ter acesso a uma boa seleção de obras televisuais, de ficção e não ficção, consultar o repertório selecionado por Arlindo Machado no capítulo *Televisão: A questão do repertório* de seu livro *A televisão Levada a Sério* (2000, p.15-66).

popular ficou mais complexa e intelectualmente estimulante ao longo do últimos trinta anos” (2012, p.9). Nesse caso, o autor se refere particularmente a produtos populares presentes no *videogame*, na televisão, na internet e no cinema. Para Johnson, a crescente sofisticação da cultura de massa tem exigido maior empenho cognitivo do público, que tem acompanhado de forma engajada essas transformações. E, no caso da televisão, o autor sustenta que a complexidade manifesta-se por meio da sofisticação narrativa, gerando uma multiplicidade de tramas densamente entrelaçadas, bem como lacunas que precisam ser preenchidas pelo público. Tal complexificação da narrativa televisual foi também detectada por outros autores (MITTELL, 2012 e 2015; JENKINS, 2009; BENASSI, 2000; entre outros), que investigaram seus diferentes aspectos.

Como sabido, a narrativa complexa não é uma invenção de nossa atualidade. A novidade - apontada pelos estudiosos da cultura popular - é uma certa intensificação do uso de estratégias de complexificação narrativa na produção ficcional das últimas décadas, particularmente no campo da televisão. Os mecanismos e os efeitos da narrativa complexa presente na ficção televisual são, exatamente, o objeto de nossa investigação que visa, assim, contribuir para o desenvolvimento de uma narratologia da televisão.

Questões, Hipóteses e Objetivos

Como se realiza a narrativa complexa na ficção de televisão? Para responder a essa pergunta, identificamos mecanismos universais de complexificação narrativa para, posteriormente, distingui-los e analisá-los no domínio da televisão. Mas, antes de tudo isso, considerando que o fenômeno da complexidade comparece em ficções de naturezas distintas (orais, cênicas, escriturais, filmicas, televisuais ou hipermediáticas), enfrentamos duas outras questões, quais sejam: o que faz com que obras de naturezas tão distintas - como a tragédia de *Édipo*, o romance *Ulysses*, o filme *O Ano Passado em Marienbad* e a série de televisão *Twin Peaks* - sejam classificadas como narrativas complexas? Haveria uma lógica subjacente que as orienta, interligando-as?

Assim, apoiados por estudos precedentes, reunimos um repertório de obras de ficção distantes entre si no tempo, no espaço e nas mídias que lhes dão corpo, com o intuito de identificar o que faz com que elas sejam qualificadas como complexas. Embora reconhecendo que a complexidade narrativa se apresenta de modo plural, esta tese sustenta a existência de uma lógica fundamental que perpassa todas as suas manifestações concretas: a

autorreferencialidade, isto é, o movimento de voltar-se sobre si, gerando, em consequência, a recepção metarreflexiva por parte do público.

Por esse caminho investigamos, como objetivos específicos, a relação entre a narrativa complexa e o fenômeno da autorreferencialidade, bem assim, seus mecanismos e efeitos no campo da televisão, para, ao final, alcançarmos o objetivo principal desta tese, qual seja, formular um conceito preciso de complexificação narrativa na ficção televisual que contribua para a solidificação de uma narratologia da televisão.

Delimitação do objeto teórico, do objeto empírico e do corpus

Este estudo tem como objeto teórico a noção de *narrativa complexa*. Verificamos que os contornos dados a esse conceito oscilam conforme o sistema narrativo a que se referem e o ponto de vista da abordagem. As dissonâncias entre as definições da narrativa complexa não são contraditórias. Ao contrário, elas são complementares, na medida em que evocam aspectos diferentes de um mesmo fenômeno narrativo. Vimos também que a narrativa complexa não é exclusiva de nossa contemporaneidade, nem tampouco se faz presente apenas na televisão. Observada desde a antiguidade, nas formas orais e cênicas da epopeia e da tragédia, ela continua sendo largamente identificada na atualidade, nas formas escriturais e audiovisuais.

Embora as definições e as manifestações da narrativa complexa sejam plurais, esta pesquisa, como já afirmamos, busca reconhecer traços de uma lógica subjacente que lhes seja comum, a qual relacionamos ao fenômeno da autorreferencialidade. Para esse reconhecimento tomamos como *objeto empírico* as manifestações de complexidade narrativa na ficção literária, filmica e, principalmente, a ficção televisual - objeto central desta tese.

Para investigar a presença da narrativa complexa na televisão e analisar, de maneira mais precisa e detalhada, suas estratégias autorreferenciais de complexificação, elegemos como *corpus* desta pesquisa a série estadunidense *Twin Peaks* (David Lynch e Mark Frost, ABC, EUA, 1990-91). Com o intuito de esclarecer conceitos específicos, outras obras televisuais são brevemente examinadas. Trata-se das séries brasileiras *Capitu* (Rede Globo, 2008), *Armação Ilimitada* (Rede Globo, 1985-88) e a série estadunidense *Os Simpsons* (Fox, 1989-), cujas análises elucidam três importantes estratégias autorreferenciais de complexificação narrativa: a metalepse, a intertextualidade e a *mise em abyme*, respectivamente.

Twin peaks é uma conhecida série estadunidense que se destaca na ficção televisual, pela sua ousada abordagem surrealista e fantástica da investigação de um assassinato. A escolha de *Twin Peaks* justifica-se por vários motivos. A série apresenta uma ousada proposta ficcional que marcou a chamada “segunda era de ouro” da televisão (THOMPSON, 1997). Ela é também considerada precursora² de um estilo narrativo que foi seguido por outros programas, como *Arquivo X* (1993-2002), *Riget* (1994), *Lost* (2004-2010) e *True Detective* (2014). Nos estudos audiovisuais, *Twin Peaks* é classificada pela teórica americana Kristin Thompson (2003, p.106-140) como exemplo de *art television*. Ademais, a série é precursora da relação narrativa entre a televisão e as outras mídias, antecipando as estratégias de transmidiação na ficção televisual. Por fim, ressaltamos o fato de que *Twin Peaks* é uma criação de Mark Frost e David Lynch, esse último, realizador conhecido por suas narrativas complexas feitas para o cinema, e o primeiro, vinculado a experiências de complexificação narrativa na televisão.

Proposições teórico-metodológicas

Ainda que esta tese direcione seu olhar analítico à televisão, partimos de estudos narrativos realizados nos campos da literatura e do audiovisual em geral, para deles extrair e propor um modelo de investigação capaz de explicitar a narratividade que avança para níveis da complexidade em ficções televisuais. Nossa ferramenta metodológica, apresentada na primeira parte desta tese, apoia-se no modelo do círculo mimético de Paul Ricoeur (1994, 1997 e 2012) e na narratologia de Gérard Genette (1972), essa última adaptada por André Gaudreault e François Jost (2009) para aplicação ao campo audiovisual.

Nossa argumentação teórica sobre a relação entre narrativa complexa e autorreferência se inspira nos estudos de Afonso Romano de Sant'Anna (1979) e de diversos outros autores que também tematizam a autorreferência nos campos da literatura, do cinema e da televisão. O princípio da autorreferencialidade, seus tipos, modos e níveis de atuação são por nós explorados com base nas abordagens de Werner Wolf (2007 e 2009) e de Winfried Nöth (2005, 2007a, 2007b, 2009). O primeiro nos apresenta uma leitura narratológica do fenômeno da autorreferência; o, segundo, uma abordagem semiótica. Outros autores são também

² CARLOS, Cássio Starling. *Em Tempo Real. Lost, 24 horas, sex and the city e o impacto das novas series de TV*. São Paulo: Editora Alameda, 2006.

invocados, de modo complementar, para melhor esclarecer conceitos específicos relacionados a nosso tema.

Organização dos capítulos

Os capítulos desta tese estão organizados em três partes que se referem, respectivamente, à apresentação dos conceitos de base (Parte I), à investigação sobre os mecanismos e efeitos da narrativa complexa (Parte II), e, por fim, ao estudo de caso (Parte III).

A primeira parte - *Ficção, Narrativa e Televisão* – compreende dois capítulos. Neles estão delimitados os conceitos essenciais a nosso trabalho. O primeiro capítulo trata dos conceitos de ficção e narrativa, bem como realiza um percurso por modelos e métodos de análise da narrativa que, para o escopo desta tese, nos pareceram mais pertinentes. O segundo capítulo apresenta o que entendemos por narrativa televisual de ficção e demonstra suas relações com outros sistemas narrativos, de modo a identificar suas especificidades. Nesse segundo capítulo é apresentado também o modelo de análise em que nos apoiamos para realizar nosso estudo de caso.

A segunda parte - *Mecanismos e Efeitos da Narrativa Complexa* - dedica-se ao propósito central desta tese: compreender os mecanismos e efeitos da complexidade narrativa na televisão. Assim, no terceiro capítulo, debruçamo-nos sobre nosso objeto teórico – a noção de *narrativa complexa*, abrangendo os campos de estudo literários, filmicos e televisuais. O quarto capítulo busca comprovar a hipótese desta tese: a relação entre narrativa complexa e autorreferência, explicitando algumas estratégias autorreferenciais de complexificação narrativa presentes na televisão e em outras mídias, bem como certos efeitos interpretativos incitados pela narrativa complexa em seu processo de recepção.

A terceira parte – *Estudo de Caso* - contém a análise da série de televisão *Twin Peaks*, por meio da qual identificamos mecanismos e efeitos de sua narrativa complexa. As reflexões desenvolvidas nesta tese permitem-nos concluir que a narrativa complexa é um fenômeno decorrente de estratégias autorreferenciais presentes nas instâncias do conteúdo, da estrutura e do ato narrativo.

PARTE I
FICÇÃO, NARRATIVA E TELEVISÃO

Antes de iniciarmos as investigações sobre nosso objeto teórico – a *narrativa complexa* – e sobre nosso objeto empírico – *as manifestações da narrativa complexa na ficção televisual* –, faz-se necessário esclarecer algumas questões fundamentais: o que entendemos por ficção, por narrativa e, mais especificamente, por uma análise da narrativa televisual de ficção. Assim apresentaremos, nesta primeira parte, os conceitos-base sobre os quais construiremos nosso estudo.

Capítulo 1

CONCEITOS PRELIMINARES

1.1. Ficção e narrativa

Os termos *ficção* e *narrativa* serão frequentemente utilizados neste trabalho, sendo imprescindível, portanto, defini-los. Trata-se de conceitos intrincados que envolvem outros igualmente complexos, como *verdade*, *realidade*, *história* e *discurso*. Além disso, é comum encontrarmos abordagens que tomam a ficção e a narrativa como sinônimos. No entanto, esses termos encerram significados distintos que buscaremos esclarecer a partir das reflexões de alguns autores.

O semiólogo francês François Jost (2010, p. 110) alerta-nos para dois frequentes equívocos na concepção de ficção, quais sejam: considerá-la como mentira e como sinônimo de narrativa. Segundo o autor, a tendência de relacionar ficção a mentira provavelmente tem origem em sua raiz etimológica *fictio* que, em latim medieval, significa engano. De acordo com Jost, a noção de ficção como algo falso e perigoso, que pode enganar a razão, apresenta-se desde a antiguidade, nas reflexões de Platão (*A República*, 2014) – que expulsa os pintores e os poetas da narrativa mimética da cidade ideal –, até as análises contemporâneas de Jean Baudrillard (1991) – que acusa as imagens de síntese de não assegurarem a realidade dos objetos representados. No entanto, Jost aponta para uma diferença importante entre os dois termos: ao contrário da mentira, a ficção não guarda compromisso com a realidade e, por isso mesmo, não está submetida ao juízo da verdade. O filósofo francês Paul Ricoeur reforça essa posição, reservando o termo *ficção* às “criações literárias [e, por extensão, também a outros tipos de criação] que ignoram a ambição que tem a narrativa histórica de constituir uma narrativa verdadeira” (2012, p. 6, comentário nosso). Para Ricoeur, o elemento que coloca a

narrativa de ficção em oposição à narrativa histórica não está em suas estruturas, mas na pretensão à verdade, pretensão essa que só comparece no segundo caso.

De fato, a ficção nada deve à verdade – conceito complexo que aqui é entendido, de modo simplificado, enquanto conformidade com os fatos ou com a realidade. Todavia, a ficção cria seus postulados, sua verdade particular e interna, regida por leis que lhe são próprias. Assim, se a mentira tem a intenção de enganar, a ficção anuncia seu jogo, construindo-se sobre as bases da invenção e do fingimento declarados. Nesse sentido, a definição formulada por Jean-Marie Schaeffer é esclarecedora. Para o filósofo francês, a ficção é um fingimento lúdico compartilhado (*la feintise ludique partagée*), ou seja, ela utiliza as mesmas ferramentas que outros dispositivos da imitação, como a mentira e o simulacro, contudo, compartilhando-as com aqueles que são a ela expostos (1999, p. 147).

Isso quer dizer que o leitor ou espectador de uma obra de ficção está disposto a acolher os elementos que lhe são apresentados (fingidos e inventados) pelo autor, através do pacto tácito que Coleridge³ chamou de *suspensão da descrença*. Trata-se de um acordo voluntário em que o leitor ou espectador desativa momentaneamente sua incredulidade para deixar-se convencer pelo mundo ficcional que lhe é apresentado. Assim, a obra de ficção não ambiciona ser interpretada enquanto verdade, e sim enquanto ficção.

Em sua *Poética*, Aristóteles já havia observado esse aspecto central da ficcionalidade, evidenciando-o em sua concepção de verossimilhança – essa entendida não enquanto cópia fiel da realidade, mas enquanto coerência em relação aos postulados propostos pela ficção. Para Aristóteles, “não é função do poeta realizar um relato exato dos eventos, mas sim daquilo que poderia acontecer e que é possível dentro da probabilidade ou da necessidade” (2011, p. 54). É dessa concepção de verossimilhança que surge o princípio aristotélico segundo o qual, na criação poética, é preferível “o impossível provável ao possível implausível” (2011, p. 88).

No entanto, se é certo que a ficção nada deve à realidade, é certo também que os dois termos (ficção e realidade) inevitavelmente se relacionam mutuamente. Umberto Eco nos lembra que, por mais fantásticos que possam ser, os mundos ficcionais são sempre “parasitas do mundo real” (2012, p. 89). Disso se conclui que, mesmo aceitando o pacto da ficção, sempre vamos compará-la com a realidade que conhecemos. De fato, como lembra Jost, a ficção se articula entre dois mundos: “um inventado, e outro, o nosso, que seguidamente

³ O crítico e escritor inglês Samuel Taylor Coleridge utilizou a expressão *willing suspension of disbelief* pela primeira vez em seu livro *Biografia Literária* (1817) para se referir ao acordo que se estabelece entre o leitor e a obra de ficção. Nesse acordo, o leitor aceita como verdadeiros os postulados criados pelo mundo ficcional, sem necessariamente invalidá-los quando comparados aos postulados da realidade externa à obra.

chamamos, por comodidade, a realidade” (2004a, p. 101). Assim a ficção nos transporta para um mundo imaginado, governado por regras e postulados próprios, que pode tanto se assemelhar como se distanciar enormemente do que chamamos de realidade. Exemplos dessas duas possibilidades são, respectivamente, as ficções de cunho realista, de um lado, e as do gênero fantástico, de outro.

Em ambos os casos, porém, a ficção distingue-se radicalmente do mundo real por ser uma construção discursiva, organizada no tempo e no espaço a partir de uma forma expressiva. Assim, mesmo quando pretende ser uma analogia do mundo real, a ficção é incapaz de representá-lo em toda sua complexidade, sendo sempre precária se comparada ao mundo que pretende imitar. Eco esclarece que os universos ficcionais “são com efeito ‘pequenos mundos’ que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre” (2012, p. 91).

As reflexões anteriores nos levam a perceber que a noção de ficção é de certo plural e pode ser abordada a partir de diversos pontos de acesso, como as suas relações com a verdade e com a realidade, as suas características que a distinguem da mentira, os seus postulados internos, entre outros. Neste estudo, não nos cabe levantar todas as questões relacionadas à noção de ficção. Outros trabalhos já se dedicaram a essa tarefa com competência⁴. Todavia, recorreremos a Jost para eleger uma definição de ficção que seja eficiente e adequada aos propósitos desta tese. Segundo o autor, a ficção pode ser entendida simplesmente como: “*mundo inventado que forma um todo coerente, no qual a verossimilhança é função de postulados propostos por este mundo*” (2010, p. 124).

Se a ficção caracteriza-se essencialmente por ser uma invenção regida por leis que lhe são próprias, teria a linguagem ficcional alguma especificidade? De acordo com o pesquisador estadunidense John Searle, não existe “propriedade textual, sintática ou semântica que identifique um texto como obra de ficção” (2002, p. 106). Os recursos de linguagem utilizados pela ficção são os mesmos de que se valem o relato histórico e o factual. Entretanto, podemos reconhecer a ficcionalidade nas intenções subentendidas do autor. Essa intencionalidade manifesta-se de diversas perspectivas. Ela se apresenta, por exemplo, por meio daquilo que o narratólogo Gérard Genette chama de *paratextos* (2009a) – mensagens que orbitam em torno do enunciado da obra. Alguns paratextos funcionam como índice de

⁴ Dentre muitos, destacamos o trabalho de Jean Marie Shaeffer, *Pour quoi la fiction?* (1999), no qual o autor se debruça sobre a origem filogenética da ficção, remontando o fundamento antropológico do dispositivo ficcional e suas relações com a verdade, a realidade e outros dispositivos da *mimesis*.

ficcionalidade, como é o caso da palavra “romance” na capa dos livros, da expressão “era uma vez”, da vinheta de abertura nas telenovelas, de certas inscrições em filmes e programas de TV, como “esta é uma obra de ficção”, ou de créditos que revelam nomes de atores relacionados aos de personagens. Mas, como bem assinala Searle, não há índices de ficcionalidade incontestáveis, pois eles podem ser encontrados no relato factual e histórico, assim como os índices do relato factual e histórico podem se apresentar na ficção. O *docudrama*, por exemplo, é uma espécie do gênero documentário que propõe-se a dramatizar eventos reais, utilizando atores, cenários e diálogos previamente elaborados, ou seja, recursos da ficção; já certos filmes pretensamente classificados como *found footage*⁵, na realidade, são obras cinematográficas de ficção que se passam por registros factuais, apropriando-se de características do estilo documental.

Delimitados os contornos do termo *ficção*, o que seria então a narrativa? Nas últimas décadas, o termo *narrativa* tem sido utilizado em contextos que fogem ao campo da narratologia. O filósofo Jean-François Lyotard (1979), por exemplo, descreve a dissolução das “grandes narrativas” para caracterizar o momento histórico do capitalismo tardio conhecido como pós-modernidade. As “grandes narrativas” das quais trata Lyotard referem-se às crenças e ideologias totalizantes que vigoraram na modernidade e entraram em processo de fragmentação na pós-modernidade. O termo *narrativa* passa também a ser utilizado pelos Estudos Culturais, referindo-se aos conjuntos de práticas, crenças, valores e experiências que caracterizam e distinguem as diversas culturas e grupos sociais. Stuart Hall, por exemplo, um dos principais representantes desses estudos, considera a cultura nacional enquanto unidade simbólica composta por narrativas e discursos que constroem sentidos, “influencia[m] e organiza[m] tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (2006, p. 50). Como se vê, o crescente uso da palavra *narrativa* em outros campos de estudo que não o narratológico tem atribuído sentidos mais amplos à palavra, relativizando a definição do termo. Contudo, neste trabalho, resgatamos os sentidos da narrativa no interior da narratologia para assim diferenciá-la da noção de ficção. Vejamos, portanto, algumas das definições formuladas por investigadores da narrativa literária e fílmica.

No campo dos estudos literários, Genette (1972, p. 71, 72), percebendo uma certa pluralidade de sentidos atribuídos à narrativa, resume três noções distintas associadas ao termo. A primeira delas refere-se à narrativa enquanto discurso que organiza os eventos

⁵ *Found footage film* pode ser traduzido de modo literal como “metragem filmada encontrada”. Certos filmes de ficção, como é o caso de *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), apropriam-se da ideia de que registros audiovisuais foram encontrados para construir uma narrativa pretensamente documental, mas que são, na realidade, produções ficcionais.

relatados de acordo com critérios temporais, enunciativos, entre outros. A segunda noção associa o termo ao conjunto de conteúdos, reais ou fictícios, que são objeto daquele discurso. A terceira noção, a mais antiga delas segundo o autor, designa a narrativa como ato de narrar, ou seja, como comunicação de uma narrativa.

Genette posiciona-se a favor da primeira noção, sugerindo a restrição de uso do termo *narrativa* (*récit*, em francês) ao primeiro caso – narrativa como discurso. De fato, outros termos mais precisos, como *história* (*histoire*) e *narração* (*narration*), propostos pelo próprio autor, são mais adequados para designar respectivamente o conteúdo e o ato do discurso narrativo. Embora faça essa distinção, Genette considera as três noções de narrativa como instâncias indissociáveis em termos práticos. Em suas palavras, “história e narração somente existem através da narrativa”, e esta última “vive de sua relação com a história que conta [...] e com a narração que a profere⁶” (1972, p. 74, tradução nossa).

No campo dos estudos cinematográficos, Christian Metz (2012)⁷ também se dedica à tarefa de definir a narrativa. Baseado em estudos precedentes desenvolvidos pela teoria literária, o autor erige cinco critérios que julga essenciais para o reconhecimento do fenômeno narrativo. Assim é que, para o autor, necessariamente a narrativa (1) apresenta começo e fim, isto é, fixa limites que a distinguem do resto do mundo; (2) é composta por uma sequência temporal que se articula entre duas instâncias – o tempo do narrado e o tempo da narração; (3) é um discurso, uma construção, proferido por alguém ou por uma instância enunciativa; (4) irrealiza a coisa narrada, pois está sempre distante no tempo e/ou no espaço daquilo que é narrado, sendo portanto algo que não é a realidade; (5) congrega um conjunto de acontecimentos que é o objeto desse discurso irrealizador. Fundamentado nesses cinco critérios, Metz formula a seguinte definição da narrativa: “*discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos*” (2012, p. 42).

As definições de narrativa elaboradas por Genette e Metz não se anulam, é justamente o contrário: elas se complementam. Se Genette reconhece as relações que se estabelecem entre as instâncias narrativas – história, narrativa e narração, Metz, por sua vez, ilumina outros aspectos também definidores, como os limites da narrativa em relação ao mundo, sua distância espaço/temporal daquilo que é narrado e a presença da instância enunciativa. Ainda que elaboradas a partir da análise de sistemas narrativos distintos (escritural e filmico), tais

⁶ “Histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit [...]. Comme narratif, il [le récit] vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère” (GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 74).

⁷ Christian Metz desenvolve a ideia dos cinco critérios da narrativa em seu artigo “Apontamentos para uma fenomenologia da narração”. In: METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, [1968] 2012, p. 29-42.

definições apontam para características gerais, pelo que se aplicam a qualquer forma narrativa. Isso posto, e com base no cruzamento das proposições dos dois autores, a narrativa será aqui entendida como *um discurso delimitado (narrativa) emitido por uma instância enunciativa que organiza uma sucessão de eventos (história) a partir de um ato narrativo (narração) e por meio de uma forma expressiva*. E, assim sendo, podemos finalmente distinguir a ficção da narrativa, tendo em vista que a ficção diz respeito à criação de mundos imaginados, e a narrativa, à operação de estruturação de um discurso. Assim, toda ficção é estruturada por uma narrativa, mas nem toda narrativa é de ficção. Em outras palavras, a narrativa se presta tanto ao relato ficcional como ao relato factual e histórico.

Delimitadas essas duas noções fundamentais, no próximo item destacamos outros termos que comparecerão com frequência nesta tese, buscando esclarecer suas origens e significados e com vistas a precisar nosso objetivo – o estudo da narrativa televisual de ficção.

1.2. Regimes da comunicação narrativa

Os estudos de ordem narratológica percorrem uma longa história. Suas origens precedem a narratologia enquanto disciplina, remetendo à antiguidade – mais precisamente, aos textos seminais de Platão e Aristóteles. Desde então, os estudos da retórica e da poética têm gerado dispositivos teóricos – na sua maioria, duplos) – para categorizar regimes fundamentais da comunicação narrativa. Entre eles destacam-se: *mimesis* e *diegesis*; *showing* e *telling*; *mostração* e *narração*. Tais dispositivos referem-se a distintos modos de comunicação narrativa e estão diretamente relacionados à natureza dos sistemas de linguagem que lhes dão corpo. A princípio, pode-se tender a correlacioná-los, agrupando *mimesis*, *showing* e *mostração* de um lado e *diegesis*, *telling* e *narração* de outro. Todavia, como nos lembra André Gaudreault (1988), esses termos foram formulados em contextos específicos e mediante observação de sistemas narrativos distintos. Por essas razões, não podem ser tratados como sinônimos, embora se trate de termos inter-relacionados.

As noções de *mimesis* e *diegesis*, por exemplo, que têm sua origem na Grécia Antiga, em Platão e Aristóteles, foram elaboradas tendo em vista os formatos narrativos preponderantes à época, quais sejam a tragédia, a comédia⁸, o ditirambo⁹ e a epopéia¹⁰.

⁸ A tragédia e a comédia são duas formas dramáticas, isto é, que utilizam a interpretação teatral. Segundo Aristóteles, a tragédia se distingue da comédia por tratar de temas superiores que visam à purgação (catarse) da plateia ao lhes despertar os sentimentos de medo e compaixão. Os personagens da tragédia representam pessoas superiores aos humanos reais, e os personagens da comédia, seres inferiores aos humanos reais. (ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011, p. 43)

Assim, originalmente os termos *mimesis* e *diegesis* referiam-se exclusivamente aos sistemas narrativos cênico e oral, além do que foram concebidos pelos citados filósofos sob perspectivas diferentes, como se verá a seguir.

A classificação dos modos narrativos apresentada por Platão – através da figura de Sócrates, no terceiro livro da *República* – baseia-se no uso ou não do recurso de imitação (*mimesis*). Ele classifica a narrativa (*diegesis*) em três modos: (1) *diegesis* não mimética; (2) *diegesis* mimética; (3) *diegesis* mista. A *diegesis* não mimética ou simples é aquela em que o poeta fala em seu próprio nome, não havendo, portanto, a imitação do discurso de outro, como ocorre no ditirambo; a *diegesis* mimética refere-se a situações em que o poeta dá a ilusão de que são os personagens que falam, como nas tragédias e comédias; por fim, a *diegesis* mista utiliza ambos os recursos, narração e imitação, como ocorre na epopeia. Dessa maneira, *mimesis*, em Platão, associa-se à representação cênica, que ocorre por imitação. Já em Aristóteles, *mimesis* designa a representação artística ou poética, abarcando todas as formas de representação. Logo, para Aristóteles, *mimesis* e *diegesis* são, ambos, modos de imitação, no sentido da representação poética, sendo que a primeira opera pela encenação (drama, ação), e a segunda, pela narração.

Segundo Gaudreault (1988, p.65), as diferentes concepções de *mimesis* e *diegesis* estão relacionadas a questões fundamentais de cada filósofo. Platão está interessado em distinguir os tipos de expressão (com ou sem imitação) utilizados pelos poetas nas narrações, enquanto que Aristóteles tem preocupações de outra ordem, relacionadas à poética da representação. De acordo com Gaudreault, vem daí a polissemia da palavra grega *mimesis*, que pode ser traduzida enquanto imitação, no sentido platônico, ou enquanto representação, no sentido aristotélico.

O termo *diegesis* é mais tarde resgatado por autores que o aplicam a outros sistemas narrativos. No campo dos estudos cinematográficos, Etienne Souriau (1953) apropria-se do termo, atribuindo-lhe um novo sentido: “tudo aquilo que pertence [...] à história contada, ao mundo suposto ou proposto pela ficção do filme¹¹” (1953, p. 7, tradução nossa). Dito de outra forma, a *diegesis* fílmica de Souriau refere-se ao que faz parte do mundo ficcional criado pelo

⁹ O ditirambo é uma espécie de poema lírico proferido oralmente em forma de canto. Em sua origem, o ditirambo era puramente narrativo, transformando-se mais tarde na forma mimética. Contudo, a classificação dos modos narrativos de Platão se refere ao ditirambo em sua forma puramente narrativa. (PLATÃO. Livro III. In: **A República**. Trad. Edson Bini. 2.ed. São Paulo: Edipro, 2014, 394b-395b).

¹⁰ A epopeia é uma poesia épica que utiliza os recursos da narração (o poeta relata a história em terceira pessoa) e da imitação (os personagens falam por meio da voz do poeta). Os versos da epopeia são longos e relatam aventuras heroicas, normalmente, em tom de exaltação dos feitos do herói.

¹¹ “Tout ce qui appartient ‘dans l’intelligibilité’ (...) à l’histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film” (SOURIAU, Etienne. **L’univers filmique**. Paris: Flammarion, 1953, p. 7).

filme. Daí o emprego do termo em expressões como som diegético e extradiegético, que distinguem, respectivamente, os sons internos ao universo ficcional do filme (como os diálogos) dos sons a ele externos (como as trilhas sonoras). Por sua vez, Genette (1972, p. 184) retoma os conceitos platônicos de *diegesis* não mimética e *diegesis* mimética, para compreender a distância entre história e narração na literatura. O autor francês desenvolve a ideia de que essa distância é menor nas narrativas literárias que utilizam o recurso de diálogos (*diegesis* mimética), e maior naquelas que descrevem estados ou ações (*diegesis* não mimética).

Já os conceitos *telling* e *showing* são procedentes de estudos literários desenvolvidos no início do século XX nos países de língua inglesa, principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra. Percy Lubbock ([1921]2006) define-os, respectivamente, como modo de descrever eventos e modo de dramatizá-los no texto. O crítico inglês sugere a superioridade do *showing*, argumentando que tal técnica é imediata, pois, no lugar de relatar, apresenta o evento narrativo, como se o livro se passasse de modo cênico ao leitor (2006, p. 77). Genette, em sua teoria da distância narrativa, contrapõe-se ao argumento de Lubbock, afirmando que a noção de *showing* ou imitação narrativa no texto literário é ilusória, visto que se trata de uma narrativa escritural radicalmente divergente da representação cênica. Para Genette, o texto literário pode apenas construir a ilusão da imitação, mas sem efetivamente realizá-la (1972, p. 185).

Por fim, surge a dupla teórica *narração* e *mostração* nos estudos do cinema, para designar regimes da comunicação narrativa filmica. André Gaudreault (1989), um dos principais autores empenhados em desenvolver o tema, defende a ideia de que há uma narratividade inerente ao cinema que a distingue de outros formatos expressivos, como a literatura e o teatro. Para o autor, a comunicação narrativa do filme é composta basicamente por dois modos – *mostração* e *narração*. O primeiro consiste em mostrar os personagens em ação. É o regime comunicativo inerente à narrativa cênica, mas que também se faz presente na narrativa filmica, sendo que no filme, além dos recursos da encenação (*mise en scène*), a *mostração* também aciona o enquadramento (*mis en cadre*) possibilitado pelos aparatos de registro audiovisual. O segundo modo – *narração* – refere-se à organização temporal de sequências narrativas. Essencial na narrativa escritural, a *narração* também se apresenta na narrativa filmica. No filme, porém, a *narração* relaciona-se à atividade de encadeamento dos planos (*mise en chaîne*), que se desenvolve na fase da montagem. Para Gaudreault, a união desses dois modos de comunicação filmica (*mostração* – encenação e enquadramento; e *narração* – montagem) caracterizaria sua narratividade. Numa perspectiva histórica, o autor

argumenta que o cinema dos primeiros tempos está mais próximo da *mostração*, na medida em que se caracteriza por filmes de um único plano; gradualmente, o sistema narrativo fílmico incorpora o modo da *narração*, à medida em que adota técnicas de decupagem e montagem.

De uma certa maneira, a *mostração* e a *narração* fílmicas descritas por Gaudreault são adaptações para o audiovisual equivalentes aos conceitos de *showing* e *telling* – distinguidos na narrativa escritural pelos pesquisadores anglo-saxões, correspondendo também às noções de *mimesis* e *diegesis* – definidos na antiguidade por Platão e Aristóteles, para designar as narrativas orais e cênicas. Isso nos leva a inferir que a ficção televisual se apropria dos modos narrativos que a antecedem e os adapta para um regime de comunicação narrativa próprio da televisão. Voltaremos a esse assunto no segundo capítulo. Antes, seguiremos com mais algumas reflexões sobre as diversas perspectivas de investigação da narrativa.

1.3 Um percurso pela narratologia

Conduzir um estudo sobre *narrativa de ficção* na televisão leva-nos não somente à definição desses termos, mas também às escolhas teóricas e metodológicas que visam elucidar nossa abordagem e auxiliar nosso processo de análise. Nesse sentido, faz-se pertinente tratar da emergência da narratologia e, mais especificamente, identificar os principais eixos conceituais em que se apoia esta pesquisa, bem como alguns dispositivos e modelos teóricos que se aplicam à nossa análise.

Antes, porém, é preciso delimitar os pontos que nos interessam na análise da narrativa televisual de ficção, visto que há diversas possibilidades de entrada na temática. Dentre as várias questões inerentes a esse campo de estudo, destacamos o fenômeno particular da *narrativa complexa*, aqui compreendido como acontecimento, ao mesmo tempo, narrativo e comunicacional. Assim nosso estudo busca dois objetivos específicos, quais sejam: *identificar os mecanismos internos da narrativa complexa televisual e investigar os efeitos interpretativos que ela provoca*.

Isso posto, podemos afirmar que nossa abordagem teórico-metodológica situa-se no cruzamento entre a narratologia de inspiração imanentista – que nos possibilitará detectar os procedimentos internos da complexificação narrativa – e os estudos pragmáticos da narrativa – que nos auxiliarão a visualizar a narrativa complexa como processo comunicacional, pressupondo um estágio anterior de produção, e outro, posterior, de recepção e interpretação. Buscamos, ainda, encontrar modelos e métodos que nos auxiliem a elucidar o fenômeno da

narrativa complexa de maneira universal e, ao mesmo tempo, a identificar características particulares de sua manifestação na televisão.

Orientados por esses propósitos, destacamos a narratologia como ciência que concentra um conjunto heterogêneo de perspectivas teóricas, métodos, modelos e terminologias que poderão nos auxiliar na concretização de nossos objetivos. Contudo, não faremos uma extensa análise histórica da narratologia enquanto teoria, metodologia e disciplina¹². Por economia e pertinência, vamos nos limitar a um breve percurso por seu desenvolvimento, através das produções mais representativas dos campos literário e cinematográfico, de modo a vislumbrar, por fim, o que consideramos como um estudo da narrativa televisual. Assim, destacaremos aqueles estudos que tocam mais diretamente nos propósitos desta tese, tenham eles inclinações imanentistas, contextuais ou pragmáticas.

Antes de iniciar esse percurso, abrimos um parêntese para uma justificação necessária. Nossa opção pelos campos da literatura e do cinema como paragens conceituais explica-se por dois motivos: em primeiro lugar, porque, tributário de sistemas precedentes em seu processo de constituição como regime singular de expressão, o sistema narrativo televisual teve a narrativa escritural e a fílmica como dois de seus principais influenciadores; segundo, pela constatação de que a narratologia de televisão beneficia-se dos numerosos estudos já desenvolvidos nos campos literário e cinematográfico. Portanto, na nossa opinião, uma breve incursão nas narratologias escritural e fílmica faz-se imprescindível à abordagem da narrativa televisual, ainda que a aplicação daquelas teorias e métodos à televisão exija modificações, adaptações e extensões. Embora se relacione intensamente com outras mídias, a televisão porta especificidades que devem ser levadas em conta ao se tratar de uma narratologia que lhe é própria. Na esteira desse raciocínio, reunimos algumas das teorias e metodologias mais representativas da narratologia literária e da audiovisual para, a partir delas, abordar o que pretendemos por uma narratologia da televisão e assim situarmos nossa investigação dentro do amplo campo dos estudos narrativos. Fechado o parêntese, vamos ao percurso.

¹² Esta tarefa é executada com eficiência em diversas obras. Dentre elas, citamos o livro seminal de David Herman, **Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis** (1999), que realiza uma revisão panorâmica da narratologia; a coletânea organizada por Jan Alber e Monika Fludernik, **Post Classical Narratology: Approches and Analyses** (2010), que retoma a tarefa iniciada por Herman, atualizando-a; e o verbete *Narratology* escrito por Jan C. Meister e publicado no **The Living Handbook of Narratology** (2014), uma versão atual e concisa da história da narratologia.

1.3.1 Breve panorama da(s) narratologia(s): fases clássica e pós-clássica

O pesquisador David Herman, em sua revisão da narratologia enquanto teoria, método e disciplina¹³, sugere a adoção do termo no plural, narratologias (*narratologies*), para se referir ao heterogêneo campo de estudo das narrativas. De fato, desde sua emergência como ciência institucionalizada, em meados de 1960, a narratologia tem se constituído em teorias, métodos e modelos tão diversificados e caracterizados por perspectivas tão distintas que se torna difícil agrupá-los numa mesma categoria. Nesse sentido, como aponta Jan Meister (2014), seria mais adequado referir-se à narratologia como disciplina e não como teoria, visto que ela compreende uma multiplicidade de fundamentos e procedimentos de análise.

Na tentativa de organizar a pluralidade desses estudos, autores contemporâneos (HERMAN, 1997 e 1999; ALBER e FLUDERNIK, 2005; MEISTER, 2014) distinguem duas grandes fases da narratologia: a clássica e a pós-clássica. Tal classificação tem origem no artigo de Herman (1997), intitulado *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology*, que sugere o termo *post classical narratology* para diferenciar as abordagens mais contemporâneas da narrativa daqueles estudos considerados por ele como clássicos – elaborados durante as primeiras décadas da pesquisa narratológica. O autor define a narratologia pós-clássica nos seguintes termos:

A narratologia pós-clássica (que não deve ser confundida com as teorias pós-estruturalistas da narrativa) contém a narratologia clássica como um dos seus “momentos”, contudo, é marcada pela profusão de novas metodologias e hipóteses de pesquisa: o resultado é uma série de novas perspectivas sobre as formas e funções da própria narrativa. (HERMAN, 1999, p. 2-3, tradução nossa)¹⁴

É sabido que a narratologia, enquanto campo de estudo academicamente reconhecido, organiza-se a partir da introdução da palavra francesa *narratologie* por Tzvetan Todorov, em 1969¹⁵. O autor propõe o termo para distinguir o conjunto de estudos das estruturas e dos elementos narrativos, dentro do vasto domínio da teoria literária. Assim, a narratologia surge

¹³ No livro *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (1999), David Herman organiza uma coletânea de artigos escritos pelos principais pesquisadores da narrativa e apresenta uma eficiente revisão dos modelos e teorias até então desenvolvidos pela narratologia.

¹⁴ “Postclassical narratology (which should not be conflated with poststructuralist theories of narrative) contains classical narratology as one of its “moments” but is marked by a profusion of new methodologies and research hypotheses: the result is a host of new perspectives on the forms and functions of narrative itself” (HERMAN, David. **Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis**. Columbus: Ohio State University Press, 1999, p. 2-3).

¹⁵ O autor introduz a ideia da narratologia enquanto disciplina em sua obra *Grammaire du "Décaméron"* (1969): “Cet ouvrage relève d’une science qui n’existe pas encore, disons la NARRATOLOGIE, la science du récit” (1969, p. 10).

historicamente ligada à tradição do formalismo russo e do estruturalismo francês, atualizando a ambição dessas correntes teóricas, na medida em que desenvolve uma ciência que permite a identificação da “literariedade” e da “narratividade” das obras, ou seja, o reconhecimento das propriedades características da narrativa literária. Mas é com Gérard Genette, particularmente a partir de seu livro *Figures III* (1972), que a narratologia se estabelece efetivamente como disciplina. Nessa obra, Genette desenvolve uma terminologia própria à análise formal da narrativa, que foi e ainda é amplamente empregada por diversos pesquisadores.

Segundo Herman (1999), a primeira fase da narratologia - compreendida entre meados de 1960 e início de 1980 e reconhecida como clássica - caracteriza-se por priorizar a identificação e a definição dos aspectos universais da narrativa, dedicando-se, para tanto, à análise das propriedades imanentes à obra literária. Assim, os estudos narrativos da primeira fase são marcados pelo paradigma imanentista, privilegiando a análise textual em detrimento da abordagem contextual.

Genette, que adota o termo de Todorov, diferencia dois grandes ramos da narratologia da primeira fase (1983, p. 12): o primeiro trata das formas de expressão da narrativa, ramo ao qual Genette se filia e denomina de narratologia modal ou expressiva; o segundo ocupa-se da história contada, isto é, dos elementos que compõem seu conteúdo (personagens, ações, eventos), ramo esse denominado narratologia temática, que tem como principal representante Algirdas Julien Greimas. Ambos os ramos caracterizam-se pela busca de propriedades estruturais universais, seja no âmbito da história narrada, seja no discurso que organiza a história.

Com a revisão dos princípios estruturalistas, a narratologia clássica passa a sofrer críticas quanto à sua abordagem imanentista, limitada à análise do texto. Influenciados pelas novas perspectivas científicas introduzidas pelo pós-estruturalismo, os estudiosos da narratologia passam a visitar outros campos do conhecimento (como a antropologia, a psicanálise, os estudos culturais e as ciências cognitivas), estendendo suas abordagens à análise dos contextos de produção e recepção das obras. Além da produção literária, outros objetos são incorporados às pesquisas, como filmes, programas de televisão, histórias em quadrinhos, *videogames*, entre outros.

Assim, em meados de 1980, inicia-se a narratologia de segunda fase, denominada por Herman como pós-clássica. Segundo o autor, tal fase caracteriza-se por uma narratologia mais abrangente, que soma à análise imanentista a abordagem pragmática da narrativa, incluindo o estudo de seus aspectos contextuais, cognitivos, culturais e ideológicos, além de compreender abordagens interdisciplinares, trans, inter e plurimidiáticas do fenômeno narrativo.

Jan Alber e Monika Fludernik (2010) ainda distinguem dois movimentos internos na narratologia pós-clássica. De acordo com os autores, o primeiro movimento busca refinar e reelaborar termos, teorias e métodos da narratologia clássica, retomando suas questões originais e aplicando-as a novos objetos de análise e a novos contextos. O segundo propõe o desenvolvimento de pesquisas narratológicas que vão além das questões levantadas na primeira fase, na tentativa de erigir novos postulados em consonância com as preocupações atuais da narratologia.

Apesar das críticas dirigidas à narratologia clássica, a narratologia pós-clássica não pretende romper completamente com os estudos da primeira fase. Ao contrário, a revisão de métodos, teorias e terminologia clássicas consiste em adaptações e complementos, e não necessariamente em rejeição absoluta do que foi revisado. Nesse sentido, narratólogos contemporâneos têm adotado perspectivas que incluem aspectos das duas fases, como é o caso dos pesquisadores Luc Herman e Bart Vervaeck. Esses autores afirmam que a “combinação da sistematização clássica e do relativismo pós-moderno parece ser, hoje, a melhor abordagem narratológica” (2005, p. 118, tradução nossa)¹⁶.

Observamos que a perspectiva híbrida – que combina a análise imanentista com a investigação de outros aspectos envolvidos na produção e na recepção de obras – tem se convertido na abordagem mais pertinente para os estudos contemporâneos da narrativa audiovisual. É que hoje a ficção cinematográfica e televisual relaciona-se a outros dilemas, como profundas mudanças nos processos de produção, distribuição e recepção de filmes e programas de televisão, além de outras transformações rumo à complexificação e à expansão das narrativas. Enfim, a narratologia do audiovisual depara-se hoje com velhas e novas questões estruturais, contextuais e pragmáticas, sendo cada vez mais difícil analisá-las de forma isolada, dada a interdependência em que estão envolvidas.

Temos ainda que essa hibridação está em consonância com os propósitos desta tese, visto que nos interessa tanto as abordagens imanentistas, dedicadas à compreensão dos engendramentos internos da narrativa, quanto aquelas pragmáticas, direcionadas aos contextos de produção e, principalmente, de recepção. Portanto, nas próximas páginas faremos uma breve revisão de algumas perspectivas teóricas e metodológicas mais representativas da

¹⁶ “A combination of classical systematization and postmodern relativization appears to be the best [narratological] approach right now”. HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. **Handbook of narrative analysis**. University of Nebraska Press, 2005, p. 118.

narratologia literária e audiovisual, sejam elas de inspiração imanentista ou pragmática. Nosso intuito é identificar aquelas que poderão nos auxiliar na concretização de nossos objetivos.

1.3.2 O paradigma imanentista e o pragmático

Em *Les Espaces de Communication* (2011, p. 17), Roger Odin discorre sobre a presença dos paradigmas imanentista e pragmático em diversas análises de produções culturais. Segundo o autor, a abordagem imanentista é aquela que coloca o texto e a linguagem como dotadas de propriedades estruturais permanentes que conferem sentido à obra, independentemente do que lhe é exterior, ao passo que a abordagem pragmática considera que a obra só tem sentido em relação aos contextos em que é criada e recebida.

Contudo, o autor observa que grande parte das abordagens ditas imanentistas e também daquelas consideradas pragmáticas não conseguem se manter nos limites de suas proposições essenciais. De fato, Odin constata, de um lado, uma certa dificuldade dos estudos pragmáticos de se afastarem do paradigma imanentista, e de outro, que a abordagem imanentista, não raro, contamina-se pela visão pragmática. Disso se conclui que a oposição entre os dois paradigmas é artificial e, na prática, um não exclui o outro, tratando-se, portanto, de perspectivas complementares e não contrárias. A partir dessa constatação, Odin elabora o modelo *semiopragmático*, que será abordado mais adiante em nosso estudo. Por ora, interessa-nos destacar os paradigmas imanentista e pragmático, no contexto da narratologia, como eixos em torno dos quais se posicionam as diversas abordagens da narrativa, tendo consciência da contaminação e da complementariedade que se estabelecem entre eles.

Para explorar algumas dessas abordagens, elegemos, como fio condutor, o *modelo de análise* – categoria que condensa teorias, terminologias e métodos, pelo que se revela eficiente ponto de entrada na compreensão das distintas perspectivas narratológicas. A categoria *modelo* é aqui compreendida tal como Odin a define: “uma ferramenta de trabalho, um mediador entre a teoria e a observação, um dispositivo teórico¹⁷” (2011, p. 17, tradução nossa). Nesse sentido, os *modelos* funcionam enquanto abstrações instrumentais capazes de organizar e sistematizar a observação de um fenômeno e seu processo de análise. Vejamos, portanto, alguns *modelos* propostos por autores em seus estudos da narrativa literária e fílmica, sejam eles de inspiração imanentista e/ou pragmática.

¹⁷ “Ce que j’appelle ‘modèle n’est qu’un outil de travail, un médiateur entre la théorie et l’observation, un dispositif théorique” (ODIN, Roger. **Les espaces de communication: Introduction à la sémio-pragmatique**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2011, p. 17).

1.3.3 Modelos para análise da narrativa literária

Certamente a narratologia encontrou na literatura seu terreno mais fértil. A fase clássica dos estudos narrativos literários e sua revisão pós-clássica reúnem um vasto conjunto de teorias, métodos, modelos de análise e terminologias que exerceram e ainda exercem grande influência no desenvolvimento de estudos da narrativa em outras formas expressivas. Devido a esse papel fundador da narratologia literária, é imprescindível conhecer algumas de suas perspectivas teóricas mais representativas, a fim de apreender seus desdobramentos no campo das investigações audiovisuais.

Ressaltamos, primeiramente, os modelos elaborados no interior do formalismo russo e do estruturalismo francês, os quais compreendem as bases de desenvolvimentos posteriores da pesquisa narratológica. Ambas as correntes exerceram grande influência nos estudos literários realizados na primeira fase da narratologia e caracterizam-se por se aproximarem do paradigma imanentista, isto é, privilegiam a análise do texto em detrimento do contexto de produção e recepção, valorizando assim os aspectos imanentes das obras.

O formalismo, que se desenvolveu na Rússia durante o período de 1915 a 1930, teve por princípio, segundo Todorov, “a descrição científica de um texto literário e, a partir daí, o estabelecimento de relações entre seus elementos” (2013, p. 31). Uma das contribuições mais relevantes dos estudos formalistas para a narratologia é a distinção entre *fabula* – conjunto de eventos que compõem uma história em sua ordem cronológica – e *sjuzhet* (enredo) – arranjo particular através do qual esses eventos são apresentados numa narração. Esse modelo, proposto por Boris Tomaševskij ([1925] 1971), tornou-se uma das mais influentes categorias universais para o estudo da narrativa, tendo sido central no desenvolvimento de outros modelos que o sucederam.

O estruturalismo francês, por sua vez, surge sob a influência da linguística de Saussure, do formalismo russo e da antropologia estrutural de Lévi-Strauss, estabelecendo-se como uma das correntes de pensamento predominante nas ciências humanas, a partir da segunda metade do século XX. O movimento impulsiona a constituição da narratologia enquanto disciplina inscrita na teoria literária. Nesse sentido, a oitava edição da revista acadêmica *Communications* (1966), intitulada *L'analyse estrutural du récit*, exerceu papel fundamental, apresentando textos dos principais pesquisadores do estruturalismo – Barthes, Bremond, Eco, Genette, Greimas, Metz, Todorov, entre outros.

Ao apresentar a edição brasileira de *As Estruturas Narrativas*, livro de T. Todorov (2013), Leyla Perrone-Moysés explica que “o estruturalista literário procura extrair da obra

particular as estruturas gerais de um gênero, de um movimento ou de uma literatura nacional; visa, portanto, ao estabelecimento de modelos” (2013, p. 10). Nesse sentido, a abordagem estruturalista, em seus contornos gerais, tem como meta revelar as estruturas ocultas que organizam as narrativas e a cultura, resultando em produtiva proposição de modelos para análise estrutural.

As mais conhecidas categorias universais da corrente estruturalista foram divulgadas por Todorov e consistem na divisão proposta por Émile Benveniste, divisão essa que faz a diferenciação entre *história* e *discurso*. A *história* refere-se ao conteúdo narrado, ou seja, à “apresentação dos fatos [...] sem qualquer intervenção do locutor da narrativa”. O *discurso*, por sua vez, designa a forma pela qual o conteúdo é narrado, “supondo um locutor e um ouvinte, tendo o primeiro a intenção de influenciar o outro de algum modo” (BENVENISTE apud TODOROV, 2013, p. 59). Todorov explica que o modelo *fabula/sjuzhet* foi particularmente empregado nos estudos formalistas para a investigação das inversões temporais. Já o modelo estrutural *história/discurso*, segundo o autor, “permite assentar melhor outro problema da teoria literária, o das ‘visões’ ou ‘pontos de vista’” (2013, p. 61) presentes na construção discursiva das narrativas.

As distinções *fabula/sjuzhet* e *história/discurso* exerceram papel basilar no desenvolvimento dos ramos da narratologia clássica. A partir da definição dessas categorias, outros modelos de inspiração estruturalista foram erigidos em torno de dois grandes eixos complementares dos estudos narrativos: a narratologia temática (*história*) e a narratologia modal (*discurso*). Destacamos os modelos elaborados por dois dos mais expressivos representantes dos eixos citados: respectivamente, Algirdas Julien Greimas (*história*) e Gérard Genette (*discurso*).

O modelo actancial de Greimas

Desenvolvendo conceitos da semiótica narrativa, em sua *Semântica Estrutural* (1973), Greimas elabora o modelo *actancial* – uma teoria geral da significação que visa alcançar diversos tipos de narrativa. Esse modelo inscreve-se nas inclinações temáticas da narratologia, visto que trata das estruturas universais que regem a composição da *história*. Nesse sentido, ao ocupar-se dos conteúdos (ações e personagens), esse modelo pretende servir à análise da narrativa independentemente da forma expressiva que a conduz.

O modelo proposto por Greimas tem por inspiração principal a *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2010), do formalista Vladimir Propp. De fato, Greimas baseia-se

particularmente nas trinta e uma funções¹⁸ da ação narrativa distinguidas por Propp, as quais, segundo esse autor, designam a ação ou “atuação do personagem, determinada do ponto de vista de seu significado para o desenvolvimento da ação” (PROPP, 2010, p. 245).

Buscando ampliar o modelo proppiano, que é vinculado a um *corpus* específico – o conto maravilhoso russo –, Greimas o reformula em três pares de categorias universais, todas elas suscetíveis à aplicação generalizada. Assim, diferentemente do modelo de Propp – que se baseia nas funções –, Greimas propõe um modelo apoiado nos atores dessas ações, denominados *actantes*. O *sistema actancial* consiste, portanto, em seis elementos organizados em torno de eixos ou relações universais da ação narrativa e agrupados em oposições binárias. São eles: o *sujeito* e o *objeto* – organizados no eixo do desejo; o *destinador* e o *destinatário* –, componentes do eixo da comunicação; e o *adjuvante* e *oponente* – constituintes do eixo do poder.

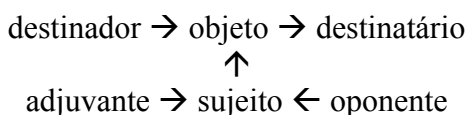


Figura 1: Sistema actancial proposto por Algirdas Julien Greimas em seu estudo sobre a *Semântica Estrutural* (1973, p. 236)

Segundo Greimas, sob a pele das narrativas encontram-se oposições semânticas de base, que seriam responsáveis pela “organização do imaginário humano, projeção de universos coletivos tanto quanto individuais” (1983, p. 50). Nesse sentido, o modelo actancial presta-se à compreensão dos engendramentos semânticos de diversos tipos de narrativa. Aplicando o modelo actancial, presente em *Semântica Estrutural* (1973, p. 237), Greimas esclarece, por exemplo, a organização estrutural da ideologia marxista: o Homem (*sujeito*) é impelido pela História (*destinador*) a buscar a concretização de uma sociedade sem classes (*objeto*) destinada à Humanidade (*destinatário*). Nesse processo de busca, o Homem recebe a ajuda da classe operária (*adjuvante*) e é prejudicado pela classe burguesa (*oponente*).

De certo, o modelo de Greimas é um eficiente dispositivo teórico para compreensão das virtualidades semânticas que conduzem a configuração das narrativas, estejam elas

¹⁸ As trinta e uma funções identificadas por Propp são: afastamento, proibição, transgressão, interrogatório, informação, ardil, cumplicidade, dano, carência, mediação, início da reação, partida, primeira função do doador, reação do herói, fornecimento do meio mágico, deslocamento entre reinos, combate, marca, vitória, reparação do dano, regresso, perseguição, salvamento, chegada incógnita, pretensões infundadas, tarefa difícil, realização da tarefa, reconhecimento, desmascaramento, transfiguração, castigo, casamento (PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 26-62).

presentes nos contos populares ou nas grandes ideologias. Uma de suas mais valiosas contribuições é a explicitação de que a composição das narrativas, longe de ser um processo natural ou puro, resulta da influência de esquemas semânticos preestabelecidos na cultura e na linguagem. Como todo o conjunto de estudos estruturalistas, o modelo de Greimas sofre o julgamento de uma crítica que não necessariamente objetiva invalidá-lo, mas aponta para fissuras e esquematismos exagerados, que descartam exceções em prol de sua universalização a todo custo. Paul Ricoeur, em suas incursões sobre a narrativa histórica e ficcional, elabora uma das mais interessantes críticas da semiótica narrativa de Greimas, estabelecendo com este um produtivo diálogo.

Em sua leitura crítica, Ricoeur resume o sistema actancial nos seguintes termos: “o modelo combina três relações: de desejo, de comunicação e de ação, todas elas repousando numa oposição binária” (2012, p. 80). E é justamente a simplificação binária um dos pontos centrais a que se dirige a crítica ricoeuriana. Embora reconhecendo os méritos da semiótica narrativa de Greimas, o filósofo afirma que o modelo actancial paga o preço do achatamento linguístico (referindo-se aqui às dicotomias de Saussure – *significante/significado*, *langue/parole*), ao propor uma homologia entre a língua natural e a linguagem narrativa (RICOEUR, 2000, p. 14). Outro ponto importante sobre o qual recai a crítica de Ricoeur é a eliminação das relações temporais e históricas da narrativa, ou seja, a consideração “apenas das leis internas da obra literária, sem levar em conta o antes e o depois do texto” (1994, p. 94). Todavia, as objeções de Ricoeur não pretendem refutar o modelo de Greimas. Ao contrário, o filósofo reconhece sua importância e sua coerência lógica, identificando o modelo greimasiano à passagem entre os domínios narrativos que ele próprio denomina de *mimesis I* (prefiguração) e *mimesis II* (configuração). Esses domínios propostos por Ricoeur, que junto à *mimesis III* (refiguração) formam o círculo mimético da narrativa, serão apresentados oportunamente.

Embora não faça parte dos horizontes desta tese compreender as matrizes actanciais da narrativa complexa, o modelo proposto por Greimas nos interessa, no escopo deste estudo, na medida em que é compreendido enquanto prefiguração de esquemas culturalmente preestabelecidos, incorporado por Ricoeur (2012) em um enquadramento mais amplo da compreensão do fenômeno narrativo, que contempla ainda as instâncias da configuração e da refiguração narrativa.

A narratologia de Genette

No que concerne à narratologia de inspiração modal ou expressiva, Gerárd Genette propõe a superação da dicotomia formalista *fabula/sjuzhet*, rompendo, portanto, a oposição binária da narrativa. Genette assim o faz inserindo um terceiro elemento – a narração –, decorrente do desdobramento da narrativa (enredo) em instâncias do discurso e ato narrativo produtor. Nas palavras do autor, “sem ato narrativo, não há enunciado e nem mesmo conteúdo narrativo” (1972, p. 72, tradução nossa¹⁹). Como já mencionado no primeiro item deste capítulo, Genette reúne três instâncias em seu modelo narrativo: *história*, *narrativa* e *narração*. O autor reserva o termo história (*histoire*) ao conteúdo narrativo, seu significado; a narrativa (*récit*), ao significante, isto é, ao discurso organizador desse conteúdo; e a narração (*narration*), ao ato produtor da narrativa. Ao ser introduzido, o ato produtor da narrativa insere seus protagonistas – narrador e narratário –, abrindo a possibilidade de se discutirem questões relativas à instância enunciativa. Além disso, a ação narrativa insere também sua materialidade, ou seja, o canal ou meio expressivo por meio do qual a história e a narrativa ganham corpo.

Pode-se dizer que o tripé *história*, *narrativa* e *narração* constitui a base de toda a profusão classificatória desenvolvida por Genette. Desse tripé fundamental, o autor extrai uma extensa categorização estrutural da narrativa, apresentada em detalhe na seção “Discours du récit” de seu livro *Figures III* (1972). O autor parte da análise dos procedimentos narrativos encontrados na obra *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust, para elaborar um dos modelos mais coerentes e completos de estudo formal da narrativa. Os méritos do modelo genettiano assentam-se não apenas na elucidação de questões até então pouco exploradas pela narratologia, mas, igualmente, na habilidade de projetar uma sistematização explicativa de categorias e uma terminologia de grande eficácia operatória. No quadro seguinte, propomos a sintetização do modelo de Genette:

¹⁹ “Sans acte narratif, donc, pas d’énoncé, et parfois même pas de contenu narratif” (GENETTE, op. cit., 1972, p. 72).

Modelo narrativo de Gérard Genette a partir das relações entre as instâncias <i>história</i> , <i>narrativa</i> e <i>narração</i>		
narrativa/história	tempo	ordem (analepses, prolepses)
		duração ou velocidade ²⁰ (pausa, cena, sumário, elipses)
		frequência (relato singular, repetitivo e iterativo)
	modo	focalização (focalização zero, interna, externa)
distância (<i>mimesis</i> , <i>diegesis</i>)		
narração/narrativa/história	voz	níveis narrativos (extra, intra e metadieгéticos)
		tempo da narração (ulterior, anterior, simultânea)

Figura 2: Síntese do modelo narrativo proposto por Genette em “Discours du Récit”, presente no livro Figures III (1972).

Nesse modelo, Genette identifica a narrativa (*récit*) como instância central, compreendendo-a na qualidade de configuração discursiva e evidenciando seu papel mediador entre a *história* e a *narração*. Das relações que se instauram entre as três instâncias fundamentais, origina-se um conjunto de categorias organizadas em torno das dimensões de *tempo*, *modo* e *voz* narrativas.

As categorias que compõem o *tempo* e o *modo* emergem das relações entre *história* e *narrativa*. O domínio do *tempo* refere-se aos possíveis arranjos que podem ser criados a partir da relação entre o tempo da história narrada e o tempo da narrativa, revelando categorias como ordem, velocidade e frequência. O domínio do *modo* diz respeito aos regimes de representação narrativa, compreendendo questões relativas à focalização e à distância narrativa. Já o domínio da *voz* decorre das relações entre a *narração* e as instâncias *história* e *narrativa*, remetendo à maneira como a narração encontra-se implicada, seja em relação aos níveis narrativos, seja em relação ao tempo da narração.

Dito de outra forma, podemos assim resumir os domínios distinguidos por Genette: *tempo* – trata da relação temporal entre narrativa e história; *modo* – refere-se à maneira como

²⁰ Em *Nouveau Discours du Récit*, Genette substitui o termo “duração” por “velocidade”. GENETTE, Gerard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

a história é narrada, isto é, aos regimes de comunicação narrativa; *voz* – categoria que visa compreender quem fala, ou melhor, quem narra (narrador) e para quem se narra (narratário).

Os termos definidos por Genette, embora desenvolvidos a partir da análise de uma obra literária²¹, são amplamente empregados, com suas devidas adaptações, em estudos narrativos dedicados a diversos objetos (romances, filmes, programas de televisão, histórias em quadrinhos, *videogames*). As categorias *tempo*, *modo* e *voz* se mostraram valiosas para uma produtiva reflexão na narratologia fílmica, principalmente nos trabalhos desenvolvidos por André Gaudreault e François Jost, que serão detalhados mais adiante. Todavia, na medida em que sua aplicação se amplia, esses termos têm sofrido revisões e modificações tanto por parte do próprio autor²² como também por outros. Os pesquisadores François Jost (1992) e Mieke Bal (1977) são alguns dos revisores do modelo genettiano. Jost sugere ajustes à terminologia de Genette em sua aplicação ao audiovisual, particularmente no que se refere à categoria focalização, desmembrando-a em ocularização, auricularização e focalização propriamente dita. Bal, por sua vez, propõe outras modificações, como a substituição do termo metadieético por hipodieético, para nomear a terceira categoria dos níveis narrativos de Genette.

Assim adaptado ao contexto audiovisual, o modelo narrativo de Genette interessa aos objetivos desta pesquisa, na medida em que nos permite conceber a narrativa complexa enquanto mediadora das relações entre a história – objeto a que se refere o discurso narrativo – e o ato narrativo que a conduz – incluindo-se aqui narrador, narratário e meio expressivo. Além disso, o modelo nos fornece ferramentas eficientes para identificar, de maneira mais refinada, os mecanismos internos (estruturais) da complexificação narrativa, identificação essa que constitui um dos objetivos centrais desta investigação. A explicação mais detalhada das categorias – *tempo*, *modo* e *voz* – e de suas subcategorias será realizada mais adiante, por meio das reflexões de autores que adaptaram e expandiram a terminologia genettiana ao campo da narratologia fílmica.

²¹ Genette elabora sua classificação a partir da análise do romance *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), de Marcel Proust. Porém, o filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, é a única obra audiovisual mencionada por Genette em *Figuras III*. O autor cita o filme como exemplo da focalização interna múltipla, pois é uma narrativa composta por relatos produzidos por personagens que narram um mesmo acontecimento através de diferentes pontos de vista.

²² Em *Nouveau Discours du Récit* (1983), Genette realiza uma revisão dos postulados elaborados onze anos antes, em *Discours du Récit* (1972). Sua revisão ratifica boa parte das proposições primeiras, realizando eventuais retificações e explicações adicionais quanto à terminologia.

O círculo mimético de Ricoeur

Na década de 1970, a abordagem imanentista passa a ser questionada. A objetividade científica dos estudos formalistas e estruturalistas é acusada de retirar o texto de seu contexto histórico e social, negando sua manifestação individual e abolindo as figuras do autor e do leitor. Certos pesquisadores, como é o caso de Mikhail Bakhtin (1988), chegam a refutar a perspectiva estruturalista, afirmando que não há linguagem destituída de um contexto social, ideológico e econômico.

A exclusão do contexto histórico da análise narrativa foi percebida pelos próprios estruturalistas. Genette, por exemplo, chega a justificá-la como uma “colocação provisória entre parênteses, uma suspensão metodológica²³” (1972, p. 13). Assim, depois de atingir certo nível de aprofundamento sobre o entendimento das leis internas dos sistemas narrativos, a análise deveria passar a um segundo plano – aquele que insere a narrativa no contexto de suas relações históricas.

Somam-se a essa questão os problemas que emergem da analogia entre a narrativa e as línguas naturais. As categorias *fabula/sjuzhet* e *história/discurso* são apontadas como modelos contaminados pela noção significante/significado, herança da Linguística de Saussure. Paul Ricoeur é um dos autores a questionar essa analogia, evidenciando os esforços do estruturalismo em “construir seus modelos na órbita da linguística” (2012, p. 52). Além disso, o autor aponta a acronia dos modelos estruturais, que expulsam a temporalidade da análise, priorizando as articulações internas e sobrepondo a estrutura à história. No segundo tomo de *Tempo e Narrativa*, Ricoeur realiza uma produtiva leitura crítica dos modelos narrativos de Propp, Greimas e Genette, detectando neles “a indiferença do sistema com relação à realidade extralinguística” (1994, p. 53), resultando no prejuízo da “história em prol da estrutura” (1994, p. 55).

Como se vê, a crítica de Ricoeur dirige-se à tendência, presente nos modelos imanentistas, de considerar o texto narrativo como objeto fechado, excluindo os procedimentos anteriores (produção) e posteriores (recepção) a sua configuração. O autor propõe uma outra via de análise narrativa que se beneficia das questões da narratologia estrutural, acrescentando-lhes outras de cunho pragmático, de modo a considerar o texto enquanto mediação, em um processo mais amplo que denomina de *círculo mimético da narrativa*.

²³ “cet apparent refus de l’histoire n’était en fait qu’une mise entre parenthèses provisoire, une suspension méthodique [...]” (GENETTE, op. cit., 1972, p. 13).

O círculo ricoeuriano compreende três operações miméticas – *mimesis I*, *mimesis II* e *mimesis III*. Antes de explicá-las, é preciso esclarecer que o autor se apropria do termo *mimesis*, atribuindo-lhe o sentido aristotélico – representação da ação – e não o sentido platônico – imitação. De fato, para Ricoeur a noção de *mimesis* deve ser associada à noção de *mythos* (intriga) em Aristóteles, sendo entendida como composição da intriga, isto é, como agenciamento das ações no sistema narrativo. A *mimesis I* refere-se ao procedimento de prefiguração do relato; em outras palavras, essa primeira operação refere-se ao estágio em que a própria cultura, entendida como prefiguradora do texto, organiza elementos virtualizados da narrativa. A *mimesis II* corresponde à operação de configuração da narrativa, relacionando-se ao ato de narrar, ou melhor, à operação de estruturação e construção de uma narrativa no tempo. Por fim, a *mimesis III* designa o procedimento de recepção, ou seja, a refiguração da narrativa operada pelo ato da leitura. Vale registrar que, para Ricoeur, a configuração da narrativa, identificada como *mimesis II*, “tira sua inteligibilidade de sua função de mediação, que é a de conduzir do antes do texto ao depois do texto por seu poder de configuração” (1994, 82-83).

De acordo com o modelo das três *mimesis* de Ricoeur, toda e qualquer narrativa tem suas raízes na pré-compreensão do mundo das ações. Desse modo, ela relaciona-se a virtualidades simbólicas, semânticas e temporais que precedem sua configuração. De outro lado, a narrativa apenas alcança seu pleno sentido quando é restituída ao tempo através de sua recepção. É nesse sentido que o autor tece a relação entre o *tempo* e a *narrativa* (título de sua obra), identificando o movimento circular “de um tempo prefigurado a um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado” (1994, p. 87). Suas palavras não deixam dúvidas quanto ao papel intermediário da *mimesis II*, responsável pela mediação entre a prefiguração de virtualidades no campo prático-cultural e a refiguração pelo ato da leitura. Nessa perspectiva, as preocupações de Ricoeur ultrapassam as relações estruturais do discurso narrativo, somando a elas o interesse nos protocolos de produção e recepção das obras:

Disse já que fixei esta dupla função do signo num vocabulário particularmente apropriado ao narrativo, distinguindo a *configuração* – capacidade que a linguagem tem de se configurar a si mesma no seu espaço próprio e a *refiguração* – a capacidade que a obra tem de reestruturar o mundo do leitor ao desarrumar, contestar e remodelar as suas expectativas. Qualifico a função de *refiguração* como *mimética*. É extremamente importante, porém, não se enganar sobre a sua natureza: ela não consiste em reproduzir o real, mas em reestruturar o mundo do leitor, confrontando-o com o mundo da obra. (RICOEUR, 1995, p. 236)

Como se vê, a refiguração de que trata Ricoeur não significa a repetição dos postulados evocados no processo de produção do texto. Em outras palavras, a refiguração do texto, operada pelo leitor, diferencia-se das intencionalidades do autor, visto que cada recepção é um novo acontecimento de refiguração narrativa.

A partir do modelo das três *mímesis*, Ricoeur busca investigar, por um lado, a “dinâmica interna que preside a estruturação da obra e, por outro, o poder que a obra tem de se projetar para fora de si mesma e engendrar um mundo que seria verdadeiramente a ‘coisa’ do texto” (1975, p. 76). A dupla tarefa atribuída por Ricoeur a seu modelo narrativo interessa a este trabalho, na medida em que se aproxima dos objetivos de nossa investigação sobre a narrativa complexa. É que as relações que se estabelecem entre a *mímesis I* e *III*, mediadas pela *mímesis II*, são resumidas pelo autor como o estudo da “dinâmica interna e [da] projeção externa [que] constituem isso a que chamo o trabalho do texto” (1975, p. 76). E é justamente nesse sentido que o modelo de Ricoeur se aproxima de nossas intenções – ainda que nos direcionemos à narrativa televisual, e não à escritural (a referida pelo autor).

1.3.4 Modelos para análise da narrativa fílmica

Chegamos ao momento de refletir sobre os desdobramentos da narratologia no campo audiovisual, pela via dos estudos cinematográficos. Certamente os modelos erigidos pela investigação da narrativa fílmica são de grande importância para uma possível narratologia televisual, visto que cinema e televisão compartilham o meio expressivo audiovisual. Ainda que a televisão se diferencie do cinema em outros aspectos, de certo ela se beneficia dos avanços alcançados pela narratologia fílmica, sendo assim imprescindível abordá-la. Vejamos, portanto, as contribuições de alguns desses estudos.

1.3.4.1 A cine-semiologia e a narratologia cinematográfica

No contexto francês, ao longo da primeira metade do século XX, à medida que o projeto semiológico de Saussure e os estudos estruturais da literatura ganhavam projeção e se fortaleciam, o cinema consolidava-se como forma artística, tendo Albert Laffay (1940) e Étienne Souriau²⁴ (1953) como os precursores dos estudos da narrativa fílmica. Mas foi nos

²⁴ Em 1940, Albert Laffay publicou uma série de artigos sobre o cinema na revista *Les Temps Modernes*, que foram posteriormente reunidos em LAFFAY, Albert. **Logique du récit**. Paris: Masson, [1940] 1964. Seus textos, segundo Gaudreault e Jost (2009, p. 14), já abordavam importantes questões da narrativa fílmica, como o

anos 1960, com a consolidação da narratologia e o apogeu do estruturalismo, que o cinema efetivamente incorporou-se aos objetos dos estudos narrativos, desencadeando uma profusão de pesquisas dedicadas a seu exame. Grande parte dessas pesquisas filiam-se ao paradigma imanentista e organizam-se em torno de dois movimentos centrais: a tentativa de erguer uma semiologia do cinema e a de constituir uma narratologia cinematográfica.

Certamente Christian Metz distingue-se como figura de proa do primeiro movimento, elegendo o cinema para objeto de sua semiologia. Seus avanços são propulsores de um projeto mais amplo da semiologia do cinema, que teria como intuito “estudar a combinação e o funcionamento das principais estruturas significantes empregadas na mensagem filmica” (METZ, 2012[1968], p. 111).

Robert Stam identifica dois fatores que muito influenciaram a abordagem metziana do cinema: a linguística de Saussure e o formalismo poético russo. Nas palavras do autor: “Metz é herdeiro das lacunas combinadas da linguística saussuriana (que segrega o texto da história) e do formalismo estético (que atenta exclusivamente ao objeto autotélico, autônomo da arte)” (STAM, 2003, p. 142). De fato, Metz transpõe certos métodos e avanços teóricos formalistas utilizados na identificação da especificidade literária para o estudo da especificidade cinematográfica. Ademais, a cine-semiologia metziana utilizou ferramentas analíticas emprestadas da linguística para buscar uma gramática própria da linguagem cinematográfica.

Assim, as duas principais contribuições da cine-semiologia de Metz consistem, primeiro, no empenho em distinguir o cinema de outros meios, evidenciando seus modos expressivos, e, segundo, na proposição do modelo da *grande sintagmática do filme narrativo*, modelo esse que ambicionou converter-se em uma sintaxe universal da narrativa filmica.

Sobre a distinção do filme em relação a outras formas expressivas (principalmente em relação ao signo verbal), Metz conclui que o cinema não é uma língua, mas uma linguagem. Sendo uma espécie de linguagem, o cinema se manifesta, segundo o autor, por meio de cinco canais de expressão: a imagem fotográfica (fixa ou em movimento), o som verbal, os ruídos sonoros, a música e a escrita. Não sendo uma língua, o cinema não apresentaria a dupla articulação identificada por Saussure nas línguas naturais, mas compartilharia com elas as operações paradigmáticas e sintagmáticas como meios para organização do discurso. Stam

ponto de vista e a narração, “utilizando expressões tão avançadas quanto ‘função narrativa’, ‘centro de perspectiva’, ‘centro permanente de visão’ e ‘perspectiva ocular’”. Já Étienne Souriau publicou, em 1953, *L’univers filmique*, uma coletânea de textos que tratam de assuntos diversos relacionados ao cinema, como o efeito de realidade, as reversões temporais, a dimensão sonora, entre outros. Dentre as reflexões e proposições apresentadas no livro, destaca-se a aplicação do termo *diegesis* para designar o universo ficcional criado pelo filme.

explica a analogia possível entre a língua e o cinema, conforme sugerida por Metz: a língua “seleciona e organiza os morfemas para formar orações; o cinema seleciona e organiza imagens e sons para formar ‘sintagmas’, isto é, unidades narrativas autônomas nas quais os elementos interagem semanticamente” (2003, p. 134).

Elegendo os procedimentos sintagmáticos como centrais na investigação da narrativa fílmica, Metz propõe o modelo da *grande sintagmática*, que é apresentada pela primeira vez em 1966, no ensaio intitulado “La grande syntagmatique du film narratif», publicada na antológica oitava edição da revista *Communications*. Posteriormente esse modelo é reformulado pelo autor, que apresenta sua nova versão em 1968, no livro *Essais sur la signification au cinéma*. Em sua última formulação, a “grande sintagmática” passa a constar de oito tipos de segmentos fílmicos, os quais Metz considera fundamentais para a gramática universal do filme narrativo. São eles: o plano autônomo (formado por um único plano); o sintagma paralelo (montagem paralela, por alternância, entre dois motivos); o sintagma em feixe ou parentético (planos breves em torno de um mesmo conceito, mas destituídos de relação temporal); o sintagma descritivo (coexistência espacial); o sintagma alternado (simultaneidade temporal); a cena propriamente dita (conjunto de planos com continuidade espaço-temporal); a sequência por episódios (evolução cronológica); e a sequência ordinária ou habitual (elipses de tempo e espaço).

Apesar dos esforços em buscar a especificidade semiológica do fenômeno fílmico, o modelo da *grande sintagmática* de Metz revelou-se restrito a um único tipo de produção cinematográfica – o cinema clássico de ficção –, mostrando-se inadequado para outros tipos de filmes, como aqueles do cinema moderno e das vanguardas cinematográficas.

Além disso, em decorrência da transposição de métodos originários da linguística para a análise de filmes, outras fissuras foram apontadas na cine-semiologia de Metz. André Parente, por exemplo, acusa-a de reducionista, na medida em que Metz concebe o cinema como “enunciados icônicos submetidos a regras linguísticas, sobretudo às sintagmáticas” (PARENTE, 2000, p. 13). Para Parente, as concepções metzianas da linguagem cinematográfica e da sintaxe do filme narrativo estariam na origem de falsas oposições, como aquela entre o cinema narrativo e o cinema não-narrativo.

Não obstante as fragilidades apontadas, o modelo metziano, segundo Stam, apresenta um “objetivo mais modesto do que seguidamente é sugerido por seus detratores”, visto que consiste em um “primeiro passo no sentido do estabelecimento dos principais tipos de ordenamento da imagem” (2003, p. 137). Nesse sentido, é preciso reconhecer a importância da reflexão inaugural de Metz sobre as questões da linguagem e da narrativa cinematográfica.

Ademais, em seu último livro, intitulado *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991), Metz apresenta sua derradeira contribuição, investigando um dos temas mais profícuos da narratologia fílmica – a enunciação. Em sua abordagem, o autor desconstrói a figura antropomórfica do emissor da narrativa fílmica. Para Metz, não há uma pessoa por trás da narração do filme, mas somente um “texto” fílmico, ou melhor, um processo de operações enunciativas.

Já André Gaudreault e François Jost são autores que têm se empenhado na construção de uma narratologia do cinema e, mais amplamente, do audiovisual. Influenciados pela cine-semiologia de Metz e, principalmente, pela narratologia de Genette, aqueles pesquisadores não formularam novos modelos para análise da narrativa fílmica, mas desenvolveram importantes discussões sobre os modelos propostos por seus antecessores. Na obra *A Narrativa Cinematográfica* (2009), Gaudreault e Jost refletem sobre as especificidades da linguagem cinematográfica distinguidas por Metz e, principalmente, sobre a aplicação das categorias narrativas propostas por Genette à análise de filmes, propondo outras questões e acréscimos necessários ao modelo genettiano inserido no contexto audiovisual.

Assim como Genette, os autores filiam-se à narratologia modal ou expressiva, destacando as características inerentes à mídia audiovisual “por meio da qual a narrativa é primeiro posta em forma e em seguida ofertada” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 24). Embora tratem do cinema, suas análises partem de *corpora* distintos. Gaudreault ocupa-se do cinema dos primeiros tempos e dirige sua pesquisa ao estudo da emergência da narratividade fílmica, destacando os regimes narrativos da *mostração* e da *narração*. Uma de suas principais contribuições é a introdução da intermedialidade no estudo da narrativa fílmica, visto que identifica a sobreposição de operações narrativas cênicas, escriturais e fílmicas nas produções cinematográficas dos primórdios do cinema. Jost, por sua vez, trata do cinema moderno, principalmente das produções reconhecidas como *nouveau cinéma*. O autor desenvolve importantes revisões das categorias narrativas de Genette, para sua aplicação à análise do cinema. Além disso, Jost insere a narrativa no campo comunicacional, destacando a figura do espectador e seu processo de recepção.

Herdeiros de dupla tradição – narratológica e cine-semiológica –, Gaudreault e Jost desenvolvem reflexões de grande relevância para o avanço da narratologia fílmica, como, por exemplo, o desenvolvimento das categorias (1) *voz* (enunciação), (2) *modo* (focalização) e (3) *tempo* no contexto audiovisual, categorias essas que Genette havia proposto primeiramente para a análise literária. Além disso, os autores acrescentam à narratologia a questão do (4) *espaço* narrativo, elemento não abordado por Genette.

No entanto, como lembra Arlindo Machado, “o problema da enunciação no cinema [além de outras questões narrativas] não pode ser pensado com base em parâmetros da teoria literária, muito embora literatura e cinema suportem uma base narrativa aparentemente comum” (2007, p. 18-19, comentário nosso). De fato, a narrativa escritural e a fílmica apresentam questões distintas, que devem ser consideradas em suas respectivas especificidades. E é justamente em razão do que é particular à linguagem audiovisual que Gaudreault e Jost buscam desenvolver certas questões da narrativa fílmica.

(1) *A enunciação fílmica*

Ao tratar da enunciação no cinema, Gaudreault e Jost (2009) partem da consideração do duplo canal narrativo presente no filme – sonoro e visual –, constituído, segundo Metz, por cinco matérias expressivas – as falas, os ruídos, as músicas, as imagens e as menções escritas. Nesse sentido, a indagação sobre “*quem narra a história*” apresenta contornos bastante distintos na literatura e no cinema, visto que essas mídias diferenciam-se enormemente em relação a seus meios expressivos. Arlindo Machado esclarece essa diferença, afirmando que: “na literatura, a sombra do narrador é sempre mais facilmente identificável, pois os sinais de sua presença estão marcados no próprio enunciado”; já nos filmes, “ele permanece invisível o tempo todo, não se deixando marcar no próprio corpo da narrativa” (2007, p. 10-11). De fato, na narrativa escritural é possível identificar traços do narrador no código verbal, através das marcas dêiticas que podem indicar não só os sujeitos do discurso, ou seja, o narrador e o narratário (por meio dos pronomes pessoais e adjetivos), como também quando e de onde se fala (por meio dos advérbios de tempo e lugar). De outro lado, na narrativa audiovisual, só encontramos as marcas do narrador quando ele é identificado de maneira explícita, intradieética, através de sua voz e de sua imagem. E, por trás desse narrador intradieético, há ainda uma outra instância enunciativa, aquela “que ‘fala’ cinema por intermédio de imagens e sons” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 67).

Como se vê, a enunciação no cinema (e, por extensão, no audiovisual) é tratada de maneira distinta de seus desdobramentos na literatura. A instância enunciativa, que na literatura é facilmente identificada à figura do narrador, torna-se diluída no cinema, adquirindo um corpo plural e não antropomorfizado. Por isso, a narratologia audiovisual, de uma maneira geral, privilegia o termo *enunciação*, em prejuízo do termo *narração*, para designar a instância produtora do discurso narrativo, reservando a *narração* para se referir a situações em que a função enunciativa é delegada a um narrador explícito e identificável.

Nesse sentido, por trás de um “narrador verbal (explícito, intradiegético e visualizado)” da narrativa audiovisual, há sempre “um grande imagista fílmico (implícito, extradiegético e invisível), que manipula o conjunto da trama audiovisual” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 66). Isso equivale a dizer que, no cinema, “quem narra o filme não é, portanto, exatamente a voz que nele fala, mas a instância que dá a ver (e ouvir), que ordena os planos e os amarra segundo uma lógica de sucessão” (MACHADO, 2007, p. 18).

A questão da enunciação ganha maior propulsão nos estudos cinematográficos desenvolvidos nos anos 1980 e 1990, gerando uma variedade de termos para designar o “sujeito” que enuncia o discurso fílmico. Mas, apesar das diferentes denominações – “enunciador” (CASETTI, 1983; GARDIES, 1993), “narrador implícito” (JOST, 1992), “meganarrador” (GAUDREULT, 1989) –, a instância enunciativa é reconhecida, entre os autores citados, como elemento heterogêneo, construído por meio de sons e imagens no corpo do “texto” fílmico e reconstruído pelo espectador no momento da recepção²⁵.

“Não há narrativa sem que haja uma instância que narre” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 57). Essa é a opinião de Gaudreault, de Jost e de grande parte dos pesquisadores da narratologia cinematográfica. Ainda que essa posição tenha alcançado um certo consenso nos estudos de cinema, alguns autores, como David Bordwell (1985), contestam a necessidade de reconhecer uma instância responsável pela enunciação fílmica, afirmando que a narração (ou mais propriamente, a enunciação) é um processo “apagado” ou “ocultado” pela maioria dos filmes, e por isso seria falacioso tratar da narração em determinadas narrativas fílmicas. Para Bordwell, há filmes que pressupõem nitidamente o narrador, mas há outros que não possibilitam sua identificação. De acordo com o autor, a teoria narrativa cinematográfica não deveria recorrer à ideia de enunciação. Em lugar disso, ele propõe uma abordagem mais pragmática, que trata das relações entre o espectador e o filme no processo de construção de seu sentido narrativo. Mais adiante, trataremos dessa proposta narratológica do cinema. Por ora, retornaremos a algumas questões da enunciação fílmica.

Sabemos que Genette, em sua narratologia literária, explora a categoria da enunciação (voz) a partir de dois critérios: os níveis narrativos (extra, intra e metadieгéticos) e os tempos da narração (anterior, simultâneo e ulterior). O autor assim o faz com o intuito de identificar a distância dieгética e temporal entre o narrador e aquilo que ele narra. No que concerne aos

²⁵ Sobre a percepção da enunciação pelo espectador, Gaudreault e Jost destacam que ela não pode ser concebida de modo homogêneo, pois “ela varia segundo o espectador, não somente em função dos seus conhecimentos da linguagem cinematográfica, mas também de sua idade, do grupo social a que pertence e, talvez mais importante, do período histórico em que vive” (GAUDREULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009, p. 63).

níveis narrativos de Genette, seguimos a sugestão de Mieke Bal (1977, p. 24) e adotamos o prefixo *hipo* em substituição ao *meta*, para designar o nível da narrativa encaixada. Assim, o nível hipodiegético refere-se à narrativa encaixada em uma outra, sendo portanto uma espécie de *diegese* de segundo grau. Isso ocorre, por exemplo, em situações em que um personagem sonha, imagina ou relata ações. Nesses casos, ele assume um duplo papel narrativo, já que é, no nível intradiegético, personagem de uma narrativa, e, no nível hipodiegético, o enunciador de outra narrativa encaixada na primeira. O nível intradiegético, portanto, é onde se localizam os personagens (ou actantes). O nível extradiegético, por sua vez, é onde se encontram o emissor da narrativa e o público que a recebe. Em relação ao tempo da narração, temos que a situação temporal em que se situa a instância narradora – ou, em outras palavras, a enunciação – pode ser anterior, simultânea ou posterior ao tempo em que se passa a história narrada.

Aplicadas à narrativa audiovisual, as indagações sobre “*de onde e quando se narra*” ganham outras nuances. Com efeito, os níveis e os tempos da narração tornam-se mais intrincados no cinema e na televisão, na medida em que a narrativa audiovisual, como já dito, manifesta-se por meio de um sistema pluriexpressivo (verbal, sonoro e visual). Conforme Jost e Gaudreault, a enunciação no cinema “permite um jogo entre os níveis da narrativa muito mais complexo que na literatura” (2009, p. 69).

(2) *A focalização filmica*

Na tradição dos estudos literários é comum o uso de termos emprestados da arte figurativa, como *ponto de vista*, *perspectiva* e *visão*, para indicar as relações entre a enunciação e aquilo que é enunciado. Assim utilizados no estudo da literatura, tais termos são tomados em sentido metafórico, uma vez que a narrativa escritural orienta-se pelo discurso verbal e não pelo visual. Consciente da carga semântica excessivamente visual desses termos, Genette propõe substituí-los pela noção de *focalização* (1972, p. 207). Para o autor, a palavra *focalização* seria mais abstrata e, portanto, mais apropriada para designar o núcleo da narrativa, isto é, o foco que orienta o relato escritural.

Em sua análise literária, Genette distingue três tipos de focalização – zero, interna e externa – que correspondem a três diferentes relações entre o “saber” e o “ver” do narrador e dos personagens. Segundo o autor, a focalização zero é aquela em que o narrador é onisciente, isto é, ele sabe e vê mais que os personagens da história. A focalização interna é limitada pela visão e pelo conhecimento de um determinado personagem que pode ser, ele mesmo, o narrador. Já a focalização externa é aquela em que o narrador não tem acesso à mente dos

personagens, ou seja, quando o narrador desconhece de que modo os personagens percebem e conhecem os eventos narrativos.

Entretanto, ao se tratar de modos narrativos no cinema (e na televisão), resgatam-se os sentidos visuais da orientação narrativa. Como lembra Machado, “o que acontece com a ‘narrativa’ cinematográfica é que ela devolve o ‘ponto de vista’ à sua origem óptica, recolocando a instância doadora no centro topográfico da imagem, ou seja, na lente da câmera” (2007, p. 22). Assim, no contexto audiovisual, os termos *perspectiva*, *visão* e *ponto de vista* recuperam seus sentidos denotativos. Além de evidenciar a orientação ótica e verbal, a discussão sobre os modos narrativos do cinema ressalta outro elemento não menos importante: a orientação auditiva.

Devido à presença das matrizes visual, verbal e sonora na linguagem audiovisual, a exploração da pergunta sobre “*como a história é narrada*” no cinema demanda reflexões distintas daquelas desenvolvidas pela narratologia literária. Gaudreault e Jost, atentos às especificidades da narrativa fílmica, afirmam que:

A multiplicidade de matérias de expressão [do cinema] provoca – ou permite – uma variedade de ‘situações narrativas’, além disso, sem igual na literatura escrita. É por isso, então, que a narrativa cinematográfica é bem particularmente apta a empilhar, uns sobre os outros, uma variedade de discursos, uma variedade de planos de enunciação e, finalmente, uma variedade de pontos de vista que podem, eventualmente, se entrecortar. (2009, p.73)

Assim como a enunciação, a noção de “ponto de vista” narrativo levanta discussões quando aplicada ao contexto audiovisual. Uma delas é a tendência que tem a narrativa fílmica de apresentar simultaneamente distintos modos de focalização. Em *L’oeil-Caméra* (1987), François Jost se debruça particularmente sobre esse tema, desenvolvendo seu pensamento sobre a focalização no cinema, a partir da classificação de Genette. O autor percebe que a associação genettiana de “saber” e “ver”, sob o termo focalização, torna-se problemática no cinema, visto que, nesse contexto, elas designam modos distintos da orientação narrativa. A partir dessa observação, Jost (1987) propõe a diferenciação entre as noções narrativas de “saber” e de “ver”, reservando a primeira à orientação cognitiva e desmembrando a segunda nas orientações perceptivas da visão e da escuta narrativas. Assim, de acordo com Jost, a *ocularização* refere-se à orientação visual; a *auricularização*, à orientação sonora; a *focalização*, à orientação cognitiva. Essa classificação permite uma compreensão mais precisa da sobreposição de modos enunciativos na narrativa audiovisual, já que é comum encontrar, no cinema e na televisão, diferentes orientações narrativas apresentadas simultaneamente no som e na imagem.

(3) *O tempo na narrativa filmica*

Dentre as três grandes categorias desenvolvidas por Genette no âmbito da narratologia literária, a categoria do *tempo* foi a mais aceita entre os pesquisadores da narrativa audiovisual, como comprovam os trabalhos de Jost e Gaudreault (2009), Bordwell (1985) e Gardies (1993). Bordwell, por exemplo, chega a reconhecer seu débito em relação à narratologia genettiana, afirmando que “o discurso de Genette sobre o tempo é um dos trunfos da poética contemporânea”²⁶ (BORDWELL, 1985, p. 346, tradução nossa).

Ainda que encontrem maior consenso nos estudos cinematográficos, os critérios temporais de Genette – ordem, velocidade e frequência – merecem considerações especiais. Afinal, a multiplicidade de canais de expressão do audiovisual articula de modo específico as possibilidades temporais na narrativa filmica. E tem-se ainda que, no cinema (e no audiovisual de maneira geral), o tempo encontra-se grudado ao corpo, visto que se trata de uma forma expressiva que se dá essencialmente em fluxo temporal.

Assim é que Gaudreault e Jost, ao tratar do tempo no cinema, observam que “toda narrativa estabelece duas temporalidades: a dos acontecimentos relatados e a que depende do próprio ato de contar” (2009, p. 134). Contudo, as relações temporais entre o ato de narrar e a recepção narrativa são mais precisas no cinema do que na literatura. Nas palavras dos autores, “se o tempo de leitura de um romance é aleatório, o ato de assistir a um filme é fixo e quantificável” (2009, p. 148). Dessa maneira, os critérios ordem, velocidade e frequência elaborados por Genette, quando aplicados à narrativa filmica, imbricam-se em outra temporalidade incontornável e precisa – a duração do filme.

Além disso, graças a sua multiplicidade de canais de expressão – verbal, imagético e sonoro –, o cinema constitui uma forma expressiva mais apta às construções temporais de simultaneidade. De fato, certos mecanismos – como a montagem paralela, a montagem alternada, a profundidade de campo, as divisões de tela, as fusões e as sobreposições sonoras – favorecem a sincronia narrativa, apresentando, com bastante eficiência, situações de simultaneidade. De acordo com Gaudreault e Jost, a pluralidade de materiais de expressão “põe o espectador na presença de uma quantidade importante de signos (e, portanto, de eventos) simultâneos, de maneira que a *simultaneidade* das ações diegéticas está intimamente ligada à *sucessividade*” (2009, p. 145).

²⁶ “Nonetheless, Genette’s categories of temporal relations hold good for the relations between narration (syuzhet plus style) and the story narrated (fabula) – fortunately for me, since Genette’s discussion of time is one of the triumphs of contemporary poetics” (BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin, 1985, p. 346)

A *ordem*, critério temporal distinguido por Genette, diz respeito às relações de correspondência e não correspondência entre a ordem que os eventos narrados teriam em seu estado natural e a ordem em que eles são apresentados na narrativa. Nos casos de não correspondência, denominados anacronias, Genette identifica as analepses (evocações de eventos anteriores) e as prolepses (antecipações de eventos futuros). No campo audiovisual, a analepse é mais conhecida como *flashback*, e a prolepse, como *flashforward*. Aos deslocamentos temporais por retrospecção e antecipação, soma-se a noção de *flashsideway*, que podemos traduzir como o deslocamento para temporalidades paralelas. A técnica narrativa do *flashsideway* foi popularizada pela série de televisão *Lost* (EUA, 2004-2010), que, após explorar intensamente os deslocamentos temporais para o passado e para o futuro, introduz, na sexta temporada, o deslocamento temporal (e espacial) em realidades paralelas simultâneas àquela desenvolvida na trama principal da série.

O segundo critério temporal de Genette, inicialmente batizado de *duração* (1972) e, posteriormente, de *velocidade* (1983), trata da relação entre as durações da história e da narrativa, apresentando as variações: sumário, pausa, eclipse e cena. No sumário, o tempo da narrativa é menor que o tempo da história, atuando como condensador, ou seja, apresentando os eventos em espaço de tempo mais curto que o da história original. Na pausa, a duração temporal da história é nula, pois não há desenvolvimento narrativo; em outras palavras, a história não apresenta evoluções, prevalecendo a função descritiva. Na eclipse, ocorre uma aceleração dos eventos narrados, na medida em que esses são apenas insinuados pela narrativa e não apresentados em sua íntegra. Já na cena, a duração do tempo da história e a do tempo da narrativa são coincidentes.

Ao critério da velocidade, Gaudreault acrescenta uma quinta possibilidade que pode ser vislumbrada na narrativa fílmica – a dilatação. Nesse caso, a duração da narrativa seria maior que a da história, resultando no efeito de “alongamento indefinido do tempo da narrativa” (2009, p. 152). Gaudreault identifica o uso da dilatação na obra cinematográfica de Serguei Eisenstein, principalmente nos filmes *A greve* (1925), *Outubro* (1928) e *O Encouraçado Potemkin* (1925).

Por fim, a *frequência*, terceiro critério temporal apontado por Genette, trata da relação entre o número de aparições dos eventos na história e na narrativa. Na literatura, Genette ressalta três movimentos em relação à frequência, quais sejam: narrativa singulativa, narrativa repetitiva e narrativa iterativa. No primeiro caso, os eventos ocorrem uma única vez tanto na história como na narrativa; já no segundo, o evento ocorre uma única vez na história e mais de uma vez na narrativa; no terceiro, vários eventos semelhantes ocorridos na história são

sintetizados na narrativa. A narrativa repetitiva, segundo movimento da frequência genettiana, é de especial relevância na narrativa seriada audiovisual, estando presente no cinema e, principalmente, na televisão, como, por exemplo, nas recapitulações, que são recorrentes nas séries de televisão.

(4) O espaço na narrativa filmica

Gaudreault e Jost (2009) reconhecem que a questão do espaço passa despercebida nos estudos literários de Genette, visto que, na narrativa escritural, a dimensão espacial não é efetivamente representada visualmente como no cinema, mas apenas evocada pelas construções verbais. Esse fenômeno escritural levaria a literatura a alternar entre os relatos mais descritivos e aqueles dedicados a informar as ações narrativas. Como afirmam os autores, “uma narrativa escritural, por mais ‘cênica’ que seja, não terá jamais a medida para respeitar simultaneamente os parâmetros topográficos (espaciais) e cronométricos (temporais) do evento com o qual ela se relaciona” (2009, p. 106). Assim, para a investigação do cinema, Gaudreault e Jost (2009) inserem, na narratologia de inspiração genettiana, a categoria do espaço como elemento imprescindível ao estudo da sintaxe e da narrativa filmica, ampliando os contornos da narratologia cinematográfica.

Em razão da pluralidade expressiva própria do meio audiovisual, é certo que a narrativa filmica está mais apta a exercer, em concomitância, a função descritiva e a função dramaturgica. Nesse sentido, o cinema é privilegiado em sua capacidade de restituir as relações de ordem espacial, já que o espaço está, grande parte das vezes, registrado pela imagem e recortado pelo enquadramento da câmera. Assim como o tempo, a representação espacial é um elemento bem colado ao corpo filmico.

Além de favorecer a apresentação de ações simultâneas e permitir a junção das funções descritivas e narrativas, o espaço representado no filme evoca a importância do espaço não representado, posicionado fora dos limites do enquadramento e conhecido como “fora de campo”. Noel Burch ([1969] 2008) empenhou-se na análise estética e narrativa do espaço fora de campo no contexto cinematográfico, identificando seis possíveis segmentos da espacialidade não enquadrada: os quatro lados complementares da imagem (direito, esquerdo, superior e inferior), o espaço “atrás da câmera” e, por fim, o espaço “atrás do cenário”. Em termos narrativos, o espaço fora de campo pode assumir uma relevância tão grande quanto o espaço visualizado. Frequentemente evocado pelos olhares dos personagens, pela montagem e pelo som fora de campo, os espaços não visualizados podem ser os responsáveis pelo

desenvolvimento das principais ações narrativas. Em certos filmes, como os de suspense e de terror, é recorrente a utilização narrativa do espaço fora de campo, principalmente em sua capacidade de sugerir ações, objetos e personagens não enquadrados que são, conseqüentemente, construídos pela imaginação do espectador. Muitas vezes, a força narrativa de certos filmes encontra-se justamente na sugestão do espaço não enquadrado, como ocorre, por exemplo, no filme *Nana* (Jean Renoir, 1926), analisado em detalhe por Burch (2008).

Conscientes da importância narrativa do espaço (em campo e fora dele), Gaudreault e Jost destacam suas possíveis articulações no cinema, distinguindo as relações espaciais de identidade e as de alteridade entre os planos. As relações de identidade são aquelas em que a articulação é regida pela lógica da unidade espacial. Os autores as exemplificam com a técnica de *cut-in*, ou seja, um plano segundo que mostra um detalhe de um plano primeiro, sendo que ambos encontram-se no mesmo espaço. As relações de alteridade, por sua vez, são aquelas em que espaços distintos são articulados a partir de três relações: contigüidade (aqui), disjunção proximal (ali) e disjunção distal (lá). Os espaços distintos, unidos por contigüidade, são facilmente exemplificados pela técnica da continuidade (*raccord*) entre planos. Nesse sentido, o *raccord* é, antes de tudo, um efeito de contigüidade espacial, como acontece nos diálogos enquadrados em campo e contracampo. Os planos em disjunção proximal situam-se em espaços não contínuos, mas que são aproximados pela montagem. Por fim, a disjunção distal é aquela que articula planos de espaços não contínuos, com o efeito de reforçar a distância intransponível entre eles.

1.3.4.2 A semiopragmática

Ainda no contexto europeu, destacamos outra vertente de estudos narrativos do cinema, especialmente associada aos nomes de Roger Odin (2011) e Francesco Casetti (1986), conhecida como semiopragmática. As reflexões decorrentes dessa abordagem têm sido desenvolvidas desde os anos 1980, por meio de diversos artigos e livros publicados por Odin e Casetti, em parceria e individualmente. Mas é na obra intitulada *Les Espaces de Communication* (2011) que Odin sistematiza, de maneira mais clara e direta, as particularidades metodológicas do modelo semiopragmático. Nesse livro, o autor propõe uma abordagem híbrida de inclinações, ao mesmo tempo pragmática e imanentista, que abrange os estudos da recepção e da análise fílmica.

Odin parte da observação de que tanto os estudos considerados imanentistas quanto aqueles declarados pragmáticos inevitavelmente deixam-se contaminar mutuamente. Como exemplos dessa contaminação, o autor cita as reflexões pragmáticas desenvolvidas em 1968 por Christian Metz – autor reconhecidamente do campo da semiologia clássica – e também as oscilações entre os paradigmas imanentista e pragmático presentes nos estudos do cinema e da televisão desenvolvidos por Gianfranco Benettini em 1984. A partir dessas constatações, Odin propõe a criação de uma teoria capaz de articular os dois paradigmas a princípio contraditórios que se encontram no interior dos processos comunicacionais. É dessa intenção que nasce o modelo da semiopragmática.

Nas palavras de Odin, o objetivo do programa semiopragmático é “inserir a abordagem imanentista dentro de uma perspectiva *pragmático-contextualista*. Uma vez reconhecidas as determinações contextuais que regem a construção do texto, a análise imanentista pode ser mobilizada²⁷” (2011, p. 17, grifos do autor e tradução nossa). Nesse sentido, o modelo prevê um movimento que parte do contexto em direção à análise do objeto, ressaltando as práticas sociais programadas que atuam nos processos de produção e interpretação da obra para só então investigar seus mecanismos internos de configuração. Dessa maneira, a semiopragmática de Odin concebe a produção e a recepção de filmes como regimes moldados por um complexo de determinações (*contraintes*) produzidas em contextos (*espaces*) sociais e culturais mais amplos. Assim, as proposições de Odin se aproximam do modelo das três *mímesis* elaborado por Ricoeur (1994), ainda que este último tenha, como ponto de partida, os procedimentos de prefiguração, configuração e refiguração que decorrem das relações entre o tempo e a narrativa escritural.

Odin afirma que, embora permaneçam úteis, as ferramentas da análise imanentista sofrem uma transformação radical quando inseridas numa perspectiva pragmática. Na ótica do autor, a transformação ocorre pelo fato de que “não se trata mais de analisar um texto existente, mas de analisar a experiência de um trabalho de produção textual [posta] em contexto²⁸” (ODIN, 2011, p. 123, tradução nossa). Dessa maneira, partindo do contexto em direção ao texto, o modelo semiopragmático é posto à prova em várias análises realizadas pelo autor, em “textos” diversos como filmes de família, emissões televisuais, fotografias e pinturas.

²⁷ “Mettre cette approche immanentiste dans la perspective *pragmatique contextuelle*. Une fois reconnues les contraintes contextuelles régissant la construction du texte, l’analyse immanentiste peut être mobilisée” (ODIN, op. cit., 2011, p. 17).

²⁸ “Il ne s’agit plus d’analyser un texte existant, mais d’analyser l’expérience d’un travail de production textuelle en contexte” (Ibid., p. 123).

Reproduzimos a seguir um dos esquemas propostos por Odin (2011, p. 19), que representa as bases do modelo semiopragmático. O esquema pode ser entendido a partir das seguintes relações: no espaço de emissão, um emissor (E) gera um texto (T) que se apresenta através de vibrações visuais e sonoras (V) a partir das quais um receptor (R) produz um texto (T'), que não necessariamente é idêntico a (T).

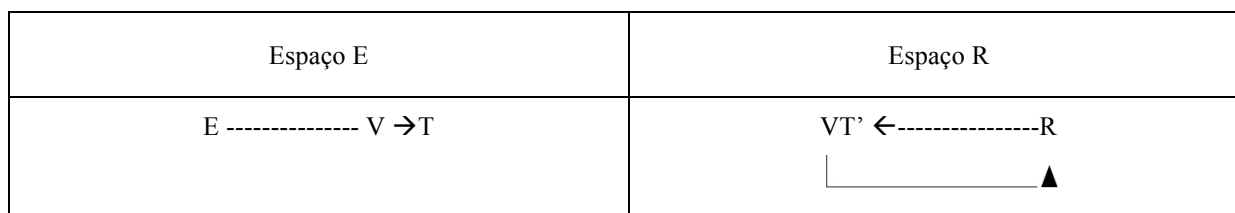


Figura 3: Modelo semiopragmático de Roger Odin (2011, p. 19).

No modelo semiopragmático, os elementos emissor (E) e receptor (R) são tomados não como pessoas, mas como *actantes*, definidos pelo autor como “pontos de passagem de um feixe de determinações que os atravessa e os constrói²⁹” (ODIN, 2011, p. 20). Nesse sentido, um mesmo actante pode assumir o papel de diferentes emissores e receptores, assim como vários actantes podem compor um único receptor e emissor.

Odin distingue em seu modelo o espaço de emissão, em que é produzido o “texto”, e o espaço de recepção, em que “o texto” é recebido e interpretado. A obra fílmica, identificada enquanto “texto”, seria o elemento que conecta esses dois espaços de comunicação, por meio do que o autor chama de vibrações (V) de sons e imagens. É através dessas vibrações que o “texto” fílmico se manifesta e é percebido pelo espectador.

Para escapar das armadilhas do termo *contexto*, ele é substituído pelo termo *espaço de comunicação*, definido por Odin como “um espaço no interior do qual um feixe de determinações obriga os actantes (E) e (R) a produzir sentido sobre um mesmo eixo de pertinência³⁰” (2011, p. 39). A comunicação, no modelo de Odin, não é entendida como transmissão de mensagens, mas sim como um duplo processo de produção de sentidos. Dessa maneira, os espaços de comunicação, constituídos conjuntamente pelo produtor e pelo receptor, resultam de uma seleção de determinações que regem o processo de produção de sentido e de afetos durante a elaboração e a recepção da obra. Segundo o autor, as

²⁹ “Je définirai (E) et (R) comme le point de passage d’un faisceau de contraintes qui les traverse et les construit” (Ibid., p. 20).

³⁰ Texto original: “un espace de communications est un espace à l’intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actantes (E) et (R) à produire du sens sur le même axe de pertinence” (Ibid., p. 39).

determinações (*contraintes*), por sua vez, podem ser de diversas naturezas: universais, narrativas, naturais, ligadas à língua, entre outras.

Odin argumenta que “a análise textual não deve ser rejeitada, mas convém explicitar seus pressupostos, isto é, colocá-la em uma perspectiva pragmática, indicando em que bases o texto é construído” (2005, p. 29). Nesse sentido, fica nítido que, no modelo do autor, os propósitos pragmáticos se sobrepõem aos imanentistas, ainda que estes últimos não sejam descartados. Percebemos que o enfoque de Odin dirige-se mais à compreensão dos modos pelos quais as molduras contextuais determinam os processos de produção e recepção dos “textos” do que propriamente à análise de suas propriedades imanentes.

1.3.4.3 O Neoformalismo

Do outro lado do Atlântico, outras perspectivas sobre a narrativa fílmica foram traçadas. Dentre elas, destacamos os estudos neoforalistas do cinema, que foram desenvolvidos nos Estados Unidos e têm David Bordwell (1985) e Kristin Thompson (1988) como seus principais representantes. O neoformalismo cinematográfico nasce da conjugação dos postulados do formalismo russo literário do início do século XX com a psicologia cognitiva (cognitivismo), resultando nas investigações das características formais da narrativa fílmica e dos esquemas de percepção, entendimento e compreensão dos filmes por parte do espectador.

É em *Breaking de Glass Armor: neoforalist film analysis* (1988) que Thompson apresenta as bases do neoformalismo. A autora ressalta que não se trata de uma teoria ou um método de análise, mas de uma perspectiva, isto é, uma maneira de abordar questões estéticas e poéticas da narrativa fílmica. Nessa acepção, o neoformalismo “oferece uma gama de suposições gerais sobre como as obras artísticas são estruturadas e como elas trabalham para obter respostas do público³¹” (THOMPSON, 1988, p. 6, tradução nossa). Segundo a autora, as “suposições gerais” seriam o fundamento da construção de modelos específicos para análise de cada filme ou grupos de filmes.

Uma das aplicações mais notáveis da perspectiva neoforalista ao estudo de cinema é o trabalho de David Bordwell, compilado no livro *Narration in the fiction film* (1985). Na obra, Bordwell apresenta seu modelo de análise de narrativa fílmica, aplicando-o à

³¹ “Neoformalism as an approach does offer a series of broad assumptions about how artworks are constructed and how they operate in cueing audience response” (THOMPSON, Kristin. **Breaking the glass armor: neoforalist film analysis**. Princeton University Press, 1988, p. 6).

investigação de produções cinematográficas bastante distintas entre si, organizadas em quatro grandes modos de narração fílmica: o cinema clássico hollywoodiano; o cinema de arte europeu; o cinema soviético dos anos 1920; o cinema paramétrico, que reúne filmes de Yasujiro Ozu, Robert Bresson e Alain Resnais; e a obra cinematográfica de Jean-Luc Godard. A partir desse *corpus* eclético, Bordwell apresenta suas reflexões sobre a narração no cinema, tendo como enquadramento uma abordagem *poética histórica*. Ao autor interessa não apenas investigar como se dá a compreensão narrativa dos filmes analisados, mas também as relações entre os aspectos formais e os contextos em que são produzidos e recebidos. Dito de outra forma, a *poética histórica* de Bordwell busca compreender “como, em determinadas circunstâncias, os filmes são realizados, servem a funções específicas e produzem efeitos concretos³²” (BORDWELL, 1991, p. 266-267, tradução nossa).

Bordwell parte de uma revisão crítica dos estudos sobre a narrativa no cinema, defendendo a ideia de que é possível construir uma teoria da narrativa fílmica sem precisar recorrer aos postulados linguísticos e psicanalíticos – e, principalmente, à noção de enunciação. Assim, para introduzir sua abordagem, o autor distingue três aspectos centrais, através dos quais é possível tratar da narrativa: o aspecto semântico ou o modo como a narrativa confere sentido e significação a um determinado conteúdo; o aspecto sintático, isto é, a estrutura em que a narrativa se encontra configurada; o aspecto pragmático, ou seja, a narração entendida enquanto ato narrativo que pressupõe emissor e receptor. Assim, a partir do viés pragmático, o autor destaca as questões da narração no cinema, que são examinadas através dos aspectos semânticos e sintáticos da narrativa. Assumindo a abordagem neoformalista de tendência cognitivista, Bordwell coloca o processo de narração e o espectador no centro de suas preocupações analíticas. Por esse ângulo, o propósito de sua abordagem é compreender “como os filmes, em suas operações formais e estilísticas, solicitam aos espectadores atividades de construção e compreensão da história” (BORDWELL, 1985, p. 335, tradução nossa).

Antes de apresentarmos o modelo elaborado por Bordwell é preciso enfatizar que, na perspectiva neoformalista, o espectador não é um ser passivo. Ao contrário, ele participa ativamente no processo de compreensão do filme, nele buscando pistas e respondendo a elas a partir de suas habilidades de observação, habilidades essas adquiridas em experiências com outros filmes e com a vida cotidiana. Nesse sentido, a atividade espectral encontra-se

³² “I conceive this as the study of how, in determinate circumstances, films are put together, serve specific functions, and achieve specific effects” (BORDWELL, David. **Making meaning**. Harvard University Press, 1991, p. 266-267).

atravessada por processos perceptivos, emocionais e cognitivos. Para o autor, os espectadores são dotados de esquemas (*schematas*) cognitivos que os habilitam a realizar aferições e criar expectativas e hipóteses durante o processo de compreensão do filme.

Para desenvolver os estudos da narração cinematográfica, Bordwell apropria-se do modelo *fabula/syuzhet* do formalismo russo, submetendo-o à noção de narração e acrescentando-lhe mais um elemento – o estilo –, conforme o seguinte esquema:

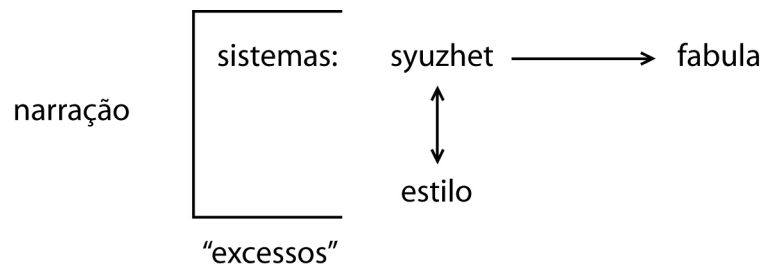


Figura 4: O filme como processo fenomenal da narração.
Esquema proposto por David Bordwell (1985, p. 50).

No modelo proposto por Bordwell, a *fabula* refere-se à história construída pelo espectador, com base nos esquemas interpretativos derivados de suas experiências pessoais e nas pistas fornecidas pela narrativa. Dessa maneira, a *fabula* surge num processo progressivo e retroativo de organização dos eventos apresentados pelo filme. O *syuzhet*, normalmente traduzido como enredo (*plot*), é o sistema que ordena os componentes da *fabula* através de princípios causais, temporais e espaciais. Em outras palavras, o *syuzhet* é a atualização da *fabula* arquitetada pelo filme. O estilo, por sua vez, é o “uso sistemático que o filme faz de recursos cinematográficos³³” (BORDWELL, 1985, p. 50, tradução nossa), como a encenação, a fotografia, a montagem e a sonoplastia. Segundo Bordwell, estilo e *syuzhet* diferenciam-se, pois designam aspectos distintos do processo da narração. O estilo incorpora técnicas cinematográficas, e o *syuzhet*, procedimentos de dramaturgia. Nesse sentido, o *syuzhet* é independente da forma expressiva que lhe dá corpo, isto é, o arranjo dos elementos componentes da *fabula* pode se apresentar sem alterações em mídias distintas (filme, romance, peça teatral).

Por fim, a narração é definida pelo autor como o “processo através do qual o *syuzhet* e o estilo interagem, dando pistas e canalizando a construção da fábula pelo espectador³⁴”

³³ “‘style’ simply names the film’s systematic use of cinematic devices” (BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin, 1985, p. 50).

³⁴ “the process whereby the film’s syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator’s construction of the fabula” (Ibid., p. 53).

(BORDWELL, 1985, p. 50, tradução nossa). Como podemos comprovar, o modelo de Bordwell organiza os elementos da narrativa – *fabula*, *syuzhet* e estilo – sob o ângulo da narração, enfatizando-a como um ato narrativo que pressupõe a participação ativa do espectador na construção da *fabula*.

No esquema elaborado por Bordwell, há ainda a presença de “excessos” – elementos sobressalentes que não se encaixam em padrões narrativos ou estilísticos. Embora figure em seu modelo narrativo, o autor não chega a desenvolver a noção de “excessos”. Por outro lado, os critérios lógica, tempo e espaço narrativos, por meio dos quais o *syuzhet* atua, são investigados em detalhe. A lógica diz respeito ao encadeamento das ações e eventos que compõem a *fabula*. O tempo corresponde às relações entre tempo da narração e tempo do que é narrado, seguindo as categorias de Genette – ordem, duração e frequência. Já o espaço refere-se à espacialidade diegética criada pela narração, por meio da imagem e do som. Conforme esses critérios são articulados, efeitos diversos são causados no espectador. Na ótica do autor, o *syuzhet* pode facilitar ou dificultar a percepção da lógica, do tempo e do espaço narrativos.

Robert Stam (2000), em sua leitura crítica da obra de Bordwell, afirma que a abordagem cognitivista concentra-se em coincidências perceptivas do processo de recepção dos filmes, deixando de acessar as diferenças sociais e culturais dos espectadores. Em suas palavras, “na teoria cognitivista, um intérprete/entendedor sem raça, gênero ou classe defronta-se com esquemas abstratos” (STAM, 2000, p. 267). De fato, a análise de Bordwell sobre os processos de recepção do filme restringe-se a características gerais que pouco contribuem para a compreensão das tensões históricas e culturalmente articuladas que atravessam os processos de recepção e interpretação dos filmes. Mas, por outro lado, é preciso reconhecer a contribuição do modelo de Bordwell, no tocante à inclusão dos recursos narrativos na categoria estilo – elemento integrante e essencial ao estudo da narrativa fílmica.

1.3.5 Por uma ecologia narratológica das mídias

Como dissemos inicialmente, ao tratar da narrativa televisual não se pode ignorar os estudos que a precederam e influenciaram, em especial os desenvolvidos nos campos da literatura e do cinema. Por isso é que percorremos os modelos de análise desses sistemas que, no escopo desta tese, parecem-nos mais interessantes. Tendo em vista que a televisão compartilha várias semelhanças com outras vias midiáticas (mesmo portando especificidades que a definem como mídia), destacaremos, ainda que preliminarmente, algumas outras

questões que também se relacionam com nossa reflexão sobre uma possível narratologia dedicada à televisão.

A pesquisadora Marie-Laure Ryan (2005) ressalta que, ao ultrapassar os limites de uma única forma expressiva, a narratologia favorece a compreensão da narrativa como fenômeno intermediário. De fato, os estudos da intermedialidade têm oferecido produtivas reflexões sobre a ecologia das mídias, inclusive sobre as formas pelas quais distintos sistemas narrativos se relacionam, como comprovam os estudos de Gaudreault (1989 e 2009) sobre o cinema dos primeiros tempos. Considerando que as mídias dispõem de distintas potencialidades narrativas, Ryan destaca, ainda, que o estudo comparado dessas habilidades contribui para a revisão crítica de termos, conceitos e modelos de análise, beneficiando ambas as disciplinas – a narratologia e o estudo das mídias (*media studies*). Os pesquisadores Jost e Gaudreault parecem concordar com essa ideia, ao afirmarem que “atualmente não é mais possível entrincheirar-se nos limites tranquilizadores de suas próprias disciplinas: a narratologia deve ser comparada, avançar levando em consideração as várias mídias, ou não tem razão de ser” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 190). Compartilhamos dessa posição e, assim, buscamos compreender a narrativa televisual tanto em suas propriedades intrínsecas quanto naquilo que compartilha com outros sistemas narrativos, principalmente com o escritural e o fílmico.

Nessa perspectiva, é preciso reconhecer que certos conceitos relativos à narrativa mostram-se aplicáveis a diversas mídias, como, por exemplo, as distinções *história/discurso*, *fabula/syuzhet* e as noções de personagem, evento e universo narrativo. Porém, há outras noções que se afinam melhor com determinadas formas expressivas, como é o caso do ponto de vista e a perspectiva, que encontram seus sentidos mais precisos no audiovisual, embora possam ser aplicados metaforicamente à narrativa escritural. A noção de narrador, ao contrário, encontra na literatura sua identificação mais nítida, tornando-se problemática quando levada para o âmbito do audiovisual. Assim, se a narratologia literária inaugura o estudo sistematizado de questões fundamentais, como a distinção das instâncias que compõem a narrativa e as relações delas decorrentes, a narratologia fílmica, ao incorporar esses conceitos, levanta outros problemas.

Como se vê, o estudo da narrativa no cinema não se resume à simples transposição de postulados da narratologia literária. Sabemos, e os autores citados nos apoiam nessa afirmação, que o meio expressivo audiovisual evoca outras questões narrativas, além de tratar de maneira diversa aquelas identificadas na literatura. Nesse sentido, vale destacar a importância dos estudos de Metz ([1968] 2012), Jost e Gaudreault (2009) e Bordwell (1985),

autores que, a partir de diferentes proposições, identificam a materialidade expressiva como elemento essencial à narratologia audiovisual.

Certamente, os avanços alcançados pelos estudos narrativos no cinema são imprescindíveis ao estudo da narrativa na televisão. Isso porque, apesar de diferentes, a narrativa fílmica e a televisual compartilham a mesma matéria expressiva – o audiovisual, caracterizado pela conjugação dos canais sonoro (voz, ruído e música) e visual (escrita, imagem fixa e em movimento).

A narratologia fílmica, principalmente a desenvolvida por Jost e Gaudreault (2009), levanta importantes discussões sobre as possibilidades formais da enunciação, da focalização, do tempo e do espaço narrativos nas mídias audiovisuais – portanto, tocando diretamente na questão dos mecanismos internos da narrativa audiovisual, o que nos é de grande interesse.

Vimos também que o paradigma imanentista e o pragmático podem ser tratados de modo complementar, como comprovam os estudos de Ricoeur (1994, 2012 e 1997) e Odin (2011). As abordagens dos autores em relação à narrativa englobam a perspectiva imanentista em um enquadramento pragmático, sem necessariamente rejeitar qualquer um dos paradigmas. Direcionados respectivamente para a narrativa escritural e fílmica, os estudos de Ricoeur e Odin apontam para o papel mediador do “texto” na medida em que este é prefigurado num tempo/espaço de produção e refigurado num tempo/espaço de recepção. Dessa maneira, a perspectiva híbrida nos parece interessante para a abordagem da narrativa complexa televisual, já que pretendemos examinar tanto seus mecanismos internos quanto os efeitos interpretativos que potencializa.

Assim, chegamos ao momento de esmiuçar o sistema narrativo televisual – em suas especificidades originárias e naquilo que foi apropriado e adaptado de outros sistemas narrativos – e também de compreender os desdobramentos da narratologia nos estudos da televisão. Esses dois pontos são basilares para a proposição do que consideramos como um estudo da narrativa televisual, particularmente no que se refere à sua complexificação. São esses os assuntos que serão desenvolvidos no próximo capítulo.

Capítulo 2

A NARRATIVA TELEVISUAL DE FICÇÃO

Não é exagero afirmar que a narrativa televisual é um dos meios ficcionais mais relevantes de nosso tempo. A intensa penetração cultural da televisão durante o século XX ainda se faz presente neste início do século XXI, mesmo a televisão tendo cada vez mais compartilhado espaço com outras mídias também importantes. Como afirma Milly Buonanno, “não se trata simplesmente de reconhecer que a ficção televisiva é narrativa, mas que, além disso, constitui o *corpus* narrativo mais imponente de nossos dias e talvez de todos os tempos³⁵” (1999, p. 58-59). Essa inegável relevância cultural da ficção de televisão já seria suficiente para justificar sua inserção nos estudos narratológicos. No entanto, tal inserção ainda acontece de forma lenta – resquício, talvez, de uma tradição crítica dos estudos midiáticos que concebe a televisão como mídia menor, não merecedora de pesquisas mais aprofundadas sobre suas potencialidades expressivas. François Jost (2010) aponta o julgamento de valor como obstáculo para análise da televisão, já que muitas vezes ela é vista como uma mídia desprezível, alienadora e manipuladora, como ocorre, por exemplo, nas abordagens dos teóricos Adorno e Horkheimer ([1947]1974) da Escola de Frankfurt. Kristin Thompson (2003) também ressalta que o modelo de *fluxo televisual*, proposto por Raymond Williams (1975), exerceu grande influência sobre os estudos culturalistas da televisão, fazendo com que muitos pesquisadores fossem relutantes em analisar os programas individualmente.

As primeiras publicações científicas dedicadas à narrativa televisual são da década de 1970, tendo o tópico ganhado maior propulsão na década de 1980. Dentre essas publicações, encontram-se os estudos de Horace Newcomb (1974), Jane Feuer (1986) e Sara Ruth Kosloff ([1987]1992). No artigo intitulado “Narrative Theory and Television”, Kosloff apresenta uma abordagem estruturalista da televisão, fundamentada nos pensamentos de Tzvetan Todorov, Roland Barthes e outros teóricos da literatura que influenciaram os estudos audiovisuais das décadas de 1970 e 1980. Thompson, por sua vez, em seu livro *Storytelling in Film and Television* (2003), desenvolve uma investigação da narrativa televisual que usa conceitos e metodologias dos estudos cinematográficos. Não há dúvida de que a televisão se beneficia de estudos da narrativa já praticados no campo da literatura e do cinema. Porém, autores como

³⁵ “No se trata simplemente de reconocer que la ficción televisiva es narrativa, sino que constituye además el corpus narrativo más imponente de nuestros días y quizá de todos los tiempos” (BUONANNO, Milly. **El drama televisivo: identidad y contenidos sociales**. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 58-59).

Jason Mittell (2015) defendem o desenvolvimento de uma teorização narrativa própria ao meio televisual, a partir da criação de termos e conceitos mais adequados à sua linguagem.

Para tratar da televisão hoje, é necessário reconhecer que seu universo, em comparação com a televisão de décadas atrás, está acrescido de inúmeros outros significados. É que atualmente a televisão se encontra imersa num contexto caracterizado pelo convívio com novas plataformas comunicacionais e pela convergência tecnológica e cultural, bem como por profundas mudanças nos sistemas de produção, distribuição e recepção de bens culturais³⁶. De fato, a televisão se adapta ao novo contexto comunicacional. Esse processo de adaptação encontra propulsão na ficção televisual, campo que vem absorvendo com facilidade o fenômeno da retroalimentação midiática. Dessa maneira, os estudos mais recentes dedicados à televisão (MITTELL, 2015; JENKINS, 2009; CANNITO, 2010) têm se interessado por essas mudanças, apontando para novos modos narrativos (complexidade e transmidiação) e de recepção dos programas, além de novas práticas culturais a eles associados, como os fenômenos do *binge-watching*³⁷ e do *social TV*³⁸.

Mesmo sendo a televisão reconhecida como uma das principais vias da produção ficcional contemporânea, o estudo formal de suas potencialidades narrativas ainda não alcançou o mesmo grau de sistematização presente na narratologia literária e na fílmica. De fato, a televisão esteve por muito tempo submetida a análises demasiado abertas e generalistas, o que certamente prejudicou a investigação detalhada de seu conteúdo – os programas – e, em consequência, dificultou a emergência de um campo de estudos da narrativa televisual tradicionalmente constituído. No entanto, diversos autores dedicaram-se à sua investigação, a partir de perspectivas distintas que buscam tanto suas especificidades quanto suas semelhanças em relação a outros sistemas narrativos. Vejamos algumas abordagens.

³⁶ Algumas das transformações pelas quais tem passado a televisão nas últimas décadas foram discutidas em minha dissertação de mestrado defendida em 2009 na PUC/SP, publicada (com atualizações) em 2015: CAPANEMA, Leticia. **A televisão no ciberespaço: aspectos de uma nova mediação televisiva**. São Paulo: Verlag/Novas edições acadêmicas, 2015.

³⁷ *Binge-watching* designa a prática de assistir a vários episódios, normalmente de um mesmo programa, em longas maratonas audiovisuais. Esse comportamento é intensificado com a emergência de plataformas como o *Netflix*, que disponibiliza temporadas e até mesmo séries inteiras de uma só vez.

³⁸ *Social TV* refere-se ao uso simultâneo da internet e da televisão pelos telespectadores. Tal uso tem como finalidade comentar os conteúdos televisuais enquanto eles são assistidos.

2.1 Apropriações narrativas

Sabemos que a televisão surge na década de 1930 nos EUA e em alguns países europeus, e no Brasil, na década de 1950, sob a influência estética, técnica e narrativa de formas expressivas precedentes, principalmente o rádio, o cinema, a literatura e o teatro. A ficção radiofônica, por exemplo, emprestou à televisão mais do que formatos narrativos, práticas e processos de produção (como a plateia dos *sitcoms* e a inserção de publicidade na programação), profissionais (elenco, escritores e produtores) e até mesmo programas inteiros (como a série estadunidense *Dragnet* [NBC,1951-59]). Gilles Delavaud (2005) destaca que a influência do teatro nos programas de ficção da televisão já se faz presente em um dos primeiros formatos televisuais – o teleteatro. O romance epistolar e os folhetins publicados nos jornais também contribuíram para a emergência da ficção capitular e seriada na televisão. Kristin Thompson argumenta que a narrativa televisual é ainda hereditária do cinema clássico, na medida em que se apropria de certas normas narrativas fílmicas (*raccord*, elipse, montagem paralela, *flashback*, entre outras) para modulá-las de maneira serializada (2003, p. 36). De fato, a narrativa televisual de ficção abriga estruturas antigas e continua a absorver outras novas, importadas de distintas formas expressivas, reformulando-as num constante processo de transformação.

O fenômeno da reformulação de elementos de uma forma expressiva por outra é identificado pelos pesquisadores Jay Bolter e Richard Grusin (2000) como remediação (*remediation*), a partir da ideia de uma ecologia das mídias, a qual consiste no constante movimento de apropriação e transformação entre elas. Marie-Laurie Ryan resgata o conceito de remediação e o utiliza na perspectiva narratológica. A autora observa o processo de apropriação narrativa entre as mídias, promovendo o encontro entre a narratologia e os estudos das mídias. Para Ryan, “a versatilidade do conceito [*remediation*] é particularmente útil para enquadrar questões que se inserem nas preocupações da narratologia transmidiática”³⁹(2005, p. 32, tradução nossa). Contudo, é importante esclarecer que a narratologia transmidiática da qual trata a autora refere-se ao estudo formal de propriedades narrativas através de mídias distintas, e não à criação de um único universo narrativo composto por várias mídias, sentido este que vem a ser desenvolvido pelo pesquisador Henry Jenkins (2009).

³⁹ “[...] the concept of remediation is a powerful tool of media analysis. The versatility of the concept is particularly useful in framing questions that fall within the concerns of transmedial narratology” (RYAN, Marie-Laure. *Defining Media from the Perspective of Narratology*. In: MEISTER, Jan C. (org.). **Narratology beyond Literary Criticism**. Berlin: Walter de Gruyter, 2005, p. 32).

Estudando o primeiro cinema, André Gaudreault (1989) investiga o processo de apropriação dos sistemas narrativos cênico e escritural na constituição da narrativa fílmica. O autor aponta os procedimentos de encenação (*mise en scène*), de enquadramento (*mise en cadre*) e da montagem (*mise en chaîne*) como constituintes e, portanto, definidores da narratividade no cinema. Como já vimos no subcapítulo 1.2 desta tese, segundo Gaudreault esses procedimentos estão relacionados aos regimes narrativos *mostração* e *narração*. Na esteira desse raciocínio, é possível também identificar a incorporação de lógicas e procedimentos dos sistemas narrativos cênico, escritural, fílmico e radiofônico ao sistema narrativo da televisão.

É sabido que, devido à impossibilidade do registro de imagem eletrônica e aos altos custos da película cinematográfica, a televisão inicia suas atividades em transmissões diretas. Segundo Delavaud (2005), as primeiras experiências de ficção na televisão ocorrem na forma de teleteatro, isto é, apresentações ao vivo, muitas vezes acompanhadas por plateias fisicamente presentes nos estúdios de gravação.

No teleteatro dos primeiros tempos, predominavam os procedimentos da narrativa cênica e fílmica, ou seja, a encenação e a captação (ao vivo) de sons e imagens. É com o aparecimento do *videotape*, em meados de 1950, que a captação audiovisual passa a ser melhor explorada na produção ficcional da televisão, pois torna-se possível a gravação eletrônica de imagens e sons para posterior transmissão. À medida que os recursos de edição são incorporados à tecnologia do *videotape*, a partir de 1963, o procedimento de montagem vai ganhando maior destaque e possibilitando à narrativa televisual o uso de práticas formais herdadas da narrativa fílmica, como o *raccord*, a montagem paralela, a técnica do campo e contracampo, entre outros. A esses procedimentos (cênico e fílmico) soma-se o sistema radiofônico de organização e distribuição dos programas, fazendo com que a televisão absorva a lógica da serialização e dos intervalos comerciais. Assim, podemos dizer que a ficção televisual inicia suas atividades, em grande parte, apropriando-se de procedimentos da narrativa cênica, aos quais acrescenta outros de origem fílmica (técnicas de captação de som e imagem, enquadramento e montagem) para modular-se num sistema de organização e distribuição oriundo da radiodifusão (distribuição *broadcast* de programas organizados de maneira serializada numa grade de programação).

A relação da ficção televisual com outros sistemas narrativos também pode ser discernida na observação das várias etapas de realização de um programa. Na pré-produção, o processo de redação dos textos de teledramaturgia se ampara, certamente, em procedimentos do sistema narrativo escritural. De fato, textos da pré-produção, como o argumento, a escaleta

e a *storyline*, são trabalhados por meio de recursos literários, no âmbito do que os estruturalistas chamaram de *história* e *discurso*, e os formalistas, de *fabula* e *syuzhet*. Essas informações narrativas ganham forma de roteiro (portanto, ainda escritural) dividido em cenas, as quais, por sua vez, podem conter diálogos e descrições de ações. Posteriormente o roteiro é transformado em decupagem técnica, mediante a definição de aspectos como enquadramento, angulação e movimento de câmera, usos de trilha sonora, sonoplastia, entre outros recursos. Dessa maneira, o argumento, a escaleta, a *storyline*, o roteiro e a decupagem, embora escriturais, aproximam-se gradativamente da linguagem audiovisual, para que esta possa ser efetivamente acionada em forma de imagens e de sons durante as gravações.

Disso decorre que os procedimentos do sistema narrativo cênico e do filmico se fazem presentes na fase de produção dos programas televisuais. Com efeito, nessa fase articulam-se os elementos encenação, figurino, cenografia e iluminação, bem como os procedimentos de captação de som e imagem. Assim, o que está em jogo durante as gravações é tanto a performance dos atores (aspecto cênico) como os procedimentos filmicos (enquadramento, angulação, deslocamento da câmera e captação de som).

Por fim, na fase de pós-produção, é realizada a montagem, procedimento vindo do sistema filmico que, segundo Gaudreault (1989), é o correspondente audiovisual da sequencialização presente no sistema narrativo escritural.

A partir dessas reflexões sobre as apropriações e reformulações de outros sistemas narrativos por parte da ficção televisual, faz-se pertinente justificar, no escopo desta tese, nossa opção pelo termo *narrativa televisual de ficção*, em detrimento de *teledramaturgia*. Este último termo, na nossa opinião, enfatiza o aspecto dramático, cênico e textual, deixando de lado outros aspectos igualmente definidores da ficção de televisão. Acreditamos que o termo *narrativa televisual de ficção* representa, de forma mais ampla e completa, o resultado da combinação dos diversos procedimentos envolvidos na ficção televisual, sejam eles de origem cênica, escritural, filmica ou radiofônica.

Ainda que constituída, em parte, de apropriações de outros sistemas narrativos, a narrativa televisual dificilmente pode ser confundida com aquelas das quais se apropriou. Na maioria dos casos, sabemos distingui-la até de sua irmã mais próxima – a narrativa filmica. Dessa maneira, indagamos quais seriam as propriedades narrativas específicas da televisão e como o sistema narrativo televisual se distingue de outros. Para responder a essas perguntas, buscamos apoio em autores que se debruçaram sobre o tema.

2.2 Em busca da especificidade narrativa da televisão

No contexto dos estudos norte-americanos sobre a televisão, as primeiras pesquisas de ordem narratológica são, em sua maioria, marcadas pela tendência em identificar as propriedades que distinguem a televisão de outras mídias. Nesse sentido, destacamos os trabalhos de Horace Newcomb que, em seu livro *TV: the most popular art*, publicado em 1974, já ressalta a necessidade de se refletir sobre as potencialidades artísticas da televisão enquanto contadora de histórias, apontando para aquilo que a difere de outras vias midiáticas. De acordo com o pesquisador estadunidense, “a verdadeira relação [da televisão] não é com filmes ou o rádio, mas com romances. A narrativa de TV, assim como a forma literária, pode oferecer um sentido de densidade muito mais amplo⁴⁰” (NEWCOMB, 1974, p. 256, tradução nossa). O autor refere-se à serialização como o recurso central da ficção televisual, argumentando que, por meio dela, a televisão compartilha com a literatura a possibilidade de criar personagens e universos narrativos mais densos.

Mas é em *Magnum: The Champagne of TV?* (1985) que Newcomb apresenta uma de suas mais importantes contribuições. Assim é que, a partir da análise de *Magnum* (CBS, 1980-88), série que dá nome ao livro, o autor introduz o conceito de *narrativa cumulativa*, identificando-a como uma das principais estratégias da ficção televisual. Para Newcomb, a *narrativa cumulativa* é um novo formato desenvolvido pela televisão, que articula as estruturas micro e macro numa mistura entre o formato episódico autossuficiente e o formato capitular contínuo. Dessa maneira, o autor detecta uma composição estrutural, constituída por micronarrativas (circunscritas nos episódios e dotadas de autonomia) encaixadas em uma macronarrativa caracterizada pelo desenvolvimento de elementos do enredo ao longo de episódios e temporadas. Certamente Newcomb é precursor das atuais discussões sobre as habilidades narrativas da televisão, identificadas por Jason Mittell (2015) como uma “nova” complexidade presente na televisão contemporânea.

De outro lado, Jane Feuer, em *Narrative Form in American Network Television* (1986), elabora um estudo comparativo das propriedades narrativas da televisão e do cinema com o intuito de diferenciá-las. Para a autora, a narrativa televisual porta qualidades específicas que a distinguem da narrativa filmica, como a valorização de finais abertos, narrativas entrelaçadas e histórias pautadas em múltiplos personagens. Na esteira de

⁴⁰ “[Television] real relationship with other media lies not in movies or radio, but in the novel. Television, like literary form, can offer a far greater sense of density” (NEWCOMB, Horace. **The most popular art**. Nova York: Anchor, 1974, p. 256).

Newcomb, a autora também identifica dois formatos principais da narrativa televisual de ficção – o episódico (*episodic series*) e o contínuo (*continuing serial drama*) –, constatando a tendência da televisão em hibridizá-los.

Além disso, Feuer assinala dois distintos projetos ideológicos ligados aos formatos citados. De acordo com a autora, os programas que se aproximam do modelo de episódios seriados, como o *sitcom All in the Family* (CBS, 1971-79), tendem a integrar a família, enquanto os que se estruturam na forma de séries por continuidade, como *Dynasty* (ABC, 1981-89), tendem a dramatizar a desintegração familiar. Essa observação de Feuer relaciona-se à reflexão de Newcomb (1974), pois ambas caminham no sentido de que a ficção serializada através de narrativas contínuas seria mais apta a criar personagens e enredos densamente construídos, de maneira menos esquematizada e previsível.

Outras relevantes discussões introduzidas pela mesma autora dizem respeito à enunciação e ao regime espectral da televisão. Feuer afirma que o narratário, isto é, o espectador implícito, a quem se dirige a instância enunciativa, não pode ser concebido da mesma maneira no cinema e na televisão (1986, p. 612). Se no filme ele é vislumbrado como um sujeito isolado, *voyeur* e imobilizado, nos programas de televisão ele é abordado diretamente como um sujeito participativo, identificado e interpelado durante o processo enunciativo.

A convocação direta do espectador pelos programas de televisão faz-se presente também na ficção. Nas séries organizadas em antologias, por exemplo, é comum a presença de um apresentador que abre o episódio do dia, fazendo comentários sobre personagens, atores e anunciantes, comentários esses dirigidos diretamente ao espectador. Nesse sentido, citamos as conhecidas declarações feitas por Hitchcock na série *Alfred Hitchcock Presents* (CBS, 1955-62). Os episódios dessa série são apresentados e finalizados pelo cineasta, que fala e olha diretamente para seus espectadores, dirigindo-se a eles na segunda pessoa (“você que me assiste”), para fazer seus comentários irônicos e de humor negro. A interpelação direta do espectador, seja através do olhar ou da fala, é também frequente no formato *sitcom*⁴¹ e em programas de humor, como o seriado brasileiro *Armação Ilimitada* (Rede Globo, 1985-88).

Embora não se tenha ainda formulado uma teoria da enunciação na televisão tão sistemática como na literatura e no cinema (MACHADO, 2007), as diferenças apontadas por Feuer são certamente constitutivas da especificidade narrativa da ficção televisual.

⁴¹ Sobre a enunciação em *sitcoms*, consultar a tese de Christian Hugo Pelegrini, intitulada “Sujeito engraçado: a produção de comicidade pela instância de enunciação em *Arrested Development*”, defendida em 2014 na Escola de Comunicação e Artes da USP.

No que se refere ao regime espectral, Feuer ressalta que, na televisão, a diegese é frequentemente interrompida pelos comerciais publicitários. O engajamento do espectador com a televisão se dá pelo hábito (pautado pela fragmentação da grade de programação) de acompanhar um conteúdo serializado através de blocos, episódios e temporadas que são dispostos ao longo de dias, semanas e até anos. Além dessa interrupção natural ao conteúdo televisual, a autora distingue, ainda, o ambiente de recepção da televisão pouco propício à concentração da atenção e, portanto, bastante diversodas salas escuras de cinema, por exemplo.

Sarah Kozloff, por sua vez, em *Narrative Theory and Television* (1992), utiliza os avanços da narratologia literária para compreender a natureza da narrativa televisual. A autora reconhece a limitação do modelo estruturalista enquanto ferramenta de investigação restrita a uma análise imanentista, concentrada nas características intrínsecas do texto narrativo. Assim, no intuito de identificar as propriedades imanentes à narrativa televisual, Kozloff parte do modelo *história* e *discurso*, acrescentando-lhe, porém, um terceiro elemento que julga imprescindível para tratar da televisão – a grade de programação (*schedule*). Dessa maneira, a autora propõe o modelo triádico de análise narrativa – história, discurso e grade de programação –, reforçando o que acredita ser o traço definidor da narrativa televisual. Em suas palavras: “narrativas de televisão são únicas no fato de que todos os seus ‘textos’ estão inseridos no metadiscurso da grade de programação⁴²” (KOZLOFF, 1992, p. 89, tradução nossa). Objetivando a especificidade da narrativa televisual, a autora busca compreender como a história e o discurso são submetidos e afetados pela grade de programação – esta, concebida como uma espécie de metadiscurso, e as emissoras, como supernarradores.

O modelo proposto por Kozloff parece se deixar contaminar pela noção, bastante disseminada nos anos 1980, de que a televisão é um fluxo intermitente de conteúdos, o que, portanto, minimiza a importância da análise de cada programa isoladamente. Sabemos que parte da responsabilidade por essa concepção vem dos estudos de Raymond Williams, para quem “o fenômeno do fluxo planejado é, portanto, a marca talvez mais definidora da radiodifusão, seja como tecnologia, seja como forma cultural⁴³” (WILLIAMS, 1975, p. 86, tradução nossa).

⁴² “Television narratives are unique in the fact that all texts are embedded within the metadiscourse of the station’s schedule” (KOZLOFF, Sarah. **Narrative Theory and Television**. In: Channels of Discourse, Reassembled. Ed. Robert C. Allen. Chapel Hill: University of North Carolina Press, [1987] 1992, p. 89).

⁴³ “This phenomenon, of planned flow, is perhaps the defining characteristic of broadcasting, simultaneously as a technology and as a cultural form” (WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. Glasgow: Fontana/Collins, 1975, p. 86).

Embora ainda presente no universo da televisão, o elemento grade de programação tem se modificado radicalmente nos últimos anos. Desde a chegada do videocassete, surgiram diversas outras maneiras de subverter a lógica da programação das emissoras de televisão. Somam-se às gravações caseiras de programas televisuais, a comercialização de programas em DVDs, as exhibições via internet, a chegada determinante do *YouTube*, do vídeo sob demanda e do *Netflix*, entre outros recursos que vieram a diminuir significativamente a importância da grade e do fluxo como elementos definidores dos conteúdos da televisão.

Ainda no contexto estadunidense, Kristin Thompson (2003) busca as especificidades narrativas da televisão comparando-a com o cinema. Nesse sentido, a autora identifica diversas restrições aos conteúdos televisuais: curta duração de cada episódio, longa duração dos programas (meses, anos), interrupção da narrativa pelos comerciais, o trabalho de uma equipe de escritores, entre outras. Certamente, as restrições apontadas pela pesquisadora são prefigurações que, inscritas no campo prático-cultural, antecedem e influenciam a produção da ficção na televisão.

Thompson também destaca a serialização como aspecto central da ficção televisual, argumentando que, embora se trate de uma prática narrativa presente em diversas formas expressivas (cinema, literatura, rádio, televisão), o uso da serialização tem declinado na maioria das mídias ao mesmo tempo em que se fortalece na televisão. A autora chega a declarar que “ao final da segunda metade do século XX, parece seguro afirmar que a TV é de longe a arte da serialização⁴⁴” (THOMPSON, 2003, p. 104, tradução nossa).

Outra contribuição de Thompson é a adaptação de conceitos como cinema clássico (*classic cinema*) e cinema de arte (*art cinema*) para o campo da televisão. Vindo de uma abordagem neoforalista do cinema, a pesquisadora identifica na ficção televisual *mainstream* características semelhantes às normas da narrativa clássica hollywoodiana, como unicidade, coerência e enredos de fácil compreensão que objetivam principalmente o entretenimento do público.

A autora destaca os manuais de roteirização como sistematizadores de fórmulas da narrativa clássica aplicadas à televisão. Segundo Thompson, tais manuais, como aqueles escritos por Syd Field (1995), fundamentam-se nos métodos de estruturação narrativa próprios do cinema de Hollywood (encadeamento coerente de ações de causa e efeito),

⁴⁴ “[...] in the latter half of the twentieth century, it seems safe to say that TV was far and away the art form of seriality” (THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and television**. Cambridge/Massachusetts/Londres: Havard University Press, 2003, p. 104).

buscando adaptar suas técnicas à narrativa televisual por meio de recursos específicos, como a recapitulação, o gancho narrativo, o didatismo do episódio-piloto, entre outros.

Ao tratar do que considera televisão de arte (*art television*), Thompson aplica à ficção televisual os critérios formulados por Bordwell (1985) para distinguir o cinema de arte – perda da causalidade narrativa, violações espaço/temporais, ambiguidades, comentários autorais, autoconsciência estilística. Nesse sentido, a autora vislumbra a categoria de *art television* em séries como *Twin Peaks* (ABC, 1990-91), *The Simpsons* (Fox, 1989-) e *The Singing Detective* (BBC, 1986).

As contribuições de Newcomb, Feuer e Kozloff são fundadoras de discussões que ganham maior relevância na era pós-internet, principalmente entre os pesquisadores da televisão estadunidense. A serialização, por exemplo, identificada como aspecto central da narrativa televisual, ganha novos contornos na televisão contemporânea, visto que as séries passam a se prolongar não somente através de episódios, mas também de outros programas e outras mídias, levando-as ao campo da expansão narrativa e da transmidiação (JENKINS, 2009). Igualmente atraídos pela questão da estrutura narrativa da televisão, pesquisadores como Kristin Thompson (2003), Janson Mittel (2015) e Steven Johnson (2006) identificam na ficção televisual contemporânea um processo de complexificação estrutural, que se desenvolve por meio da hibridação de formatos seriados (*series*) e capitulares (*serial*). Os temas relativos a recepção e disponibilização dos programas televisuais também alcançam importância nos estudos atuais (FECHINE; CARLÓN, 2014), devido às grandes mudanças tecnológicas e culturais pelas quais a televisão tem passado nas últimas décadas.

2.3 Formatos matriciais

De acordo com Stéphane Benassi, a predominância da serialidade na televisão demonstra seu papel essencial no regime espectral, situando-a, portanto, “no coração da estética (ficcional) televisual⁴⁵” (2011, p. 105). Com efeito, o sistema narrativo próprio da televisão foi modulado pela lógica da serialização (a partir do processo de apropriação e transformação de elementos de outros sistemas), consolidando alguns formatos fundamentais.

⁴⁵ “Cette prédominance de la sérialité pourrait nous conduire à penser qu’elle joue sans doute un rôle central, essentiel dans la relation sensible qui lie le téléspectateur à une fiction plurielle et donc, qu’elle se situe au coeur de l’esthétique (fictionnelle) télévisuelle” (BENASSI, Stéphane. “Sérialité(s)”. In: SEPULCRE, Sarah (dir.). *Décoder les series télévisées*. Bruxelles: De Boeck, 2011, p. 105).

A serialidade é, pois, elemento primordial para compreensão dos formatos matriciais da narrativa televisual de ficção.

De acordo com Arlindo Machado, chamamos de *serialidade* “a apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual” (2000, p. 83). Vale ressaltar que, embora a fragmentação e a descontinuidade narrativa já existissem antes da televisão (no cinema, na literatura epistolar, nos folhetins publicados em jornais, nas radionovelas) e continuam ainda presentes em formatos pós-televisuais (webséries e *videogames*, por exemplo), é na televisão que a serialização ganha expressão industrial e forma significativa, desenvolvendo técnicas arrojadas de exploração da fragmentação.

Para abordar as matrizes da narrativa televisual de ficção, buscamos classificações de autores que representam os estudos narratológicos da televisão na França, no Brasil e nos EUA. Tratam-se de pesquisadores que, embora utilizando termos distintos, desenvolvem reflexões convergentes sobre as matrizes narrativas, revelando, assim, padrões fundamentais dos quais emergem as inúmeras maneiras de se organizar a serialização da ficção na televisão.

A partir de uma perspectiva semiológica e narratológica de inspiração francesa, Stéphane Benassi (2000) busca identificar os elementos-chave da serialização na televisão, propondo uma tipologia da ficção televisual que consiste no que chama de três “formas naturais”: o *telefilme*, o *folhetim* e a *série*. O autor esclarece que se tratam de modelos teóricos, já que, na prática, a ficção televisual combina essas formas, sendo difícil encontrá-las em estado puro.

De acordo com Benassi, os telefilmes são ficções unitárias, fechadas em si mesmas e, por essa razão, frequentemente exibidas de uma só vez, em um único episódio. Uma das formas recorrentes de organização de telefilmes é a conhecida *antologia*, uma espécie de série que reúne episódios constituídos de histórias diegeticamente independentes. Para ilustrar esse formato, o autor cita a antologia francesa *Sueurs Froide* (Canal +, 1988), série policial de episódios autônomos que são apresentados e concluídos por Claude Chabrol. Já os folhetins, de acordo com Benassi, são ficções caracterizadas pela fragmentação da unidade diegética em diversos episódios (ou capítulos), que se mantêm em relação de causa e consequência e de evolução narrativa, temporal e semântica, como, por exemplo, as *soap operas*. Por fim, temos as séries, definidas pelo autor como ficções em que cada episódio encerra sua própria unidade narrativa. Nestas, um tipo de fórmula estrutural se repete por meio de um esquema narrativo, semântico e temporal fixo. As séries *Columbo* (NBC, 1968-2003) e *The Simpsons* (Fox, 1989-) podem ilustrar esse formato.

De maneira análoga a Benassi e baseado em observações de Renata Pallotinni (1988), Arlindo Machado (2000) distingue os formatos *unitário*, *capitular* e *seriado*. Dessa maneira, para o pesquisador brasileiro, os episódios unitários são os segmentos de narrativas independentes, com histórias, personagens e atores diferentes a cada episódio, mas que preservam uma temática geral, como é o caso das séries norte-americanas *Twilight Zone* (CBS, 1959-64) e *Alfred Hitchcock Presents* (CBS, 1955-62). Os capítulos obedecem a uma ou várias narrativas teleológicas⁴⁶ que se desenvolvem linearmente, como ocorre, por exemplo, nas telenovelas brasileiras. Já episódios seriados são aqueles que, apesar de conservarem o mesmo núcleo de personagens e universo narrativo, são autônomos e não mantêm, entre si, relação direta de causa e consequência, pelo que podem ser vistos fora da ordem sem qualquer prejuízo para o espectador, como é o caso da série mexicana *El Chavo Del Ocho* (Canal 8, 1971-79).

Machado ainda destaca que, no formato seriado, a repetição de uma fórmula narrativa não significa necessariamente redundância. Ao contrário, a repetição pode transformar-se num recurso bastante criativo, como comprovam a música, a poesia, as histórias em quadrinhos e, igualmente, os seriados televisuais. Omar Calabrese (1987) e Umberto Eco (1985) empenharam-se no exame da repetição presente nos formatos seriados da ficção televisual, chegando a distinguir uma estética especial, relacionada ao que Calabrese chama de neobarroco e Eco, de pós-moderno.

Os estudos dos formatos seriado e capitular ganham maior destaque no contexto acadêmico norte-americano. Newcomb (1985) e Feuer (1986) foram precursores ao distinguir as matrizes seriada (*series*) e capitular (*serial*), inclusive apontando para a tendência da ficção televisual em combiná-las. Estudos mais recentes, como os de Jason Mittell (2015), têm se empenhado em associar a mistura dos formatos citados à noção de complexidade narrativa, identificando-a como uma poética da ficção televisual contemporânea. A relação dos formatos matriciais com a narrativa complexa na televisão será explorada no terceiro capítulo desta tese.

⁴⁶ Segundo Arlindo Machado, a narrativa teleológica é aquela que “se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais” (MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 84).

2.4 Idade de ouro e televisão de qualidade

Outra vertente de estudos dedicados à ficção televisual relaciona-se ao exercício de sua periodização através de critérios qualitativos. Essa tendência – de identificar períodos em que a produção ficcional da televisão teria alcançado elevados níveis de excelência – manifesta-se, principalmente, nos discursos de críticos e historiadores da televisão norte-americana e da britânica. Para abordar o assunto, trataremos de dois termos gerados por esses estudos. São eles: *idade de ouro da televisão* (*television golden age*) e *televisão de qualidade* (*quality TV*).

No contexto estadunidense, o uso da expressão *idade de ouro* é recorrente, referindo-se ao período em que os programas de televisão teriam alcançado altos níveis de sofisticação. De acordo com Robert J. Thompson (1997), trata-se, mais precisamente, do período localizado entre os anos 1947 e 1960. Diz o autor que, com o fim da segunda grande guerra e da crise econômica, o país investiu em entretenimento, principalmente pelas vias de Hollywood e da nascente televisão. Assim é que, durante os anos 1940 e 1950, a televisão conservou um *status* de nobreza, celebrada por uma audiência elitizada e concentrada nos grandes centros urbanos. Nessa época, o aparelho de televisão ainda não havia penetrado em todos os lares norte-americanos (em 1954, pouco mais de 50% da população tinha acesso a ele [THOMPSON, 1997, p. 23]). Nesse período que antecede a popularização da televisão, produtores, críticos e público viam nos programas televisuais um modelo sofisticado para a produção ficcional.

Com efeito, de acordo com R. J. Thompson, os anos 1940 e 1950 foram bastante inventivos para a televisão norte-americana, sendo certo que, nesse período, a televisão contava com poucos anos de atividade comercial e apresentava formatos ainda embrionários, assim como técnicas de produção e programação em processo de constituição. Dentre as primeiras experiências, um formato específico ganhou a simpatia do público – as antologias dramáticas, que reuniam episódios unitários de ficção. À época, esses programas eram acompanhados com interesse pelos telespectadores, em sua maioria pertencentes à elite social.

As antologias, que eram transmitidas ao vivo ou captadas em película, apresentavam ao público adaptações teatrais e literárias, além de sofisticados textos dramáticos escritos exclusivamente para televisão. Obras célebres, como *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll, 1865 – adaptada para TV em 1954) e *O Coração das Trevas* (Joseph Conrad, 1899 – adaptado para TV em 1958), foram encenadas ao vivo nos estúdios da NBC, para uma plateia de telespectadores que acompanhava com interesse os episódios unitários de

aproximadamente uma hora de duração. As antologias eram patrocinadas por anunciantes que buscavam associar sua marca a ficções de prestígio, gerando programas como: *Kraft Television Theatre* (NBC, 1947-58), *The Goodyear TV Playhouse* (NBC, 1951-57), *Philco TV Playhouse* (NBC, 1948-55), *Ford Theatre* (NBC, 1952-57), *General Electric Theater* (CBS, 1953-62), *Playhouse 90* (CBS, 1956-60), entre outros. Outras características que marcam as antologias da primeira *idade de ouro* da televisão são a divisão dos blocos em atos, como no teatro, e a presença de um apresentador que, por meio da imagem ou apenas da voz, abria e encerrava o episódio da semana.

R. J. Thompson observa que, no fim dos anos 1950, a televisão estadunidense foi atravessada por diversas transformações que marcaram o declínio de sua primeira idade dourada. O *videotape* passou a ser adotado como principal recurso de captação, em detrimento da película e das transmissões ao vivo. A televisão se popularizou, resultando na mudança da programação e da relação com os anunciantes. Os programas se desvincularam da dependência de patrocinadores únicos e os intervalos comerciais passaram a ser divididos em frações de 30 segundos, para serem vendidos a vários anunciantes. Thompson também associa o fim da primeira era de ouro à queda das antologias e à predominância de outros formatos televisuais, como o *quiz show*, o drama seriado e o *sitcom*. Seriadados como *I Love Lucy* (CBS, 1951-57) e *Dragnet* (NBC, 1951-59), que atraíam grandes audiências, mostraram-se bastante interessantes para o negócio da televisão. De fato, se comparado com os sofisticados episódios unitários das antologias, o processo de produção do formato seriado (seja nos moldes da comédia de situação ou do drama) era mais econômico e prático, mesmo porque muitos elementos eram reutilizados, como cenografia, figurino e, principalmente, elenco e equipe técnica.

Embora *idade de ouro* seja uma expressão bastante usada por críticos e historiadores da televisão, não há consenso sobre as características que a definem, nem mesmo sobre o período exato a que se refere, tratando-se, portanto, de um termo impreciso e vulnerável a experiências e gostos pessoais. Alguns o relacionam a períodos mais restritos, como o período entre os anos 1954 e 1962, momento em que Walt Disney e Alfred Hitchcock entram para a produção televisual. Outros, como o historiador Erik Barnouw (1990), encerram a idade de ouro nos primórdios da televisão, isto é, entre os anos 1938 e 1954, antes de sua popularização e das grandes mudanças nos processos de produção dos programas.

A noção de uma *segunda idade dourada da televisão* aparece no discurso da crítica especializada nos anos 1980, vinculada a outro termo não menos nebuloso – a *televisão de qualidade* (*quality TV*). A expressão *quality TV* surge no contexto acadêmico britânico com a

publicação do *British Film Institute* intitulada *M.T.M: Quality Television* (1984) – uma coletânea de artigos que analisam os programas produzidos pela produtora estadunidense M.T.M que, em parceria com as redes CBS e NBS, realizou importantes séries televisuais de inegável valor estético e narrativo, como *Mary Taylor Moore Show* (1970-77) e *Hill Street Blues* (1981-87). O caso M.T.M é reflexo de mudanças na indústria televisual dos EUA, como, por exemplo, a separação entre os setores de produção e de distribuição. De fato, essa transformação industrial da televisão abriu espaço para a entrada de produtoras independentes, que trouxeram consigo maior ousadia criativa, sofisticação temática e estilística e a busca por um público mais segmentado (FEUER; KERR; VAHIMAGI, 1984). Além disso, os anos 1980 foram marcados pela entrada das emissoras pagas no cenário televisual. Assim, pressionadas pela nova concorrência, as emissoras abertas começaram a arriscar novos programas de ficção, com narrativas mais ousadas e sofisticadas.

Das discussões sobre a *quality TV*, R. J. Thompson (1997, p. 13-16) extrai critérios definidores das características da *segunda idade de ouro da televisão* norte-americana que, para ele, teve início nos anos 1980. O autor elenca, assim, doze critérios que considera determinantes da televisão de qualidade. (1) De partida, Thompson afirma que a *quality TV* não é a TV convencional (*it is not 'regular' TV*). Nesse sentido, a televisão de qualidade quebra regras narrativas e estéticas já consolidadas pela televisão convencional. (2) Ela é, predominantemente, realizada por artistas já renomados em outras mídias – conhecidos escritores da literatura e do teatro, diretores e roteiristas do cinema. (3) São programas que atraem telespectadores de um seletor estrato social, qualificados pelo autor como de maior poder econômico e ampla formação educacional e cultural. (4) São programas que enfrentam o choque de tensões entre o objetivo comercial das emissoras e as aspirações artísticas de seus criadores. (5) Suas narrativas tendem a acomodar um grande número de personagens através do formato multitramas. (6) Os programas costumam conter memória diegética, isto é, eles tendem a recorrer a informações apresentadas em episódios anteriores. (7) Há uma tendência em mesclar gêneros. (8) O texto dramatúrgico tende a ser mais complexo, resultando em programas com traços mais literários. (9) Há autoconsciência, ou seja, há programas que fazem muitas referências a eles mesmos e a outras obras, audiovisuais ou não. (10) A temática tende a ser mais controversa, abordando temas polêmicos e pouco discutidos na televisão. (11) São programas que aspiram ao realismo como paradigma estético. (12) Por fim, o autor aponta que são programas frequentemente premiados pela avaliação crítica.

As discussões de R. J. Thompson sobre as *idades de ouro da televisão* e seus critérios para identificar a *televisão de qualidade* tocam em algumas questões cruciais à ideia de

legitimação da televisão como meio artístico. Se por um lado, encontramos nesses termos a intenção de atestar a capacidade da televisão de produzir obras artisticamente sofisticadas, por outro, os argumentos que os sustentam parecem causar efeito contrário.

Arlindo Machado, por exemplo, argumenta que *quality television* é um termo problemático, já que o acréscimo da expressão *de qualidade* “à palavra televisão produz uma discriminação que pode ser nociva à própria ideia que se quer defender” (2000, p. 13). De fato, a tentativa de legitimar a televisão como forma artística se dá, em muitos casos, pela rejeição do que pertence ao universo da televisão, como parece ocorrer na definição dada por R. J. Thompson (1997) à televisão de qualidade – *it's not 'regular' TV* – e no *slogan* da canal pago HBO – *It's not TV*. Além disso, ao investigar a qualidade das ficções produzidas durante a *segunda idade de ouro*, Thompson as associa a artistas (escritores e diretores) consagrados por suas atuações na literatura, no teatro e no cinema, sugerindo assim que a televisão não seria capaz, ela mesma, de gerar seus próprios artistas ou, ainda, que ela dependeria da migração desses profissionais para desenvolver programas de qualidade. O autor parece ignorar a experiência de realizadores que construíram suas carreiras na televisão, como Jean Christophe Averty, na França, Ernie Kovacs, nos EUA, e Guel Arraes, no Brasil, erigindo um repertório de programas televisuais de alta qualidade artística, como avalia Arlindo Machado em seu livro seminal *A televisão levada a sério* (2000).

Ademais, a periodização por *idades de ouro* – primeira, segunda e uma suposta terceira – é uma maneira reducionista de colocar em ordem cronológica as complexas transformações que atravessaram a produção ficcional da televisão. O processo de desenvolvimento dos formatos narrativos na televisão não foi linear e nem sem retrocessos. Ao contrário do que a noção de *idade de ouro* parece sugerir, os períodos entre as fases douradas também apresentam programas transformadores. Na realidade, a história da ficção televisual não é propriamente evolutiva, mas sim acumulativa, sendo possível, por exemplo, encontrar séries artisticamente interessantes dos anos 1950, bem como nos anos 1970 e no início do século XXI. Some-se a isso o fato de que o termo *idade de ouro* originou-se de estudos norte-americanos, que tiveram a televisão local como principal referência. Se levarmos em conta a produção das televisões de outras partes do mundo, o exercício de periodização da ficção televisual torna-se ainda mais intrincado.

Ao buscar a legitimação da televisão como produto cultural, as expressões *idade de ouro* e *televisão de qualidade* parecem endossar aquilo que, em princípio, pretendiam refutar: a noção de que a televisão é, por natureza, desprovida de qualidades, sendo necessário negá-la (*It's not TV*) para que seja possível legitimar a qualidade de seus programas. As palavras de

R. J. Thompson são claros sintomas dessa perspectiva: “para os olhos de telespectadores ‘sérios’, a televisão somente pode aspirar à arte quando está fingindo ser outra coisa⁴⁷” (1997, p. 20)

Ainda que os termos *televisão de qualidade* e *idades de ouro* denotem uma série de imprecisões e limitações, torna-se interessante discuti-los nesta pesquisa, na medida em que a noção de narrativa complexa está frequentemente associada à primeira, à segunda e a uma suposta terceira e atual *idade dourada da televisão*. Se a complexidade narrativa é um aspecto que atrai a atenção de críticos e historiadores da televisão, quais seriam as similaridades e dessemelhanças entre a complexidade presente nos programas dos anos 1950 e a do início do século XXI? Se a complexidade narrativa é um indício de qualidade na televisão, ela também o seria em outras formas expressivas? O que definiria, afinal, a narrativa complexa na televisão? Voltaremos a essas questões no terceiro capítulo.

2.5 Nossa perspectiva metodológica

Examinados alguns modelos de análise gerados pela narratologia literária e fílmica, bem como certos desdobramentos de estudos da narrativa televisual, chegamos ao momento de delimitar a abordagem metodológica que elegemos para investigação da narrativa complexa na televisão. Antes de apresentar nosso modelo de análise, ressaltamos os dois pontos que norteiam nossas escolhas, quais sejam: a evidente inter-relação dos estudos narrativos literários, fílmicos e televisuais; nossa opção por uma perspectiva narratológica híbrida, que conjuga os aspectos imanentes e pragmáticos da narrativa.

Acreditamos que uma possível narratologia da televisão não pode ignorar os estudos já realizados nos campos da literatura e do cinema. De outro lado, alguns autores, como Jason Mittell (2015), defendem que é preciso encontrar teorias e metodologias específicas que libertem a televisão da tutela dos estudos literários e fílmicos. Tais proposições podem parecer contrárias, mas, com apoio em Gilles Delavaud, buscamos relacioná-las. O estudioso da história da televisão lembra-nos de que tratar da especificidade televisual não quer dizer buscar sua essência pura, livre de misturas. Ao contrário; como vimos nos itens anteriores, a especificidade da televisão “traduz seu poder de integração e transformação de outras práticas

⁴⁷ “In the eyes of many serious viewers, TV can only aspire to art when it’s pretending to be something else” (THOMPSON, Robert J. **Television’s Second Golden Age**. Nova York: Syracuse University Press, 1997, p. 20).

artísticas e sua recusa a uma submissão preguiçosa às formas convencionais ⁴⁸ ” (DELAUVAUD, 2005, p. 14, tradução nossa). Nesse sentido, compreendemos que as teorias e metodologias oriundas da narratologia literária são úteis e enriquecedoras para o estudo da narrativa televisual, desde que submetidas a modificações e complementações necessárias. Os estudos narrativos da televisão beneficiam-se tanto dos conceitos fundamentais inaugurados pela narratologia literária quanto das discussões específicas ao campo audiovisual trazidas pela narratologia fílmica, sendo certo, no entanto, que colocam novas questões à narratologia, as quais, específicas, só podem ser percebidas mediante análise do conteúdo próprio da televisão: os programas.

Assim, nosso percurso pelos modelos analíticos da narrativa literária, fílmica e televisual teve por objetivo propiciar-nos um panorama metodológico que auxiliasse na identificação das ferramentas teóricas capazes de elucidar o fenômeno da narrativa complexa. Não buscamos comprovar a eficiência de cada um desses modelos, mas simplesmente a partir deles erigir um modelo específico aos propósitos desta tese. Desse modo, partimos de nosso objeto – *a narrativa complexa na ficção televisual* – e das perguntas que a ele direcionamos para construir nosso modelo de investigação. Iniciando a construção de nossa ferramenta metodológica, consideraremos as especificidades da narrativa televisual, tendo em vista os objetivos que almejamos alcançar – a identificação e a explicitação dos *mecanismos e efeitos* da complexificação na ficção de televisão.

Sabemos que a televisão compartilha recursos audiovisuais com o cinema. Todavia, essas duas mídias se diferenciam em relação a outros aspectos que definem suas especificidades, como, por exemplo, seus distintos modos de produção, distribuição e recepção. Assim, os desdobramentos da narratologia audiovisual, tanto os cinematográficos quanto os televisuais, serão aqui considerados.

De outro lado, para compreender os *mecanismos e efeitos* da narrativa complexa televisual é preciso um modelo analítico que se beneficie dos ganhos alcançados pela análise estrutural e, ao mesmo tempo, alcance a dimensão contextual e a pragmática desse fenômeno narrativo. Como já mencionado, optamos pela perspectiva híbrida, que soma os avanços da narratologia formal àqueles dos estudos pragmáticos. Nesse sentido, amparamo-nos na

⁴⁸ “La locution “spécificité télévisuelle” traduit plutôt, une fois reconnu au nouveau media son pouvoir d’intégration et de transformation d’autres pratiques artistiques, Le refus d’une soumission paresseuse à de formes convenues [...]” (DELAUVAUD, Gilles. **L’art de la télévision: histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)**. De Boeck Supérieur, 2005, p. 14).

afirmação das pesquisadoras Gaby Allrath, Marion Gymnich e Carola Surkamp, contida no texto oportunamente intitulado *Towards a Narratology of TV Series* (2005). As autoras argumentam que “o estudo das séries televisuais poderá se beneficiar enormemente da aplicação das ferramentas narratológicas ao meio audiovisual da TV e da tendência atual da narratologia de ir além do seu início estrutural em direção à contextualização⁴⁹” (2005, p. 3, tradução nossa).

Na esteira desse raciocínio, designamos atividade narrativa da televisão não apenas a construção da narrativa enquanto fenômeno poético composicional mas também os moldes culturais que a precedem e a maneira como ela se dá a ver e a interpretar por um espectador inscrito na esfera social e cultural. Vale dizer que, em nossa perspectiva metodológica, buscamos não apenas uma análise da narrativa como processo estrutural, mas, igualmente, uma reflexão sobre os processos que a antecedem e os usos interpretativos que provoca e potencializa.

Postos os princípios que orientam nossas escolhas metodológicas, apresentamos o arcabouço teórico com o qual construiremos uma ferramenta de análise da narrativa televisual para através dela refletirmos sobre os mecanismos e efeitos de sua complexificação narrativa. Buscamos apoio no modelo da tríplice *mimesis*, proposto por Paul Ricoeur (1994, 1997 e 2012) para o estudo da narrativa, na narratologia de Gérard Genette (1972 e 1984) e em seus desdobramentos no campo audiovisual, principalmente aqueles empreendidos por André Gaudreault e François Jost (2009).

Em relação ao círculo mimético de Ricoeur, sabemos que se trata de um modelo construído a partir de análise da narrativa escritural. No entanto, o que nos interessa nesse modelo são as noções de prefiguração, configuração e refiguração, que o autor relaciona, respectivamente, às *mimesis I, II e III*. Justifica nosso interesse pelo modelo da tríplice *mimesis* de Ricoeur o fato de que ele nos permite visualizar a narrativa complexa televisual como um tipo particular de configuração narrativa, que é sintoma de uma prefiguração prático-cultural e é também propulsora de uma refiguração metarreflexiva, como veremos no quarto capítulo.

As categorias genettianas – *história, narrativa e narração* – e as reflexões de Gaudreault e Jost (2009) sobre as articulações dessas categorias no campo audiovisual são inseridas no quadrante da configuração narrativa (*mimesis II*), sendo, portanto, compreendidas

⁴⁹ “[...] the study of TV series stands to benefit enormously from the application of the narratological toolkit to the audiovisual medium of TV and from the current trend in narratology to move beyond its structuralist beginnings towards a contextualization” (ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion. **Narrative Strategies in Television Series**. Londres: Palgrave MacMillan, 2005, p. 3).

em um campo mais amplo, que contempla suas instâncias anteriores e posteriores. Nesse sentido, o modelo das três *mímesis* proposto por Ricoeur, embora desenhado para compreensão da narrativa escritural, oferece-nos também uma visão mais abrangente da narrativa complexa na televisão, evidenciando, além de seus aspectos configuradores, suas operações de prefiguração, na produção, e de refiguração, na recepção. Assim, apresentamos nossa proposição metodológica no seguinte modelo:

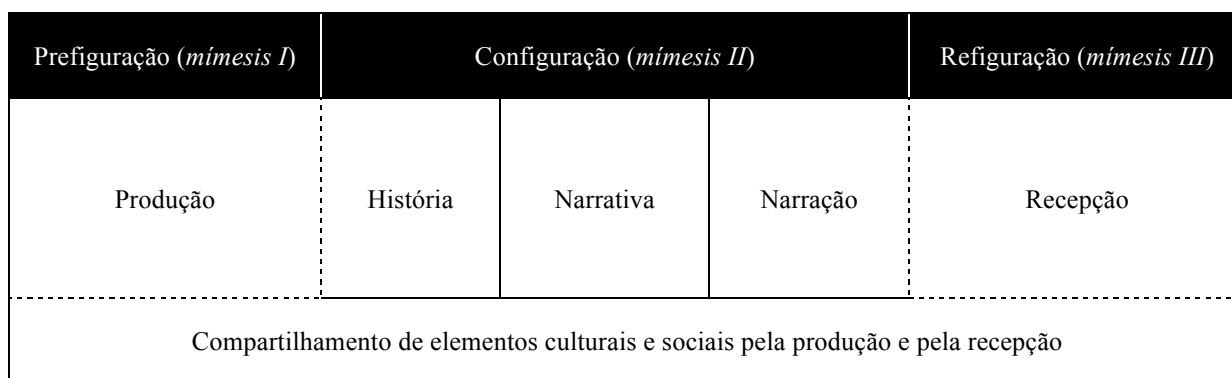


Figura 5: Modelo para análise da narrativa televisual proposto por esta tese.

É no estágio da *mímesis I* que se encontram, segundo Ricoeur (1994), os traços semânticos, simbólicos e temporais que prefiguram a narrativa. Nessa perspectiva, compreendemos que a narrativa nunca é livre, mas “enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação” (RICOEUR, 1994, p. 88) e sujeita a estruturas predeterminadas, códigos culturalmente partilhados e expertises socialmente legitimadas que afetam sua configuração. É sobre essa pré-compreensão, compartilhada pela produção e pela recepção, que se ergue a tessitura da narrativa.

No que se refere à televisão, destacamos, como elementos prefiguradores da narrativa, os gêneros e os formatos matriciais da ficção seriada, além de outros códigos narrativos, estéticos e semânticos culturalmente reconhecidos e consolidados através de décadas de produção ficcional na televisão e mesmo fora dela. Exemplo desses elementos prefiguradores são as figuras do vilão e do herói, os apresentadores dos programas, os intervalos comerciais, as vinhetas de abertura, as recapitulações e ganchos narrativos. Além disso, os modos de produção e distribuição, que orientam a televisão enquanto dispositivo comunicacional, são também influenciadores de possibilidades narrativas dos programas televisuais.

Na *mímesis II*, designada por Ricoeur como configuração da narrativa, encontramos as operações composicionais que arranjam e atualizam elementos anteriormente virtualizados na *mímesis I*. Para o autor, a *mímesis II* encontra-se no centro de seu modelo, pois ela é o próprio

espaço de mediação entre a prefiguração da narrativa, no campo prático-cultural, e sua refiguração, concretizada pelo ato de recepção e interpretação da obra.

É justamente nesse estágio de configuração que é possível posicionar as instâncias narrativas distinguidas por Genette (1972). Acreditamos que o tripé genettiano – *história*, *narrativa*, *narração* – será essencial ao processo de mapeamento dos mecanismos de complexificação narrativa na televisão. E, para melhor compreender as relações entre essas instâncias no campo televisual, apoiamo-nos no pensamento de Gaudreault e Jost (2009), cujas reflexões sobre a narratologia audiovisual nos auxiliarão a esclarecer aspectos pontuais, principalmente aqueles relativos a tempo, espaço, focalização e enunciação na televisão.

Segundo Jost, as categorias imanentistas de Genette são ainda “instrumentos úteis, contanto que consigamos destinar-lhes o lugar propício dentro de uma paisagem mais ampla, por um vasto *zoom* para trás” (2004b, p. 82). Essa ampliação de enquadramento, da qual fala Jost, refere-se justamente à utilização dessas ferramentas de modo a contemplar também os aspectos anteriores e posteriores à configuração da narrativa. Com efeito, a análise imanentista é imprescindível para compreensão da narrativa complexa na televisão, não se podendo ignorar, no entanto, o que antecede e o que vem depois de sua configuração. Afinal, como nos lembra Ricoeur, “a ficção não pode romper suas amarras com o mundo prático de que procede e para o qual retorna” (2012, p. 130).

O modelo genettiano, como vimos no primeiro capítulo, compreende uma vasta classificação estrutural para análise da narrativa. Porém, nosso movimento em direção à teoria de Genette não vai no sentido de verificar sua eficiência e aplicabilidade ao campo audiovisual (até porque essa tarefa já foi executada por Gaudreault e Jost, sendo seus resultados aproveitados nesta tese), mas sim no sentido de convocar alguns de seus instrumentos teóricos específicos (metalepse, níveis narrativos, prolepses, analepses, entre outros), na medida em que se tornarem necessários ao esclarecimento de certas questões da narrativa complexa, tendo em vista, certamente, as especificidades da narrativa audiovisual e da televisão.

Uma última observação sobre a inserção do modelo genettiano ao círculo mimético de Ricoeur é necessária. Trata-se da porosidade que as instâncias *história* e *narração* apresentam em relação aos estágios da prefiguração e da refiguração narrativa respectivamente. De fato, Greimas (1973) já havia observado que a *história*, entendida como o conteúdo do discurso narrativo, encontra correspondências estruturais na cultura e na linguagem que prefiguram toda e qualquer narrativa. Ricoeur também ressalta essa inevitável ligação entre o conteúdo da

obra narrativa e o mundo que a precede, argumentando que “a narrativa seria incompreensível para sempre se não viesse a configurar o que, na ação humana, já figura” (1994, p. 101).

Em relação à porosidade entre a *narração* e o estágio da refiguração, Ricoeur enfatiza que a categoria genettiana da *voz*, vinculada à narração, “faz parte dos problemas de comunicação, na medida em que é dirigida a um leitor [ou espectador]” (2012, p. 172). Dessa maneira, mesmo sendo propriedade da configuração narrativa, a *voz* (ou enunciação) aponta para um narratário desenhado no corpo da narrativa. Em outras palavras tem-se que, por meio da enunciação, a narrativa se comunica com um leitor/espectador ideal, que pode corresponder, em maior ou menor medida, aos leitores/espectadores empíricos que se encontram no estágio da refiguração. É nessa perspectiva que Ricoeur situa o problema da *voz* (enunciação) “no ponto de transição entre configuração e refiguração” (2012, p. 172), marcando, assim, a intersecção entre o universo arquitetado pela narrativa e o mundo da recepção. Além de apresentar seus protagonistas (narrador e narratário), a narração se realiza por meio de uma forma expressiva. A linguagem audiovisual é, portanto, a materialidade que permite ao espectador ter acesso à narrativa televisual.

Enfim, é na *mimesis III* que a “narrativa tem seu sentido pleno” ao ser “restituída ao tempo do agir” (RICOEUR, 1994, p. 110), marcando, assim, a confrontação entre o mundo projetado pela configuração narrativa e o mundo de seu leitor ou espectador empírico, que age por meio da recepção e da interpretação da obra.

Na esteira do pensamento de Ricoeur, consideramos que a atividade narrativa televisual se completa ao retornar ao campo prático, através do processo de recepção por um espectador inserido em contextos sociais e culturais. Desse modo, ao trazer o conceito de refiguração ao universo da narrativa televisual, lidamos com os esquemas cognitivos e interpretativos moldados por experiências coletivas e pessoais de cada espectador, e também com as questões do repertório e da experiência colateral, que entram em ação na *mimesis III*, mobilizando a experiência e o conhecimento preexistentes necessários para a interpretação de uma obra. Além disso, os diversos meios de distribuição e recepção da narrativa televisual (como o fluxo das grades de programação, os DVDs, os vídeos sob demanda) e os paratextos que a acompanham (como o material produzido por fãs, as chamadas publicitárias, as sinopses e as críticas feitas aos programas) são também elementos influenciadores do processo de refiguração.

Em suma, inferimos que, a partir do círculo mimético proposto por Ricoeur, podemos compreender alguns fatores que influenciam a prefiguração e a refiguração narrativa das ficções televisuais e, a partir das categorias narrativas de Genette (1972) adaptadas ao

contexto audiovisual por Gaudreault e Jost (2009), entrever como é que se configura a narrativa complexa presente em determinadas ficções televisuais. A pertinência do modelo aqui proposto será melhor elucidada quando ele for aplicado à análise de ficções televisuais singulares, o que faremos nos capítulos quarto e quinto desta tese.

Assim chegamos ao fim da primeira parte desta tese. Construídos os alicerces deste estudo, bem como o modelo que será utilizado para análise de nosso *corpus*, partimos para a investigação sobre nosso objeto teórico: a narrativa complexa e suas diversas definições e manifestações concretas na literatura, no cinema e, em especial, na televisão.

PARTE II
MECANISMOS E EFEITOS DA NARRATIVA
COMPLEXA

Capítulo 3

A NARRATIVA COMPLEXA: PERCURSO CONCEITUAL

“There is clear evidence that cinematic storytelling has in general become more intricate, complex, unsettling, and this not only in the traditionally difficult categories of European auteur and art films, but right across the spectrum of mainstream cinema, event-movies/blockbusters, indie-films, not forgetting (HBO-financed) television⁵⁰”

(ELSAESSER, 2009, p. 19)

No âmbito de estudos da atual produção ficcional do cinema e da televisão⁵¹, a palavra “complexidade” tem sido frequentemente associada a uma espécie de configuração narrativa que se distinguiria, por oposição, da narrativa simples ou convencional. No entanto, não há consenso sobre o significado da expressão “narrativa complexa”. De fato, o termo ainda é objeto de discussões e definições diversas por parte de pesquisadores da narrativa. Aliás, vale lembrar que, embora o tema da complexidade narrativa tenha ganhado maior propulsão nos estudos fílmicos e televisuais, trata-se de uma noção que vem sendo discutida desde a antiguidade, com base em sistemas narrativos distintos. Diante dessa constatação, o presente capítulo tem por tarefa investigar a narrativa complexa enquanto conceito, considerando algumas das definições do termo em estudos literários, fílmicos e, por fim, televisuais.

Antes de nos debruçarmos sobre as questões específicas da narrativa complexa, faremos algumas reflexões preliminares sobre a noção de complexidade em outras áreas do conhecimento. Assim, identificaremos certas heranças pragmáticas, científicas, filosóficas e etimológicas dessa palavra que é tão amplamente empregada nos mais diversos contextos.

⁵⁰ Tradução nossa: “Há claras evidências de que a narrativa cinematográfica tem se tornado, em geral, mais intrincada, complexa, inquietante, e isso não apenas nas categorias de cinema tradicionalmente difíceis, como o cinema de autor europeu e os filmes de arte, mas em todo o cinema *mainstream*, nos filmes-eventos *blockbusters* e no cinema independente, sem esquecer da televisão (como as narrativas financiadas pela HBO)”. (ELSAESSER, Thomas. *The Mind-Game Film*. In: BUCKLAND, Warren (ed). **Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema**. Nova York: John Wiley & Sons, 2009, p. 19).

⁵¹ Dentre as obras que tratam da complexidade narrativa no cinema e na televisão, destacamos, respectivamente, os livros: **Puzzle Films: complex storytelling in contemporary cinema**, coletânea de artigos editada por Warren Buckland (2009), e **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**, livro de Jason Mittell (2015).

Edgar Morin, um dos precursores dos estudos do pensamento complexo, já havia nos alertado de que “a complexidade é uma palavra-problema e não uma palavra-solução⁵²” (1990, p. 10). De fato, a versatilidade e a polissemia dessa palavra diluíram sua significação, levando à sua utilização em áreas variadas do conhecimento e tornando-a, de certa maneira, banal.

O senso comum opõe a noção de complexo ao simples, ao básico e ao rudimentar. Tem-se por “complexo”, por exemplo, aquilo que é confuso e difícil de compreender ou de explicar. A complexidade também é comumente associada à falta de precisão, à prolixidade e à complicação. No vocabulário urbanista, usa-se a palavra “complexo” para designar um conjunto ou arranjo arquitetural, tal como um complexo esportivo ou universitário. Na matemática, a noção de números complexos nasce no século XVI, a partir da necessidade de resolver equações que envolvem a raiz quadrada de um número negativo⁵³. O número complexo é formulado para incorporar uma exceção à regra dos números reais, fazendo com que certas equações matemáticas sejam possíveis. Na passagem do século XIX ao XX, a psicanálise apropria-se da palavra “complexo” para nomear fenômenos psíquicos relacionados a um “conjunto organizado de representações e recordações de forte valor afetivo, total ou parcialmente inconscientes” (FREUD, [1893-95], 1970)⁵⁴. De acordo com a teoria freudiana, o complexo de Édipo, por exemplo, refere-se ao desejo inconsciente das crianças de estabelecer uma vinculação sexual com os pais do sexo oposto e eliminar o parente rival. Nesse contexto, o termo exprime um esquema dramático ou uma rede de desejos inconscientes. No domínio das ciências da informação, das ciências cognitivas e da biologia, segundo Steven Johnson (2003), os sistemas complexos são aqueles dotados de auto-organização e *autopoiesis*, com propriedades e comportamentos emergentes e espontâneos.

Numa abordagem ao mesmo tempo científica e filosófica, Morin (1990) desenvolve a noção de pensamento complexo em oposição ao pensamento reducionista. Para esse autor, o conhecimento não pode se reduzir à ciência especializada, mas deve se desenvolver de maneira transdisciplinar. A especialização das ciências mutilaria o conhecimento, na medida em que

⁵² “La complexité est un mot problème et non un mot solution” (MORIN, Edgar. **Introduction à la pensée complexe**. Paris: ESF éditeur, 1990, p. 10).

⁵³ Sobre os números complexos, consultar: COLLETTE, Jean-Paul. *Histoire des mathématiques*. Paris: Vuibert, 1979.

⁵⁴ Sobre os contornos que Freud dá ao termo “complexo”, consultar: FREUD, Sigmund. Estudos sobre histeria (1893-1895). In: BREUER, J.; FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 2.

exclui as singularidades e exceções em prol de regras gerais, simples e fechadas. Ainda segundo o autor, o senso comum equivocadamente atribui duas propriedades à complexidade: a capacidade de eliminar a simplicidade e de alcançar a plenitude. Com efeito, no lugar de eliminar o que é simples, o pensamento complexo o integra e considera impossível um conhecimento completo e absoluto.

As palavras “complexo” e “complexidade”, segundo o dicionário *Dicionário Latino Português* (TORRINHA, 1942, p. 171), originam-se do latim *complexus* que designa o entrelaçamento de elementos heterogêneos associados de maneira inseparável. Assim, do ponto de vista etimológico, já podemos anunciar uma primeira aproximação das noções de complexidade e de narrativa. De maneiras diferentes, ambas apontam para a ideia do tecido. A complexidade remete ao que é tecido em conjunto, isto é, à associação de elementos interconectados e indissociáveis. A narrativa é, por definição, a urdidura de eventos, resultando em uma configuração discursiva, ou seja, o enredo ou trama de um relato.

Estudando o pensamento complexo, Morin aponta para outra aproximação entre a complexidade e a narrativa. Na passagem do século XIX ao XX, ao mesmo tempo em que a ciência tentava eliminar o singular para alcançar as leis universais, simples e elementares, a produção simbólica e cultural gerava surpreendentes narrativas complexas. Segundo Morin (1990, p. 77), a produção literária da virada do século XIX para o XX – notadamente os romances de Balzac, Dickens, Faulkner e Dostoiévski – abordou a complexidade do indivíduo e da vida. O monólogo interior, a pluralidade de papéis que exercemos na vida social, as mutações de personalidade e as ambiguidades foram conteúdos frequentemente trabalhados por esses escritores. A complexidade da existência e das relações humanas começou, assim, a figurar entre os temas da ficção romanesca. Considerando os romances de James Joyce e de João Guimarães Rosa, os filmes de Alain Robbe-Grillet e de David Lynch, assim como as atuais séries de televisão⁵⁵, perguntamo-nos se, além de presente no conteúdo, a complexidade não estaria a alcançar também a forma e o código narrativo. Nesse sentido, faremos o percurso conceitual de nosso objeto teórico – a *narrativa complexa* –, sendo que as noções de complexidade no campo

⁵⁵ Particularmente as obras: *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce; e *Grande Sertão Veredas* (1956) e o conto *Desenredo* (1967), de João Guimarães Rosa; *O Ano passado em Marienbad* (1961) e *L'homme qui ment* (1968), de Alain Robbe-Grillet; *Império dos sonhos* (2006) e *Estrada Perdida* (1997), de David Lynch; e a série *Lost* (ABC, 2004-10), para citar algumas obras em que a complexidade estrutural da narrativa é, segundo alguns autores, um aspecto evidente.

narrativo nos auxiliarão na compreensão dos mecanismos desse fenômeno que não deixa de estar relacionado à presença e à penetração do pensamento complexo na cultura e na linguagem.

3.1 A narrativa complexa: questões

Não podemos ignorar a história de um conceito. Portanto, faremos um breve percurso histórico do conceito de narrativa complexa, visando identificar-lhe algumas definições antecedentes à sua aplicação ao campo da televisão e, mais que isso, compreender os contextos no interior dos quais essas definições foram geradas, os aspectos para os quais elas apontam e os sistemas de linguagem a que se referem.

A complexidade narrativa não é exclusiva de nossa contemporaneidade, seja como fenômeno ou conceito. Ela aparece e tem sido observada desde a antiguidade, nas formas orais e cênicas da epopeia e da tragédia, até nossos dias, nas formas escriturais (do romance), audiovisuais (do cinema e da televisão) e hipermediáticas (do videogame e da internet). Assim, elegemos explorar, ao longo de sua história, os sistemas narrativos oral, cênico, escritural, filmico e, por fim, o sistema narrativo televisual – interesse central desta tese.

A escolha não é arbitrária. Sabemos que a televisão debutou suas atividades no curso dos anos 1930, marcada pelos meios de expressão preponderantes da época (sobretudo o teatro, a literatura, o rádio e o cinema), e que, por essa razão, a ficção televisual dos primeiros tempos foi profundamente influenciada por eles. Além do fator histórico, essa escolha se justifica igualmente pelo papel central que cada sistema narrativo citado exerce no processo de construção da narrativa televisual, como explicado no segundo capítulo. O percurso conceitual proposto é, portanto, indispensável a uma melhor compreensão do que seja a narrativa complexa na ficção de televisão e como ela pode se aproximar e se diferenciar da complexidade de outros sistemas narrativos.

Dada a pluralidade de manifestações e definições da narrativa complexa, este estudo busca responder às seguintes questões: *A complexidade se apresenta da mesma maneira em sistemas narrativos distintos? Existe uma lógica subjacente ou predominante a todas as manifestações da narrativa complexa ficcional? O que seria, afinal, a narrativa complexa na ficção televisual?* Acreditamos que a pesquisa das similaridades e dissemelhanças da

complexidade narrativa em obras de naturezas distintas fornecerá elementos úteis à elucidação desse fenômeno, seja na televisão ou em outras formas expressivas.

3.2 A forma complexa em oposição à forma simples

Falar de uma forma complexa de narrativa pressupõe a existência de uma forma simples. Esta última foi investigada por diversos teóricos, historicamente distantes uns dos outros, que desenvolveram suas ideias a partir de diferentes meios expressivos. No que concerne aos estudos da narrativa simples, elegemos algumas definições fundadoras, elaboradas na antiguidade, com o intuito de compará-las a reflexões contemporâneas sobre o mesmo tema, desenvolvidas durante o século XX e início do século XXI, nos campos de estudo literário, fílmico e televisual. Conscientes das distâncias que separam essas concepções da forma simples, distinguimos três abordagens.

A primeira delas, presente no pensamento de Platão (*A República*, 2014), associa simplicidade a uma forma pura, não contaminada e ideal. No campo dos estudos fílmicos, encontramos a noção de forma ideal nas reflexões de André Bazin ([1958]2014) que apontam para uma “vocalização realista” do cinema. Essa primeira concepção da narrativa simples como forma pura é contestada por Tzvetan Todorov ([1968] 2013) no âmbito dos estudos literários. A segunda abordagem relaciona o simples à narrativa contínua e unitária, isto é, à organização narrativa que comporta unicamente ações simples, encadeadas de maneira lógica, linear e coesa. Tal é a maneira como Aristóteles a concebe (*Poética*, 2011) e que, hoje, é adotada também por Warren Buckland (2009) para caracterizar o que denomina de narrativa simples no cinema. A terceira concepção compreende o simples como a forma original, a matriz de todas as outras formas. Essa é a abordagem de André Jolles ([1930]1976), a qual encontra ressonância na concepção de formatos matriciais da narrativa televisual, elaborada por Stéphane Benassi (2000).

Na antiguidade, as linhas de pensamento de Platão e Aristóteles sobre a narrativa simples procediam da observação de sistemas narrativos orais e cênicos, em especial o dítirambo, a epopeia, a tragédia e a comédia. Já os estudiosos contemporâneos Jolles e Todorov dedicaram-se aos sistemas narrativos orais e escritos. De outra parte, Bazin e Buckland referem-se ao sistema narrativo fílmico, e Benassi, ao televisual. Além da diversidade de formas expressivas estudadas pelos citados pensadores, trata-se de momentos e contextos diferentes: a poética da

antiguidade (Platão e Aristóteles), a escola morfológica germânica (Jolles), o estruturalismo francês (Todorov), a crítica cinematográfica francesa (Bazin), a teoria fílmica cognitivista (Buckland) e os estudos televisuais (Benassi). Apesar de todas essas distâncias, as três diferentes concepções de narrativa simples podem nos auxiliar, como ponto de partida, na compreensão do que seja a narrativa complexa, visto que esta última, em muitos casos, é definida em relação a seu oposto.

A narrativa pura

“Existe uma imagem de uma narrativa simples, sadia e natural, uma narrativa primitiva que não conheceria os vícios das narrativas modernas” (TODOROV, 2013, p. 105). Essa imagem de narrativa primitiva estaria implícita em certos julgamentos que se fazem da produção literária moderna. Segundo Todorov, certos comentadores baseiam-se em uma suposta poética da narrativa primordial para tecer críticas à literatura que pratica a heresia das digressões, das interpolações, das transgressões, da mistura de estilos, das contradições e das repetições. Tal literatura – para esses comentadores, corrompida – se afastaria da “velha e boa narrativa” primitiva. Essa idealização da narrativa pura, segundo o autor, abraçada por alguns críticos literários, guarda certas similaridades com a concepção platônica de narrativa simples.

A ideia de subversão da narrativa simples, mediante utilização de imitação pelos poetas, figura no terceiro livro da *República*. Platão, via a figura de Sócrates, fala da “narrativa simples sem imitação”, uma narrativa pura em que “os fatos são relatados pelo próprio poeta”, exemplificando a categoria com o ditirambo (Livro III, 394b-395b), que seria uma narrativa livre da deturpação da imitação. Na cidade ideal, Platão admite unicamente a narrativa simples, não mimética. Essa posição em favor da forma pura é completamente coerente com a recusa da imitação, exposta na *República*. Para Platão, os produtos da imitação estão “afastados da natureza em três graus” (Livro X, 597d-598c), pois imitam a realidade que, por sua vez, constitui um traço imitativo do mundo ideal.

Sobre a questão da narrativa pura, Todorov defende outra proposição. O autor admite a existência do mito da narrativa primitiva, mas afirma que a forma simples, pura e natural não existe de fato, uma vez que toda narrativa é uma construção, um discurso e uma escolha. A narrativa pura e natural, celebrada por Platão e por alguns críticos literários, seria, portanto, um

mito, uma idealização distante do mundo prático. Com efeito, nas palavras de Todorov, “não existe uma narrativa ‘própria’ em face de uma narrativa ‘figurada’; todas as narrativas são figuradas” (2013, p. 108). Afinal, não é no mundo ideal, mas sim no mundo prático das ações que as narrativas se prefiguram, configuram e refiguram sob a influência da cultura e da linguagem.

No campo dos estudos fílmicos, André Bazin ([1958]2014) desenvolve sua concepção de forma pura ao idealizar o que acredita ser a verdadeira vocação do cinema: recuperar o realismo intrínseco da imagem fotográfica. O autor parte em defesa de um certo “específico cinematográfico”, que seria caracterizado pela capacidade do cinema de representar a realidade de maneira mais objetiva do que as outras artes figurativas. Por esse ângulo, o autor elege os recursos da profundidade de campo e do plano-sequência como aqueles mais próximos da especificidade cinematográfica e de uma linguagem fílmica evoluída, técnicas essas que, segundo ele, preservam “a continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração” (2014, p. 106). Assim, de acordo com Bazin, o cinema possuiria uma potencialidade narrativa intrínseca, natural e ideal de representar, com o mínimo de intervenção, a “totalidade do real”, preservando sua multiplicidade de sentidos e respeitando, portanto, sua integridade.

Em relação à montagem, Bazin argumenta que ela deveria respeitar a continuidade “natural” da realidade representada, evitando perverter a “verdade” das imagens. O autor manteve um especial incômodo em relação à montagem explícita e bastante fragmentada praticada por Sergei Eisenstein. Arlindo Machado explica que, para Bazin, “a montagem que teria mais afinidade com a ‘natureza’ do cinema é aquela que respeita a totalidade do ‘real’”, isto é, uma montagem inclinada a “apagar-se enquanto recurso expressivo” (2013, p. 136).

Se é no construtivismo russo e particularmente no cinema de Eisenstein que a forma cinematográfica contraria os princípios de Bazin, é no neorealismo italiano que o autor encontra a poética de seu cinema ideal. De fato, nos filmes do neorealismo, Bazin identifica a primazia dada “à representação da realidade sobre as estruturas dramáticas” (2014, p. 357), primazia essa marcada pelo respeito à realidade e pela sobreposição do acontecimento ao espetáculo. O autor chega a se referir ao filme *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948) como “um dos primeiros exemplos do cinema puro” (2014, p. 326). O filme, que utiliza atores não profissionais, cenários naturais e uma montagem discreta e comedida, é, para Bazin, uma “ilusão estética perfeita da realidade” (2014, p. 326).

A narrativa contínua e unitária

A despeito da atenção dirigida à narrativa simples, Platão não trata da narrativa complexa. Em contrapartida, Aristóteles (*Poética*, Livro X e XI, 2011), que analisou os mesmos formatos narrativos que Platão, desenvolveu uma clara distinção entre a forma simples (*aplen*) e a forma complexa (*peplegmenen*). Para ele, as narrativas complexas são aquelas que contêm ações de peripécia e/ou reconhecimento. A peripécia seria “uma mudança para a direção contrária dos eventos” (2011, p. 57), e o reconhecimento, “a mudança da ignorância ao conhecimento, que conduz à amizade ou à inimizade, e envolvendo personagens destinados à boa sorte ou ao infortúnio” (2011, p. 58). Aristóteles qualificou como complexas a tragédia (cênica) *Édipo Rei* (Sófocles, 427 a.C.) e a epopeia (oral) *Odisseia* (Homero, VIII a.C.), inclinando-se a favor da superioridade da tragédia sobre a epopeia. Em *Édipo*, de Sófocles, Aristóteles detecta a presença da peripécia e do reconhecimento na passagem em que “a pessoa que crê vir trazer alegria a Édipo, e tenciona livrá-lo da apreensão em relação à mãe, produz o resultado contrário” (2011, p. 57) revelando o relacionamento incestuoso. Assim, na perspectiva aristotélica, a complexidade estaria relacionada à reviravolta narrativa.

A forma simples, por sua vez, foi definida por Aristóteles como aquela constituída por ações simples, isto é, contínuas e unitárias, sem a presença transformadora da peripécia e do reconhecimento. O autor classifica a *Ilíada* (VIII a.C.) de Homero como uma epopeia de estrutura simples, ao contrário da *Odisseia*, obra do mesmo poeta considerada complexa. É preciso destacar que, diferentemente de Platão, Aristóteles toma todas as representações poéticas como imitação (*mimesis*), ou seja, como formas artísticas que imitam (ou representam) o real. Comparada à concepção platônica, a distinção aristotélica entre as formas simples e complexa mostra-se menos idealista, já que utiliza critérios objetivos, como os tipos de ações narrativas e a presença ou ausência da peripécia e do reconhecimento.

No âmbito dos estudos filmicos, a concepção aristotélica de narrativa simples é frequentemente associada ao modo narrativo do cinema clássico. David Bordwell (1985, p. 157-164), que analisou minuciosamente a narração clássica hollywoodiana, caracteriza os filmes dessa modalidade como configurados a partir da casualidade linear, isto é, através da cadeia contínua de ações e seus efeitos, marcada pela unidade de ação, espaço e tempo. São filmes que se desenvolvem pela ação de personagens psicologicamente bem definidos que lutam para

consolidar seus objetivos (que podem ou não ser alcançados). A narração no cinema clássico, segundo o autor, tende a ser onisciente, altamente comunicativa (entregando grande quantidade de informações confiáveis ao público) e comedidamente autoconsciente (chamando pouca atenção para a forma em que a história é contada). Enfim, é uma construção narrativa que, de maneira clara e segura, busca orientar o espectador na compreensão da história apresentada pelo filme.

A partir dessas características, Warren Buckland (2009) também associa a definição aristotélica de enredo simples ao cinema clássico, colocando-o em oposição a uma nova fase do cinema contemporâneo que teria surgido nos anos 1990 e que se caracterizaria por construções narrativas mais complexas. Para o autor, esse recente fenômeno da complexidade no cinema, cuja produção denominou de *puzzle films*, implica na “rejeição de técnicas narrativas clássicas e sua substituição por narrativas complexas⁵⁶” (BUCKLAND, 2009, p. 1). E, para exemplificar a narrativa simples no cinema, Buckland cita o filme *Duro de Matar* (John McTiernan, 1988), que apresenta uma estrutura contínua e unitária, isto é, uma narrativa que garante a sequência cronológica transparente, oferece uma simples causalidade ação/reação, contém personagens bem definidos e imutáveis no curso da história; em síntese, um enredo que apresenta coerência e continuidade narrativas.

A narrativa matricial

Pela perspectiva morfológica, Jolles (1976), por sua vez, buscou identificar as formas simples fundadoras de todas as narrativas. Segundo o autor, as narrativas complexas presentes no romance moderno, por exemplo, seriam derivadas de um pequeno número de formas simples suscetíveis de serem isoladas e analisadas. Jolles distingue formas simples de formas artísticas. Artísticas seriam as formas individuais e decorrentes do trabalho criador do artista, enquanto que formas simples teriam origem indeterminada, autoria incerta ou ausente e estariam presentes no inconsciente coletivo. Nessa lógica, o autor caracteriza as formas simples como “gestos verbais elementares” (JOLLES, 1976, p. 29) não resultantes da criação artística, mas oriundos da própria linguagem, isto é, como disposições mentais básicas provenientes da experiência do homem no

⁵⁶ “[puzzle films] rejects classical storytelling techniques and replaces them with complex storytelling” (BUCKLAND, Warren (ed). **Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema**. Nova York: John Wiley & Sons, 2009, p.1).

mundo. Jolles distingue nove formas simples matriciais: a legenda (lenda), a saga, o mito, a adivinhação, o ditado (provérbio), o caso, o memorável (*faits divers*), o conto e o chiste. Cada uma delas corresponde a um modo próprio de apreender o universo e de expressá-lo por meio da linguagem.

Segundo Jolles, as manifestações artísticas (concretas) das formas simples são diversas e modificam-se no curso da história. O romance policial, por exemplo, seria uma atualização da adivinhação; as notícias jornalísticas, uma manifestação do memorável. As formas simples ou “gestos mentais elementares” seriam, portanto, as matrizes de toda e qualquer narrativa, em seus mais variados graus e tipos de complexidade e expressão artística.

Em movimento análogo, porém dedicado ao estudo da narrativa na televisão, Stéphane Benassi (2000) ressalta as formas simples e fundamentais das quais se originam os inúmeros formatos da ficção televisual. O autor destaca a serialidade como aspecto primordial da configuração narrativa na televisão, detectando, a partir dela, uma infinidade de formatos. E, dessa pluralidade estrutural da ficção televisual, o autor discerne três formas basilares e “naturais”, quais sejam, o telefilme, o folhetim e o episódio. Como mencionado no segundo capítulo desta tese, Benassi admite que essas matrizes são teóricas, pois na prática raramente se encontram na forma pura. De fato, como veremos mais adiante, os programas televisuais de ficção desenvolveram produtiva hibridação das formas matriciais, favorecendo a intensificação da complexificação estrutural de suas narrativas.

Simples “versus” complexo

Ainda que a oposição simples *versus* complexo seja um interessante ponto de partida para o estudo da configuração narrativa, é preciso cautela com a simplificação e o reducionismo que ela sugere. Para afastar os perigos desse dualismo, evocamos a observação de Morin (1990, p. 11) segundo a qual, ao contrário de excluir o simples, o complexo o integra. Nesse sentido, consideramos que o enredo complexo incorpora a forma simples, porém expandindo-a, mesclando-a e atribuindo-lhe novas configurações e outros significados.

Temos de considerar também que a distância entre os polos simples e complexo compreende uma massa intermediária que mescla as características dos dois grupos, fazendo com que as obras se aproximem mais ou menos de uma ou outra forma, conforme o caso. É

justamente nessa interseção que estão situados nossos objetos de análise, sendo que nos interessa, neste estudo, investigar e destacar traços e características responsáveis pelo caminho que leva as narrativas às suas diversas formas de complexidade.

Ao contrário do que acontece com a narrativa simples, a narrativa complexa, além de não ser pura ou livre de misturas, também não se rege por uma configuração contínua e unitária, e nem mesmo a encontramos nos formatos matriciais do relato; por isso, definir a narrativa complexa pelo seu oposto é, ainda, um sintoma da imprecisão do conceito. Assim sendo, para melhor elucidar essa noção, prosseguimos em nosso percurso conceitual, comparando as definições da narrativa complexa na literatura, no cinema e na televisão.

3.3 A complexidade na literatura

No estudo *Figures III*, Gérard Genette (1972) destaca a importância da crítica literária como uma “vitrine” de estruturas particularmente ricas e interessantes. De fato, além de sua função principal, a crítica exerce uma função secundária, mas não menos importante, que é gerar um inventário de narrativas singulares. Tal inventário e as análises que o acompanham são aqui úteis para identificar as narrativas consideradas complexas por críticos e teóricos.

Por outro lado, constatamos que, mesmo no seio de um único sistema narrativo, como o escritural, as definições de narrativa complexa não são unânimes. O fenômeno foi estudado e descrito por renomados teóricos que, no entanto, não alcançaram uma definição única para a narrativa literária complexa. Nossa hipótese para explicar tal dissonância é a de que, a cada análise, a narrativa complexa foi observada através do filtro de certas linhas de estudos narratológicos, tendo em vista obras específicas. Em consequência, cada definição captura e evidencia alguns aspectos do fenômeno, deixando outros de lado.

A narrativa complexa como combinação de sequências e/ou histórias

Vladimir Propp (2010), representante do movimento formalista, adotou o método morfológico (estudo das formas, a partir da observação de suas partes constituintes), para estudar o conto folclórico russo. Propp analisou 449 contos, em seus formatos orais e escritos, para deles extrair uma estrutura narrativa universal. Para o autor, as unidades fundamentais da narrativa são

suas funções (entendidas como a atuação do personagem, definida de acordo com seu significado para o desenvolvimento da história). Por esse ângulo, Propp identificou trinta e uma funções de personagens (afastamento, proibição, transgressão, interrogação, dano, entre outras), sendo que o movimento entre os conjuntos funcionais, que resulta na sequência, é originário do dano. Ao destacar as funções como constituintes fundamentais da narrativa dos contos russos, Propp demonstrou a existência de um núcleo (ou sequência) simples de funções organizadas em torno do dano: “a cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova sequência” (2010, p. 90). Segundo o autor, o dano – uma das funções mais importantes, pois dá movimento ao conto – está ligado ao nó da intriga, já que é uma ação que desencadeia um conjunto de outras ações a partir da carência ou penúria (PROPP, 2010, p. 31). Em seu estudo, ele relaciona a complexidade à combinação de diversas sequências funcionais. Os contos simples seriam os constituídos por uma única sequência (único dano), e os complexos, aqueles constituídos pela combinação de sequências (vários danos). Propp destaca também que as estratégias de ligação entre as sequências podem gerar esquemas narrativos ainda mais complexos, como, por exemplo, as estruturas narrativas que utilizam a interpolação, o entrelaçamento, a sobreposição ou a alternância entre sequências funcionais.

Por caminhos diferentes daqueles trilhados por Propp, Tzvetan Todorov elaborou seus estudos narratológicos via abordagem estruturalista, identificando a complexidade não na combinação de sequências funcionais, como fez Propp, mas na reunião de histórias em uma mesma narrativa. De fato, Todorov afirma que “as formas mais complexas da narrativa literária contêm diversas histórias” (2013, p. 243). Assim, ele qualifica como narrativas dotadas de complexidade *As Mil e Uma Noites* (narrativa oral em árabe, compilada a partir do século IX) e o romance epistolar *As Ligações Perigosas* (Choderlos De Laclous, 1782), por se tratarem de obras constituídas de conjuntos de histórias. Em sua análise, Todorov vai além, constatando três modos fundamentais de se conectarem as histórias em uma mesma narrativa: encadeamento, como nas coleções literárias (por exemplo, um mesmo personagem vive uma aventura a cada história); encaixamento, como em *As Mil e Uma Noites* (todas as histórias estão inseridas na história de Sherazade); e alternância, como no conto *Kater Murr* (1821), de Hoffmann (duas histórias são relatadas de maneira alternada).

A narrativa complexa como desconstrução de mitos e ideologias

Ainda sob a influência do estruturalismo francês, Affonso Romano de Sant'anna dedicou-se à questão das narrativas simples e complexas em sua *Análise Estrutural de Romances Brasileiros* (1979). Embora suas categorias narrativas tenham se desenvolvido mediante análise da literatura nacional⁵⁷, o teórico e escritor mineiro defende sua eficiência para investigação de qualquer narrativa.

Sant'anna propõe que as narrativas de estrutura simples são aquelas que reproduzem os valores ideológicos dominantes e os mitos da comunidade e trabalham com lugares-comuns, com a ideia do bem e do mal, do herói e do bandido, além de construírem-se sobre oposições binárias. Em outras palavras, são narrativas em que cenários, personagens e autores podem até se diversificar, permanecendo, porém, uma certa estrutura simples, fundamentada no maniqueísmo e no dualismo. Tal categoria simples é exemplificada pelo autor com o romance *O Guarani* (1957), de José de Alencar. Já as narrativas de estrutura complexa, segundo Sant'anna, trabalham com a contra-ideologia, realizam a desconstrução dos mitos e inserem a ambiguidade e até mesmo o aleatório em suas estruturas. São narrativas que se desenvolvem “no imaginário-em-aberto”, centrando-se em si mesmas e afastando-se da realidade ordinária. Como exemplo, o autor cita a obra *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis, romancista que Sant'anna considera o precursor da estrutura complexa na literatura brasileira (1979, p.22). O autor assim considera por ser Machado de Assis um dos primeiros escritores brasileiros a apresentar, em seus romances e contos, a subversão do código do real, do ideológico e da razão social em favor do simbólico, “privilegiando antes os signos que a realidade empírica” (SANT'ANNA, 1979, p. 51). *Vidas Secas* (Graciliano Ramos, 1938), *Laços de Família* e *Legião Estrangeira* (Clarice Lispector, 1960 e 1964) são também classificadas por Sant'anna como obras de estrutura narrativa complexa. Assim, é a partir do exame das obras citadas que o autor elenca quatro características centrais da complexidade narrativa:

⁵⁷Os romances e coletâneas de contos analisados por Sant'anna são: *O Guarani* (José de Alencar, 1957), *A Moreninha* (Joaquim Manuel de Macedo, 1844), *O Cortiço* (Aluísio Azevedo, 1890), *Esau e Jacó* (Machado de Assis, 1904), *Vidas Secas* (Graciliano Ramos, 1938), *Laços de Família* e *Legião Estrangeira* (Clarice Lispector, 1960 e 1964).

1. A estória não se apoia em simetrias, paralelismos e oposições sistemáticas. Em todos os níveis a construção da obra não se baseia em alteridades de equilíbrio e desequilíbrio, que surgem aleatoriamente.
2. Alto índice de ambiguidade e de abertura.
3. Anacronismo e introdução de efeitos sem causa determinada e presença do imprevisível.
4. Impossibilidade de se lhe justapor um único modelo de interpretação devido a dificuldades de determinar o que é subordinante e subordinado. Os modelos coabitam apesar de se contradizerem aparentemente, pois a solidariedade entre eles se dá num plano mais alto que é o do princípio da complementaridade (SANT'ANNA, 1979, p, 26).

Sant'anna parece ter constatado na literatura brasileira alguns traços de complexidade igualmente detectados por Edgar Morin (1990) na produção literária europeia da passagem do século XIX ao XX: a complexidade do indivíduo e da vida, representada nas ambiguidades, alteridades e anacronismos. Sant'anna ainda ressalta que “enquanto a narrativa de estrutura simples repousa sobre lugares-comuns [...] a narrativa de estrutura complexa introduz estranhamentos nos aforismos, na construção de frases, na articulação dos personagens e na disposição da massa narrativa” (1979, p. 23). Nessa linha de pensamento, a noção de narrativa complexa relaciona-se ao desvio da norma e à ruptura com o significado instituído, resultando no movimento de voltar-se sobre si mesma, criando, assim, suas próprias leis e referências.

Ainda que tenha primordialmente relacionado a complexidade ao modo como a narrativa representa (ou rompe com) o real, Sant'anna, ao contrário de Morin, reconhece características da narrativa complexa também nos planos da forma (estrutura) e do código (linguagem). Assim é que ele elege a tríade *narração, personagens e língua(gem)* como modelo de investigação da estrutura narrativa na literatura. A narração é para Sant'anna “o modo como a narrativa se monta, o discurso em sua articulação” (1979, p. 13). Os personagens referem-se aos actantes (no sentido greimasiano), que encaminham a história por meio de suas ações. Por fim, é a língua(gem), ou seja, o código expressivo da língua o que possibilita o cruzamento entre narração e personagem. Em sua análise de *Esau e Jacó* (SANT'ANNA, 1979, p. 118-154), por exemplo, Sant'anna destaca a presença da desconstrução de mitos no nível dos personagens, bem como no nível da configuração discursiva, isto é, na narração da história, além de detectar a existência de ironias, paradoxos e intertextualidades no nível da linguagem do romance. O autor chega a afirmar que “os referentes desse romance não devem ser buscados exteriormente, mas localizados dentro de sua própria estrutura” (SANT'ANNA, 1979, p. 119).

A narrativa complexa como intertextualidade, metalinguagem e paródia

José R. Valles Calatrava (2008, p. 62) relaciona o surgimento de estratégias de complexificação narrativa à emergência do romance moderno, reconhecendo em *Don Quijote* (Miguel de Cervantes, 1605) uma obra precursora de certo tipo de complexificação. O autor ressalta que a citada obra atua na dimensão autorreferencial, na medida em que adota a intertextualidade, a reflexão sobre a própria escritura, a paródia e o deslocamento entre instâncias narrativas. De certo, *Don Quijote* distingue-se, em primeiro lugar, como uma metanarrativa cavaleiresca, ridicularizando o gosto espanhol pela leitura de novelas de cavalaria, gosto esse que predominava na cultura literária da época; em segundo, por ser uma narrativa que volta sobre si mesma, problematizando questões da narração e da autoria. Além das novidades narrativas apontadas por Vallés Calatavra, ainda encontramos na mesma obra a crítica à sociedade e às instituições da época, bem como a desconstrução de mitos, esta última já apontada por Sant’anna como característica central da estrutura narrativa complexa. Através do personagem Don Quijote de La Mancha, desconstrói-se o arquétipo do tradicional cavaleiro andante, revelando-se sua fragilidade e sua loucura. Em *Don Quijote* presentifica-se também aquela complexificação identificada por Todorov – a reunião de várias histórias de personagens secundários encaixadas na história do personagem principal. De fato, *Don Quijote* inaugura diversas estratégias de complexificação narrativa no romance moderno.

A narrativa complexa como subversão de regras

A ideia de transgressão narrativa também aparece associada à complexidade. Ela foi discutida por certos teóricos, entre eles, Genette (1972), que destaca a noção de metalepse⁵⁸ a partir das obras de Cervantes, Cortázar e Borges. A metalepse, segundo Genette, seria todo tipo de passagem ou transgressão de níveis narrativos, como acontece, por exemplo, nas situações em que o personagem interpela o narrador ou o narrador interpela o leitor. Para ampliar a noção de formas complexas na literatura, são também importantes as inovações narrativas do modernismo literário de Joyce e de Proust e aquelas do modernismo tardio do *nouveau roman* nos anos 1950,

⁵⁸ O conceito de metalepse foi trabalhado por Genette em: GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 243, e **Métalepse. De la figure à la fiction**. Paris: Éditions du Seuil, 2009b.

em Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras. Cada um a sua maneira, esses autores associam a complexidade à sofisticação da retórica ficcional pela utilização de estratégias subversivas do código narrativo clássico, tais como diversos níveis narrativos, reflexividade, incoerência temporal, diferentes perspectivas, monólogos interiores, ambiguidades. Dentre esses movimentos e obras de vanguarda, destacamos o *nouveau roman* que, mais tarde, influenciou o cinema, resultando na emergência do *nouveau cinéma*.

Como afirma Jean Ricardou (1973), o *nouveau roman* não constituiu uma escola nem mesmo um movimento organizado, mas um conjunto de obras conhecidas pela recusa às regras canônicas do romance. O termo *nouveau roman*, que aparece pela primeira vez em artigo de Émile Henriot de 1957, diz respeito à produção literária de escritores como Alain Robbe-Grillet, Maurice Blanchot, Claude Simon e Marguerite Duras. Esses autores entendem que a complexidade da realidade deve se refletir nas formas de narração e não apenas no nível do conteúdo das narrativas. De fato, segundo Robbe-Grillet, desenvolver “novas formas do romance, capazes de expressar (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo”⁵⁹ (1963, p. 9, tradução nossa) é o objetivo dos autores reunidos sob a égide do *nouveau roman*. Trata-se, assim, de suspender a repetição sistemática de formas do passado e deixar florescer novas maneiras de representar o homem de amanhã. Tal rompimento com a noção tradicional de personagem e história resulta na complexificação narrativa pela suspensão do encadeamento lógico das ações, da confusão temporal e espacial, de personagens indefinidos e mutáveis e da exploração dos fluxos de consciência. Essa tendência ao desenvolvimento de uma literatura não convencional foi considerada por alguns teóricos⁶⁰ como contranarrativa, já que perverte normas fundamentais, afastando-se das formas puras e matriciais da narrativa clássica.

A narrativa como sistema complexo

No final do século XX, o tema da complexidade narrativa ressurgiu nos meios acadêmicos por um viés inusitado: o cruzamento entre a narratologia e as ciências exatas, notadamente no

⁵⁹ “De nouvelles formes romanesques, capables d’exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l’homme et le monde” (ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris: Galimard, 1963, p. 9).

⁶⁰ Sobre a noção de contranarrativo na literatura, consultar: MERETOJA, Hanna. **Narrative Turn in Fiction and Theory. The crisis and return of storytelling from Robbe-Grillet to Tournier**. Houndmills/Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

campo de estudos sobre os sistemas complexos. Assim como a teoria da evolução, a termodinâmica e a teoria do caos⁶¹, também a teoria dos sistemas complexos encontrou ressonância nas produções simbólicas e nas ciências humanas. Do encontro conceitual entre a literatura e a teoria da complexidade das ciências exatas, surgiram implicações para as ciências humanas e sociais. Um dos resultados dessa vontade interdisciplinar foi a criação, em 2012, do centro de estudos da narrativa e dos sistemas complexos, o NarCS (*Narrative and Complex Systems*)⁶², na Universidade de York (UK). O centro, composto de teóricos da narratologia e de cientistas da complexidade, dedica-se ao desenvolvimento de modelos interdisciplinares capazes de demonstrar o valor dos conceitos narrativos em pesquisas de sistemas complexos, bem como aplicar os princípios da ciência da complexidade à criação narrativa e à sua compreensão. Richard Walsh (2011), membro do centro, destaca similaridades entre o sistema narrativo e o sistema complexo. Desse modo, ele defende que o conjunto é, em ambos os sistemas, mais que adição de suas partes e que a imprevisibilidade e a organização emergentes estão também presentes, por exemplo, nas narrativas abertas do videogame e da mídia interativa.

3.4 A complexidade no cinema

Para tratar das questões relativas à complexidade na narrativa fílmica, destacamos dois contextos de produção e estudos cinematográficos: o *nouveau cinéma* francês, da década de 1960, e o cinema de grande público de fins do século XX e início do XXI.

O nouveau cinéma e a complexificação narrativa

Alain Robbe-Grillet, conhecido escritor do *nouveau roman*, estendeu para o cinema sua disposição de romper com os códigos narrativos. Em seu primeiro projeto para a grande tela, *O Ano Passado em Marienbad* (1961), que teve a parceria de Alain Resnais, encontramos uma

⁶¹ Sobre as relações entre a literatura e a teoria da evolução e a termodinâmica, consulta as obras de Wilson e Bowen (2001), **Science and Literature: Bridging the Two Cultures**; e Beer (1983/2000), **Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction**.

Sobre as relações entre literatura e a teoria do caos, consultar o livro de Polvinen (2008), **Reading the Texture of Reality. Chaos Theory, Literature and the Humanist Perspective**.

⁶² Endereço eletrônico do centro de pesquisa NarCS: <<http://www.york.ac.uk/narrative-studies/research-themes/complex-systems/>>.

estrutura complexa da narrativa, qualificada por Pierre Beylot como “construções labirínticas”, “marcadas pela confusão entre o antes e o depois e pela arbitrariedade de conexões entre as sequências”⁶³ (2005, p. 51, tradução nossa). Aliás, foi a partir da análise de filmes disnarrativos de Robbe-Grillet, tais como *L’Immortelle* (1963), *L’homme qui ment* (1968) e *L’Éden et après* (1970) que François Jost e Dominique Chateau (1979) desenvolveram as bases de uma nova semiologia. Para eles, esses filmes se utilizam de outras operações estruturantes da narrativa que não a implicação e a coordenação. Assim, as *teleestruturas* de tais filmes, como as denominam Chateau e Jost, são acrônicas, pois não obedecem a ordem linear e funcionam por meio de um sistema de relações descontínuas que contêm uma intencionalidade subjacente, trazendo à superfície a estrutura profunda da obra e fazendo com que o “espectador ligue aquilo que o texto fílmico dissociou” (PARENTE, 2000, p. 139). Em entrevista concedida a François Jost e veiculada na televisão francesa em 1982, o escritor e cineasta Robbe-Grillet responde à pergunta sobre as intenções narrativas presentes na montagem dos filmes *L’Immortelle* e *L’homme qui ment*:

(F. Jost) Este tipo de cena corresponde simplesmente à ideia de mostrar um projeto mental ou, ao contrário, é também uma ideia de ir contra uma certa norma do código cinematográfico? (A. Robbe-Grillet) Um artista que deseja produzir uma narrativa, que é cineasta, que é artista plástico ou músico, é alguém que não está contente com a ordem estabelecida. Ele tem a impressão de que essa ordem estabelecida é uma simplificação mentirosa. (...) Mas, a cada instante, ela vai ser posta em questão por forças que puxam para trás (como a força de *ça*, para Freud). Ou simplesmente, pela ideia de que outras estruturas irão talvez atualizar outras relações com o real. Então, as duas preocupações se reencontram, isto é, de partida, podemos dizer que é uma preocupação mais ou menos formal de criar novas formas por oposição à forma estereotipada da narrativa clássica. Mas também é a ideia que essas formas estereotipadas, no fim das contas, são apenas construções artificiais que tentam me fazer escapar do real, que é muito mais rico, muito mais comovente etc. E por consequência, a vontade de criar uma narrativa outra vai ser também uma vontade de busca da realidade do que há no interior de mim⁶⁴ (Trechos retirados da entrevista: *Rétrospective Alain Robbe-Grillet*. Realização: François Jost, 1982).

⁶³ “[...] marquées par la confusion de l’avant et de l’après et par l’arbitraire des connections entre les séquences” (BEYLOT, Pierre. *Le récit audiovisuel*. Paris: Armand Colin, 2005, p. 51).

⁶⁴ Trecho original: “(F. Jost) Est-ce que ce genre de scène correspond simplement à l’idée de montrer un projet mental ou, au contraire, c’est aussi l’idée d’aller contre un certaine norme de code cinématographique? (A. Robbe-Grillet) Un artiste, qui envie de produire un récit, qui est cinéaste, qui est peintre ou est musicien, c’est quelqu’un qui n’est pas contente avec l’ordre établi. Il a l’impression que cet ordre établi est une simplification mensongère. (...) Mais qui à chaque instante va se trouver mise en cause par de forces qui pousse par derrière (le force du *ça*, pour Freud). Et toute simplement, par l’idée que d’autres structures vont peut être mettre à jour d’autres rapports au réel. Donc les deux préoccupations se rencontrent. Au départ, on peut dire c’est un préoccupation plus au moins formelle de créer des formes nouvelles par opposition au forme stéréotypé du récit classique. Mais aussi c’est l’idée que ces formes stéréotypées, à la fin de compte, sont rien d’autre que des constructions artificielles que essayent de me faire échapper au réel qui est beaucoup plus riche, beaucoup plus passionnant etc. Et par conséquent, la volonté de créer un récit autre va être aussi une volonté de recherche concernant la réalité qu’il y a à l’intérieur de moi”.

No trecho destacado, Robbe-Grillet fala da dupla intenção de sua obra cinematográfica. A primeira é revelar que as formas estereotipadas da narrativa clássica são construções artificiais da realidade, que é, na verdade, muito mais rica e interessante. Consequência da anterior, a segunda é uma intenção estética cujo objetivo é gerar novas formas de representação do real, capazes de revelar a complexidade da vida e do indivíduo. É justamente por sua propensão a criar novos formatos narrativos que o *nouveau cinéma* é considerado por alguns de seus criadores como *disnarrativo*. Tal noção foi lançada por Robbe-Grillet no artigo “L’argent et l’ideologie” (1975) e refere-se não à ideia de negar a narrativa, mas de desconstruir a ilusão da narrativa como modelo de verdade. Desse modo, as obras do *nouveau roman* e do *nouveau cinéma* propõem a desconstrução das normas canônicas da narrativa, seja na literatura ou no cinema, revelando outras poéticas de representação do real. No campo cinematográfico, essa intenção se manifesta na quebra da lógica causal e cronológica das ações, na ambiguidade dos personagens e na desconstrução das noções de referencialidade e transparência da narrativa.

A proliferação de termos para designar os filmes complexos do cinema contemporâneo

A partir da produção cinematográfica ficcional da década de 1990, a complexidade ressurge como objeto de estudo da narratologia fílmica. Com a retomada do tema, outras classificações da narrativa complexa têm emergido. David Bordwell (2002), por exemplo, estudou a complexidade fílmica sob a perspectiva da narrativa clássica. Em suas reflexões, ele afirma que as estratégias de complexificação encontradas nos filmes pós-clássicos são apenas versões mais sofisticadas de técnicas inerentes ao enredo clássico. No artigo “Future Films” (2002), Bordwell denomina *forking-path* os filmes narrativamente mais audaciosos, como *Corra, Lola, Corra* (T. Tykwer, 1998), *Sorte Cega* (K. Kieslowski, 1987) e *De Caso com o Acaso* (P. Howitt, 1998). Cada um desses filmes mostra universos paralelos a partir de certo ponto da história, ou seja, apresentam narrativas constituídas por realidades sincrônicas da vida de um mesmo personagem. Bordwell afirma que esses filmes, não obstante seus enredos mais ousados, com dois ou mais percursos alternativos, “ampliaram e enriqueceram algumas normas narrativas sem subvertê-las ou demolí-las⁶⁵” (2002, p. 91, tradução nossa). O autor distingue os filmes citados da ideia de narrativa

⁶⁵ “These forking-path movies [...] have stretched and enriched some narrative norms without subverting or demolishing them” (BORDWELL, David. *Film futures*. **SubStance**, n. 97, p. 91, 2002).

ilimitada que é fruto de uma profusão de mundos possíveis, como a presente no conto *Jardins das Veredas que se Bifurcam* de Jorge Luis Borges⁶⁶ (1941). Para Bordwell, aqueles filmes evocam não mais que duas ou três possibilidades narrativas, que ainda seguem os preceitos e as convenções da narrativa clássica, enquanto que na narrativa ilimitada coexistem uma infinidade radicalmente diversa de mundos paralelos e realidades alternativas, como ocorre no conto de Borges.

Edward Braning (2002), em artigo-resposta à análise de Bordwell, argumenta que o termo *forking-path* refere-se a um grupo limitado de filmes inseridos num fenômeno de complexificação mais abrangente denominado *multiple-draft films* (BRANING, 2002, p. 108). O termo usado por Braning para nomear o fenômeno de complexificação fílmica não se refere a uma propriedade formal da narrativa, mas sim à capacidade cognitiva do espectador de criar enredos alternativos, possíveis e hipotéticos, durante seu processo de recepção do filme. Como ele mesmo argumenta, os *multiple-draft films*, em sua estrutura, explicitam tal capacidade cognitiva dos públicos, concretizando os enredos possíveis (*drafts*) no interior dos filmes. Ao destacar o novo termo, Braning realça um importante efeito da narrativa complexa sobre o público – a ressignificação – e cita outros filmes que também trabalham com a ideia de múltiplas tramas ou versões alternativas, como *Rashomon*, de A. Kurosawa (1950), *Nashville* (1975) e *Short Cuts – Cenas da Vida* (1993), de Robert Altman. De fato, a complexificação narrativa através de diversas versões e pontos de vista ou por meio de realidades paralelas, como as encontradas nos filmes estudados por Bordwell, são como palimpsestos fílmicos, visto que geram a reescritura da mesma história, fazendo com que o espectador realize ressignificações do filme. Voltaremos ao efeito da ressignificação pela narrativa complexa no Capítulo 4, no qual a questão será melhor explorada.

Warren Buckland, por seu turno, adota o termo *puzzle films* para se referir ao grupo de obras cinematográficas que, produzidas a partir de 1990, refutam as técnicas da narrativa clássica e as substituem pela narrativa complexa (2009, p. 1). O autor recorre à definição aristotélica de enredo complexo para distinguir e explicitar o avanço e a expansão da produção cinematográfica contemporânea em relação àquela definição precursora. Como já vimos, Aristóteles, na *Poética*,

⁶⁶ No conto, o personagem Yu Tsun descobre que seu avô, Ts'ui Pên, criou um invisível labirinto do tempo, organizado na forma de um romance. Nesse romance, todos os possíveis caminhos narrativos ocorrem simultaneamente, gerando uma história rizomática formada por uma infinidade de caminhos narrativos. Como relatado no conto, “em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as demais; na do quase inextricável Ts'ui Pên, opta, simultaneamente, por todas” (BORGES, 2007, p. 89).

caracteriza a narrativa complexa como aquela que apresenta peripécia e/ou reconhecimento, sendo certo que tais estratégias continuam inscritas na lógica da probabilidade e da verossimilhança do enredo clássico. Para Buckland, a narrativa presente em alguns filmes contemporâneos corresponde a um nível de complexificação que extrapola os domínios da narrativa clássica e, portanto, ultrapassa as concepções de complexidade narrativa de Aristóteles e de Bordwell. De acordo com Buckland, esses filmes apresentam características – como não linearidade, *loops* temporais, fragmentação espaço/temporal e ambiguidades – que geram estruturas labirínticas e misturas entre níveis da realidade diegética. Além disso, os mundos narrativos dos *puzzle films* são frequentemente habitados por personagens esquizofrênicos, com problemas de memória ou mesmo mortos. O autor ainda explica que a complexidade presente nesses filmes opera em dois níveis – o nível narrativo e o nível da narração. Como se vê, Buckland relaciona os dois níveis com a distinção formalista, associando o narrativo e a narração à história (*fabula*) e ao enredo (*syuzhet*) respectivamente. A partir dessa linha de pensamento, os filmes *A Origem* (2010) e *Amnésia* (2000), de Christopher Nolan, são diferentemente complexos. O primeiro, no nível da história, já que trata da dualidade entre o mundo dos sonhos e o mundo real. E o segundo, no nível do enredo, pois incorpora em sua estrutura as fragmentadas lembranças do personagem principal, que sofre de problemas de memória.

Allan Cameron (2006) aborda o fenômeno da complexidade narrativa fílmica de uma perspectiva similar à perspectiva de Bordwell. Para o estudioso australiano, os filmes considerados complexos não constituem necessariamente uma nova norma narrativa do cinema, pois muitos seguem estrutura tradicional. Contudo, o autor reconhece que, nos últimos vinte anos, o cinema popular tem caminhado em direção a narrativas mais complexas. Em seus estudos, Cameron propõe o termo *modular narratives* para designar quatro tipos de filmes: anacrônicos, bifurcados (*forking-paths*), episódicos e de telas divididas (*split screens*). As narrativas modulares do tipo anacrônico são as que não seguem uma ordem cronológica, isto é, são constituídas de *flashbacks* e *flashforwards*, sem predominância de uma ordem temporal sobre a outra, como ocorre no filme *Pulp Fiction* (Q. Tarantino, 1994). As narrativas denominadas *forking paths*, como aquelas observadas por Bordwell, apresentam versões alternativas da história na mesma narrativa, como em *Corra, Lola, Corra*. As narrativas da espécie episódica são coleções de histórias reunidas num único filme, como uma antologia, exemplificada pelo filme *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006). Vale lembrar que o tipo de complexificação narrativa

episódica foi também observado por Todorov (2013) em seus estudos literários e identificado, por exemplo, em *As Mil e Uma Noites*. A quarta tipologia de narrativas modulares, *split screens*, refere-se àquelas que trabalham com a simultaneidade espacial através da divisão de telas, como o filme *Time Code* (M. Figgis, 2000). Sintetizando, podemos dizer que Cameron caracteriza a narrativa filmica complexa pela modularização do tempo, da ação, da história e do espaço diegético.

Outros aspectos da complexidade filmica foram ressaltados por Miklos Kiss (2012), que propõe o termo *riddle plots* para distinguir uma categoria muito específica de filmes complexos. Para esse autor, certos filmes, como *Estrada Perdida* (David Lynch, 1997), estão além dos *puzzle films* de Buckland e dos *forking-path films* de Bordwell, dado que apresentam, no interior de sua narrativa, enigmas impossíveis de serem resolvidos. Na obra de David Lynch, *Estrada Perdida*, a narrativa apresenta-se de forma cíclica como um estranho *loop*, onde os personagens principais duplicam-se, ao mesmo tempo em que se sobrepõem no tempo e no espaço. Kiss destaca David Lynch como um diretor que construiu um notável repertório de filmes narrativamente enigmáticos, como o já citado *Estrada Perdida* (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Império dos Sonhos* (2006). Esses filmes, segundo Kiss, desenvolvem narrativas paradoxais que violam as regras clássicas, como a coerência de ação/reação, unidade espaço-temporal, linearidade e cronologia. Vale lembrar que, de outro lado, Buckland (2009, p. 56) classificou *Estrada Perdida* como um *puzzle film*, utilizando a imagem da fita de Möbius⁶⁷ como metáfora para representar a estrutura do filme, já que as metades do enredo conectam-se de maneira impossível, gerando uma narrativa paradoxal.

Finalizando nossa caminhada pela complexidade no cinema, registramos que Thomas Elsaesser (2009) utiliza a expressão *mind-game films* para nomear os filmes que apresentam jogos mentais, que podem ocorrer em dois níveis: o dos personagens (intradiegético) ou o do espectador (extradiegético). Para o autor, o filme *Se7en – Os sete crimes capitais* (David Fincher, 1995) qualifica-se no primeiro tipo, o intradiegético. Na história do filme, um *serial killer* “brinca” com o detetive que investiga seus crimes, desenvolvendo uma relação lúdica e macabra em que as regras do jogo são descobertas à medida que vão ocorrendo diversos assassinatos. Já o filme *Clube da Luta* (David Fincher, 1999) propõe um jogo narrativo ao espectador que tenta

⁶⁷ A fita de Möbius é uma superfície paradoxal que possui uma só face e uma só borda. Ela é resultante da junção das pontas de uma fita, após efetuar meia volta em uma delas.

acompanhar as ações ambíguas do personagem principal, em um enredo repleto de informações confusas. Somente ao final do filme é que tais informações revelarão as regras do jogo narrativo – o personagem principal e seu antagonista são, na verdade, a mesma pessoa. Elsaesser ainda destaca que os dois níveis lúdicos podem ocorrer simultaneamente, como, por exemplo, em *O Sexto Sentido* (M. N. Shyamalan, 1999) e *Os Outros* (A. Amenabar, 2001). Nesses filmes, os personagens principais não sabem que estão mortos e os espectadores também ignoram essa informação que só vem a ser revelada no final da história, gerando o efeito de ressignificação de toda a narrativa. O autor alemão evidencia assim o aspecto lúdico da complexidade fílmica, pela análise desses filmes que propõem um jogo narrativo ao espectador, seja através dos personagens e suas ações ou da estrutura narrativa. Elsaesser vê a complexificação lúdica no cinema como sintoma de uma certa crise da relação espectador-obra. Para ele, os tradicionais postulados e regimes de recepção fílmica, como “a suspensão da descrença” e a transparência, não são mais desafiadores o bastante para o público contemporâneo. Além disso, o autor relaciona os *mind-game films* à emergência dos *reality shows* na televisão e à grande penetração do *videogame* na cultura dos nossos dias. Assim como o efeito de ressignificação, o caráter lúdico das narrativas complexas será melhor explorado no Capítulo 4 desta tese.

Como vimos, uma ampla variedade de termos foi gerada pelos estudos cinematográficos que se dedicaram à investigação da complexidade fílmica. Por certo, as diferentes abordagens e os termos que as acompanham são mais complementares do que contraditórios, já que advêm de diferentes ângulos de visão de um mesmo fenômeno. Vejamos agora como a noção de narrativa complexa é teorizada pelos estudos da televisão.

3.5 A complexidade na televisão

Como já afirmamos, é certo que as análises de complexidade nos campos da literatura e do cinema nos auxiliarão na compreensão desse fenômeno no âmbito da televisão. Assim, ao trazermos essas contribuições teóricas para o meio televisual, buscamos compreender as especificidades da narrativa complexa na televisão e, ao mesmo tempo, reconhecer os aspectos universais da complexidade.

A narrativa complexa como hibridação de formatos matriciais

Um dos aspectos mais evidentes da complexificação narrativa na televisão refere-se a sua transformação estrutural. Para compreendê-la é preciso retomar os formatos canônicos da ficção televisual, abordados no segundo capítulo desta tese. Stéphane Benassi (2000), que se debruçou sobre o assunto, distingue três formas matriciais: o folhetim (composto por capítulos), a série (composta por episódios) e o telefilme (formato unitário). O autor, assim como Jolles (1979), parece buscar as formas narrativas matriciais, das quais todas as outras se originam. Benassi investiga a televisão; Jolles, a literatura. Para Benassi, a complexificação da estrutura narrativa decorre da mistura daqueles formatos fundamentais da narrativa televisual, resultando em formas híbridas que mesclam características estruturais das séries e dos folhetins. Os produtos dessa hibridação, que Benassi denomina de *fiction plurielle* (2000, p. 43), seriam, portanto, os formatos do folhetim serializante (*feuilleton sérialisant*) e da série folhetonante (*série feuilletonnante*).

Jason Mittell (2012 e 2015) identifica a complexidade na televisão de maneira similar, elegendo a hibridação estrutural como característica central do fenômeno. Ainda que a mistura de gêneros e a autoconsciência narrativa sejam identificados como recursos de complexificação também importantes, para o pesquisador estadunidense a narrativa complexa na televisão é primordialmente fruto da combinação do formato capitular (*serial*) com o episódico (*episodic*). O equilíbrio entre esses dois formatos resulta, segundo Mittell, em uma estrutura intrincada que ao mesmo tempo recusa “a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, [...] privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros” (2012, p. 36). O autor reconhece que nem toda ficção televisual contemporânea é complexa, porém localiza a recorrência desse novo formato narrativo nas últimas décadas da produção ficcional da televisão estadunidense. O autor apresenta diversos exemplos, como as séries *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87), *Twin Peaks* (ABC, 1990-91), *The Wire* (HBO, 2002-08), *The X-Files* (Fox, 1993-2002) e *Breaking Bad* (AMC, 2008-13). Nessas séries, a recusa ao fechamento narrativo e a adoção de continuidade nas histórias aparecem distintamente. Embora tenha elaborado um livro inteiramente dedicado ao estudo da narrativa complexa na TV (2015), examinando sua presença em diversos gêneros e formatos da ficção televisual dos EUA (dramas, *sitcoms*, *reality shows* etc.), Mittell não destaca tipos e nem mesmo níveis da complexidade, detendo-se em suas características gerais.

Michael Z. Newman (2006), por sua vez, dedica-se exatamente ao estudo dos níveis narrativos da ficção seriada, distinguindo três camadas estruturais: *beats*, episódios e arcos. Newman elege os *beats* como unidade estrutural mínima – primeiro nível. Para o autor, *beats* são ações ou eventos narrativos que apresentam informações novas ao espectador, fazendo a história caminhar. De *beat* em *beat*, a narrativa é construída, surgindo assim o segundo nível estrutural – os episódios. De acordo com o autor, o episódio padrão da televisão contemporânea é composto por seis a oito *beats*. Já os arcos, nível macro da estrutura narrativa seriada, representa a trama construída pelo conjunto de episódios que formam uma temporada ou mesmo uma série como um todo. Como exemplos de complexificação dessas três camadas, temos a já citada hibridação de formatos padrões (no nível dos episódios), os fenômenos de *spin-off*, *cross over*⁶⁸ e outras estratégias de expansão narrativa (no nível do arcos), assim como os recursos de redundância, reviravolta, recapitulação e ganchos narrativos (no nível dos *beats*). Sendo assim, o modelo dos níveis estruturais de Newman constitui eficiente ferramenta para detectar estratégias de complexificação estrutural da narrativa.

A complexificação temporal

Se a análise das combinações de formatos narrativos televisuais é essencial à compreensão da narrativa complexa, é igualmente necessário se interessar por outros aspectos associados ao mesmo fenômeno. Paul Booth (2011) dedicou-se à observação de outra dimensão da complexidade televisual contemporânea – o deslocamento temporal. Observando a maior recorrência de investimento em possibilidades de distorção temporal nas ficções televisuais, o autor a identifica em séries como *Doctor Who* (BBC, 2005-), *Lost* (ABC, 2004-10) e *Arrested Development* (Fox, Netflix, 2003–6 e 2013). Caracterizada pela descontinuidade do tempo narrativo, por meio do uso de viagens no tempo – *flashforwards*, *flashbacks*, *flashsides* – e falsas memórias, essa espécie de complexidade (deslocamento temporal), segundo Booth, gera uma recepção esquizofrênica por parte do público. O estudioso distingue três tipos de deslocamento temporal recorrentes na televisão contemporânea: *extensive flashback*, *memory temporality*,

⁶⁸ *Spin-off*, no vocabulário de televisão, refere-se à derivação de uma série televisual a partir de algum elemento narrativo de outra. A série *Better Call Saul* (2015), por exemplo, é derivada do personagem secundário Saul, presente na série *Breaking Bad* (2008-13). Já o termo *cross-over* refere-se ao fenômeno em que um personagem de uma dada série de ficção participa do universo ficcional de outra.

character temporality. O primeiro, *extensive flashback*, refere-se às ficções televisuais cuja narrativa, em sua totalidade, é apresentada como um grande *flashback*. Esse é caso da série *How I Met Your Mother* (CBS, 2005-14), que conta duas histórias: a primeira é a história de como o personagem principal conheceu e se apaixonou pela mãe de seus filhos; a segunda, a narração dessa história. A série apresenta, portanto, dois tempos diegéticos: o presente, situado no ano de 2030, quando o narrador conta a seus filhos adolescentes a história de como ele conheceu a mãe deles; e o passado, vinte anos atrás, que é apresentado como um grande *flashback*. O segundo tipo, *memory temporality*, corresponde a qualquer mudança temporal da estrutura narrativa como forma de memória ou resgate de ações. Tal recurso foi bastante utilizado na série *Lost*, por exemplo. O terceiro tipo, *character temporality*, refere-se ao deslocamento de personagens no tempo, gerando a complexificação temporal da narrativa pela simultaneidade dos tempos presente, passado e futuro. Tal tipologia pode ser exemplificada pela série *Doctor Who*, em que o personagem principal é capaz de viajar no tempo e realizar mudanças no curso do passado, presente e futuro da história. Afirmando que o estudo da complexidade temporal nas narrativas de TV pode nos auxiliar a compreender não apenas a televisão, mas também a cultura contemporânea como um todo, Booth descreve certas implicações ideológicas de tais deslocamentos temporais. Desse modo, narrativas complexas representam uma reação da indústria do entretenimento ao que Frederic Jameson (2006) chama de esquizofrenia pós-moderna – uma percepção desalinhada do tempo, na qual passado e futuro se confundem numa sensação contínua e simultânea de presente.

A complexificação por meio da expansão narrativa

Henry Jenkins (2009), por sua vez, identificou outro tipo de complexificação na ficção televisual e cinematográfica: aquela construída a partir da transmidiação, que se processa pela expansão narrativa a outras obras e também por meio da cultura participativa e colaborativa do público. Ao contextualizar a televisão no atual panorama comunicacional, Jenkins observa que ela reage ao fenômeno da cultura da convergência, expandindo seus programas em diversas plataformas. É nesse contexto que o gênero da ficção televisual encontra território propício para a renovação. Dessa sinergia entre a televisão e outras plataformas de comunicação, surgem formas de interação e modelos narrativos que resultam no fenômeno da narrativa transmídia. De acordo

com Jenkins, a narrativa transmídia (*transmedia storytelling*) “desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo“ (2009, p. 138). O mesmo fenômeno é descrito também por outros investigadores, como Marsha Kinder (1991) e seu conceito de *transmidia intertextuality*⁶⁹, Jason Mittell (2015) e a *diegetic extension*,⁷⁰ e Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília Dias de Castro (2011) e a “aderência”⁷¹. Na indústria televisual, destacam-se experiências de expansão e complexificação das narrativas de ficção, como nas séries *Lost*, *Breaking Bad*, *ReGenesis* (The Movie Network, 2004-8), entre outras. O universo narrativo dessas séries extrapola os episódios televisuais para ser também explorado em livros, *sites*, *blogs*, jogos, documentários, episódios para internet, entre outros. Ao longo dos últimos anos, temos visto, aqui no Brasil, experiências de expansão das narrativas de telenovelas. De fato, a internet cada vez mais vem sendo utilizada como plataforma narrativa pela teledramaturgia, por meio da disponibilização na rede de conteúdos narrativos complementares em formato de vídeos, jogos e *audiocasts*. Entretanto, há de se ressaltar que o fenômeno da expansão narrativa não depende em absoluto do digital, como também não é uma prática inédita. Como afirma Jason Mittell (2011), tal fenômeno pode ser encontrado em séries mais antigas como *Twin Peaks* (1990-1991) e *Murder, She Wrote* (1984-1996). Esses dois programas de televisão tiveram seus universos narrativos estendidos a outras obras (filmes, livros, áudiolivros), produzidas pelos produtores oficiais ou mesmo pelos fãs.

⁶⁹ O termo *transmidia intertextuality* nasce da observação dos processos narrativos de produtos de entretenimento infanto-juvenil que se desenvolvem por diversas plataformas, proporcionando diversos níveis de interação (KINDER, Marsha. **Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles**. Califórnia: University of California Press, 1991).

⁷⁰ O termo *diegetic extension* é definido pelo autor como o fenômeno em que um objeto do universo narrativo passa a existir no mundo real (MITTELL, Jason. **Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling**. Nova York: NYU Press, 2015, p. 299).

⁷¹ Para as autoras, a “aderência” é uma das formas de interação entre o texto televisual e outras plataformas. Tal forma caracteriza-se pela “expansão, ou seja, a exteriorização da articulação entre o produto televisual e a(s) plataforma(s) apropriada(s), ocupando essa expansão espaços para além dos limites do texto televisual, em direção aos seus desdobramentos em outras mídias” (CASTRO, Maria Lília Dias de; DUARTE, Elizabeth Bastos. **Ficção seriada gaúcha: sobre os movimentos de convergência**. In: LOPES, Maria I. V. de (org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais**. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 126).

A complexificação dos personagens

Em razão da maneira como são construídos e das transformações que sofrem ao longo da narrativa, os personagens são também elementos importantes no contexto da narrativa complexa e merecem atenção especial.

Sant'anna já havia observado a recorrência de um certo perfil de personagens da literatura de estrutura complexa quando afirmou: “o personagem da narrativa complexa é uma anomalia como Macunaíma, Dom Quixote e Finnegans Wake; é um anti-herói, um ex-cêntrico, um *displaced*, um *gauche*, mas é uma afirmação maior do indivíduo diante da perversão social, liberação da natureza diante da cultura” (1979, p. 29). Na televisão, a atual dramaturgia parece ter abraçado o personagem complexo, aproveitando-se do formato seriado de longa duração para desenvolvê-lo de modo mais minucioso e completo. Mittell (2012) nos lembra de que muitas séries complexas adotaram os anti-heróis como personagens principais, usando o arco narrativo de longa duração para aprofundar características psicológicas e detalhes do passado desses personagens. François Jost (2015), que se dedicou à análise dos vilões na televisão contemporânea dos EUA, mostra algumas transformações que ocorrem na construção do personagem na ficção televisual. O semiólogo francês destaca o enfraquecimento das fronteiras entre as noções de vilão e herói nas séries americanas, analisando, em detalhes, os personagens principais das séries *Breaking Bad*, *Dexter* (Showtime, 2006-13) e *Dead Wood* (HBO, 2004-6), cuja profundidade psicológica, emocional e social dificulta qualificá-los como vilões ou como heróis. Segundo Jost, as séries estudadas apresentam personagens imprevisíveis, que evoluem e se modificam (às vezes radicalmente) ao longo das temporadas, tornando-se vilões ou heróis no decorrer de um complexo percurso narrativo. Para o autor, é justamente essa transformação que fascina o público, pois há um grande prazer em acompanhar narrativas complexas que, pouco a pouco, vão revelando uma verdade interior do personagem que, de início, era inimaginável. Jost ainda destaca que os novos vilões das séries estadunidenses colocam em questão a ideologia do “sonho americano” e narram a história do capitalismo, revisitada pelo viés da violência e da desilusão. Nesse sentido, a complexificação dos personagens da ficção televisual se assemelha à noção de narrativa complexa de Sant'anna, em que a desconstrução de estereótipos, mitos e ideologias exerce papel central.

A complexificação pela metalinguagem

Outro aspecto relevante da produção televisual é a construção de relações metalinguísticas e autorreflexivas. Segundo Ien Ang (2010), programas como *Dallas* (CBS, 1978-91) e *Dynasty* (ABC, 1981-89) desencadearam o crescimento de uma cultura de ironia pós-moderna na ficção de televisão. Nessa perspectiva, a autora afirma que *Dynasty*, por exemplo, absorve tal ironia em sua narrativa, tornando-se um programa baseado no autossarcasmo e na autoparódia. E ainda explica que “muito mais que *Dallas*, *Dynasty* era um texto pós-moderno autorreflexivo que absurdamente atraiu atenção para si mesmo como um texto engenhoso, ardiloso e trapaceiro, mais do que por ser um melodrama sério” (2010, p. 89). Ang ainda ressalta que essa corrente de ironia pós-moderna tomou conta da cultura da televisão popular de forma global, já que pode ser encontrada nas televisões de outros países.

De maneira similar, Marcel Vieira Barreto Silva (2013) observa a autorreflexividade irônica na construção de *gags* nas *sitcoms* televisuais. O autor cita a série *Arrested Development* como uma narrativa que, consciente de seus próprios recursos, faz deles sua potência cômica. Essa série apresenta uma narração autorreflexiva que utiliza, por exemplo, a estratégia da recapitulação (repetição de cenas de episódios anteriores) para alterar as cenas já exibidas, causando estranhamento aos espectadores mais atentos. Ainda sobre a autorreflexividade, Silva destaca o recurso de hibridação de gêneros e estilos, que utiliza estratégias discursivas próprias do documentário com o fim de criar novas nuances e novos códigos para o cômico, como acontece na série *Modern Family* (ABC, 2009).

3.6 Territórios da complexificação narrativa

Examinadas algumas definições e manifestações concretas de nosso objeto teórico – a *narrativa complexa* –, prosseguimos buscando argumentos para responder às perguntas colocadas no início deste capítulo.

Já demonstramos que a complexidade narrativa é um fenômeno plural, que pode se manifestar em diversos aspectos, mesmo no interior de um único sistema narrativo. As concretizações da narrativa complexa são certamente infinitas, já que também o são as combinações das quais elas se originam. Tratar da complexidade narrativa na televisão (ou em

qualquer mídia) nos coloca diante de um problema equivalente àquele que se encontra para definir os gêneros narrativos: a dificuldade de alcançar uma tipologia satisfatória em face da pluralidade de manifestações desses fenômenos. Portanto, mais do que criar uma tipologia infinita da complexidade narrativa (como parece ser o caminho tomado por vários estudos cinematográficos), melhor vale observar os domínios comuns de onde provêm as manifestações da narrativa complexa.

Verificamos que certos elementos da narrativa complexa atuam em um mesmo território, ainda que de maneiras diferentes. As estratégias de complexificação dos personagens e das ações, por exemplo, atuam no campo da história. Nessa instância da história estão localizadas as reviravoltas narrativas, como a peripécia e o reconhecimento (Aristóteles); a reunião de diversas histórias (Todorov) e sequências (Propp), a complexificação das esferas sociais e psicológicas dos personagens (Jost) e a desconstrução de mitos e ideologias vigentes (Sant'anna). Por outro lado, o jogo que se estabelece na construção de personagens ambíguos, na reunião de várias histórias e nas reviravoltas do enredo opera também no nível da forma, complexificando a estrutura narrativa. Igualmente, as misturas entre formatos matriciais (Benassi, Mittell) e os deslocamentos temporais (Booth) parecem explorar o terreno da estruturação narrativa. A multiplicação de pontos de vista, as metalepses (Genette), as construções em abismo, as interpolações do narrador e a autoconsciência (Calatrava) são estratégias que complexificam os processos narrativos de enunciação. Por fim, a mistura entre gêneros, a subversão de regras narrativas (Robbe-Grillet, Buckland), as intertextualidades, metalinguagens, paródias e ironias (Ang) certamente atuam no código e na linguagem utilizados pela narração.

Diante dessa multiplicidade de estratégias, alguns autores tentaram erigir níveis de atuação da complexidade narrativa. Newman (2006), por exemplo, propõe três níveis da narrativa televisual – *beats*, episódio e arcos. Embora seu modelo seja eficiente para detectar aspectos da complexificação estrutural, mostra-se pouco adequado para tratar das dimensões da linguagem audiovisual e do conteúdo narrativo. Elsaesser (2009) distingue os níveis intra e extradiegéticos, para observar os jogos narrativos propostos pelos *mind-game films* ao espectador. Buckland (2009), por sua vez, utiliza a distinção formalista e destaca o nível da *fabula* (conteúdo) e o nível do *syuzhet* (enredo) nos *puzzle films*. Para tratar das narrativas de estrutura simples ou estrutura complexa no romance brasileiro, Sant'anna (1979) propõe o modelo triádico: personagens, narração, língua(gem).

Inúmeros são os modelos através dos quais é possível vislumbrar as estratégias de complexificação narrativa. Contudo, convocamos o modelo genettiano (1972), por acreditarmos tratar-se de uma ferramenta metodológica mais precisa em sua capacidade de abordar os territórios de atuação dessas estratégias. Assim propomos observá-las através das instâncias: (1) *história*, ou seja, o conteúdo (personagens e eventos) ainda virtualizado e dissociado da forma que o configura; (2) *narrativa*, que é a organização da história em um discurso narrativo, envolvendo critérios como ordem, frequência, focalização, distância narrativa, entre outros; (3) *narração*, isto é, o ato comunicativo da narrativa que pressupõe um narrador (ou instância enunciadora), um narratário (leitor ou espectador desenhado na própria narrativa) e um canal (forma expressiva que dá corpo à narrativa).

Já registramos no primeiro capítulo – e lembramos aqui – que as instâncias *história*, *narrativa* e *narração* constituem um modelo teórico, visto que, muitas vezes, não são passíveis de observação isolada, mesmo porque se presentificam sempre simultaneamente, em toda e qualquer narrativa. Pode-se constatar, no entanto, uma dominância de complexificação em certa instância em comparação a outra. Uma narrativa pode, por exemplo, ser mais intrincada no âmbito de sua narração, como ocorre nos romances de Machado de Assis, em razão das interpolações do narrador no desenvolvimento da história. Pode também a complexificação se apresentar mais intensa na instância da história, como no caso da construção de personagens complexos e psicologicamente voláteis. Para exemplo dessa última complexificação, citamos o personagem Walter White, na série *Breaking Bad*. A complexidade pode ainda acontecer pela estruturação intrincada de uma história simples, como no romance *Ulisses*, de James Joyce, que relata um dia banal da vida do personagem Leopold Bloom, por meio de uma estrutura narrativa e de uma linguagem extremamente complexas.

A palavra “complexo” carrega em si o problema da versatilidade, como adverte Morin (1990). Com efeito, trata-se de um vocábulo polissêmico, utilizado em contextos variados. A inexatidão do significado desse termo se faz também presente no campo dos estudos narrativos.

Nosso percurso pelas noções de narrativa complexa decorrentes de estudos literários, filmicos e televisuais teve por finalidade principal buscar uma possível maior precisão na definição desse tipo particular (e ao mesmo tempo plural) de configuração narrativa. Ao final desse percurso, contudo, constatamos a existência de um conjunto, ainda diverso e heterogêneo, de características relacionadas à noção de complexidade narrativa. Ainda que distinguidos os

territórios de ocorrência do fenômeno, indagamos se existiria uma lógica subjacente ou predominante à narrativa complexa.

Considerando toda a gama de estudos e definições da complexidade narrativa a que tivemos acesso, observamos que lhes falta uma teoria geral, ou seja, uma teoria capaz de promover o avanço dessas diversas análises de múltiplos casos particulares, com suas categorias e especificidades, em direção a modelos de validade universal. Todavia, os resultados do percurso empreendido, embora plurais, permitem-nos caminhar rumo a um sentido mais acurado do que seja esse fenômeno narrativo. Dessa maneira, esta pesquisa aposta na hipótese de uma teoria da narrativa complexa que, apesar de aplicada a casos singulares da ficção televisual, poderá contribuir para a compreensão do fenômeno como um todo. Assim, propomos associar a complexidade narrativa à predominância da autorreferencialidade, entendida como o movimento da narrativa de voltar-se sobre si, seja de maneira conteudística, formal ou enunciativa.

Defendemos a ideia de que a complexificação se concretiza mediante estratégias autorreferenciais que acarretam o espessamento da narrativa. Esse espessamento implica na ampliação das camadas de leitura e interpretação das obras. A autorreferencialidade, na nossa opinião, atua tanto nos mecanismos internos da narrativa quanto nos efeitos interpretativos que ela potencializa no espectador empírico. Consideramos, portanto, a autorreferência como a característica predominante da narrativa complexa. Dessa maneira, no escopo desta tese, definimos a narrativa complexa *como aquela que se configura por meio de estratégias autorreferenciais que atuam nas instâncias da história, da narrativa e da narração*. Os argumentos que sustentam nossa proposta de associar a narrativa complexa à predominância da autorreferencialidade serão apresentados e desenvolvidos no próximo capítulo.

Capítulo 4

NARRATIVA COMPLEXA E AUTORREFERÊNCIA: MECANISMOS E EFEITOS

“Esses tempos de metapoesia e metarromance são o tempo do florescimento irreprimível da narrativa de estrutura complexa, que, no entanto, já existia embrionariamente na antiguidade.” (SANT’ANNA, 1979, p. 29)

No conteúdo dessa citação, Sant’Anna introduz duas ideias fundamentais para nosso estudo. A primeira, já mencionada no capítulo anterior, trata da percepção de que a narrativa de estrutura complexa não é uma invenção da modernidade ou da pós-modernidade, visto que já se encontrava incipiente na antiguidade. A segunda toca na questão que acreditamos ser a lógica mais profunda da narrativa complexa – o movimento de voltar-se sobre si mesma, ou seja, sua autorreferencialidade. E é justamente esse movimento que investigaremos neste capítulo.

Ao relacionar a metapoesia e o metarromance à narrativa de estrutura complexa, Sant’Anna refere-se, respectivamente, à obra poética de Stéphane Mallarmé (1842-98) e ao romance *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, afirmando que a poesia de Mallarmé é uma “composição interessada em seus próprios materiais, que discursa sobre si mesma” e que o romance de Joyce volta-se sobre si como “uma narrativa da narrativa” (SANT’ANNA, 1979, p. 29). Para o autor, ambos os casos são manifestações do que denomina de estrutura complexa, na medida em que buscam seus referentes não na realidade externa, mas no universo interno de suas composições.

Registramos ainda que Sant’Anna reconhece a *Odisseia* de Homero como obra precursora da complexificação estrutural da narrativa, resgatando, assim, algo que Todorov havia observado: “a *Odisseia* não é uma simples narrativa, mas uma narrativa de narrativas” (2013, p. 113). Com efeito, o tema da epopeia de Homero não é a volta de Odisseu para Ítaca, mas as narrativas que formam a *Odisseia*. Vale lembrar que Aristóteles já havia considerado complexa a mesma obra, ainda que por outras características: “Quanto à estrutura de seus poemas [de Homero], a *Iliada* é simples e saturada de sofrimento, enquanto a *Odisseia* é complexa (nela sendo copiosos os reconhecimentos)” (*Poética*, 2011, p. 86). As estratégias narrativas da *peripécia* e do *reconhecimento*, ressaltadas por Aristóteles como inerentes aos enredos complexos, “devem

surgir da própria estrutura da narrativa, de modo a se sucederem aos eventos anteriores por necessidade ou por probabilidade” (*Poética*, 2011, p. 57). A peripécia é uma ocorrência transformadora que promove reviravoltas no curso da narrativa, embora se realize de modo verossimilhante⁷². O reconhecimento, como a própria palavra sugere, concretiza para personagens e público algo que havia sido meramente mencionado na narrativa, resultando também em transformações e reviravoltas. Na *Odisseia*, a principal peripécia do enredo ocorre após uma série de reconhecimentos. Ao voltar para casa disfarçado de mendigo, Odisseu é descoberto por sua serva Euricleia, através de reconhecimentos sucessivos que culminam na identificação da cicatriz em sua perna, cicatriz essa adquirida por Ulisses antes de sua partida de Ítaca. O reconhecimento da volta de Odisseu gera a mudança radical do curso da história (*peripécia*), já que, ao ter sua identidade revelada, ele mata seus inimigos, junta-se a Penélope e retoma seu reino, concretizando a profecia mencionada no início de sua jornada. É nesse sentido que peripécia e reconhecimento podem ser vislumbrados pelo viés da autorreferência: são estratégias narrativas que apontam para a própria história em suas ações precedentes, gerando, assim, o efeito de reviravolta no enredo.

Constatamos que outras propriedades autorreferenciais da narrativa complexa foram também sinalizadas por muitos outros investigadores da literatura, do cinema e da televisão. Vallés Calatrava (2008, p. 62) havia apontado para a complexificação metanarrativa em *Dom Quixote*. Os novos semiólogos Chateau e Jost (1979) ressaltaram a *teleestrutura* dos filmes disnarrativos do *nouveau cinéma*, caracterizada pela acronia e pela busca de novas formas de representação, subvertendo as regras canônicas da narrativa clássica. A complexidade filmica do cinema da virada do último século, classificada por Bordwell (2002), Braning (2002), Buckland (2009), Cameron (2006), Kiss (2012) e Elsaesser (2009) através de diferentes termos – respectivamente, *forking-path films*, *multiple-draft films*, *puzzle films*, *modular narratives*, *riddle plots*, *mind-game films* – aponta, igualmente, para aspectos autorreferenciais da narrativa, na medida em que ressaltam estratégias como a recursividade, a metalepse, o *mise en abyme* e a complexificação do tempo e do espaço diegéticos. Benassi (2000), Mittell (2012 e 2015), Jenkins (2009), Booth (2011), Jost (2015) e Ang (2010), analisando o mesmo fenômeno na narrativa televisual, destacaram, respectivamente, a hibridação estrutural, a mistura de gêneros, a expansão

⁷² A verossimilhança é aqui entendida a partir da concepção de Aristóteles, como coerência própria à narrativa que nasce da necessidade e da probabilidade, sendo que é preferível o “impossível plausível e não o possível implausível” (ARISTÓTELES, op. cit., p. 94).

narrativa, os deslocamentos temporais, a complexificação de personagens, a paródia e a ironia. Todos, em algum nível, recursos autorreferenciais.

Além dos aspectos apontados pelos autores, percebemos uma certa coincidência entre o *corpus* analisado nos estudos sobre a autorreferência e o *corpus* das pesquisas sobre a narrativa complexa. No que concerne aos estudos da narrativa complexa, estes têm ganhado maior atenção neste início do século XXI, impulsionados pela complexificação da cultura popular e pelo desenvolvimento das investigações sobre os sistemas complexos em diversos campos da ciência. Quanto à autorreferência, grande parte de investigações desse fenômeno desenvolveram-se no século XX, sob rubricas como metaficção, autoconsciência narrativa, metarromance, metafilme, cinema reflexivo, entre outras. Importante lembrar que ambos os fenômenos – narrativa complexa e narrativa autorreferencial – foram investigados em estudos precursores, realizados de maneira esparsa desde a antiguidade. Mas é no curso do século XX e início do século XXI que a sistematização dessas investigações ganha corpo e visibilidade. De fato, é nesse período que os estudos da autorreferência e também os dedicados à complexidade narrativa se debruçam eminentemente sobre produções tais como: as séries televisuais de S. Bocho, C. Carter, M. Groening, D. Simon, D. Chase, V. Gilligan e J. J. Abrams; os filmes de Robbe-Grillet, Lynch, C. Nolan, Bergman, Fellini e Godard; e as obras literárias de Homero, Cervantes, Joyce, Mallarmé, Calvino, Cortázar, Borges, Machado de Assis, entre outras.

Dessa maneira, os aspectos da narrativa complexa levantados no capítulo anterior, bem como os estudos desenvolvidos por alguns autores, levam-nos a acreditar que há uma relação fundamental entre narrativa complexa e autorreferência. Por conseguinte, neste capítulo buscaremos evidenciar essa relação, investigando mecanismos autorreferenciais de complexificação narrativa em ficções literárias, cinematográficas e, em especial, em ficções televisuais. Diante de indícios dessa relação, indagamos: *Quais seriam as estratégias autorreferenciais pelas quais a narrativa se complexifica? E, particularmente, como ocorre a complexificação autorreferencial na ficção televisual?*

A autorreferencialidade presente nas obras mencionadas por Sant’Anna certamente se realiza por meio de estratégias diversas. Os modos pelos quais os poemas de Mallarmé se complexificam, evocando seus próprios materiais, são distintos dos mecanismos de autorreferência presentes no romance de Joyce, os quais, por sua vez, distinguem-se dos artifícios metanarrativos apresentados na epopeia de Homero. Além disso, outras características da

narrativa complexa literária, fílmica e televisual evocam muitos outros recursos de sofisticação autorreferencial do relato ficcional.

Para destrinchar a relação cuja possibilidade aqui levantamos faz-se necessário, antes, elucidar o fenômeno da autorreferência. O esclarecimento prévio de seu significado, seu oposto, seus tipos, modos e níveis de atuação, bem como certas abordagens do fenômeno, serão elementos-chave para compreender a autorreferência como lógica subjacente à narrativa complexa.

4.1 Sobre a autorreferência: definições e abordagens

Qualquer estudo sobre a autorreferência implica um esclarecimento preliminar sobre o termo *referência*. A noção de referência é, por definição, algo que se reporta, alude ou remete a outra coisa. Numa abordagem semiótica, referência é a relação entre o signo e seu referente (aquilo que o signo representa). O referente (ou objeto, na semiótica de Charles Sanders Peirce⁷³) pode pertencer ao mundo exterior ao signo, como ocorre na maioria dos casos. Por exemplo, a palavra *maçã* se refere à fruta, objeto externo ao signo verbal *maçã*. Entretanto, o signo também pode se referir a seus elementos constituintes, como ocorre na palavra *vogal*, ou pode apontar para si como um todo, como o signo verbal *palavra*. Assim, a alorreferência ou heterorreferência⁷⁴ (NÖTH, 2007b) significa referir-se a qualquer outra coisa que não a si próprio. E, por oposição, a autorreferência designa o remeter-se a si mesmo, no todo ou em parte. A autorreferência não se restringe a signos verbais, apresentando-se em signos de qualquer natureza (sonora, visual etc.), como veremos ao longo do capítulo.

Tratar da hetero e da autorreferencialidade nos leva ao resgate das funções da linguagem distinguidas pelo linguista Roman Jakobson⁷⁵ (1987). O autor deriva as funções do estudo da comunicação verbal, identificando o seguinte esquema básico: num determinado *contexto*, um

⁷³ Na teoria dos signos ou gramática especulativa de Charles Sanders Peirce, “o signo é uma relação triádica entre um primeiro, o signo, um segundo, o objeto do signo, e um terceiro, o interpretante do signo, que é, coextensivamente, também representante do objeto pela mediação do signo. [...] A ação do signo é funcionar como mediador entre o objeto e o efeito que o signo produz em uma mente atual ou potencial” (SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 191).

⁷⁴ Em seu estudo sobre a autorreferencialidade nas mídias, Nöth utiliza os termos *alloreferência* e *heteroreferência* como opostos à noção de *self-reference* (NÖTH, Winfried; BISHARA, Nina. **Self-reference in the media**. Berlim: Walter de Gruyter, 2007b).

⁷⁵ Sobre as funções da linguagem, consultar: JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1987.

remetente envia uma *mensagem* para um *destinatário*, através de um *canal* e utilizando um *código*. A partir desse arranjo, Jakobson destaca seis funções da linguagem, que corresponderiam aos modos como a mensagem se orienta por um dos elementos constituintes da comunicação verbal. Dessa maneira, a função referencial evoca o contexto; a função emotiva, o remetente; a função poética, a mensagem; a função conativa, o destinatário; a função fática, o canal; e a função metalinguística, o código. Em relação a seus referentes, podemos posicionar, de um lado, a função referencial como heterorreferencial, já que é centrada no contexto, elemento externo ao signo que comunica, e, de outro, as funções emotiva, conativa, fática, poética e metalinguística, que seriam autorreferenciais em algum nível, pois evocam elementos internos ao signo (remetente e destinatário implícitos na mensagem, canal, mensagem e código).

A autorreferência tem sido relacionada a campos variados dos estudos culturais e midiáticos. Jay Bolter e Richard Grusin (1999), por exemplo, argumentam que ela está na origem das mídias. Esses pesquisadores explicam que toda mídia surge a partir da remediação (apropriação e reformulação) de outras mídias precedentes. Tal ideia é também encontrada no pensamento de Marshall McLuhan, quando afirma que “o meio é a mensagem” ou que “o conteúdo de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo” (1964, p. 22). Transpondo a ideia da remediação para o campo narrativo, como já feito no Capítulo 2, percebemos que a reformulação narrativa também faz parte do processo descrito por Bolter e Grusin. A televisão dos primeiros tempos, por exemplo, apropria-se de características de outros sistemas narrativos já consolidados (como os do teatro, do rádio, da literatura e do cinema) para criação da então nascente teledramaturgia. Nesse sentido, podemos afirmar que as primeiras ficções televisuais referem-se, em parte, a sistemas narrativos de outras mídias.

Outros autores têm associado o crescimento da autorreferencialidade à pós-modernidade, um dos paradigmas predominantes nas discussões intelectuais do fim do século XX. Jean-François Lyotard (1979), por exemplo, caracteriza a condição pós-moderna como o estado de crise das grandes narrativas. A pós-modernidade seria propícia ao florescimento da autorreferencialidade, já que, segundo o filósofo francês, trata-se de um período marcado pela perda da realidade como referente absoluto da representação, resultando num mundo que se apresenta unicamente como discurso. Jean Baudrillard (2003), por sua vez, lamenta a perda do referencial na hiperrealidade pós-moderna. O sociólogo francês realizou análises polêmicas sobre a cobertura midiática da Guerra do Golfo e do Atentado de 11 de Setembro (2003), sustentando

que as imagens de tais acontecimentos divulgadas pelas mídias já não representam o real, pois são simulacros, ou seja, uma mera virtualidade. Para o autor, o simulacro é o esvaziamento do signo, isto é, o oposto da representação, visto que aniquila todo tipo de referência. A intensificação da autorreferencialidade na virada do século XX ao XXI é igualmente observada por Michael Dunne⁷⁶ (1992), que a detecta na cultura popular e destaca a televisão como mídia que vem naturalizando a autorreferência, movendo-a das margens para o centro da produção cultural. Para Dunne, a autorreferência tem alcançado altos níveis de sofisticação em diversos produtos da cultura popular, como programas de televisão, filmes, músicas e histórias em quadrinhos. É curioso notar que Steven Johnson examina os mesmos produtos culturais para argumentar que “a cultura popular vem se tornando cada vez mais complexa nas últimas décadas” (2006, p. 9). Para esse autor, os *videogames*, as séries de televisão, os *reality shows* e os filmes têm se transformado em produções mais complexas, demandando maior participação cognitiva e um acompanhamento metarreflexivo dos públicos.

Para tratar da autorreferência na narrativa de ficção, esta tese busca apoio nas abordagens de Werner Wolf (2007 e 2009) e Winfried Nöth (2005, 2007a, 2007b, 2009). Embora tenham diferentes pontos de partida, os autores desenvolvem estudos plurimidiáticos acerca da autorreferência, isto é, estudos não restritos a uma mídia específica. Wolf parte da teoria literária e dos estudos narratológicos, ampliando os conceitos originados dessas disciplinas às formas expressivas do cinema, da pintura e da música. Nöth, por sua vez, parte dos estudos semióticos e nos fornece uma leitura do fenômeno da autorreferência a partir da semiótica de Peirce, também transitando por diversos sistemas midiáticos – publicidade, literatura, cinema e quadrinhos. Amparados pelos estudos dos autores citados e pelas enriquecedoras abordagens complementares de outros pesquisadores, investigaremos, no presente capítulo, as estratégias autorreferenciais de complexificação narrativa. Ainda que nosso olhar se dirija às narrativas escriturais e audiovisuais em geral, dedicaremos maior atenção ao estudo de tais estratégias na televisão, objeto central deste trabalho.

Assim é que seguiremos a abordagem semiótica, na qual a referência é entendida como a relação entre o signo e seu objeto. Portanto, partimos da premissa peirceana de que todo signo se refere a (evoca, aponta para ou representa) um objeto. Isso posto, o signo autorreferencial, de

⁷⁶ O pesquisador analisa particularmente a cultura popular produzida durante as décadas de 1980 e 1990 nos EUA. Mais detalhes, consultar: DUNNE, Michael. **Metapop: self-referentiality in contemporary american popular culture**. Jackson: University Press of Mississippi, 1992.

acordo com Nöth (2007b), seria aquele que se refere a si próprio ou a seus aspectos⁷⁷. Lúcia Santaella esclarece a definição semiótica da autorreferencialidade, afirmando que ela “ocorre quando um discurso, um texto, um processo de signos, de certo modo, com maior ou menor intensidade, refere-se a si mesmo em vez de se referir a algo fora da mensagem transmitida” (2007, p. 430). Logo, a autorreferência se opõe à heterorreferência, como esclarece Werner Wolf:

A autorreferencialidade pode ser definida como a qualidade de signos ou sistemas sógnicos que apontam para si mesmos ou para elementos idênticos ou similares dentro de um e mesmo sistema semiótico – em contraste, heterorreferencialidade, que denota a qualidade normal dos signos, aponta para o que convencionalmente é concebido como a ‘realidade externa’ aos sistemas semióticos. (WOLF, 2007, p. 266, tradução nossa)⁷⁸

Wolf sustenta que a polaridade heterorreferência *versus* autorreferência é mais gradativa do que binária, e que trafegar de um polo a outro significa atravessar suas gradações⁷⁹. Portanto, a autorreferência pode ocorrer de diferentes maneiras, desde que o signo ou sistema sógnico aponte para si, como um todo, ou para suas partes. Os distintos *tipos, modos e níveis* da autorreferência serão apresentados a seguir.

4.2 Autorreferência, Autorreflexão e Metarreferência

Dentro do vasto campo semântico da autorreferência, encontramos diferentes termos, como *mera autorreferência, autorreflexividade, metarreflexividade e metarreferência*. Embora relacionados e muitas vezes utilizados como sinônimos, esses termos encerram significados diversos. Para compreendê-los, torna-se oportuno identificá-los como *tipos* da autorreferência. O termo *tipo* é aqui entendido como um conjunto de características capaz de distinguir um grupo de fenômenos autorreferenciais de outro. Nesse sentido, os termos *mera autorreferência,*

⁷⁷ “[...] any sign that refers to itself or to aspects of itself is a self-referential sign” (NÖTH; BISHARA op. cit., p. 9).

⁷⁸ “Self-referentiality can be defined as the quality of signs and sign systems that point to themselves or to identical or similar elements within one and the same semiotic system – in contradistinction to the opposing pole, heteroreferentiality, which denotes the normal quality of signs, namely to point to what conventionally is conceived of as ‘reality outside’ semiotic systems” (WOLF, Werner. *Metafiction and metamusic: Exploring the limits of metareference*. In: NÖTH, Winfried; BISHARA, Nina. **Self-reference in the media**. Berlim: Walter de Gruyter, 2007, p. 266).

⁷⁹ “In fact, real signs are never entirely self-nor entirely heteroreferential, but rather show a mixture of both aspects to varying degrees” (WOLF, Werner. *Metareference across media: the concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions*. In: **Metareference across media: theory and case studies**; dedicated to Walter Bernhart on the occasion of his retirement. Amsterdã: Rodopi, 2009, p. 23).

autorreflexão e *metarreferência* representam três tipos distintos de realização autorreferencial que passaremos a detalhar, com apoio em Wolf (2007 e 2009).

Segundo esse autor, o primeiro tipo, *mera autorreferência*, ocorre quando o signo aponta para si ou para elementos partilhados num mesmo sistema sógnico, sem implicar proposições reflexivas, isto é, sem gerar processos cognitivos de reflexão. Nesse caso, Wolf agrupa os artificios da recursividade, da aliteração e da imitação, relacionando a *mera autorreferência* à função poética de Jakobson. Assim, o filme *Corra Lola, Corra* (Tom Tykwer, 1998) seria meramente autorreferencial, visto que é recursivo. De fato, em seu processo de retorno às ações iniciais da personagem Lola, o filme dobra-se sobre si mesmo, contudo sem realizar reflexões acerca de si. Já o segundo tipo, *autorreflexão*, de acordo com o autor, designa a autorreferência que gera proposições reflexivas, como ocorre, por exemplo, na utilização de recursos como a metalepse e a paródia. Dessa maneira, o romance *Don Quijote* (Miguel de Cervantes, 1605) seria autorreflexivo, pois é uma obra literária que reflete sobre o processo de escritura e ridiculariza o gosto popular da época pelas histórias de cavalaria.

Wolf ainda subdivide a *autorreflexão* em duas categorias, distinguidas pela presença ou ausência de consciência do *status* sógnico e midiático, dando origem ao terceiro tipo, denominado como *metarreflexão* ou *metarreferência*. Conforme o autor, a consciência do *status* sógnico e/ou midiático pressupõe o discernimento de pelo menos dois níveis: o nível do objeto e o metanível (WOLF, 2007, p. 268). Como se vê, o autor resgata o sentido grego originário do prefixo *meta* – passagem de um nível a outro. Assim, a relação metarreferencial se dá no movimento de apontar, a partir do metanível, para si mesmo, reconhecendo a própria condição de signo. A obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis, 1881) exemplifica a *metarreferência* narrativa. No romance, o personagem Brás Cubas – narrador autodiegético, isto é, consciente de seu duplo *status* – gera reflexões sobre o processo narrativo em que é simultaneamente narrador e personagem, apontando da própria narrativa para um metanível, onde se encontram os personagens da história que relata.

Para sistematizar as relações entre os três tipos de autorreferência (*mera autorreferência*, *autorreflexão* e *metarreferência*), traduzimos e adaptamos a tabela explicativa de Wolf:

REFERÊNCIA NA LITERATURA E EM OUTRAS MÍDIAS	
Heterorreferência	Autorreferência
Aponta para realidade externa ao signo.	1. Mera Autorreferência: aponta para si, sem implicar reflexões.
	2. Autorreflexão: aponta para si, gerando reflexões.
	2.1 Autorreflexão sem consciência do <i>status</i> sógnico.

Figura 6: Tradução e adaptação nossa do esquema de Werner Wolf (2007, p. 268).

A partir do esquema de Wolf, admitimos que a *mera autorreferência*, a *autorreflexão* e a *metarreferência* são tipos inscritos no amplo domínio da *autorreferência*. Como efeito disso, veremos que algumas estratégias da narrativa complexa apresentam-se de modo meramente autorreferencial, enquanto que outras apresentam-se como casos especiais, pois, em adição à sua autorreferencialidade, podem ser autorreflexivas ou metarreferenciais. Para tratar da narrativa complexa em sua pluralidade, optamos pelo termo *autorreferência*, em razão de sua abrangência. Porém, durante o processo de análise, não deixaremos de discernir as estratégias dos tipos específicos autorreflexivo e metarreferencial.

É também importante esclarecer que não negamos a existência da heterorreferencialidade na narrativa complexa de ficção. Ao contrário, reconhecemos sua presença necessária. De fato, como havia observado Umberto Eco (2012), a ficção é sempre parasita da realidade, em maior ou menor medida. Contudo, ressaltamos as estratégias autorreferenciais como mecanismos fundamentais de complexificação narrativa. Em outras palavras, objetivamos demonstrar que há uma predominância dos mecanismos autorreferenciais sobre os heterorreferenciais nas narrativas complexas, sejam elas pertencentes a quaisquer sistemas sógnicos.

4.3 Metaficção e metanarrativa

Do domínio da metarreferência, entendida como um tipo especial de autorreferência, destacamos os termos *metaficção* e *metanarrativa*, por serem eles recorrentes nos estudos narratológicos.

Segundo Wolf (2009, p. 3), o termo *metaficção* surge de importantes estudos literários realizados isoladamente por William H. Gass (1970) e Robert Scholes (1970)⁸⁰. No entanto, o tema relativo à *metaficção* já havia sido estudado sob a rubrica *narrational self-consciousness* (Booth, 1952), a partir da análise de obras precursoras do pós-modernismo literário, como *Don Quijote* (Miguel de Cervantes, 1605) e *The Life and the Opinion of Tristram Shandy, Gentleman* (Laurence Sterne, 1759).

De outro lado, tem-se que o estudo das formas metanarrativas estiveram por muito tempo submetidas à noção de metaficção. O termo *metanarrativa* vem a ter seu significado discernido por autores contemporâneos como Asgar Nünning (2004), que estabelece a seguinte diferenciação:

O primeiro [metanarrativa] concerne às reflexões do narrador sobre o discurso ou sobre o processo de narração, o segundo [metaficção] refere-se a comentários sobre a ficcionalidade do texto narrado ou do narrador. A metanarrativa e a metaficção possuem um ponto em comum, ambas são formas de autorreferência literária; entretanto, esses dois tipos de narrativa autorreflexiva diferem entre si consideravelmente, e as tipologias até então desenvolvidas tenderam a ignorar esse ponto. (NÜNNING, tradução nossa 2004, p. 16)⁸¹

Assim, fundamentados pela definição de Nünning, expandimos a tipologia desenvolvida por Wolf para esmiuçar, como subtipos da metarreferência, estes dois fenômenos: a metaficção e a metanarrativa.

Sabemos, a partir de Wolf, que o signo metarreferente é autoconsciente de seu *status* sógnico e estabelece a diferenciação lógica entre o metanível e o nível do objeto. Portanto, na perspectiva desses preceitos e das definições de Nünning, a metaficção seria marcada pela autoconsciência ficcional, sugerindo a distinção entre os níveis da ficção e da realidade exterior a ela. E a metanarrativa, por sua vez, seria caracterizada pela autoconsciência do ato ou do processo narrativo, gerando a distinção entre dois ou mais níveis diegéticos.

⁸⁰ As primeiras menções à metaficção são encontradas, segundo Wolf (2009), nas obras: GASS, William H. **Fiction and the Figures of Life**. Nova York, NT: Knopf, 1970 e SCHOLE, Robert. *Metafiction*. **Iowa Review** 1, p. 100-115, 1970.

⁸¹ “The first concerns the narrator's reflections on the discourse or the process of narration, the second refers to comments on the fictionality of the narrated text or of the narrator. Metanarration and metafiction have one point in common – namely, that they are both related to forms of literary self-referentiality; however, these two types of narrative selfreflexivity differ considerably, and this point has tended to be overlooked in all typologies so far”. Retirado do capítulo: NÜNNING, Angar. *On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the functions of Metanarrative Commentary*. In: PIER, John (ed.). **The Dynamics of Narrative Form. Studies in anglo-american Narratology**. Berlim, Nova York: Walter de Gruyter, 2004, p. 11-58.

Na metaficção, observam-se reflexões sobre a ficcionalidade da obra, ou seja, sobre sua artificialidade de construção imaginária. Elas se produzem por meio de transgressões que ocorrem entre o mundo ficcional e o extraficcional. As reflexões podem ocorrer, por exemplo, na revelação de microfones, câmeras, equipes e cenários, em filmes e séries de televisão, ou, ainda, em frases como “esta é uma obra de ficção”. O tema da metaficção é abordado de maneira interessante no filme de Peter Weir, *The Truman Show* (1998). No desenvolvimento desse filme, o personagem principal vai tomando consciência da artificialidade da ficção em que está inserido e que, no início da trama, acreditava ser sua realidade. Microfones, câmeras, equipamentos de iluminação, equipes e cenários são gradualmente descobertos por Truman, que, por fim, constata a artificialidade de sua própria vida, pois é efetivamente um personagem de um programa de televisão. No desfecho da história, Truman decide romper a fronteira ficcional e abandona o mundo em que habitava para ingressar no mundo exterior, onde estão localizados o diretor, a equipe e os espectadores do programa.

Na metanarrativa, o narrador (ou instância enunciativa) aponta para a própria narrativa, realizando reflexões sobre ela ou sobre o ato da narração. Podemos exemplificar esse caso com a série *House of Cards* (Netflix, 2013-), na qual o personagem principal, Francis Underwood, em determinadas cenas olha diretamente para os espectadores através da câmera e dirige-lhes comentários e reflexões sobre a narrativa, os personagens e as ações que estão sendo apresentadas. Underwood é, portanto, um personagem que, em alguns momentos, exerce a função de narrador, transitando entre os níveis diegéticos. Mas o seu trânsito está contido na diegese, isto é, ele não rompe a ficcionalidade da narrativa. Há ainda outra instância enunciativa – da qual Underwood não tem consciência – que narra a história em que ele está inserido. Esta sim, instância externa à ficção, é a que pode ser relacionada às figuras do roteirista e do diretor, entendidos como os autores da série.

Desse modo, o objeto de reflexão focalizado pelas estratégias metanarrativas é o ato ou o processo de narração, mas não a natureza ficcional da obra. Portanto, a metanarrativa não destrói necessariamente o caráter ficcional do mundo narrado. Ao contrário, ela pode criar um diferente tipo de ilusão, acentuando o ato narrativo e a ficção que o comporta, como ocorre em *House of Cards*. Como afirma Nünning (2004, p. 16), o fenômeno da metaficção ocorre exclusivamente em obras de ficção, quebrando a ilusão ficcional, sendo que a metanarrativa pode acontecer também em contextos não ficcionais.

4.4 Os modos icônico, indexical e simbólico da autorreferência

Temos, pois, que as tipologias *mera autorreferência*, *autorreflexão* e *metarreferência* dizem respeito, respectivamente, às características alusivas, reflexivas e autoconscientes que o signo autorreferencial pode apresentar. Veremos agora que o fenômeno da autorreferência pode também se distinguir quanto a suas técnicas de atuação ou, em outras palavras, seus modos de ação. Assim, o termo *modo* é aqui adotado para se referir às maneiras pelas quais o signo pode estabelecer uma relação consigo mesmo.

Para explorar os modos da autorreferência, partimos das reflexões elaboradas por Nöth a partir da semiótica de Peirce:

O objeto de um signo autorreferencial não está em outro lugar, em outra coisa, em outro tempo, mas está em uma *qualidade*, uma *característica*, uma *parte* ou uma *condição* do signo que representa. (NÖTH, 2007a, p. 178. cf. CP 2.230, 2.311, 5.71, tradução e grifos nossos)⁸²

De acordo com essa teoria semiótica, todo signo (seja ele hetero ou autorreferencial) pode ser um ícone (qualidade), um índice (parte) ou um símbolo (condição), a depender da relação que ele estabeleça com seu objeto. Icônica é a relação que se dá por similaridade ou por propriedades compartilhadas entre o signo e seu objeto. A relação indexical ocorre por meio da contiguidade espaço/temporal ou por ligações de causa entre signo e objeto. Já a relação simbólica se realiza por meio de convenções ou hábitos que se estabelecem entre os mesmos.

A partir da semiótica de Peirce, os estudiosos Wolf (2009, p. 19) e Nöth (2007a, 2007b e 2009) mencionam as espécies de relações icônica, indexical e simbólica que podem se instaurar no signo autorreferencial. Contudo, é Nöth que desenvolve a questão com maior profundidade.

⁸² “The object of a self-referential sign is not elsewhere, in something else, in some other time, but in a quality, a feature, a part, or a condition of the representing sign” (cf. CP 2.230, 2.311, 5.71 apud NÖTH, Winfried. Narrative self-reference in a literary comic: M.-A. Mathieu's L'Origine. *Semiotica*, n. 165, 2007a, p.178).

Autorreferência icônica

Para Nöth, o signo autorreferencial icônico se refere a si mesmo de modo a “revelar suas próprias qualidades”⁸³ (2005, p. 47). O autor destaca três estratégias autorreferenciais eminentemente icônicas – a recursividade, a repetição e o *mise en abyme*.

A recursividade e a repetição são mecanismos que, respectivamente, retornam e repetem elementos com os quais se relacionam predominantemente por semelhança. Nöth (2007, p. 23) exemplifica a autorreferência recursiva – portanto, icônica – com o filme *Corra Lola Corra*. Recursivo no próprio título, o filme apresenta uma narrativa que retorna a determinado ponto da história para, assim, narrá-la novamente. Entretanto, a cada retorno, há alterações nos acontecimentos diegéticos. Nesse sentido, o retorno e a repetição podem implicar em variações que só são percebidas se contrapostas às similaridades.

A *mise en abyme*, por sua vez, é um artifício autorreferencial que, de modo essencialmente icônico, implica a inserção de uma obra dentro de outra, desde que a primeira apresente relações de similitude com aquela que a incorpora⁸⁴. Tal artifício é também considerado icônico por Mieke Bal (1978) que, baseada na semiótica de Peirce, desenvolve a análise da *mise en abyme* narrativa, relacionando-a às subcategorias do ícone – imagem, diagrama e metáfora. Podemos exemplificar essa estratégia autorreferencial com o desenho animado *Comichão e Coçadinha (Itchy & Scratchy)*, inserido no universo diegético da série de televisão *Os Simpsons* (Fox, EUA, 1989). O desenho, que é acompanhado pelas crianças da família Simpsons (Bart, Lisa e Maggie), compartilha similaridades com o universo narrativo que o contém. A violência, a rivalidade e a perversidade que se estabelecem entre os personagens Itchy e Scratchy encontram ressonância na relação entre o garoto Bart e seu pai, Homer Simpson. Além disso, o desenho animado *Comichão e Coçadinha* compartilha com *Os Simpsons* o fato de ambos serem séries televisuais de animação criadas pela mesma equipe de produção. Os dois programas apresentam, portanto, similaridades narrativas e estilísticas (mesmo estilo gráfico de formas e cores utilizadas).

⁸³ “The self-referential sign is an [...] *icon* restricted in its semiotic function by showing itself and revealing nothing but its own qualities” (NÖTH, Winfried. *The Art of Self-Reference in Edward Lear’s Limericks*. **Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis**, v. 10, 2005, p. 47).

⁸⁴ “Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient” (DÄLLENBACH, Lucien. **Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme**. Paris: Seuil, 1977, p. 52).

Autorreferência indexical

O índice ou signo indexical aponta para o objeto do qual faz parte ou pelo qual foi efetivamente afetado. Dessa maneira, o signo autorreferencial pode atuar de modo indexical ao apontar para si por meio de relações de contigüidade ou de causalidade. Nöth (2007a) nos esclarece o modo indexical da autorreferência a partir da metalepse, artifício narrativo no qual predominam características de contigüidade⁸⁵.

A metalepse, segundo a definição de Genette (1972), refere-se às transgressões que podem ocorrer entre os níveis narrativos. Ilustraremos o caráter indexical da metalepse com o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001), de Machado de Assis. Certos recursos metalépticos encontrados na obra, como a interpelação do leitor pelo narrador, têm claro caráter indexical. De certo, ao se dirigir ao leitor, o narrador estabelece uma relação de contigüidade, como ocorre no trecho destacado a seguir:

E vejam *agora* com que destreza, com que arte faço eu a maior transição *deste* livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis *aqui* como chegamos *nós*, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. (MACHADO DE ASSIS, 2001, Capítulo IX, p. 29, destaques nossos)

As palavras dêiticas⁸⁶ destacadas no texto de Machado de Assis – *nós*, *agora*, *deste* e *aqui* – são índices não apenas do que é narrado, mas principalmente da presença de um narrador e de um leitor, este último interpelado no “aqui e agora” da leitura do livro. Ademais, ao referenciar-se à própria habilidade como escritor, o narrador põe em evidência a relação causal entre o ato de escrever e seu resultado – como, por exemplo, na linhas: “e vejam *agora* com que destreza, com que arte faço eu a maior transição *deste* livro”.

⁸⁵“Such features of indexicality are characteristic of the narrative device of metalepsis [...]” (NÖTH, op. cit., 2007a, p. 186).

⁸⁶Nas ciências da linguagem, “uma expressão é dita ‘dêitica’ se seu referente pode ser determinado somente em relação à situação dos interlocutores no momento em que falam”. Como é o caso das palavras “aqui”, “lá”, “este”, “agora”, “ontem” etc. (DUCROT, Oswald; SCHAEFFER, Jean-Marie. **Nouveau dictionnaire des sciences du langage**. Paris: Seuil, 1995, p. 370).

Autorreferência simbólica

De acordo com Nöth, apenas os signos verbais são capazes de se referir a si mesmos de modo simbólico. Os signos não verbais transmitem sua autorreferencialidade apenas pelos modos icônico e indexical (NÖTH, 2009, p. 104)⁸⁷. O autor explica que Benveniste (1974) já havia observado que a potencialidade metassemiótica é prerrogativa exclusiva da língua. De fato, a língua constitui-se em instrumento social de comunicação que apresenta um rico vocabulário de termos metalinguísticos – como *palavra, substantivo, texto, frase, vogal* etc. Trata-se de signos verbais, isto é, designados por convenção. Assim, além de serem símbolos, esses termos são capazes de se referir a si mesmos de modo simbólico, por meio da convenção da língua. Por sua vez, os signos não verbais, segundo Nöth (2007b, p. 70), não possuem repertório de metassignos e, sendo assim, somente se autorreferenciam pelos modos icônico ou indexical.

4.5 Níveis de atuação da autorreferência

Além dos *tipos* identificados a partir das definições de Wolf (2007 e 2009) e dos *modos* baseados nos desdobramentos semióticos de Nöth (2007a, 2007b e 2009), temos que o fenômeno da autorreferência pode ainda se definir quanto a seus *níveis* de atuação. Vejamos as abordagens de três autores que se dedicaram à classificação dos níveis da autorreferência.

Wolf (2009) identifica os campos intra e extracomposicionais. O primeiro, intracomposicional, trata da autorreferência no interior da obra. Podemos ilustrá-la com o filme *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), que adota a recursividade, ou seja, o retorno a certo ponto da história. Essa obra relata a história de um estupro e de um assassinato em quatro versões, sendo que cada relato aborda os fatos pelo ponto de vista de um dos personagens envolvidos. Por sua vez, o campo extracomposicional refere-se ao domínio de largo alcance, externo à obra. Nesse campo, o autor inclui as relações intertextuais de obras de um mesmo sistema sógnico e de sistemas sógnicos distintos. O romance *Ulysses* (1922), de James Joyce, por exemplo, apresenta

⁸⁷ “The so-called (nonverbal) meta-arts, meta-architecture, metafilm, metamusic, metapainting do not convey their metamessages by means of symbols but mainly by means of icons and indices.” (NÖTH, Winfried. In: WOLF, op. cit., 2009, p. 104).

relações extracomposicionais dos dois tipos, já que faz referência a outra narrativa – a *Odisseia*, de Homero –, e também a outro sistema sógnico – a música (no décimo primeiro capítulo, intitulado *Sereias*, o texto faz alusão à estrutura musical da *fuga per canonem*).

Já Gaby, Gymnich e Surkamp (2005) identificam nas séries televisuais os seguintes níveis de atuação da autorreferência: intramidiático, intermediário e metaficcional. Para as pesquisadoras, a ficção televisual intramidiática seria aquela que faz alusão ao próprio programa ou a outros programas (mesma mídia). Ao se referir a textos presentes em outras mídias (literatura, cinema, teatro etc.), o programa televisual é classificado pelas autoras como intermediário. A série *Os Simpsons*, por exemplo, atua nos dois campos (intra e intermediário), já que frequentemente faz alusão a si próprio, a outros programas televisuais e também a filmes, obras literárias, músicas etc. Por fim, as estratégias narrativas que ocorrem no campo metaficcional são aquelas que ativam a autoconsciência da ficção, isto é, evidenciam sua artificialidade. As autoras exemplificam esse terceiro nível com a série *Arquivo X* (Fox, 1993-2002), destacando a cena na qual um inseto caminha na lente da câmera, lembrando o espectador de sua presença.

Nöth (2009, p. 16), ao propor níveis da autorreferência, parece ter reunido as classificações apresentadas anteriormente num modelo que as sintetiza. O autor aponta os níveis intratextual, intertextual/intermediário e enunciativo. A autorreferência de nível intratextual, segundo Nöth, ocorre na unidade interna da obra, tal qual a categoria intracomposicional de Wolf; a de nível intertextual corresponde a relações entre obras distintas, que podem pertencer a um só tipo de mídia ou a mídias diferentes (intermediário). Já a autorreferência enunciativa, assim como o campo metaficcional distinguido por Gaby, Gymnich e Surkamp, envolve o *status* comunicativo e o ficcional da obra, fazendo referência ao emissor, ao público, ao processo de narração ou à artificialidade da ficção e, por consequência, tornando opaco seu mecanismo comunicacional.

Para nossa análise da narrativa complexa, recorreremos aos níveis de autorreferência distinguidos por Nöth, pois se trata de um esquema que nos parece mais abrangente e mais adequado aos estudos de obras de ficção que se complexificam por expansão narrativa (utilizando obras ou mídias variadas) ou por mecanismos metarreferenciais (metanarrativa e metaficção).

4.6 Estratégias autorreferenciais da complexificação narrativa

Esclarecidos alguns critérios fundamentais para compreensão da autorreferência (tipos, modos e níveis), apresentamos outros argumentos que demonstram o caráter autorreferencial da narrativa complexa para, em seguida, explorar algumas de suas estratégias mais relevantes.

Segundo Sant’Anna (1979, p. 18), a narrativa de estrutura simples pretende “ser uma continuidade do real” e está associada ao mítico e ao ideológico. Em consequência, ela “termina por descentrar-se de si mesma”, buscando seus referentes fora de si e situando-se “no polo da denotação e do significado”. Já a narrativa de estrutura complexa, segundo o autor, “distancia-se do mítico para se desenvolver no imaginário-em-aberto” e, por isso, é “centrada em si mesma, situando-se no polo da conotação e do significante”. Como se vê, em seus estudos sobre o romance brasileiro, Sant’Anna nos oferece as bases necessárias à compreensão dos possíveis movimentos entre a narrativa e seu referente. Para o autor, à medida que a narrativa se afasta de si mesma, em busca de referentes externos, ela se aproxima de uma estrutura simples. Em direção contrária, ao se distanciar dos referentes exteriores, apontando para si mesma, a narrativa se estrutura de forma mais complexa. A partir do pensamento de Sant’Anna, concluímos que a investigação sobre o movimento narrativo de dobrar-se sobre si próprio poderá nos indicar as estratégias por meio das quais opera o fenômeno da complexidade.

No âmbito deste estudo, designamos como *estratégias autorreferenciais* certos artifícios narrativos que – na maioria das vezes manipulados deliberadamente pelos autores das obras – se apresentam de modo explícito ou implícito ao público (leitor ou espectador). Trata-se de dispositivos especiais, geradores de complexificação narrativa por meio de espessamento das relações entre história, narrativa e narração. Segundo o *Dicionário de Teoria Narrativa* (1988), estratégias narrativas são “procedimentos que, condicionando diretamente a construção da narrativa, se destinam a provocar junto do narratário efeitos precisos” (REIS E LOPES, 1988, p. 110). Em outras palavras, as estratégias narrativas carregam em si seu objetivo, na medida em que desenham a interpretação que intentam na própria composição narrativa, ou seja, elas envolvem a estrutura imanente e os atos de compreensão que suscitam no público. Assim, utilizando os termos propostos por Ricoeur (2010), podemos dizer que, embora seja um elemento da *configuração* narrativa, a estratégia projeta efeitos interpretativos, intencionando afetar a recepção da obra no estágio de sua *refiguração*. Daí a afinidade de nossa abordagem –

apresentada no segundo capítulo – com o modelo ricoeuriano. Com efeito, pretendemos não apenas compreender os mecanismos das estratégias autorreferenciais de complexificação narrativa, mas também detectar os efeitos interpretativos que elas suscitam. Por ora, vamos nos limitar à investigação desses mecanismos, reservando o exame de seus efeitos para o próximo capítulo.

No capítulo anterior, examinamos os mecanismos de complexificação narrativa em sua diversidade. O estudo nos forneceu diversos exemplos de estratégias autorreferenciais que provocam o espessamento narrativo (conteudístico, estrutural e enunciativo) de obras literárias, filmicas e televisuais. Considerando o vasto universo de artifícios narrativos autorreferenciais, destacamos: a repetição, a recorrência, o *loop* narrativo, a intertextualidade, a metalepse, a construção em abismo, a reversão, a duplicidade, o paradoxo, a ironia, a paródia, o jogo narrativo, a hibridação de estruturas, a mistura de gêneros, o deslocamento temporal, entre outros.

Desse modo, não pretendemos enumerar exaustivamente as possíveis estratégias autorreferenciais da narrativa, até porque a tarefa seria inapropriada para nossa meta, dada a pluralidade de recursos autorreferenciais existentes e as inúmeras possibilidades de combinações entre elas. Portanto, selecionamos aqueles recursos que nos parecem mais pertinentes ao processo de complexificação da narrativa televisual – a *hibridação de formatos*, a *mistura de gêneros* e a *distorção temporal*. Destacamos ainda, agora de modo especial, outros artifícios autorreferenciais igualmente relevantes – a *metalepse*, a *mise en abyme* e a *intermedialidade* –, os quais serão analisados de maneira mais minuciosa e com mais acuidade em razão de sua determinante presença no processo de complexificação narrativa de nosso objeto principal: a série de televisão *Twin Peaks*, a ser analisada no quinto capítulo.

Hibridação de formatos estruturais

Frequentemente ressaltada como estratégia central no processo de complexificação da ficção televisual, a hibridação de formatos estruturais já era investigada por precursores do estudo da narratologia na televisão, como Newcomb (1985) e Feuer (1986), e continua sendo estudada por pesquisadores contemporâneos como Mittell (2012 e 2015) e Benassi (2000). Esses últimos investigadores distinguem a hibridação do formato folhetinesco (*serial*) com o formato episódico

(*serie*) como a força motora do processo de complexificação da narrativa televisual, geradora do que Benassi denomina de *fiction plurielle* e do que Mittell chama de narrativa complexa.

De fato, a estrutura híbrida permite o duplo desenvolvimento narrativo, isto é, o entrelaçamento de micronarrativas (episódios) com macronarrativas (temporadas e a série como um todo) –, equilibrando assim a autossuficiência do episódio com os benefícios de sua continuidade, através do encadeamento capitular. Como Newcomb já havia observado nos anos 1980, a conjunção da lógica capitular com a episódica, que o autor denomina de narrativa cumulativa, permite a construção de personagens e eventos mais densamente intrincados.

O formato é aqui compreendido enquanto resultado do processo de consolidação, por convenção, de parâmetros e lógicas estruturais da representação, permitindo sua reprodutibilidade. Certamente esse processo se realiza ao longo do tempo e, principalmente, através de práticas artísticas da composição. No que diz respeito ao âmbito narrativo, o formato pode ser explicado como a cristalização de lógicas particulares de estruturação narrativa, como é o caso dos formatos matriciais da narrativa televisual – *unitário*, *capitular* e *seriado*. Vale lembrar que a hibridação entre formatos não é prerrogativa da televisão, podendo ser observada também em outros meios artísticos, sendo que, inclusive, conjugam-se formatos pertencentes a meios artísticos distintos. Esse é o caso do já citado décimo primeiro capítulo do romance *Ulisses*, intitulado *Sereias*, que se estrutura de acordo com o modo *fuga per canonem*, aplicando qualidades estruturais desse formato musical à estrutura de uma narrativa escritural.

Em nosso trabalho, consideramos a hibridação estrutural presente na televisão como estratégia narrativa meramente autorreferencial, que age no interior de uma mesma mídia, através da combinação de qualidades provenientes de formatos narrativos matriciais. O caráter autorreferencial dessa estratégia se evidencia justamente por ela ter as convenções estruturais da ficção televisual como seus referentes, ou seja, por se tratar de uma estratégia que se volta sobre os códigos próprios da televisão, mesclando seus formatos canônicos para a composição de outros híbridos.

Mistura de gêneros

Não é demais frisar que gênero não se confunde com formato. O gênero se compõe de um amplo complexo de características que inclui a forma estrutural mas não se restringe a ela. Em

linhas gerais, podemos dizer que gêneros fazem parte de uma mediação cultural, ideológica e social. Eles são dispositivos comunicacionais organizadores do discurso e diferenciados entre si por um conjunto de características (temáticas, formais, estilísticas etc.) que se repetem e por isso mesmo possibilitam seu reconhecimento. Embora não exista consenso entre as ciências da linguagem sobre a definição de gênero, recorreremos àquela proposta por Mikhail Bakhtin e explicada por Arlindo Machado (2000, p. 68): “gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras”.

Embora constituam uma categoria de intrincada definição teórica, temos que os gêneros exercem papel fundamental na ecologia das práticas midiáticas. O próprio Bakhtin observou que “em termos práticos, nós os empregamos de forma segura e habilidosa, mas em termos teóricos podemos desconhecer inteiramente a sua existência” (BAKHTIN, 2003, p. 282). Ainda que sejam de difícil explicação teórica, os gêneros narrativos encerram certa propensão normativa que instaura expectativas nos sujeitos envolvidos no ato enunciativo – autores e público. Nesse sentido, os gêneros detêm importante função comunicacional, qual seja: estabelecer uma espécie de “promessa em relação ao mundo” (JOST, 2004, p. 17). Nessa perspectiva, pode-se inferir, por exemplo, que a comédia é uma promessa de riso, e o documentário é uma promessa de autenticidade.

François Jost (2004, 2007), que se debruçou sobre o problema dos gêneros na televisão, propõe não a classificação de todos os possíveis gêneros dessa mídia, mas sim a delimitação de três grandes domínios a partir dos quais, segundo o pesquisador, os gêneros televisuais se originam. São eles: o *mundo ficcional*, o *mundo real* e o *mundo lúdico*. Segundo Jost, os gêneros da televisão se organizam em torno desses três eixos, aproximando-se mais ou menos de um ou de outro.

A mistura entre gêneros é frequentemente indicada como uma das características da estética pós-moderna (HUTCHEON, 1991). De fato, na produção narrativa da pós-modernidade, as fronteiras entre os gêneros têm se tornado fluidas. Na televisão, o aparecimento dos *reality shows*, do *infotainment* e do docudrama, por exemplo, são sintomas dessa fluidez.

A mistura de gêneros tem sido também associada à complexificação narrativa da televisão contemporânea, como apontam Mittell (2012 e 2015), Thompson (2003) e Benassi (2000). Assim

como a hibridação estrutural, essa estratégia aponta para convenções de linguagem, as quais, neste caso, são mais complexas e variadas, tendo em vista que os gêneros são categorias instáveis, em constante movimento. Assim, ao voltar-se sobre as convenções de gêneros, misturando-as, a narrativa provoca o adensamento de suas estruturas e de seus efeitos interpretativos.

Jost (2010, p. 72) extrai da televisão três acepções da expressão “mistura de gêneros”. A primeira refere-se à mistura de mundos (ficcional, real e lúdico). O exemplo mais claro desse primeiro tipo são os programas de *reality show*, ao mesmo tempo provenientes do mundo do jogo, da ficção e da realidade. A segunda acepção designa a simples justaposição de diversos gêneros na mesma obra, como ocorre em programas de variedades, que justapõem quadros de números musicais, entrevistas, jogos etc. A terceira designação, segundo o autor, refere-se à mistura de tons, encontrada, por exemplo, em programas jornalísticos que assumem o tom lúdico para homenagear o Dia das Crianças.

À classificação de Jost acrescentamos uma quarta espécie de “mistura de gêneros” denominada como *cross genre* (cruzamento de gêneros) por Allrath, Gymnich e Surkamp (2010, p. 36). As autoras exemplificam essa mistura com as séries *Buffy, a caçadora de vampiros* (WB, 1997-2003) e *Arquivo X* (Fox, 1993). No episódio *Once more, with feeling* (E6TP7), da série *Buffy*, a protagonista está enfeitiçada por um demônio e, em consequência do feitiço, só pode se comunicar através do canto e da dança. Dessa maneira, os espectadores são surpreendidos por um episódio do gênero musical, em uma série que é predominantemente construída a partir dos gêneros drama, ação e terror. Já o episódio *X-cops* (E12TP7), da série de ficção científica *Arquivo X*, ganha a forma de um *reality show*, na medida em que os protagonistas Scully e Mulder são mostrados como participantes involuntários de um programa de televisão supostamente ao vivo que acompanharia o dia a dia de investigadores do FBI.

As pesquisadoras argumentam que “a violação de convenções de gênero em episódios como esses chama a atenção dos espectadores para essas mesmas convenções⁸⁸” (2010, p. 36). Em outras palavras, trata-se de estratégia autorreferencial que aponta para os códigos da dramaturgia, colocando-os em relevo e desencadeando a interpretação metarreflexiva do público. O cruzamento entre gêneros é também presente em *sitcoms* contemporâneos, como *The Office*

⁸⁸ “The violation of genre conventions in episodes like these draws the viewer’s attention to the very conventions and, of course, is often enormously entertaining” (ALLRATH, GYMNICH E SURKAMP, 2010, p. 36).

(NBC, 2005-2013) e *Modern Family* (ABC, 2009), visto que eles assumem, a um só tempo, propriedades do documentário e do *reality show* misturadas a características da comédia de situação.

Distorções temporais

Sabemos que toda ficção pressupõe pelo menos duas instâncias temporais: o tempo da história e o tempo da narrativa. É justamente entre elas que atua a estratégia de distorção temporal, artifício que aponta para a relação entre o tempo “natural” da história e a configuração temporal na narrativa. O narratólogo Gérard Genette (1972, p. 77-182), de forma precursora, apresentou um bem elaborado estudo sobre as possíveis relações temporais entre narrativa e história, distinguindo as conhecidas categorias *ordem*, *frequência* e *velocidade*, já explicadas no primeiro capítulo deste estudo. O autor elegeu a obra *Em Busca do Tempo Perdido* (Proust, 1913-27) para distinguir nela cada uma de suas subcategorias: anacronias (analepses e prolepses), elipses, acelerações, pausas, recursões, repetições, entre outras, que decorrem dessas relações temporais. Na obra de Proust, a falibilidade e a subjetividade da memória do narrador/personagem apresentam-se como fatores de complexificação. Genette afirma que “o romance proustiano é, sem dúvida, como ele se declara, um romance do tempo perdido e reencontrado, mas é também, talvez mais devidamente, um romance do tempo dominado, cativado, enfeitado, secretamente subvertido, ou melhor: pervertido⁸⁹” (1972, 182).

A ideia de perversão do tempo “natural” da história foi também largamente discutida e praticada no cinema. Podemos ilustrar a complexificação temporal filmica com as obras *Amnésia* (C. Nolan, 2001) e *O ano passado em Marienbad* (Resnais e Robbe-Grillet, 1961). O primeiro filme é contado do ponto de vista de um personagem com problemas de memória, mas põe o espectador apto a remontar a cronologia “natural” dos acontecimentos narrados ao longo do filme, reconectando as ligações temporais que a configuração narrativa dissociou. Já o filme de Resnais e Robbe-Grillet apresenta uma narrativa repleta de rupturas espaço-temporais de difícil reconstrução, gerando uma espécie de labirinto mais semelhante ao universo do sonho do que da

⁸⁹ “Le roman proustien est sans doute, comme il s’affiche, un roman du Temps perdu et retrouvé, mais il est aussi, plus sourdement peut-être, un roman du Temps dominé, captivé, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux: perverti” (GENETTE, op. cit., 1972, p. 182).

vida real. Ao contrário do que ocorre em *Amnésia*, em *Marienbad* mais interessa a dissolução das concepções de tempo e espaço do que a restauração da coerência temporal da história.

Na televisão, o deslocamento temporal foi investigado por Paul Booth (2011) que o considera um dos principais recursos de complexificação na ficção televisual contemporânea. Como já dissemos na seção 3.5 do Capítulo 3, o autor associa o deslocamento temporal à “presença de ações narrativas em diferentes localidades temporais” (BOOTH, 2011, p. 373), como ocorre, por exemplo, nas séries *Lost* (ABC, 2004-10) e *Doctor Who* (BBC, 2005-), obras que apresentam diversas linhas do tempo, resultantes de anacronias, memórias, paralelismos e subjetividades de personagens.

As distorções temporais também podem ser qualificadas como estratégias autorreferenciais, visto que realizam essa ação (des)configuradora do tempo narrativo. De fato, os mundos temporalmente descontínuos apontam fortemente para si mesmos, no sentido de que suscitam o estabelecimento de conexões, mesmo que de maneira não linear e a partir de uma lógica própria. As distorções temporais agem de modo indexical, pois nascem dessa relação de contiguidade entre o tempo da história e o tempo da narração, apresentando o “presente” (aqui e agora da narração) de eventos passados, futuros, paralelos e subjetivos.

Hibridação de formatos, mistura de gêneros e distorções temporais são estratégias narrativas frequentemente presentes na atual complexificação da ficção televisual. Vejamos, a seguir, outros artifícios que, embora tenham sido largamente detectados e discutidos em estudos literários, revelam-se também importantes para a compreensão do espessamento autorreferencial da narrativa televisual.

4.6.1 Metalepse

Para introduzir a noção de metalepse, destacamos a obra de Woody Allen, *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985). Nesse filme, temos Cecília, personagem que assiste pela quinta vez ao filme homônimo – *A Rosa Púrpura do Cairo*. Em determinado momento, o personagem do filme assistido por Cecília, Tom Baxter, dirige-se a ela. Tom atravessa “a quarta parede” e ultrapassa a tela preta e branca do cinema para adentrar o mundo colorido onde se encontra Cecília que, incrédula, assiste à transgressão do herói filmico. Na sequência descrita, temos um caso de metalepse, em outras palavras, de transgressão de níveis (ou mundos) narrativos: o personagem

do filme *A Rosa Púrpura do Cairo*, Tom Baxter, abandona o mundo diegético de que faz parte e atravessa a tela fílmica para acessar o mundo “real” de sua espectadora Cecília que, por sua vez, é uma personagem dentro do filme de Woody Allen.

O exemplo citado aponta para três questões que serão aqui exploradas: o fenômeno da metalepse, os níveis narrativos e a relação entre a metalepse e o *mise en abyme*. Buscaremos compreender a atuação da metalepse – artifício autorreferencial de complexificação narrativa – na ficção televisual, observando-a na série brasileira *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho.

A metalepse é aqui entendida como estratégia de complexificação autorreferencial, visto que atua nos mecanismos internos da ficção, desestabilizando a distinção entre os níveis narrativos e, portanto, criando o espessamento das relações estruturais da obra. Como veremos, o trânsito entre níveis cria outras camadas de leitura da obra ficcional, na medida em que aponta para a própria narrativa e, em consequência, pode ativar reflexões sobre o processo narrativo (metanarrativa) e sobre a artificialidade da ficção (metaficção).

O conceito

Foi Gérard Genette que introduziu a noção de metalepse na narratologia, tomando por empréstimo o termo da retórica (*metalepsis*)⁹⁰ para aplicá-lo aos estudos de níveis narrativos. Em *Figures III* (1972), Genette apresenta uma de suas primeiras abordagens, caracterizando a metalepse como “a passagem de um nível narrativo a outro⁹¹” (1972, p. 243, tradução nossa). O autor se refere ao fenômeno da metalepse como ultrapassagem da “fronteira movediça, mas sagrada, entre dois mundos: aquele em que se conta e aquele de que se conta” (1972, p. 245, tradução nossa)⁹². Nesse sentido, a contaminação entre níveis narrativos ocorre, segundo Genette, nos movimentos de intrusão do narrador ou narratário no universo da história que é contada ou o inverso.

As investigações que sucedem à fundadora definição de Genette alargam os contornos do termo. O conceito é retrabalhado por diversos autores (WOLF, 2009; COHN, 2012; PÍER e SCHAEFFER, 2005, entre outros) que o ampliaram, identificando o fenômeno em outras formas

⁹⁰ *Metalepse* é uma figura retórica que consiste em expressar uma ação ou ideia mediante outra relacionada metonimicamente com ela. Exemplo: a frase “lembra-te da promessa que me fizeste?” significa, na realidade, “Cumpra a promessa” (BERISTÁIN, Helena. **Dicionário de Retórica e Poética**. México: Porrúa, 1995, p. 319).

⁹¹ « Le passage d’un niveau narratif à l’autre » (GENETTE, op. cit, 1972, p. 243).

⁹² « Frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l’on raconte, celui que l’on raconte » (Ib., p. 245).

expressivas além da literatura. O próprio Genette retoma o assunto no livro *Métalepse. De La figure à La fiction* (2004), para alargar sua definição primeira. Partindo da definição original (*metalepsis* como figura retórica), o autor estende o conceito para aplicá-lo aos estudos narrativos da ficção, identificando o fenômeno em diversas formas de representação, como o cinema, o teatro e a televisão. Assim, Genette transpõe a noção inicial de metalepse como passagem “da figura à ficção” e desenvolve a ideia de que se trata de um artifício apto a se tornar uma das formas mais sofisticadas e mais inventivas do *mise en abyme*, ou seja, um recurso que estabelece relações entre dois ou mais mundos diegéticos organizados por incorporação (um contido no outro).

Wolf vai além e inclui no gênero metalepse as representações não ficcionais, buscando abarcar a pluralidade do fenômeno. Assim, o autor define a metalepse como “transgressão geralmente não acidental e paradoxal de bordas entre níveis ou (sub)mundos que são ontologicamente ou logicamente diferenciados”⁹³ (WOLF, 2009, p. 50). Nessa linha de pensamento, Wolf sintetiza as características que, pela sua perspectiva, são inerentes à metalepse (2009, p. 51-52), quais sejam:

1. trata-se de um fenômeno intencional, não acidental;
2. é observável em narrativas de quaisquer gêneros, em quaisquer mídias, inclusive em narrativas não ficcionais;
3. pressupõe a existência de pelo menos dois mundos ou níveis (onto)lógicos, sendo um deles dentro da representação, e o outro, a representação ela mesma;
4. encerra caráter paradoxal, pois efetiva a transgressão de níveis que, em princípio, são incomunicáveis entre si, tratando-se, portanto, de uma transgressão de natureza impossível.

Para tratar da metalepse na ficção televisual seguiremos a definição de Wolf. De sentido mais amplo, sua concepção de transgressão dos níveis narrativos nos parece mais adequada para compreender os diversos paradoxos presentes na série *Capitu*. Antes, contudo, é necessário alguns esclarecimentos preliminares sobre a questão dos níveis narrativos.

⁹³ “Phenomenon occurring exclusively in representations, namely as a usually non-accidental and paradoxical transgression of the border between levels or (sub)words that are ontologically [...] or logically differentiated” (WOLF, op. cit., 2009, p. 50).

Níveis narrativos (ou diegéticos)

Dá-se o nome de níveis narrativos à classificação teórica que visa diferenciar os níveis de “onde se fala” ao narrar uma história e de “onde atuam” os personagens e eventos narrados. Como nos lembra Píer e Schaeffer, toda narrativa é construída a partir de pelo menos dois níveis claramente distintos: “o nível da narração e o nível dos eventos narrados⁹⁴” (2005, p. 11). A expressão *níveis narrativos*, proposta por Genette (1972, p. 238) como um aspecto particular da voz narrativa, designa, pois, as circunstâncias da enunciação de uma narrativa. De maneira geral, os estudos narratológicos distinguem os seguintes níveis narrativos:



Figura 7: Diagrama que representa os níveis narrativos.⁹⁵

De acordo com Lopes e Reis (1988, p. 133-134), extradiegético é o nível primário, de onde podem emergir outros níveis narrativos. É a categoria que corresponde ao mundo exterior à história contada, de onde se narra e de onde agem as entidades que interferem na narrativa. Nele se posicionam o narrador implícito (ou instância enunciativa) e o leitor ou espectador implícito. Já o nível intradiegético ou diegético corresponde ao mundo secundário, onde se localizam os personagens e eventos que integram a história. E o nível hipodiegético, mundo terciário, diz respeito à camada de histórias encaixadas no nível intradiegético. Vale lembrar que o termo hipodiegético se refere ao mesmo conteúdo que Genette (1972) denomina de metadiegético. Em substituição ao termo genettiano, Mieke Bal (1977) propõe a expressão hipodiegético para designar o nível “constituído pela enunciação de um relato a partir do *nível intradiegético*: uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias, é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim parece embutida na primeira” (REIS; LOPES, 1988, p. 128).

⁹⁴ “Pour comprendre ce que designe la métalepse en narratologie, il faut rappeler d’abord qu’on admet en general que tout récit est une narration d’événements et que par conséquent il s’organise en deux niveaux clairement séparés: le niveau de la narration et celui des événements narrés” (PIER, John; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation. Recherches d’histoire et de sciences sociales*, 2005, p. 11).

⁹⁵ LOPES, Carlos; REIS, Ana Cristina, *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 133.

Para ilustrar a organização desses três níveis narrativos, apresentamos o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. O romance conta a história de Bento Santiago, um homem que, na maturidade, recebe a alcunha de Dom Casmurro e que empreende o projeto de rememorar sua existência, redigindo sua própria biografia. Nessa obra, um autor implícito, que representa a figura de Machado de Assis, relata ao leitor (ambos localizados no mundo *extradieético*) a história de Dom Casmurro. Este, por sua vez, é um narrador *autodieético*, pois relata “suas próprias experiências como personagem central dessa história” (LOPES; REIS, 1988, p. 118). Dom Casmurro situa-se, portanto, no nível *intradieético*, visto que é o narrador/personagem que age e conta a história de seu passado. Os elementos narrados por Dom Casmurro, isto é, aqueles que compõem a história de sua infância e juventude, estão situados no nível *hipodieético*. Certos personagens localizados na história narrada por Dom Casmurro são espectadores ou até mesmo narradores de outras histórias *hipodieéticas*. Esse é o caso do personagem Bentinho (Dom Casmurro adolescente), que sonha receber a visita do Imperador em sua casa. A história sonhada por Bentinho situa-se num universo *hipodieético* de segundo grau, uma vez que está encaixada na história de Bentinho, ela própria inserida na narração de Dom Casmurro. Em suma, podemos sintetizar os níveis narrativos de Dom Casmurro no seguinte diagrama:

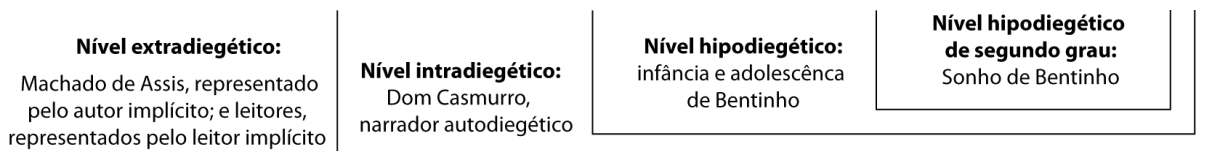


Figura 8: Diagrama dos níveis narrativos do romance Dom Casmurro.⁹⁶

Nessa obra de Machado de Assis, vemos que o narrador (*autodieético*) é também personagem da história que narra. Assim é que Bentinho, já envelhecido, narra em primeira pessoa os acontecimentos de sua infância e juventude. Personagem e narrador, embora sejam a mesma pessoa, estão separados pelos elementos tempo e níveis narrativos em que estão contidos. Bentinho adolescente é um personagem que habita o mundo *hipodieético*. Bentinho envelhecido, identificado pelo apelido de Dom Casmurro, é o narrador explícito que habita o

⁹⁶ Baseado na classificação sistematizada em LOPES; REIS, op. cit., p. 133.

mundo intradieético. A classificação dos níveis narrativos (ou diegéticos) nos dá as bases para compreender os diversos tipos de metalepse, isto é, os vários modos de transgressão que se podem estabelecer entre os níveis.

Tipos de metalepse

Certos autores se dedicaram à classificação dos tipos de metalepse. Destacamos o estudo da narratóloga alemã Dorrit Cohn (2012), que distingue os fenômenos de metalepse externa e interna. Segundo a autora, a metalepse externa envolve as transgressões entre o mundo do narrador e da história que é narrada – portanto, se situa no nível do discurso e refere-se, em sua maioria, à prática de certos narradores de interromperem a narração com digressões. Esse é o caso do narrador Dom Casmurro, que cria um capítulo inteiramente digressivo (Capítulo CXIX de *Dom Casmurro*) para convencer a leitora a não desistir do livro: “A leitora que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar a cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo” (MACHADO DE ASSIS, 2002, p. 231). Já a metalepse interna, à qual Dorrit dedica maior atenção, é aquela que envolve dois ou mais níveis narrativos internos à mesma história⁹⁷, como acontece no conto *Continuidade dos parques*⁹⁸, de Cortázar (1971), em que o personagem do conto é assassinado por um dos personagens do romance que ele mesmo lê.

A pesquisadora Sonja Klimeck, também alemã, distingue três movimentos da metalepse (2010, p. 22-40) – descendente, ascendente e complexa. De acordo com a autora, a *metalepse descendente* revela relações entre mundos narrativos internos uns aos outros. Esse tipo de metalepse, muitas vezes, expõe o artifício do *mise en abyme*, à medida que a transgressão se aprofunda na diegese. Podemos exemplificá-lo com os complexos filmes *EXistenZ* (David Cronenberg, 1999) e *A Origem* (Christopher Nolan, 2010), que levaram a metalepse descendente a níveis extremos, gerando universos hipodiegéticos tão numerosos a ponto de embaralhá-los por completo. A *metalepse ascendente* é designada por Klimeck como aquela em que personagens e elementos do mundo ficcional passam para o mundo extradiegético, como no caso do já

⁹⁷ “I call *interior* all metalepsis that occurs between two levels of the same story – that is to say, between a primary and secondary story, or between a secondary and tertiary story” (COHN, Dorrit; GLEICH, Lewis S. Metalepsis and *Mise en Abyme*. *Narrative*, v. 20, n. 1, p. 106, 2012).

⁹⁸ O conto é apresentado no livro: CORTÁZAR, Julio. **Final de jogo**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

mencionado filme *A Rosa Púrpura do Cairo*, em que o personagem hipodiegético, Tom Baxter, ascende ao nível intradiegético para se juntar a Cecília, sua espectadora. Por fim, a autora distingue a *metalepse complexa*, que seria a combinação dos tipos anteriores, resultando no embaçamento das fronteiras entre os níveis diegéticos.

A metalepse em Dom Casmurro

Sabemos que a metalepse é uma das marcas do estilo de Machado de Assis. Vejamos, no trecho do romance *Dom Casmurro*, transcrito a seguir, como o autor opera a transgressão entre os níveis narrativos:

Abane a cabeça, *leitor*; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora *este* livro, se o tédio já não o obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só *agora*, fio que torne a pegar o livro e que o abra na *mesma* página, sem crer por isso na veracidade do *autor*. Todavia, não há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, não há nada mais exato. (MACHADO DE ASSIS, 2002, p. 101, destaques nossos)

Nesse trecho, retirado do Capítulo XLV, o narrador autodiegético, Dom Casmurro, interpela diretamente o leitor implícito, fazendo digressões que paralisam o andamento da história, mas que exprimem a incredulidade e o espanto do personagem que acaba de escutar algo que não esperava dos lábios de Capitu. Trata-se, aqui, de uma metalepse discursiva, segundo a classificação de Cohn (2012), em que o autor divaga pelo conteúdo daquilo que relata, utilizando palavras dêiticas como “*este* livro” e “*agora*”. No trecho citado, a metalepse ascende do universo hipodiegético (Capitu conversa com Bentinho) para o universo intradiegético (o narrador relata o acontecimento) e atinge o universo extradiegético (o leitor é chamado a ser cúmplice no espanto e na indignação em que se encontram personagem e narrador).

A metalepse em Capitu

Para tratar da metalepse como estratégia de complexificação na ficção televisual, faremos uma breve análise da minissérie brasileira *Capitu*⁹⁹, adaptação televisual da já mencionada obra literária *Dom Casmurro*.

⁹⁹ CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo, 2008.

Como já comentamos, Machado de Assis é considerado por Affonso Romano de Sant'Anna um dos precursores da narrativa de estrutura complexa na literatura brasileira. *Dom Casmurro* é certamente uma das obras mais importantes do autor, ao lado de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Esau e Jacó* (1904). Capitu, personagem do romance *Dom Casmurro* que dá nome à minissérie, é tida como uma das mais enigmáticas personagens da literatura nacional. A minissérie, composta por cinco capítulos, representa um relevante caso de adaptação e potencialização de estratégias da complexidade narrativa da literatura para a televisão, em especial o artifício da metalepse. Além disso, a série *Capitu* é muitas vezes associada à noção de uma estética pós-moderna e à renovação de padrões expressivos e narrativos na televisão brasileira (PUCCI, 2012).

Para compreender o mecanismo que opera a transposição da metalepse do romance *Dom Casmurro* para o meio televisual, resgatamos as diferenças entre enunciação verbal e audiovisual, conforme apontadas por Gaudreault e Jost (2009). De acordo com esses autores, a narração audiovisual (fílmica ou televisual) é mais complexa que a literária e se manifesta por meio de outros recursos além do suporte verbal, como o sonoro e o visual. A narração em *Capitu* não é apenas uma voz, é também imagem, ação e montagem. Na série, o narrador Dom Casmurro interpela o espectador como na obra literária, mas, além disso, na adaptação televisual ele interage com os personagens.

Nessa série televisual de Luiz Fernando Carvalho, distinguimos metalepses que transpõem para a televisão os mesmos recursos usados pela literatura, mas também encontramos outras que exploram tipos de transgressões totalmente distintos da versão literária.

Já no capítulo inaugural de *Capitu*, assistimos à primeira transgressão entre os níveis da narração e da história narrada. Trata-se da cena em que Dom Casmurro, narrador explícito, compartilha o mesmo espaço diegético que seu personagem, Bentinho. Nesse encontro impossível, Dom Casmurro ultrapassa o nível intradiegético para tocar as mãos de Bentinho, localizado no nível hipodiegético. O paradoxo dessa cena encontra-se não somente na intrusão de um nível narrativo em outro, mas também no fato de que se trata do mesmo personagem em dois momentos distintos da vida: a velhice (narradora) e adolescência (narrada). A cena é acompanhada pela fala de Dom Casmurro, que reproduz o texto tal qual apresentado no romance: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, *senhor*, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia

é diferente” (MACHADO DE ASSIS, 2002, p. 11, grifo nosso). Aqui, Dom Casmurro assume, diante do “*senhor*” leitor e espectador, seu duplo *status* de narrador e personagem narrado, os quais, embora distintos na fisionomia, referem-se ao mesmo rosto, à mesma pessoa.



Figura 9: Imagens retiradas da cena em que o narrador (Dom Casmurro) toca as mãos de um de seus personagens (Bentinho).

A ideia de mundos que se tocam de maneira paradoxal e impossível perpassa toda a série. Certamente, são os meios encontrados por Luiz Fernando Carvalho para transpor o artifício da metalepse literária para sua forma audiovisual. Nesse exemplo, temos mais claramente exposto o caráter indexical da metalepse, assunto já investigado por Nöth (2007a). O modo indexical de contato entre níveis narrativos ocorre tanto no sentido do narrador que se dirige a seus personagens quanto no sentido do narrador que interpela o espectador. A relação de contiguidade entre o nível intradieгético e o nível hipodieгético materializa-se no toque entre personagem e narrador, pertencentes, cada qual, a um daqueles níveis narrativos. Vejamos outros casos.

Ainda no primeiro capítulo da série, Dom Casmurro (narrador) joga um lenço do alto de um muro, que é apanhado por Capitu (personagem). Essa transgressão narrativa não existe no livro; trata-se de uma inovação da série televisual, a partir do suporte da imagem e do recurso da montagem: no primeiro plano, Dom Casmurro solta o lenço; no segundo, Capitu o agarra. Já no quarto capítulo, temos que o narrador faz a foto de casamento de Bentinho e Capitu. Igualmente ausente no romance, essa metalepse representa outra situação impossível: Bentinho, já envelhecido, é o fotógrafo do próprio casamento ocorrido em sua juventude. No quinto capítulo, Dom Casmurro levanta o véu de Capitu, que se deixa tocar pelo narrador mas parece não perceber sua presença. E, ainda no quinto capítulo, Dom Casmurro atende à ligação telefônica de um espectador (ou leitor) que o indaga sobre o andamento da história. Aqui, Fernando Carvalho cria uma metalepse descendente (do nível extradieгético para o intradieгético), invertendo o sentido das metalepses existentes no livro, no qual é sempre o narrador a interpelar o leitor. Vale esclarecer que a maior parte das intrusões que o narrador faz no mundo de seus personagens são

percebidas apenas pelo espectador. Os personagens parecem não ter consciência de que estão inseridos numa história narrada por Dom Casmurro.

Destacamos outro recurso utilizado pela série para expressar a metalepse: a focalização, ou seja, o ponto de vista (ou de escuta) expresso pela posição da câmera e pela construção dos planos. Podemos distinguir pelo menos três tipos de focalização em *Capitu*: o ponto de vista do narrador implícito¹⁰⁰ (ou instância enunciativa); o ponto de vista do narrador (explícito) intradieético, Dom Casmurro; e o ponto de vista dos personagens narrados. Cada um deles está vinculado a um nível narrativo – respectivamente, os níveis extra, intra e hipodieético.

O segundo capítulo da série mostra o primeiro beijo do casal Bentinho e Capitu. Dom Casmurro narra o acontecimento ao mesmo tempo em que espia a cena que narra: ele observa os personagens em ação através dos lençóis estendidos no varal. Na cena, estão presentes no mesmo espaço diegético o narrador e os personagens. Porém, a construção da sequência se dá pela articulação entre planos que se diferem quanto à focalização.



Figura 10: Imagens retiradas da série *Capitu* que exemplificam os três tipos de focalização (pontos de vista a partir do narrador implícito; do narrador explícito [Dom Casmurro] e do personagem narrado [Bentinho]).

¹⁰⁰ Empregamos os termos *narrador implícito* e *narrador explícito* de acordo com as definições dadas por Jost e Gaudreault: “o *narrador implícito*, é aquele que ‘fala’ cinema por intermédio de imagens e sons; o *narrador explícito* relata unicamente com palavras” (GAUDREULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009, p. 67).

Através dos olhos do narrador implícito, vemos Dom Casmurro, narrador explícito, que penetra no mundo hipodiegético e se posiciona atrás dos lençóis para espiar aquilo que irá narrar. Pela perspectiva de Bentinho, vemos a imagem de Capitu duplicada e sobreposta, efeito da focalização subjetiva do olhar apaixonado do adolescente. Do ponto de vista de Dom Casmurro, vemos as imagens do beijo, embaçadas pelos lençóis através dos quais ele espia. O último plano, que finaliza a cena, apresenta-nos um jogo de olhares que revela a complexidade paradoxal das relações entre os níveis narrativos envolvidos: Bentinho, personagem hipodiegético, olha para o extracampo direito, que sugere a presença de Capitu. Já Dom Casmurro, dirige seu olhar e sua fala a nós, espectadores, localizados no extracampo frontal, porém pertencentes ao mundo extradiegético.

Outras metalepses em Capitu

De certo, a série *Capitu* é um paradoxo, e não apenas pelas metalepses narrativas que herda da correspondente versão literária e que acaba por potencializar mediante recursos audiovisuais. Há também outros tipos de transgressões impossíveis, ou seja, entre mundos que, em princípio, não se tocam. O crítico Gustavo Bernardo Krause destaca algumas dessas outras transgressões presentes apenas na versão televisual de *Dom Casmurro*:

A aproximação de Luiz Fernando a Machado é ao mesmo tempo fidelíssima e infidelíssima. Num típico paradoxo machadiano, porém, a infidelidade do diretor não poderia ser mais fiel. Como o escritor lembrava o seu leitor a cada página de que ele lia ficção e não “a verdade”, o diretor estruturou a minissérie como uma ópera bufa, lembrando sempre seu espectador de que o cenário é um cenário e o personagem é um personagem, ou seja: um fruto da imaginação produzido para enriquecer. (KRAUSE, 2008)¹⁰¹

De fato, as transgressões em *Capitu* são inúmeras e de naturezas diversas. Além de transgredir a narrativa, a série apresenta também infrações imagéticas que, como bem sinaliza Krause, revelam a artificialidade da ficção: imagens do Rio de Janeiro contemporâneo são misturadas a imagens de arquivo da mesma cidade no início do século XX, sem a menor

¹⁰¹ Trecho do texto escrito pelo crítico Gustavo Bernardo Krause sobre a série *Capitu*. A crítica pode ser lida na íntegra no link: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/12/09/a-capitu-de-luiz-fernando-carvalho-145085.asp>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

preocupação de se manter a coerência temporal entre elas. No plano sonoro mesclam-se vários gêneros musicais: clássico, rock, samba, chorinho. Em muitas cenas, os personagens circulam entre pessoas reais, confundindo ficção e realidade. Podemos concluir que *Capitu* é, a um só tempo, metaficção e metanarrativa, considerando o significado desses termos em Nünning (2004). Com efeito, trata-se de uma série televisual que reflete sobre sua artificialidade, enquanto construção imaginativa, e sobre seu próprio processo de narração.

Capitu é também o resultado de uma tradução intersemiótica, no sentido de “uma prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história” (PLAZA, 1987, p. 14). Criada a partir de uma lógica própria (espacial, temporal e narrativa) que se distingue totalmente tanto da forma clássica como do senso comum, a obra em questão encerra uma singular narrativa paradoxal e lúdica, reconfigurando de maneira inventiva a metalepse literária no contexto audiovisual. Nesse sentido, *Capitu* é fruto de atenta e cuidadosa leitura da obra machadiana, seguida de tradução extraordinariamente criativa por parte de Luiz Fernando Carvalho e sua equipe.

4.6.2 Mise en abyme

*Mise en abyme*¹⁰², posto em abismo ou, ainda, construção em abismo são expressões que designam o mecanismo de duplicação especular que consiste na inserção de uma representação em outra, estabelecendo-se entre elas uma relação de similitude. O termo, primeiramente sugerido pelo ensaísta francês André Gide (1893), vem a ser posteriormente explorado pelo narratologista Lucien Dällenbach (1977) e por diversos outros autores que investigam o mecanismo em distintos sistemas de representação.

Dällenbach define a construção em abismo como “todo enclave que estabelece uma relação de similitude com a obra que o contém”¹⁰³ (1977, p. 18, tradução nossa). Nesse sentido, podemos dizer que uma ficção posta em abismo é uma narrativa em miniatura inserida em outra, com a qual estabelece uma relação de similaridade. Assim, a *mise en abyme* é um fenômeno autorreferencial por meio de autorrepresentação especular. Embora reflexivo, no sentido

¹⁰² O termo *mise en abyme* também pode ser encontrado na grafia *mise en abîme*.

¹⁰³ « [...] est mise en abyme toute enclave entretenat une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient » (DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977, p. 18).

especular, o artifício da *mise en abyme* pode assumir propriedades metarreferenciais, autorreflexivas ou meramente autorreferenciais (de acordo com os sentidos que Wolf [2007] atribui a esses termos). Uma vez que se concretiza pela relação de similaridade, a *mise en abyme* é um recurso predominantemente icônico, como já havia observado Nöth (2005 e 2007) e Bal (1978). Ademais, como afirma Wolf (2009, p. 57), a *mise en abyme* é um artifício de linguagem que atua no nível intracomposicional (ou intratextual), implicando desdobramentos internos à obra.

Trataremos da *mise en abyme* pelo viés de seu potencial de complexificação narrativa. Nosso objetivo é examinar esse fenômeno na narrativa televisual, e para tanto selecionamos a série estadunidense *Os Simpsons* (FOX, 1989-) como objeto de investigação. Assim o fizemos por entender que essa obra nos fornecerá exemplos esclarecedores de diversos tipos de construção em abismo na televisão. Antes de identificá-los, apresentaremos breve histórico do conceito, bem como outros exemplos do fenômeno.

O conceito

Como já mencionamos, André Gide publica em 1893 uma das primeiras reflexões sobre o fenômeno, sugerindo a expressão *mettre en abyme* para descrevê-lo:

Parece-me interessante que uma obra de arte apresente assim transposto, na mesma escala dos personagens, o próprio autor da obra. Nada esclarece mais, nem determina com maior certeza as proporções do conjunto. Dessa maneira, em certos quadros de Memling ou de Quening Matzys, um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, a sua vez, o interior do lugar em que se dá a cena pintada. Assim também, em *Las Meninas* de Velásquez (mesmo que de modo diferente). Enfim, na literatura, em *Hamlet*, a cena da comédia; e também em muitas outras peças. Em *Wilhelm Meister*, as cenas das marionetes ou da festa no castelo. Em *A queda da casa de Usher*, a leitura que fazem para Roderick etc. Nenhum desses exemplos é absolutamente adequado. Muito mais seria, muito melhor expressaria o que quis dizer nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e em *La Tentative*, a comparação com o procedimento heráldico¹⁰⁴ que consiste em colocar, dentro do primeiro, um segundo "em abyme". (GIDE apud DÄLLENBACH, 1977, p. 41, tradução nossa)¹⁰⁵

¹⁰⁴ A heráldica refere-se à arte da criação e da interpretação de brasões. No trecho, Gide menciona o procedimento heráldico de reduplicar a figura do brasão dentro de sua própria representação. Assim, Gide refere-se a esse artifício como construção em abismo.

¹⁰⁵ « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les propositions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Vélasquez (mais un peu différemment). Anfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bine d'autres pièces. Dans *Wilhem Meister*, les

Como se vê, as conclusões de Gide sobre a construção em abismo decorrem da identificação do artifício em obras diversas (pinturas, peças teatrais e romances), revelando que não se trata de fenômeno exclusivo da literatura.

Dentre as obras mencionadas por Gide, destacamos duas que representam importantes espécies da construção em abismo. A primeira delas é o quadro *Las Meninas* (1656), do pintor espanhol Diego Velásquez, que contém o autorretrato do artista. Com efeito, o próprio Velásquez aparece na tela, pintando um outro quadro, do qual vemos apenas a parte traseira e que pressupomos ser o retrato da infanta Margarida, filha dos reis da Espanha. Ademais, representado no centro desse autorretrato, encontra-se um espelho que reflete a imagem do rei e da rainha da Espanha, personagens esses que observam a cena, assim como nós, os observadores externos ao quadro. Em outras palavras, o espelho apresenta o contraplano da situação representada no quadro, qual seja, o campo onde se encontram observadores intradieгéticos¹⁰⁶ (rei e rainha), evocando, assim, a presença dos reais observadores extradieгéticos (nós, que olhamos o quadro). Em *Las meninas*, a *mise en abyme* realiza-se por incorporação de elementos enunciativos – o pintor, o ato da pintura e os observadores do ato. O pintor e o ato da pintura aparecem como tema do quadro (autorretrato), que incorpora, por sua vez, a imagem dos observadores rei e rainha, refletidos e enquadrados pelo espelho. Nesse sentido, podemos dizer que em *Las Meninas* a duplicação especular incorpora elementos que, embora sejam *a priori* exteriores à representação, apresentam-se nela refletidos.

scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans *La Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* e dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second, 'en abyme' » (André Gide, *Journal* 1889-1939. Paris: Gallimard, 1948, p. 41 – citado por DÄLLENBACH, op. cit., p. 15).

¹⁰⁶ Neste exemplo, consideramos como *dieгese* o universo espaço/temporal criado pela cena que está representada no quadro de Velásquez.



Figura 11: *Las Meninas* de Diego Velasquez, 1656. O quadro se encontra atualmente no Museu do Prado em Madri¹⁰⁷.

Em *Hamlet* (1603), tragédia de Shakespeare, encontramos outro procedimento de *mise en abyme*: a peça incorpora outra narrativa – a comédia intitulada *The Murder of Gonzago*. A comédia incorporada narra história similar àquela que a contém, qual seja, a de um rei envenenado pelo irmão desejoso de apoderar-se do trono. Como é sabido, guardadas as devidas proporções, essa é a mesma intriga presente na tragédia de *Hamlet*.

Nesse exemplo, a construção em abismo se opera pela duplicação intratextual, isto é, utilizando-se elementos constituintes da narrativa. Assim, diferentemente do que ocorre na tela *Las Meninas* – onde se refletem elementos da enunciação (pintor e observadores) –, a peça *Hamlet* tem seu próprio enunciado refletido na peça que incorpora. Podemos inferir, portanto, que Gide, em sua abordagem precursora, já previa a *mise en abyme* como procedimento capaz de espelhar tanto o lado de fora das obras – lugar onde estão seus produtores e receptores – como o lado de dentro, onde se localizam seus elementos constituintes.

¹⁰⁷ Copyright da imagem © Museo Nacional del Prado. Fonte de reprodução: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchMeta=las%20meninas>>.

Décadas após as observações de Gide, o tema da *mise en abyme* é retomado por Lucien Dällenbach. O estudioso se dedica ao minucioso exame desse artifício na narrativa literária. O conceito é então retrabalhado pelo narratologista que, em 1977, publica *Le récit spéculaire* (1977) – um detalhado tratado sobre as espécies e modos da *mise en abyme* que, ainda hoje, constitui ferramenta essencial para aqueles que abordam o tema.

Partindo das observações de Gide, Dällenbach aprofunda a investigação sobre o fenômeno da construção em abismo, ampliando o respectivo conceito e dele extraindo alguns preceitos fundamentais, quais sejam:

1. A *mise en abyme* se manifesta como modalidade de reflexo, visto que volta sobre si mesma;
2. Sua propriedade principal consiste em ressaltar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra.
3. Evocada diante de exemplos tomados de diferentes âmbitos, ela constitui uma realidade estrutural que não é exclusiva nem do relato literário em si, nem da literatura.
4. Ela deve sua denominação de um procedimento heráldico que Gide, certamente, descobriu em 1891. (DÄLLENBACH, 1977, p. 15-16)

De acordo com a concepção de Dällenbach, a incorporação, a relação especular e a reflexividade são elementos centrais da construção em abismo. Assim é que, ao longo de seu livro, o autor reformula sua definição primeira, esmiuçando os mecanismos que, segundo ele, são essenciais ao fenômeno. A relação especular é posta em relevo na abordagem da construção em abismo como “todo espelho interno que reflete o conjunto de uma narrativa por reduplicação simples, repetida ou especial”¹⁰⁸ (DÄLLENBACH, 1977, p. 52, tradução nossa). Já a noção de reflexão, enquanto condição necessária à relação especular, é entendida pelo autor como “enunciado que reenvia ao enunciado, à enunciação ou ao código narrativo”¹⁰⁹ (DÄLLENBACH, 1977, p. 62, tradução nossa). Nessa perspectiva, o autor erige a classificação da *mise en abyme* que apresentamos a seguir.

As espécies e seus modos de duplicação

Dällenbach (1977) identifica três espécies elementares do fenômeno: a *mise en abyme* do enunciado, a do código e a da enunciação. A primeira espécie, a *mise en abyme* do enunciado,

¹⁰⁸ “[...] tout miroir interne réfléchissant l’ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéciieuse” (DÄLLENBACH, op. cit., p. 52).

¹⁰⁹ “[...] une reflexion est un énoncé qui renvoi à l’énoncé, à l’enonciation ou au code du récit” (Ib., p. 62).

seria aquela que reflete os elementos constituintes da obra. Ela é também denominada de *mise en abyme* ficcional e refere-se ao conteúdo narrativo, associando-se a seu aspecto semântico. A segunda espécie, a *mise en abyme* do código, segundo o autor, reflete a narrativa em seu aspecto de organização significativa, revelando seu princípio de funcionamento, seu *modus operandi*. Por isso mesmo ela está ligada à sintaxe, isto é, à forma e ao funcionamento da narrativa. E a terceira, a *mise en abyme* da enunciação, seria aquela que reflete a narração ou o ato narrativo. Portanto, é uma espécie vinculada à instância pragmática, na medida em que se refere ao processo da produção narrativa.

Dällenbach ainda reconhece três modos pelos quais as espécies elementares de *mise en abyme* podem se duplicar: os modos simples, *ad infinitum* e aporético. A *mise en abyme* de duplicação simples acontece quando uma obra estabelece uma relação de similitude com aquela outra que incorpora. Esse modo de duplicação é exemplificado pelo autor com a peça *Hamlet* que, como já vimos, compartilha similaridades com sua afiliada *The Murder of Gonzago*. A duplicação *ad infinitum*, segundo o autor, replica infinitamente uma obra em seu interior. Trata-se de um tipo de duplicação mais comum em representações visuais, como no caso do efeito vertiginoso resultante da câmera apontada para o espelho – a replicação infinita da imagem enquadrada. Por fim, a duplicação aporética ou paradoxal acontece quando a obra encaixada é que dá origem à obra que a contém, resultando em um tipo de composição, na realidade, incompatível, como o próprio nome indica. Como exemplo de duplicação paradoxal, podemos citar, na literatura, o capítulo DCII de *As Mil e Uma Noites*. Jorge Luis Borges observou a estrutura vertiginosa e perturbadora desse capítulo: “[o rei] ouve a história inicial, que abarca todas as demais e, também, de modo monstruoso – a sua própria história” (1973, p. 46-47). Segundo Borges, o capítulo sugere ao leitor que o rei ouvirá para sempre as histórias encaixadas de Sherazade, em uma construção em abismo circular e infinita¹¹⁰.

Na tabela seguinte, reunimos as espécies de *mise en abyme* e seus modos de duplicação, conforme a proposta de Dällenbach:

¹¹⁰ “Ninguna tan perturbadora como la de la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca todas las demás, y también – de monstruoso modo – a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las Mil y Una Noches*, ahora infinita y circular” (BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones* (1952). **Obras Completas 2**. São Paulo: Globo, 1973, p. 46-47).

Espécies elementares da <i>mise en abyme</i>	Modos de reduplicação
<i>Mise en abyme</i> do enunciado	1. simples
<i>Mise en abyme</i> do código	2. infinita
<i>Mise en abyme</i> da enunciação	3. aporética

Figura 12: Tabela de nossa autoria que sintetiza a classificação da *mise en abyme* proposta por Dällenbach (1977).

Em resumo podemos dizer que, de acordo com Dällenbach, o mecanismo de duplicação especular estrutura-se com base na autorrepresentação. E mais: que essa autorrepresentação realiza-se, no interior da narrativa, por projeção das instâncias do enunciado, do código ou da enunciação, instâncias essas que aqui relacionamos, respectivamente, a história, narrativa e narração. Dessa maneira, as espécies de *mise en abyme* distinguidas pelo autor podem visar aos seguintes objetos de reflexão: o conteúdo ficcional; os dispositivos que configuram a narrativa; e os elementos constituintes da ação narrativa (produtor, receptor e canal respectivamente). No que concerne à natureza ou modo de reflexão, as espécies de *mise en abyme* podem se realizar por: incorporação única, repetição infinita ou relação paradoxal.

Mise en abyme na ficção televisual

Para compreender os mecanismos da construção em abismo na televisão, analisaremos dois episódios da série *Os Simpsons* (Fox, 1989-) à luz das ideias de Dällenbach. Ainda que o autor tenha desenvolvido suas reflexões no campo literário, sua classificação da *mise en abyme* mostra-se eficiente para o estudo do fenômeno na televisão.

A obra *Os Simpsons* é uma série de animação adulta, criada por Matt Groening em 1989 para o canal estadunidense FOX, e consta até agora de 27 temporadas que contabilizam mais de 569 episódios. Certamente se trata de uma das ficções mais longas da história da televisão, mesmo porque se encontra há mais de 25 anos no ar. O programa organiza-se por episódios seriados, isto é, narrativamente autônomos, não havendo necessariamente entre eles relação de causa e efeito. Além disso, os personagens estão fixos no tempo e no espaço, cometem os mesmos erros, não envelhecem ou amadurecem. Em outras palavras, são personagens planos, psicologicamente bem definidos, que sofrem pouca ou nenhuma transformação ao longo das

histórias. A série se constrói em torno de uma família disfuncional composta pelos pais, Homer e Marge, e pelos filhos Bart (10 anos), Lisa (8 anos) e Maggie (1 ano). O programa é considerado por Kristin Thompson (2003) um exemplo de *art television*, termo que a autora toma emprestado do cinema (*art film*) para designar obras televisuais que se caracterizam pela estética autoral e pela presença de intertextualidades complexas desenvolvidas em diversos níveis.

A *mise en abyme* é uma das estratégias autorreferenciais que fazem de *Os Simpsons* uma ficção complexa, ao lado de outros artifícios igualmente relevantes, como a intertextualidade. A principal construção em abismo presente na série consiste na inserção do desenho hipodiegético *Comichão e Coçadinha (Itchy & Scratchy)* no mundo ficcional da família Simpson. O desenho, que é assistido pelas crianças Bart, Lisa e Maggie, é uma paródia do clássico *Tom & Jerry*. Pautado pelo humor negro, ele leva ao extremo a violência presente nas perseguições recíprocas do gato e do rato. Como já mencionamos na seção 4.4 deste capítulo, *Comichão e Coçadinha* estabelece uma relação especular com a narrativa que o incorpora, refletindo seu enunciado através da semelhança de comportamento das duplas gato/rato e Bart/Homer.

Destacamos, em *The Simpsons*, dois episódios que apresentam tipos singulares da construção em abismo: *Homer na TV (The Itchy & Scratchy & Poochie Show [EP14; TP08])* e *História quase sem fim (The Seemingly Never-Ending Story) [EP13; TP17])*.

O episódio *Homer na TV* conta a história de uma crise de audiência que se abate sobre o programa *Comichão e Coçadinha*, fazendo com que seus produtores decidam inserir um novo personagem (Poochie), com o objetivo de aumentar o interesse do público. Assim, em determinada cena, vemos uma reunião de roteiristas, produtores e desenhistas do desenho infantil (que fazem referência aos reais profissionais responsáveis pelo programa *Os Simpsons*). Nessa reunião, são discutidas novas estratégias narrativas para o programa. Lisa, que participa da sessão de *focus group* junto aos criadores do desenho, observa que “depois de tantos anos, os personagens não conseguem ter o mesmo impacto que antes”, referindo-se, a uma só vez, ao desenho *Comichão e Coçadinha* e à série *Os Simpsons*, que já se encontrava em seu oitavo ano de exibição. Na cena descrita encontramos as construções em abismo que refletem, na própria narrativa, tanto os autores da obra quanto as crises de audiência.

Após a reunião, os produtores ficcionais decidem criar um novo personagem para alavancar a audiência do programa. Assim, é criado Poochie, um cachorro de atitude jovem e “descolada” que passa a habitar o universo ficcional de *Comichão e Coçadinha*. Ao mesmo

tempo em que Poochie é inserido no desenho incorporado, surge um novo integrante na família Simpson: o garoto Roy, usando os mesmos adereços de Poochie – um boné vermelho virado para trás e um par de óculos escuros. Além de se vestirem da mesma maneira, Poochie e Roy usam as mesmas gírias e ainda se assemelham pelo modo de falar e andar. Como se vê, Roy é a duplicação especular de Poochie; este é personagem do universo ficcional de *Comichão e Coçadinha*, e aquele, habitante do mundo onde vive a família Simpson.

A primeira aparição de Roy em *Os Simpsons* ocorre na cena em que a família está reunida para um café da manhã: Homer (o pai) lê o jornal, em que está impressa a foto de Poochie acompanhada da notícia de que o cachorro será o novo personagem de *Comichão e Coçadinha*; Lisa senta-se à mesa e comenta que “adicionar um novo personagem é obviamente uma tentativa desesperada de levantar a baixa audiência do programa”. Nesse momento, Roy entra em cena. O novo personagem de *Os Simpsons*, ao contrário de Poochie, é inserido sem qualquer explicação prévia ou posterior. Aliás, depois da estranha entrada de Roy, a cena do café da manhã continua como se o novo personagem sempre fizesse parte da família.

Na relação Poochie/Roy encontramos uma construção em abismo que se dá de modo invertido, já que a obra encaixada (narrativa de segundo grau) é que projeta suas características no interior da obra que a encaixa (narrativa de primeiro grau). E o que se duplica, no caso em exame, não são somente os personagens (Poochie/Roy), mas também a estratégia dos produtores para aumentar a audiência (inserção de novo personagem). Sendo assim, percebemos que, além da similaridade de enunciado, o episódio ainda mostra a ressonância entre o *modus operandi* das duas narrativas.

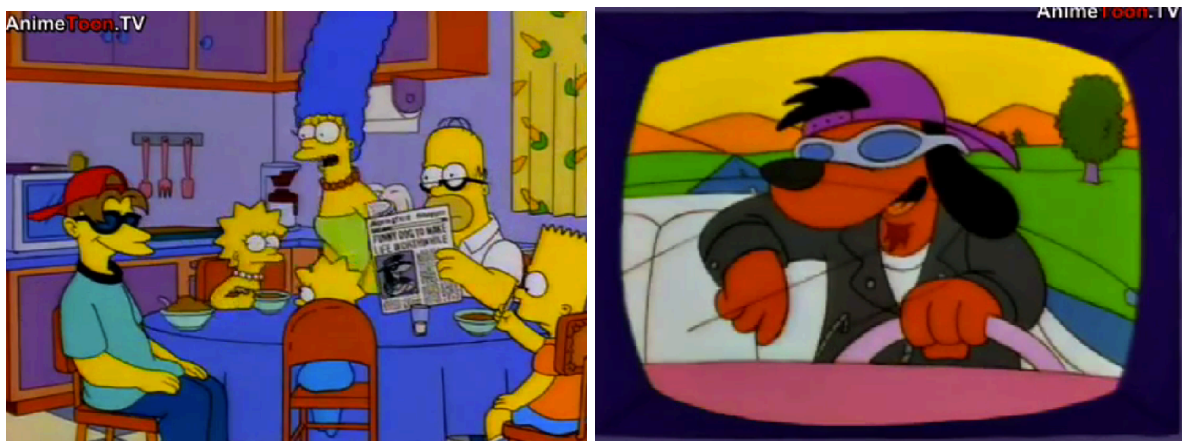


Figura 13: Imagens retiradas do episódio *Homer na TV* (EP14; TP08] da série *Os Simpsons*.

Concluimos, assim, que o episódio *Homer na TV* apresenta as três espécies de *mise en abyme* distinguidas por Dällenbach: a duplicação especular de elementos e características do enunciado (personagens), do código ou sintaxe narrativa (estratégias narrativas) e da enunciação (autores e espectadores).

O segundo exemplo que retiramos de *Os Simpsons* – o episódio *História quase sem fim* – utiliza o recurso da *mise en abyme* com intenções de outra ordem: levar ao limite a estratégia de encaixar uma narrativa em outra. O episódio contém uma série de histórias encaixadas, resultando numa vertiginosa construção em abismo que chega ao sexto grau de reduplicação narrativa.

A primeira história tem início com Lisa e seus familiares presos em uma caverna. Para passar o tempo, a menina resolve contar ao pai, Homer, o que aconteceu com ela na semana anterior. Com o início dessa narração, passamos a uma história de segundo grau, na qual a menina é perseguida por um bode e busca abrigo na casa do senhor Burns, que a acolhe. Ao se esconder no sótão da casa, Lisa encontra uma foto do senhor Burns, do tempo em que ele trabalhou no Bar do Moe. A partir dessa foto, o senhor Burns inicia um relato de terceiro grau, no qual narra como perdeu toda a sua fortuna e por isso precisou trabalhar como atendente do bar. Ao contar essa história, Burns relata que, num dia de trabalho, encontrou uma carta escondida embaixo da caixa registradora. A carta, escrita e narrada por Moe, passa a ser um relato de quarto grau, contando a história do relacionamento amoroso entre Moe e Edna, futura professora de Bart. No fim dessa última história, Edna conta para Moe sobre seu encontro com Bart, constituindo-se, assim, uma narrativa de quinto grau. Já ao final do episódio, revela-se que toda a série de histórias encaixadas, inclusive a de Lisa e Homer presos na caverna, são, na verdade, relatadas por Bart ao diretor da escola, relato esse que então se apresenta, por fim, como a narrativa primeira, ou seja, a que dá origem àquela série de histórias encaixadas já apresentadas.

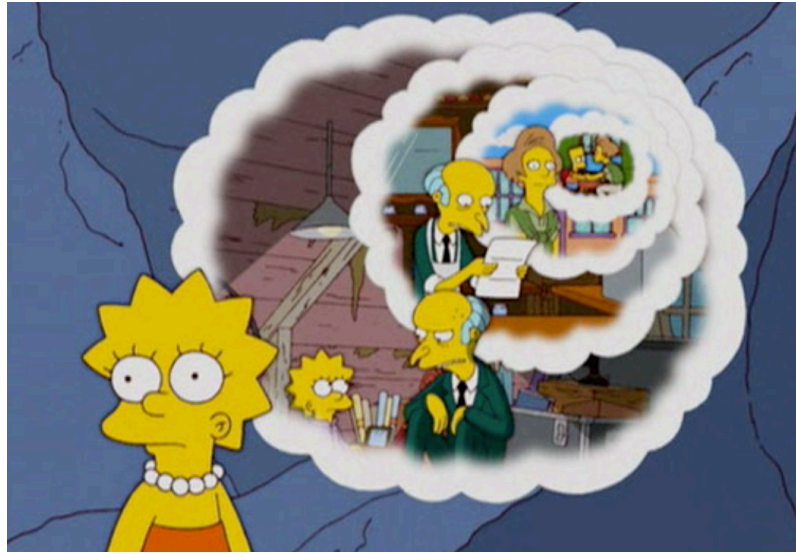


Figura 14: Imagem retirada do episódio *História quase sem fim* (EP13; TP17) da série *Os Simpsons*.

A complexidade da estrutura em abismo que envolve essas seis histórias é graficamente representada por balões encaixados, que vão surgindo à medida que as histórias são relatadas. Em certo ponto do episódio, Homer – que, assim como o telespectador, está confuso em vista das várias histórias narradas pela filha – questiona esse tipo de narrativa. E a menina Lisa explica: “é como a peça dentro da peça em *Hamlet*”, citando um dos mais conhecidos exemplos de *mise en abyme*.

4.6.3 Intertextualidade e intermedialidade

Intertextualidade e intermedialidade são estratégias autorreferenciais que atuam no nível extracomposicional. Seus mecanismos envolvem artifícios específicos, como paródia, pastiche, citação, adaptação, expansão narrativa, composição multimídia, entre outros, recursos esses que podem assumir caráter meramente autorreferencial, autorreflexivo ou metarreferencial e agir de modo icônico, indexical ou simbólico.

Em linhas gerais, podemos dizer que os objetos nos quais atuam essas estratégias é que diferenciam uma da outra. De fato, enquanto a intertextualidade relaciona “textos” do mesmo sistema sógnico ou midiático, a intermedialidade dirige-se a relações entre “textos” de sistemas distintos. No entanto, é preciso acrescentar que a intermedialidade pode também se referir à relação entre as próprias mídias em seus aspectos técnicos e lógicos, e não apenas a seus “textos”.

O cinema, por exemplo, estabelece uma relação intermediária com diversas mídias, dentre elas, o teatro e a fotografia.

Os fenômenos da intertextualidade e da intermedialidade têm se apresentado com maior intensidade na cultura contemporânea, gerando produtos cada vez mais polifônicos que relacionam passado e presente, preservando, no entanto, a singularidade de cada configuração discursiva. A ecologia das mídias, cada vez mais rica e povoada de novos “textos”, processos, técnicas e sistemas midiáticos, contribui sobremaneira para a intensificação desses fenômenos. Lúcia Santaella explica que “a multiplicação das mídias tende a acelerar seus intercâmbios dinâmicos, resultando em uma proliferação de citações, repetições, intertextualidade e referências mútuas. Isso gera o fenômeno da intermedialidade ou hibridização, isto é, uma mistura de textos, discursos e processos sógnicos que constituem uma das características mais centrais da cultura pós-moderna” (2007, p. 430). Ainda que próximos, os conceitos de intertextualidade e intermedialidade encerram significados, mecanismos e efeitos distintos, os quais esclareceremos a seguir.

Intertextualidade – definições e categorias

Tratar da intertextualidade nos leva ao incontornável percurso pelas acepções desse artifício discursivo em Bakhtin (1986; 2008), Kristeva (2005) e Genette (2010).

No início do século XX, as reflexões sobre a intertextualidade têm seu marco inicial com as reflexões de Mikhail Bakhtin (1986; 2008), estudioso que tratou do tema sob as rubricas de *polifonia* e *dialogismo*. Para ele, todo texto é dialógico, pois resulta do embate (ou diálogo) com outros textos e práticas discursivas. E, mais que isso, certos textos revelam indícios desse dialogismo ao deixar entrever as muitas vozes que os constituem, colocando em relevo sua polifonia. Os textos polifônicos são, portanto, aqueles que mostram sua pluralidade constitutiva. Por esse ângulo, a polifonia pode ser entendida enquanto estratégia discursiva acionada na configuração do texto, e o dialogismo, enquanto princípio inerente à constituição da linguagem e do discurso.

As noções de *dialogismo* e *polifonia* foram incorporadas por Julia Kristeva, que desenvolveu, nos anos 1960, o conceito de *intertextualidade*:

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Kristeva define e nomeia o fenômeno que Bakhtin já havia observado: o cruzamento em um texto de enunciados tomados de outros textos (KRISTEVA, 2005, p. 115). Contudo é Gérard Genette que empreende sua classificação teórica, gerando conceitos analíticos bastante úteis para o estudo da intertextualidade literária, mas igualmente aplicáveis a outras formas expressivas. Assim é que, ampliando as noções de dialogismo e intertextualidade, a partir de Bakhtin e Kristeva, Genette propõe o termo *transtextualidade*, definindo-o como “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta” (2010, p. 9). O autor não descarta o termo proposto por Kristeva, mas reserva-o para designar um tipo específico de relação textual. Dessa maneira, segundo Genette, a *transtextualidade* compreende cinco tipos de relações entre textos. São elas:

1. *Intertextualidade*: relação de copresença entre dois ou mais textos. Fazem parte dessa categoria a *citação* (uso declarado de outro texto), o *plágio* (uso não declarado de outro texto) e a *alusão* (quando um texto alude a outro que já é conhecido do público em geral).
2. *Paratextualidade*: relação de acompanhamento. Trata-se de textos que acompanham outros textos, como é caso de títulos, prefácios, posfácios, notas, epígrafes, dedicatória etc.
3. *Metatextualidade*: relação de comentário – a que ocorre quando um texto comenta outro, assumindo assim caráter crítico. Segundo Genette, a Teoria Literária e a Crítica são metatextos por excelência.
4. *Hipertextualidade*: relação de derivação – recurso usado para derivar um texto (*hipertexto*) de outro (*hipotexto*). Nessa categoria se encontram, entre outros, a *paródia* (transformação textual com função lúdica) e o *pastiche* (imitação textual com função lúdica).

5. *Arquitextualidade*: relação de pertinência taxionômica. Categoria abstrata que designa os textos representativos de características gerais – tipos de discurso, estilos, gêneros – que revelam a “arquitetura” de um texto singular. São exemplos de arquitextos os termos “romance” e “poesia” inscritos em capas de livros.

As várias espécies de relações transtextuais não são classes estanques, podendo apresentar-se de forma conjunta e complementar. A relação arquitextual, por exemplo, pode ser demonstrada através de indicadores paratextuais (como a palavra “romance” na capa dos livros e nas prateleiras das livrarias). Os prefácios (paratextos), por sua vez, frequentemente incluem comentários relativos à obra que apresentam, exercendo também a relação metatextual.

As categorias de transtextualidade de Genette podem também ser utilizadas para investigar relações entre discursos midiáticos de qualquer natureza, ampliando-se o sentido do termo “texto” em direção a formas expressivas não verbais. Robert Stam (2006), por exemplo, investigou as categorias transtextuais no campo da produção cinematográfica, relacionando-as ao tema da adaptação no cinema. Ana Maria Balogh (2007) associou-as ao universo da prática e da produção televisual.

Em sua leitura crítica da classificação genettiana, Michael Glowinski (1994) propõe a junção das categorias intertexto e hipertexto, inclinando-se a conservar o termo intertextualidade e a suprimir a hipertextualidade do modelo classificatório. Acatamos aqui a recomendação de Glowinski: intertexto e hipertexto designam relações textuais muito próximas, o que permite agrupá-los numa única categoria; quanto à supressão da categoria hipertextualidade, temos que o termo vem ganhando outros significados na era da cibercultura, tornando problemática a nomenclatura proposta por Genette.

Com base nas reflexões de Stam, Balogh e Glowinski sobre as categorias transtextuais de Genette, podemos dizer que, no universo da ficção televisual, são *paratextos*: as vinhetas, os créditos iniciais e finais, as sinopses, as chamadas, entre outros – todos enunciados que acompanham os programas de televisão. Já a *metatextualidade* pode ser identificada na crítica televisual, em programas metarreflexivos (como o *Video Show* [Rede Globo, 1983-]) e também nos extras dos DVDs que contêm entrevistas com a equipe dos programas e cenas de *making of* (esses extras podem acumular a função paratextual). Segundo Balogh (2007, p. 45), os gêneros e formatos televisuais costumam assumir funções *arquitextuais* em relação aos programas, pois

reiteram regras e convenções que podem se destacar de maneira explícita (paratextual) ou de maneira implícita. Em relação à *intertextualidade*, a ficção televisual tem acumulado um vasto repertório de *citações*, *paródias* e *pastiches*. Para melhor ilustrar esses três artifícios, elegemos a obra da televisão brasileira *Armação Ilimitada* (Rede Globo, 1985-88), criada por André de Biase e Kadu Moliterno.

Intertextualidade na ficção televisual

Dirigido por Guel Arraes e destinado ao público jovem, o seriado *Armação Ilimitada* é composto por quatro temporadas (40 episódios) e conta a história de Zelda Scott (Andrea Beltrão), Juba (Kadu Moliterno) e Lula (André de Biase), jovens que formam um triângulo amoroso e são pais adotivos do menino Bacana (Jonas Torres) – órfão acolhido pelo inusitado trio. Juba e Lula são donos da prestadora de serviços Armação Ilimitada e executam trabalhos de todo gênero: reformas e reparos domésticos, investigações policiais, competições esportivas, campanhas eleitorais. Zelda Scott (derivado do nome dos romancistas estadunidenses F. Scott Fitzgerald e Zelda Fitzgerald) é uma jornalista feminista e idealista, que trabalha no Correio do Crepúsculo e vive em constante embate com seu chefe.

O seriado representa o experimentalismo próprio dos anos 1980 que, segundo Renato Pucci (2007, p. 5), caracteriza-se por tendências técnico-estéticas como: montagem expressiva, autorreferencialidade, apresentação do processo como produto e estética da inversão. A intertextualidade é um dos aspectos mais marcantes do programa, que se apropria de vários clichês dos gêneros de ação, horror e ficção científica com um humor anárquico, além de narrativa e dramaturgia pouco convencionais. Balogh ressalta que *Armação Ilimitada* fez “amplo uso das referências intertextuais ao cinema, aos quadrinhos, à música, ao jornalismo, em geral provocadoras e engraçadas” (2007, p. 144). A metarreflexividade é também uma constante no seriado, como nos diversos momentos em que os personagens viram-se para a câmera e comentam o próprio roteiro ou a falta de verba para realizar determinada cena.

O programa é também um complexo pastiche de referências estilísticas da cultura pop, apropriando-se, por exemplo, do grafismo das histórias em quadrinhos, utilizando balões e divisões de telas; da estética do videoclipe, através de uma montagem extremamente dinâmica e colorida; e do universo do rádio, ao inserir a personagem Black Boy (Nara Gil), locutora da

Rádio Atividade – uma espécie de corifeu pop, que mescla rimas de rap e linguagem radiofônica para comentar a história. Além dessas, o seriado faz diversas outras imitações de estilos e estéticas específicas do cinema, da televisão e da literatura.

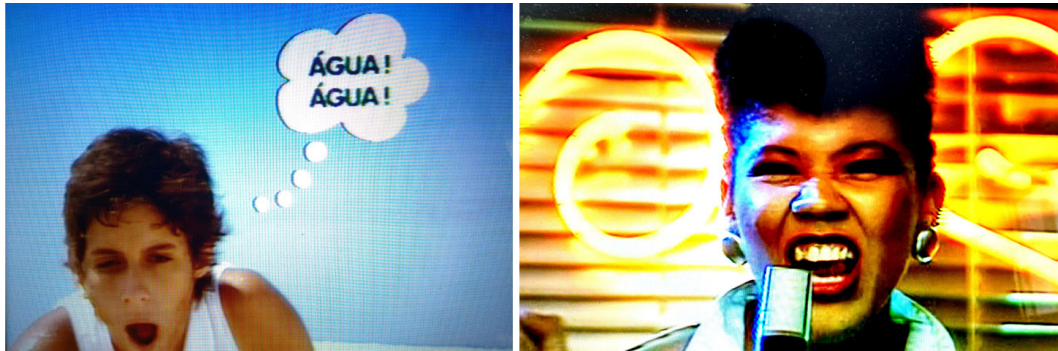


Figura 15: Imagens do seriado *Armação Ilimitada* que ilustram o uso de “balões” e a presença de Black Boy, locutora da Rádio Atividade que interrompe os episódios para comentá-los.

Citações e paródias são também frequentes em *Armação Ilimitada*. Os títulos dos episódios são, por si só, uma amostra bastante significativa da polifonia do seriado, que dialoga com inúmeras outras obras: *Jambo para Matar*; *Contatos Imediatos do 4º Grau*; *Uma Armação nas Estrelas*; *O Poderoso Sultão*; *Jeca Tatu, Cotia Não*; *000007 contra o Doutor Fantástico*; *Meu Amigo Mignun*; *O Homem Invisível*; *O Fantasma do Rock*; *Muito Além da Armação*, entre outros. Essas e outras citações do programa referem-se a seriados norte-americanos (*Magnum*, *Jornada nas Estrelas*, *Batman*), ao cinema hollywoodiano (*007*, *Rambo*, *O Poderoso Chefão*, *Cidadão Kane*) e a tantos outros programas da televisão brasileira. Yvana Fachine (2003, p. 11) destaca o momento em que o personagem Bacana propõe uma definição para o próprio programa, citando outro: “Armação Ilimitada, o Sítio do Pica-Pau Amarelo dos anos 80”, comparando assim o seriado com a conhecida obra de Monteiro Lobato adaptada para televisão em 1977.

A paródia é outro recurso constante em *Armação Ilimitada* e pode ser exemplificada com o episódio *O pai do bacana* (T04E31) – que, de modo irônico, relaciona-se com o filme *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941). Assim é que Charles Foster Kane se transforma em Baby Junior (Daniel Filho), poderoso milionário que alega ser o pai biológico de Bacana. O episódio tem início com imagens da mansão de Baby Junior, em preto e branco, fazendo uma clara citação ao início do filme original – *Cidadão Kane*. Assim, ao mesmo tempo em que se vê o portão da mansão (com as iniciais BJ), no qual está pendurada uma placa de “entrada proibida”, escuta-se a

voz do narrador, que diz: “este programa foi originalmente plagiado em preto e branco”. Em outra cena, Baby Neto, deitado em sua cama, sente fortes dores estomacais e, deixando cair de suas mãos a conhecida “bola de vidro”, murmura “Rose Baby”, paródia de “Rosebud” – palavra dita por Foster Kane em seu leito de morte.

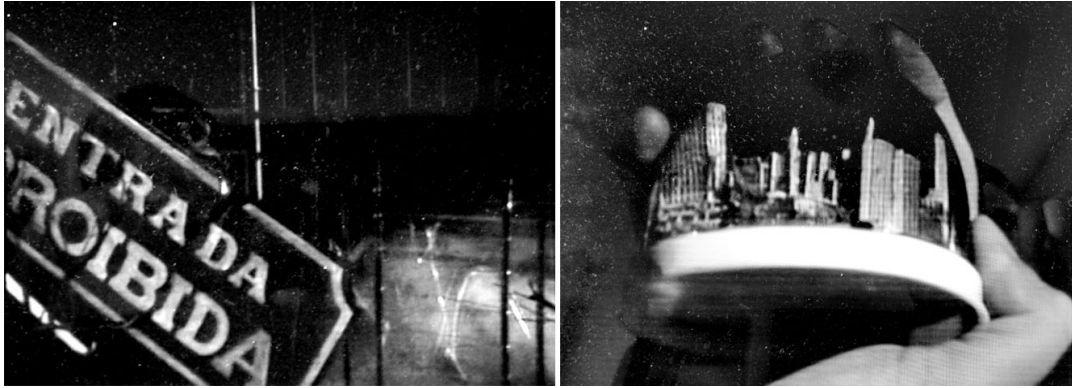


Figura 16: Imagens do episódio *O pai do bacana* (*Armação Ilimitada* – E31) que parodia o filme de Orson Welles, *Cidadão Kane* (1941).

Como demonstrado, o seriado em questão apresenta uma complexa estrutura de referências intertextuais que resultam no adensamento das camadas de interpretação da obra. No entanto, vale lembrar que para reconhecer essas referências é preciso dominar o código e o repertório citado. E, embora direcionado ao público jovem, Balogh observa que *Armação Ilimitada* trazia “alguns procedimentos intertextuais (sobretudo a remissão aos quadrinhos) que caracterizaram o cinema de ‘Nouvelle Vague’ francesa, nos anos 60, sobretudo a cinematografia de Jean Luc Godard” (2002, p. 33), dialogando, assim, com diversas gerações.

Intermedialidade – definições e categorias

Comparada à noção de intertextualidade, a intermedialidade abarca sentido mais amplo, podendo ser definida, grosso modo, como os diversos tipos de relação entre mídias. Antes de elucidar certas particularidades desse fenômeno, esclarecemos que a intermedialidade não deve ser confundida com os campos teóricos da intertextualidade e dos estudos interartes, embora se beneficie dos avanços por eles conquistados.

Para *Jürgen Müller*, as cinco categorias transtextuais propostas por Genette podem ser compreendidas como “abordagens paradigmáticas que tentavam incluir – na medida do possível

– processos intermediáticos em reflexões intertextuais” (2012, p. 85). Ainda segundo o autor, a intermedialidade teve que se libertar da tutela dos estudos literários para se firmar enquanto campo acadêmico, reorientando o eixo das pesquisas para a interação entre mídias verbais e não verbais e, por conseguinte, chamando atenção para o tema da materialidade midiática. Nesse sentido, além de tratar de questões estéticas e de linguagem, a intermedialidade se interessa também pela medialidade constitutiva dos “textos” ou seja, a materialidade técnica das mídias e seus reflexos na construção de sentidos.

Apesar das várias definições já formuladas, a intermedialidade é um termo ou, nas palavras de *Jürgen Müller* (2012), um “conceito de investigação”, ainda em progresso. O início dos estudos intermediáticos, enquanto campo academicamente reconhecido, remete aos anos 1980. No entanto, *Adalberto Müller* (2012) aponta para diversas reflexões anteriores que já tratavam das relações entre mídias, como, por exemplo, as investigações de *Walter Benjamin* ([1955]1975) sobre as transformações que a fotografia provocou nas artes plásticas e as pesquisas de *Marshall McLuhan* ([1962]1972) sobre a relação entre o surgimento da imprensa e o declínio da cultura oral.

A intermedialidade é um fenômeno inerente aos meios de comunicação em geral, mesmo porque entre eles há um constante diálogo. *André Gaudreault* (1989), por exemplo, já havia observado as apropriações de procedimentos de outras formas expressivas pelos filmes dos primeiros tempos, demonstrando a atuação da intermedialidade no processo constitutivo do cinema enquanto sistema midiático singular.

Irina Rajewsky (2012) argumenta que as diversas abordagens da intermedialidade pressupõem, como condição intrínseca, a delimitação de fronteiras entre as mídias individuais, ressaltando assim as especificidades midiáticas e as relações que podem surgir do diálogo entre elas. A partir dessa perspectiva, a autora compreende a intermedialidade como qualquer tipo de cruzamento dessas fronteiras e propõe três categorias para as relações entre mídias, quais sejam:

1. *Transposição*: também denominada transformação, refere-se à transposição de um “texto” de uma mídia para outra, como ocorre, por exemplo, nas adaptações de obras literárias para filmes e programas de televisão.

2. *Referencialidade*: diz respeito à possibilidade que a obra ou a mídia tem de fazer referência a outras. Nessa categoria, encontram-se situações como: citações literárias em programas de televisão; filmes que fazem alusão à pintura; pinturas que evocam propriedades da fotografia; a evocação da linguagem cinematográfica nos quadrinhos; a musicalização na literatura.

3. *Combinação*: corresponde à junção de mídias, ou seja, a participação direta de duas ou mais mídias para composição, estruturação e significação de outra mídia ou obra. São exemplos dessa categoria: ópera, filme, teatro, quadrinhos, instalações multimídia, hipermídia etc. Segundo a autora, essa combinação pode se realizar pela mera *contiguidade* ou pela genuína *integração* de duas ou mais mídias. Nessa última situação, as combinações midiáticas podem resultar no desenvolvimento de novas mídias, como é o caso da ópera e do cinema.

A partir da categorização proposta por Rajewsky, vejamos como se dá a intermedialidade na ficção televisual.

No que concerne à relação de *transposição* intermediática, podemos citar as seguintes adaptações televisuais: *The Walking Dead* (AMC, 2010), adaptação derivada dos quadrinhos; *O Auto da Compadecida* (Rede Globo, 2002), derivada do teatro; *The Super Mario Bros. Super Show!* (DiC Animation, 1989s), derivada dos *videogames*. Outro exemplo de transposição é a série brasileira *Capitu*, adaptação do romance *Dom Casmurro* para a televisão (já analisada na seção 4.6.1 deste capítulo, em relação à transposição do artifício da metalepse a partir da literatura para o audiovisual).

Quanto à relação *referencial*, segunda categoria de Rajewsky, destacamos o seriado *Armação Ilimitada* que, como já explicamos anteriormente, estabelece relações referenciais com o cinema, os quadrinhos, o videoclipe e outros programas de televisão, através de paródias, citações e pastiches. Nessa mesma categoria, enquadra-se também o programa *M is for Man, Music and Mozart*, dirigido por Peter Greenaway e exibido pela BBC em 1991. Realizado em comemoração ao bicentenário de Mozart, o programa faz referência à ópera, à dança, à pintura e ao teatro, além de realizar paródias de obras do compositor.

No tocante à terceira categoria, distinguimos dois tipos de *combinação* intermediática na televisão, conforme as reflexões de Rajewsky. O primeiro – *combinação por integração* – pode ser associado ao processo constitutivo da televisão, enquanto mídia singular. Como já explicamos no segundo capítulo, esse processo consiste na apropriação, pela televisão, de características e propriedades (narrativas, estilísticas e tecnologias) de outras mídias, principalmente do cinema, do teatro, do rádio e da literatura. O segundo tipo – *combinação por contiguidade* – diz respeito ao agrupamento de diversas mídias para a composição de uma única obra. Esse é o caso da série *Lost* (ABC, 2004-10), que tem seu universo narrativo expandido para muitas outras mídias (livros, *sites*, vídeos para internet, documentários etc.), sendo que cada uma delas contribui de modo autônomo e singular para a composição de um mesmo mundo diegético.

A expansão narrativa

Sob o ponto de vista narratológico, relacionamos a *combinação intermediática por contiguidade*, discernida por Rajewsky (2012), com a noção de *expansão narrativa*. No entanto, consideramos que esta última pode também ocorrer com obras do mesmo sistema midiático. Dessa maneira, trata-se de uma estratégia que amplia o universo narrativo de uma obra a partir de sua combinação com outras obras, sejam essas do mesmo sistema midiático ou de sistemas diversos.

Embora a expansão narrativa tenha se intensificado na era da cibercultura (visto que a internet é uma das plataformas mais utilizadas pelas contemporâneas ficções expandidas), é preciso ressaltar que esse artifício narrativo não depende, em absoluto, do digital, como também não é uma prática inédita. No campo literário, podemos citar a relação narrativa entre os romances de Machado de Assis: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1891). Este último é criado a partir do personagem Quincas Borba, amigo de infância de Brás Cubas e presente no primeiro livro. No campo audiovisual, encontramos diversos exemplos precursores, como a série televisual *Star Trek* (NBC, 1966-69), que tem sua história estendida para outras séries, filmes e histórias em quadrinhos.

O fenômeno da expansão narrativa foi detidamente investigado por Henry Jenkins (2009). No entanto, o autor utiliza o termo *transmedia storytelling* para designar as narrativas constituídas por múltiplas plataformas de mídias, de modo a contribuir, cada qual a seu modo,

para a composição do todo narrativo. No campo de estudos literários, o pesquisador francês Richard Saint-Gelais adota o termo *transfictionnalité* (transficcionalidade) para se referir ao “fenômeno pelo qual ao menos dois textos, do mesmo autor ou não, relacionam-se conjuntamente a uma mesma ficção, seja através de retomada de personagens, prolongamento da intriga ou compartilhamento do universo ficcional¹¹¹” (2011, p. 7).

A expansão narrativa pode ser vislumbrada como artifício autorreferencial, no sentido de que as diversas obras ou mídias que compõem um todo referenciam-se umas às outras por relação de contiguidade. Essa relação pode ser exemplificada com os miniepisódios de *Lost* feitos para a internet, que compõem a série expandida *Lost Missing Pieces* (2007). De fato, os treze miniepisódios, de aproximadamente três minutos de duração cada, complementam cenas e eventos presentes na série televisionada. Dessa maneira, inferimos que se trata de estratégia que atua de modo indexical, visto que cada obra expandida aponta, através de relações de contiguidade, para aquela que lhe deu origem.

4.7 Efeitos metarreflexivos

“Queremos aproveitar os resultados da máquina ao mesmo tempo em que nos maravilhamos com seu modo de funcionamento”

(MITTELL, 2012, p. 48)

Investigados alguns mecanismos autorreferenciais da complexificação narrativa, seguimos rumo ao segundo objetivo deste estudo: tratar dos efeitos provocados pela narrativa complexa, a partir de sua composição. Partimos da suspeita, já mencionada por alguns autores, de que, ao valer-se de estratégias autorreferenciais, a narrativa provoca o espessamento de seus mecanismos, colocando-os em relevo. Nessa perspectiva e retornando às categorias propostas por Ricoeur (1994) em seu modelo da trílice *mimesis – prefiguração, configuração e refiguração* -, chegamos ao momento de compreender como o “mundo do texto” projeta-se do estágio de sua configuração para se completar no estágio de refiguração (recepção).

¹¹¹ “Phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportant conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d’une intrigue préalable ou partage d’univers fictionnel” (SAINT-GELAIS, 2011, p.7).

Jason Mittell (2012 e 2015), examinando a complexidade narrativa na televisão, ressalta um importante aspecto do processo de recepção da narrativa ficcional: o prazer que se encontra não apenas em acompanhar uma boa história, mas também em apreciar a engenharia narrativa em pleno funcionamento. Isso posto, podemos afirmar que, como consequência do movimento autorreferencial, a configuração da narrativa complexa cria um potencial interpretativo metarreflexivo, visto que chama atenção do receptor empírico para suas engrenagens, evocando a consciência e a percepção de seus elementos configurantes. Dito de outra forma, a narrativa que se complexifica por meio de estratégias autorreferenciais evoca um tipo de recepção e de interpretação que se concretiza não pela transparência da obra, mas, sim, por meio de sua opacidade¹¹² reveladora do jogo que a configura.

Mittell ainda argumenta que as ficções complexas fazem uso reflexivo das normas narrativas, isto é, são dotadas de uma autoconsciência de tais mecanismos. Segundo o estudioso, a autoconsciência narrativa é reconhecida pelo público, instaurando-se um tipo de engajamento em que é mais forte o prazer pelo processo do que pelo conteúdo. A esse fenômeno o autor dá o nome de “estética operacional”¹¹³. Mittell enfatiza que acompanhamos as ficções complexas “não apenas para sermos inseridos num mundo narrativo realístico (embora isso possa mesmo acontecer), mas também para ver as engrenagens funcionando, nos maravilhando com a artimanha necessária para realizar tais pirotecnias narrativas” (2012, p.42).

Dessa maneira, as estratégias autorreferenciais de complexificação narrativa implicam a intencionalidade do autor e a capacidade de interpretação do receptor. De acordo com Ricoeur, “do autor é que parte a estratégia de persuasão que tem como alvo o leitor. É a essa estratégia de persuasão que o leitor responde acompanhando a configuração e apropriando-se da proposta do mundo do texto” (1997, p. 277). Nas narrativas complexas, o mundo proposto pelo “texto” projeta-se em direção à metarreflexividade, na medida em que oferece ao leitor ou espectador uma proposta de opacidade, em que as estruturas configurantes se fazem, mais ou menos, visíveis a ele.

Assim, a narrativa complexa requer que suas potencialidades interpretativas (metarreflexivas) sejam detectadas e atualizadas por espectadores ou leitores capacitados e

¹¹² Compreendemos a opacidade enquanto efeito que busca tornar visíveis as estruturas que configuram uma obra narrativa, e a transparência enquanto efeito contrário – tornar imperceptíveis as estruturas configurantes.

¹¹³ Estética operacional é um termo que Mittell toma emprestado de Neil Harris que o aplicou em seu estudo sobre a fruição do público nas apresentações de circo do grande *showman* P.T. Barnum. Tal fruição caracteriza-se mais pela apreciação das técnicas e pirotecnias utilizadas, do que pelo interesse no conteúdo do números de mágica.

engajados. Para que isso ocorra, é preciso que esses receptores acionem uma certa consciência em relação aos artifícios narrativos encontrados na obra. Werner Wolf chama esse mecanismo de acionamento da consciência de *meta-efeito* (2008, p. 25) já que, normalmente, ele promove o reconhecimento, por parte do público, do *status* midiático da obra, evidenciando sua condição de artefato narrativo. Para Wolf, a ativação desse *meta-efeito* “pressupõe que um destinatário esteja ciente da natureza, das formas e das convenções do sistema de significação e da mídia em questão¹¹⁴” (2008, p. 28) .

Contudo, isso não quer dizer que a potencialidade metarreflexiva das narrativas complexas seja sempre atualizada plenamente ao ser recebida por um espectador ou leitor empírico. Ao contrário, por se tratar tão somente de uma virtualidade, ela pode ser acionada em maior ou menor grau, como pode também não ser interpretada, no momento da recepção da obra que a contém. Afinal, cada recepção é evento singular, além de ser influenciada por outros fatores, como por exemplo, contexto histórico e cultural, compartilhamento de códigos narrativos, experiência colateral e repertório interpretativo desse sujeito empírico que recebe a obra.

Em resumo, inferimos que as estratégias autorreferenciais presentes na narrativa complexa contêm, em potencial, o efeito metarreflexivo, que poderá ser acionado em maior ou menor medida, conforme for o caso, no momento da recepção da narrativa. Feitas essas reflexões, passaremos a tratar da potencialidade metarreflexiva da narrativa complexa, a partir de dois efeitos que nos parecem mais evidentes: o efeito lúdico e o efeito de ressignificação.

O lúdico em evidência

Para tratar do efeito lúdico, buscamos apoio no modelo teórico de François Jost (2010) que distingue três mundos (real, fictício e lúdico), sobre os quais são fundados os gêneros televisuais. Nossa hipótese é a de que a narrativa complexa televisual, ainda que localizada no mundo fictício, opera também no território lúdico, provocando interpretantes metarreflexivos.

Segundo Jost, a grande variedade de gêneros televisuais articula-se, basicamente, a partir

¹¹⁴ “ [the activation of metareflection] always involves a rational distance and presupposes that a recipient is aware of the nature, forms and conventions of the signifying systems and media in question” (Wolf, 2008, p. 28)

de três modos fundamentais de se referir ao mundo: 1. No primeiro modo (REAL), os programas televisuais referem-se, através da lógica da transparência, ao que denominamos de realidade. Nesse grupo, Jost posiciona os telejornais e os documentários. 2. No segundo modo (FICÇÃO), os programas remetem a um mundo mental, ou seja, a uma construção ficcional, de maneira a proporcionar acesso a esse mundo imaginado, também de maneira transparente, através da suspensão da descrença. São exemplos dessa categoria os diversos formatos da teledramaturgia: telenovela, série, telefilme etc. 3. No terceiro modo (LÚDICO), os programas referem-se a si mesmos, de maneira autorreflexiva, isto é, dando mais importância à maneira como mostram determinado assunto, do que ao assunto propriamente dito. Aqui a própria mediação é tomada como objeto, tratando-se, portanto, de um modo regido pela opacidade. O autor exemplifica essa categoria com os *game shows* televisuais e outros programas assentados na ideia do jogo. Reproduzimos abaixo o diagrama de Jost que representa os três mundos da televisão:

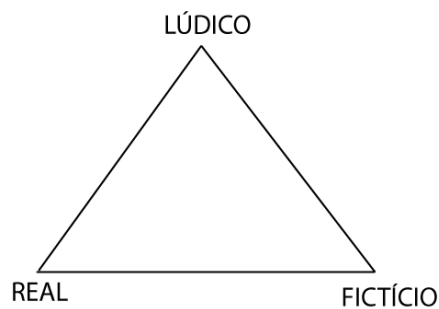


Figura 17: Modelo de François Jost (2010, p. 40) que sintetiza os três mundos a partir dos quais atuam os gêneros televisuais.

Jost ressalta que esse três mundos da televisão não são estanques, uma vez que se misturam, gerando assim outros mundos híbridos e diversificando a relação que se estabelece entre os programas e o mundo que representam. Segundo o autor, o *reality show*, por exemplo, é um formato televisual que atua nos três mundos supracitados, visto que é, ao mesmo tempo, jogo, realidade e ficção.

Tendo em vista os resultados até aqui alcançados pelo nosso estudo, compreendemos a narrativa complexa na ficção televisual enquanto configuração narrativa autorreferencial que - além de atuar no mundo da ficção e ser, em alguma medida, “parasita do mundo real” - aciona de

maneira determinante propriedades do mundo lúdico, já que se volta sobre suas próprias estruturas.

Por isso mesmo, elegemos, em primeiro lugar, a ideia do *jogo* para tratar dos efeitos da complexidade narrativa devido à sua propriedade autorreferencial. Como afirma Jost (2010, p.64), “o jogo faz sempre referência mais ou menos a ele próprio”. Em outras palavras, podemos afirmar que um dos traços fundamentais do jogo é sua dinâmica de se referir às regras que o organizam. Nessa perspectiva, partimos do pressuposto de que a ficção complexa, embora originária do mundo da ficção, ativa o mundo lúdico e, portanto, autorreferencial da narrativa.

Ainda tratando dos três mundos da televisão, Jost esclarece os motivos que o levaram a optar pela palavra *lúdico*, em detrimento do termo *reflexivo*, para denominar o terceiro mundo de seu modelo:

O termo reflexivo poderia denotar melhor esse retorno sobre si mesma que caracteriza a enunciação como o jogo pelo jogo? Semioticamente falando, talvez, mas o termo lúdico exprime melhor o benefício simbólico prometido ao espectador ou experimentado por ele. (JOST, 2004, p. 40)

De fato, o termo lúdico evidencia, de maneira mais precisa, dois importantes aspectos dos mecanismos autorreferenciais da narrativa: a configuração opaca, que mostra suas estruturas, e o prazer de desvendá-la, ou seja, as regras do jogo e a promessa de entretenimento. Contudo, lembramos que os três mundos distinguidos por Jost coexistem, em maior ou menor intensidade, em todos os programas televisuais, visto que realidade, ficção e jogo são três instâncias indissociáveis, embora uma delas possa se sobressair em relação a outra.

O caráter lúdico das narrativas complexas foi também investigado por outros autores e no âmbito de diversas mídias. Thomas Elsaesser (2009), como vimos no capítulo 3, observou o lado lúdico das narrativas filmicas que denomina de *mind-game films*. O autor chega a mencionar as origens dessa configuração narrativa na história do cinema:

Na década de 1910, quando foi dito que o chamado “cinema de atrações” cedeu espaço ao “cinema de integração narrativa”, um diretor alemão, Joe May, iniciou uma bem-sucedida e breve moda do chamado ‘Preisätsselfilme’ ou filme-enigma-prêmio como um subgênero do filme de detetive (de inspiração dinamarquesa), onde as pistas eram plantadas dentro do filme, sem que fossem reveladas no seu final. Em vez disso, prêmios eram oferecidos aos espectadores que resolvessem os enigmas¹¹⁵.” (ELSAESSER, 2009, p. 16)

¹¹⁵“In the early – to mid - 1910s, when the so-called ‘cinema of attractions’ was said to give way to the ‘cinema of narrative integration’, a German director, Joe May, initiated a successful, if brief vogue for so-called

Na esteira do pensamento de Elsaesser, buscamos experiências precursoras da *gamificação* da narrativa televisual de ficção e encontramos sua manifestação nos primórdios da televisão. Assim, destacamos o programa francês, *Les Cinq Dernières Minutes* (RTF, 1958-64), uma espécie de ficção policial, que contava com a participação de telespectadores para desvendar os crimes abordados.

Exibida entre os anos de 1958 e 1964, a série policial *Les Cinq Dernières Minutes* consta de 56 episódios, dos quais os 5 primeiros foram inteiramente rodados em estúdio e ao vivo. A série é composta por episódios unitários, isto é, cada um deles desenvolve uma história diferente e autônoma, sendo que os elementos narrativos compartilhados são o tema (investigação de crimes) e o comissário Antoine Bourrel - narrador autodiegético que apresenta o programa e é também o personagem que investiga os crimes.

Assim como os *Preisâtsselfilme* relatados por Elsaesser, a série é também uma espécie de jogo narrativo em que dois telespectadores (amantes de histórias policiais) são convidados a assistir (ao vivo) ao desenvolvimento dos episódios. Durante os 40 minutos de duração do programa, os espectadores convidados ficam isolados numa espécie de cápsula que dispõe de um aparelho de televisão. Cinco minutos antes de chegar a seu fim, o episódio é interrompido e os dois telespectadores são convocados pelo comissário Bourrel a desvendar o crime a partir das pistas apresentadas no desenrolar do episódio. Desse modo, o programa propõe a todos os seus telespectadores uma espécie de ficção lúdica. De fato, tanto aqueles que participam do programa, como os outros que assistem à série da poltrona de suas casas são convidados a jogar o jogo narrativo da ficção policial.

Ao dedicar a *Les Cinq Dernières Minutes* uma pequena parte de seu estudo sobre a história da dramaturgia na televisão francesa, Gilles Delavaud ressalta que a dimensão lúdica do programa ultrapassa sua mera adaptação a regras de um jogo, pois, nesse caso, “a ficção, ela mesma, é que nos é apresentada como um jogo¹¹⁶” (2005, 124). O autor explica que jogar o jogo

‘Preisâtsselfilme’ or prize-puzzle-films as a sub-genre of the (Danish-inspired) detective film, where clues were planted without being revealed at the end.” (ELSAESSER, 2009, p. 16)

¹¹⁶ Pas seulement parce qu’elle se combine avec un jeu (aux règles duquel les ‘candidates’ se soumettent), mais parce que la fiction comme telle nous est présentée comme un jeu” (DELAVAUD, Gilles. **L’art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)**. Bruxelles : Éditions de Boeck, 2005, p. 124)

da ficção em *Les Cinq Dernières Minutes* significa estar vigilante a detalhes da história e de sua trama, para assim captar as pistas e desvendar o enigma narrativo proposto. Dessa maneira, ao telespectador do programa é demandado uma atitude mais próxima de observador atento e do que de um espectador subjugado.

À primeira vista, pode parecer sem propósito tratar da narrativa complexa nos primórdios da televisão, momento em que a teledramaturgia dava seus primeiros passos. Mas, na verdade, o frescor e a inventividade dos primeiros tempos são justamente os fatores que nos levam a identificar ali (nas origens da ficção televisual) importantes traços de complexificação narrativa. Considerada como a primeira “idade de ouro da televisão” (THOMPSON, 1996), a década de 1950 constituiu um grande laboratório de experimentação, onde floresceram formatos canônicos, como o telefilme, a série e o folhetim, além dos gêneros *sitcom*, *soap opera*, entre outros. Com efeito, foi a partir do experimentalismo efervescente dos primeiros tempos que a televisão desenvolveu todo seu repertório básico de recursos expressivos. Ademais, com a menção ao programa *Les Cinq Dernières Minutes*, pretendemos demonstrar que a narrativa complexa está mais relacionada a uma lógica de organização narrativa (autorreferencial e lúdica) do que à ideia de progresso narrativo ou de avanços tecnológicos do meio, embora o fenômeno possa se beneficiar deles.

Ressignificação narrativa

“Alguém disse que escreve para ser lido. Acredito que faço filmes para que eles sejam revistos¹¹⁷”

(Alain Robbe-Grillet em entrevista a François Jost no programa *Rétrospective Alain Robbe-Grillet*, 1982)

Outro efeito potencializado pela narrativa complexa é o movimento de retorno ao ato de compreensão da obra, que aqui chamaremos de resignificação. Na citação acima, Robbe-Grillet fala do efeito que pretende causar no espectador de seus filmes disnarrativos: a ação de re-assistir-lhes. Em razão da peculiar configuração de suas narrativas, o cineasta espera que o espectador re-assista a seus filmes, isto é, realize o processo de resignificação daquilo que já viu

¹¹⁷ “Quelqu'un a dit, j'écris pour être relu. Et je crois que je fais des films pourvue ils soient revus” (Alain Robbe-Grillet em entrevista a François Jost no programa *Rétrospective Alain Robbe-Grillet*, 1982)

e significou, através de efetiva revisão do filme e das interpretações geradas no primeiro contato com a obra.

O efeito de ressignificação torna-se mais evidente em narrativas que se complexificam pela estratégia de alteração inesperada do significado de eventos já relatados, como a peripécia e o reconhecimento. Esses artifícios narrativos são encontrados, por exemplo, nos filmes *O Sexto Sentido* (M. Night Shyamalan, 1999) e *Os outros* (Alejandro Amenábar, 2001). A narrativa desses filmes, como já comentado no Capítulo 3, provoca a ressignificação dos eventos relatados, pois o final da trama revela que certos personagens, que no desenrolar da história eram tidos com vivos, são na verdade espíritos de mortos.

Nesse sentido, a ressignificação pode ser entendida como efeito metarreflexivo, na medida em que leva o espectador a revisitar a narrativa, atribuindo-lhe novos significados e desvendando as estratégias narrativas que induziram a falsas interpretações da obra. Assim, relacionamos o efeito de ressignificação, provocado pela configuração de certas narrativas complexas, ao conceito psicanalítico do *après-coup*¹¹⁸, compreendido enquanto processo de reescritura da memória narrativa.

Na ficção televisual, podemos exemplificar o efeito de ressignificação com os prólogos apresentados na série estadunidense *Breaking Bad* (AMC, 2008-13). Trata-se de sequências de cenas aparentemente enigmáticas que são exibidas antes da vinheta de abertura do programa, suscitando a curiosidade e a imaginação dos espectadores. Alguns desses prólogos induzem o espectador a interpretações e significados outros que não aqueles que serão alcançados ao final do episódio ou da temporada. Vejamos um exemplo:

Na segunda temporada de *Breaking Bad*, alguns episódios são precedidos por prólogos que mostram imagens da casa da família White. São imagens em preto e branco, tendo como único elemento colorido um urso de pelúcia cor de rosa, que o espectador imediatamente associa à filha recém-nascida de Walter White. As cenas são enigmáticas e sem diálogos. Veem-se dois corpos estendidos no chão, diversos objetos pessoais jogados em torno da piscina e alguns policiais que recolhem os objetos com cuidado. A partir dessas imagens, somos induzidos a pensar que se trata da antecipação (*flash-forward*) de cenas de um crime e que integrantes da

¹¹⁸ *Après-coup* é um conceito psicanalítico presente na obra de Freud que designa a remodelação de eventos passados pela psiqué.

família White serão assassinados nos próximos episódios. Todavia, o sentido dessas imagens somente se completa na apresentação do último prólogo da temporada, com a revelação de que se trata de cenas de um acidente de avião e que os corpos vistos anteriormente são de passageiros e não, de membros da família White.



Figura 18: Imagens retiradas dos prólogos da segunda temporada de *Breaking Bad* (AMC, 2008-13).

Os espectadores mais atentos, engajados e dispostos a desvendar o jogo narrativo proposto pela série, não precisam aguardar o final da temporada para conhecer o significado dessas imagens, pois podem encontrar respostas para o enigma em pequenos detalhes apresentados nos títulos dos episódios:

1. "Seven Thirty Seven"
2. "Grilled"
3. "Bit by a Dead Bee"
4. "Down"
5. "Breakage"
6. "Peekaboo"
7. "Negro Y Azul"
8. "Beter Call Saul"
9. "4 Days Out"
10. "Over"
11. "Mandala"
12. "Phoenix"
13. "ABQ"

Como se vê, o espectador depara-se com uma espécie de jogo narrativo, cujas pistas encontram-se nos títulos dos episódios que apresentam, em seu prólogos, as imagens da casa da família White. De fato, justapostos, esses títulos formam a frase *Seven Thirty-Seven Down Over ABQ*, frase essa que desvenda o enigma, visto que 737 é o modelo do avião que cai na cidade de Albuquerque, sobre a casa da família White. Dessa maneira, a estratégia narrativa presente nos prólogos da segunda temporada de *Breaking Bad* aciona, a uma só vez, os efeitos lúdico e de ressignificação.

Para concluir nossas reflexões sobre os efeitos da narrativa complexa autorreferencial, ressaltamos que ambos – efeito lúdico e ressignificação – são particularmente beneficiados pelas mudanças tecnológicas que transformaram a maneira de assistir a filmes e programas de televisão. Recursos como videocassete, DVDs, DVRs, *streaming*, *download* e, certamente, os meta e paratextos encontrados na internet potencializaram sobremaneira o escrutínio de narrativas complexas. De acordo com Mittell, a “estética operacional” das séries de televisão é impulsionada principalmente pela cultura participativa *online*, como, por exemplo, a dissecação feita por fãs em fóruns de discussão presentes na internet. O autor ainda ressalta que a narrativa complexa reforça a emergência do “*rewatcher*” (2015, p. 177) - um tipo de espectador que revive a experiência narrativa através sessões repetidas da mesma obra, exercitando suas habilidades de compreensão e interpretação e tornando-se assim um sofisticado consumidor de narrativas.

PARTE III
ESTUDO DE CASO

Capítulo 5.

JOGOS AUTORREFERENCIAIS EM *TWIN PEAKS*

“There are clues everywhere. All around us. But the puzzle maker is clever.”

Margaret Lanterman (Log Lady), no 27º episódio de *Twin Peaks*.

Investigados certos mecanismos e efeitos autorreferenciais da narrativa complexa, de modo especial na televisão, chegamos ao momento de aplicar os conceitos discutidos através do estudo da obra televisual *Twin Peaks* (ABC, 1990-91).

São muitas as razões que justificam a escolha de nosso objeto de análise. *Twin Peaks* é uma criação conjunta de David Lynch e Mark Frost, expoentes nomes do campo audiovisual e frequentemente associados à noção de complexidade narrativa – o primeiro, no cinema; e o segundo, na televisão. Lynch é um artista polivalente (diretor, produtor, roteirista, músico e artista plástico) mundialmente conhecido por suas narrativas perturbadoras, oníricas e intrincadas realizadas para o cinema (FERRARAZ, 2003). Frost, por sua vez, é um reconhecido escritor, roteirista, produtor e diretor de televisão, tendo participado de importantes projetos da chamada *quality TV*, como a célebre série *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87).

Quanto à obra, temos que *Twin Peaks* é uma ousada experiência televisual que despertou o interesse do público, da crítica e dos estudos acadêmicos, sendo apontada como um dos marcos da “segunda era de ouro” da televisão estadunidense, conforme classificação de Robert J. Thompson (1997). O programa é também qualificado como *art television* por Kristin Thompson (2003), que identifica na série características como autoconsciência estilística, ambiguidades e ruptura com a narrativa clássica. Para mais, trata-se de relevante exemplo do fenômeno *cult* na televisão, com um universo ficcional que se tornou objeto de culto de uma legião de fãs, culto esse que perdura há mais de 25 anos e que volta a ganhar intensidade tendo em vista a previsão de retorno da série à televisão para 2017.

Além de todos esses motivos, temos ainda o fato de que o programa televisual *Twin Peaks* apresenta, de forma precursora, estratégias de expansão narrativa de seu universo ficcional, contando com um filme, três livros e um audiolivro que ampliam e complementam sua história. Por fim, trata-se de uma narrativa que articula múltiplas estratégias autorreferenciais de complexificação, entre as quais se destacam: duplicação de personagens e eventos, *mise en*

abyme, metalepse e intermedialidade. Como se vê, são muitos os fatores que fazem de *Twin Peaks* um relevante caso para estudo da complexidade narrativa na televisão.

Nesta análise, interessa-nos compreender os mecanismos autorreferenciais que potencializam a complexidade de *Twin Peaks*, assim como entrever as circunstâncias anteriores e posteriores à sua peculiar configuração narrativa. Pretendemos, assim, penetrar no jogo narrativo desenhado pela série, identificando suas pistas e, mais do que isso, compreendendo suas regras. Antes de buscar nosso intento, retomamos alguns preceitos expostos na primeira parte desta tese, a fim de esclarecer os critérios norteadores de nossa investigação.

Considerações sobre o método

Conforme explicado nos Capítulos 1 e 2, nossa ferramenta de análise apoia-se no modelo da tríplice *mimesis* de Paul Ricoeur (1994; 1997 e 2012) e nas categorias narrativas de Gérard Genette (1972), adaptadas ao campo audiovisual por André Gaudreault e François Jost (2009). Portanto, de acordo com o modelo proposto no segundo capítulo, distinguimos a série *Twin Peaks* como uma configuração narrativa singular, que é reflexo de processos prefiguradores e é também propulsora de efeitos interpretativos em sua refiguração.

Assim, recorreremos às noções ricoeurianas de *prefiguração*, *configuração* e *refiguração* para estruturar e conduzir nosso procedimento de análise. A prefiguração é aqui compreendida como estágio prático-cultural, a partir do qual se constrói a narrativa. Nesse estágio da produção, concentram-se estruturas predeterminadas, códigos, repertórios e expertises cultural e socialmente partilhados, que antecipam, prefiguram e, de certo modo, possibilitam a composição da obra.

No que concerne à configuração, entendida como mediação entre os estágios de produção e de recepção, buscamos apoio na narratologia de Genette, para investigar, com maior acuidade, os mecanismos de complexificação que envolvem o espessamento das relações entre *história*, *narrativa* e *narração*. Por se tratar de uma narrativa televisual, as reflexões de Gaudreault e Jost sobre tempo, espaço, enunciação e focalização no audiovisual serão imprescindíveis para melhor entrever as peculiaridades da configuração narrativa de *Twin Peaks*.

Certamente não abordaremos todos os aspectos narrativos da série. No escopo desta tese, interessa-nos o estudo particular de algumas estratégias autorreferenciais que nos parecem mais

pertinentes e caracterizam de maneira mais precisa a complexa narrativa de *Twin Peaks*, cujos mecanismos serão destrinchados com o apoio dos conceitos relacionados à autorreferencialidade, discutidos no Capítulo 4.

No tocante à refiguração, direcionamos nossa análise a certos aspectos do processo de recepção da série que, nos campos da crítica especializada, dos estudos acadêmicos e, principalmente, da comunidade de fãs, estabelecem relações metarreflexivas e lúdicas com o universo narrativo do programa.

O objetivo deste capítulo é, pois, analisar um caso particular de complexificação narrativa a partir das reflexões desenvolvidas nos capítulos anteriores. Acreditamos que a análise da série *Twin Peaks* seja uma relevante contribuição para o avanço das discussões sobre a relação entre complexidade e autorreferencialidade na narrativa televisual de ficção. Assim, retomados os principais conceitos e critérios em que nos orientaremos, vamos à análise.

5.1 Prefigurações

Para compreender as circunstâncias (simbólicas, mercadológicas, culturais) que prefiguram a criação de *Twin Peaks*, é preciso buscar os contextos em que se encontravam, à época de sua produção, os criadores (Lynch e Frost), a emissora (ABC), o mercado televisual estadunidense e as tendências narrativas da ficção televisual. Essas informações nos permitirão identificar as condições prático-culturais (partilhadas pela produção e pela recepção) sobre as quais se ergueu a tessitura narrativa da série.

Nas décadas de 1970 e 1980, a indústria e o mercado de televisão norte-americanos sofreram duas importantes transformações. A primeira delas refere-se à gradativa separação entre os setores de produção e distribuição, fato que refletiu na abertura do mercado para produtoras independentes, como a M.T.M. – responsável pela realização das séries *Mary Tyler Moore Show* (1970-77) e *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87). Com a descentralização da produção, que então passou a se realizar também fora das emissoras, houve maior abertura para a ousadia e o experimentalismo na elaboração de novos programas de ficção. A segunda transformação, ainda mais impactante que a primeira, foi o surgimento dos canais por assinatura (HBO, MTV, E!, entre outros), que na década de 1980 já haviam conquistado uma fatia considerável de audiência, tornando-se uma ameaçadora concorrência para as emissoras comerciais abertas, como a ABC.

Como observou R. J. Thompson (1997), essas transformações contribuíram para a emergência de uma nova fase da ficção televisual marcada por dramas de qualidade que, beneficiando-se da continuidade narrativa entre episódios, passaram a criar tramas mais densamente construídas. Séries como *St. Elsewhere* (NBC, 1982-88), *Hill Street Blues* (1981-87) e *thirtysomething* (ABC, 1987-91) chamaram a atenção da crítica e do público, atraindo também o interesse de certos diretores de cinema (Michael Mann, Steven Spielberg, Robert Altman, entre outros¹¹⁹), que encontraram na televisão uma estimulante via para suas experiências artísticas.

Ao fim dos anos 1980, a emissora ABC encontrava-se comercialmente pressionada pela concorrência da televisão por assinatura, e artisticamente desafiada pela notável safra de dramas de qualidade, fatores que vêm caracterizar o início da segunda “idade de ouro da televisão” (THOMPSON, 1997). De certo, essas circunstâncias levaram os executivos da emissora ABC a procurar projetos diferentes e mais ousados, como também a permitir maior autonomia e experimentalismo por parte de roteiristas e diretores. O estilo e a temática pouco convencionais que marcam os traços autorais de David Lynch no cinema chamaram a atenção dos executivos da emissora, que viram no diretor a oportunidade de realizar algo realmente diferente na ficção televisual. Assim é que o projeto *Northwest Passage* (título mais tarde substituído por *Twin Peaks*), que “sob circunstâncias normais teria sido considerado uma escolha absurda para a emissora, parecia naquele momento uma grande ideia¹²⁰” (THOMPSON, 1997, p. 152).

Antes mesmo da produção de *Twin Peaks*, David Lynch já era conhecido como um excêntrico cineasta, em razão de seus filmes “difíceis”, de narrativas complexas e perturbadoras. Com efeito, o diretor já havia realizado os longas *Eraserhead* (1977), *O Homem Elefante* (1980), *Duna* (1984), *Veludo Azul* (1986) e *Coração Selvagem* (1990), obras celebradas em circuito restrito do cinema *cult* e dos chamados filmes de arte. Aliás, em 1990, mesmo ano em que a série *Twin Peaks* estreia na televisão estadunidense, Lynch recebe a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes, por *Coração Selvagem*. O estranho universo trabalhado por Lynch em suas obras cinematográficas parecia pouco ou nada compatível com a linguagem e o público da televisão. As incompatibilidades, no entanto, provaram-se falsas, pois *Twin Peaks* tornou-se rapidamente um grande sucesso. Além disso, a série permitiu ao diretor descobrir outras

¹¹⁹ Durante a década de 1980, Michael Mann, Steven Spielberg e Robert Altman produziram para a televisão, respectivamente, as séries *Miami Vice* (NBC, 1984-90); *Amazing Stories* (NBC, 1985-87); *Tanner '88* (HBO, 1988).

¹²⁰ “So a series that under normal circumstances would have been considered an absurd choice for network television actually seemed at the time like a great idea.” (THOMPSON, 1997, p. 152)

possibilidades da narrativa televisual, como a continuação folhetinesca e o enredo de longa duração.

Certamente a filmografia de Lynch exerceu forte influência na construção do universo narrativo de *Twin Peaks*. *Veludo azul* (1986), por exemplo, empresta muitos elementos de sua peculiar atmosfera à série televisual. A cidade projetada pelo filme (Lumberton) e a apresentada na série (Twin Peaks) parecem coabitar um único mundo ficcional – denominado Lynchtown, pelo pesquisador Michel Chion (1992, p. 103) –, onde a tranquilidade ordeira e familiar anda lado a lado com o insólito e o mistério sem limites. De fato, ambas são cidades pequenas e provincianas, imaginariamente localizadas ao norte do país, próximo à fronteira com o Canadá. Cercadas por florestas coníferas, elas ainda têm em comum a indústria madeireira como principal atividade econômica. Tanto no filme quanto na série, são frequentes as imagens de caminhões carregados de madeira, árvores, pássaros e outros animais típicos da região. Lanchonetes, casas noturnas e as famosas cortinas vermelhas¹²¹ são cenários comuns às duas histórias. Além da ambientação, *Veludo Azul* e *Twin Peaks* compartilham o ator Kyle MacLachlan como protagonista (*Jeffrey Beaumont*, no filme; *Dale Cooper*, na série) e também o compositor Angelo Badalamenti, responsável pela trilha sonora, elemento essencial para construção da atmosfera insólita das duas narrativas.

Embora o estilo lynchiano esteja nitidamente presente em *Twin Peaks*, não se pode explorar a narrativa da série sem considerar a figura criadora de Mark Frost. Antes de fazer parceria com Lynch, Frost trabalhou como roteirista das séries *The Six Million Dollar Man* (1974-78) e *Hill Street Blues* (1981-87). Como se sabe, esta última série é considerada precursora da narrativa de múltiplas tramas na ficção seriada, visto que mistura o formato episódico com o capitular, além de mesclar características estéticas do documentário e do drama ficcional. Sem dúvida, a experiência de Frost com *Hill Street Blues* foi relevante para a configuração narrativa de *Twin Peaks*. Ainda que dialogue com outros formatos e gêneros narrativos, a série de Lynch e Frost também apresenta uma multiplicidade de tramas, com personagens secundários complexos e ambíguos, cada um deles compondo uma linha narrativa tão instigante quanto a dos personagens principais. Em entrevista, Frost chega a definir o conceito narrativo de *Twin Peaks*

¹²¹ A cortina vermelha é um elemento cenográfico recorrente nas obras de David Lynch. Ela está presente em *Veludo Azul* (1986), *Twin Peaks* (1990-91), *Twin Peaks – Fire walk with me* (1992), *Estrada Perdida* (1997), *Cidade dos Sonhos* (2001) e *Império dos Sonhos* (2006), tornando-se, portanto, uma imagem central na iconologia lynchiana.

como uma tentativa de “renovar o *soap opera* noturno, do mesmo modo que *Hill Street Blues* havia feito com o gênero policial, há dez anos¹²²” (PETIT, 1992).

Twin Peaks não é o primeiro trabalho elaborado pela dupla Lynch e Frost. Juntos, eles já haviam roteirizado *Venus Descending* (1987) – uma adaptação da biografia de Marilyn Monroe escrita por Anthony Summers (1985). Esse projeto aborda os últimos meses de vida de Rosilyn Ramsay (personagem inspirada na atriz Marilyn) até o dia de seu assassinato, cometido por Phillip Malloy (personagem que se referiria a Bobby Kennedy). Pensado para o cinema, o projeto foi interrompido devido a sua relação (quase direta) com o caso Marilyn e com os membros da família Kennedy. Ainda que os realizadores não tenham conseguido concluir o projeto, o fantasma de uma icônica e bela loira, cujo assassinato desencadeia uma longa investigação policial, perdurou até a realização de *Twin Peaks*, corporificando-se na figura de Laura Palmer, personagem central da série.

Em resumo, podemos afirmar que é a partir de fatores como a bagagem de experiência dos parceiros Lynch e Frost, os códigos narrativos que atravessavam a chamada “segunda era de ouro da televisão” e a conjuntura em que se encontrava a emissora ABC, entre outros, que surge uma das mais impactantes e perturbadoras ficções da televisão estadunidense, que, segundo o crítico Warren Rodman (1989), “mudaria para sempre a televisão”¹²³.

5.2 Configurações

Neste subcapítulo, seguiremos rumo à segunda etapa de nossa análise, qual seja: a investigação sobre os mecanismos de configuração narrativa da série *Twin Peaks*. Neste ponto, examinaremos alguns recursos autorreferenciais responsáveis por sua complexificação narrativa, depois de tecer, em preliminar, alguns comentários sobre a história, a narrativa e a narração da série.

¹²² «Nous avons essayé de renouveler le soap du soir dans le même sens qu'*Hill Street Blues* l'avait fait avec le genre policier il y a dix ans. David y a ajouté une touche de surréalisme » (PETIT, Christophe. Dossier spécial *Twin Peaks*. **Génération Série**, n. 2 e 3, jan. 1992).

¹²³ “The series that will change TV forever” (RODMAN, Warren. *The Series that will change TV*. **Connoisseur**, 1989, p. 139).

Breve sinopse

She's dead. Wrapped in plastic. Com essas palavras, Peter Martell (Jake Nance), por telefone, comunica ao xerife Harry Truman (Michael Ontkean) que encontrou o corpo de uma mulher embalado em plástico à beira do rio. Trata-se do cadáver de Laura Palmer (Sheryl Lee) – uma bela e popular colegial da cidade de Twin Peaks, violentada e brutalmente assassinada na noite anterior.

Apresentada logo no início do episódio-piloto, a cena descrita é catalisadora do desenvolvimento narrativo de *Twin Peaks*. Desse modo, a série estreia *in media res*¹²⁴, visto que apresenta um evento já consumado – o assassinato de Laura – que vem a desencadear a complexa trama, orientando-a em torno da pergunta: Quem matou Laura Palmer?

Assim é que a série conta a história da investigação do assassinato de Laura, que é conduzida pelo agente especial do FBI Dale Cooper (**Kyle MacLachlan**). O desenvolvimento da investigação revela que Laura e os peculiares habitantes de *Twin Peaks* escondem estranhos segredos sob a aparente normalidade. A trama é composta por diversos acontecimentos fantásticos, reveladores do lado sombrio e bizarro dos personagens, cada qual com seu próprio desenvolvimento narrativo, todos esses tão instigantes quanto o conflito principal. A trama de *Twin Peaks* progride no estilo *whodunit* – recurso narrativo próprio do gênero policial. Todavia, a identidade do assassino vem a ser revelada no início da segunda temporada (EP16), rompendo assim com o padrão tradicional das séries policiais. Daí em diante, a série mescla várias outras intrigas que envolvem elementos sobrenaturais, máfia chinesa e até mesmo forças extraterrenas.

Ninguém é normal em Twin Peaks

Um dos aspectos mais marcantes de *Twin Peaks* é essa qualidade peculiar de seus personagens, ao mesmo tempo tão familiares e tão estranhos. Nesse sentido, a série realizou uma habilidosa transposição, para o mundo da ficção, do conhecido conceito de *unheimlich* (inquietante estranheza) desenvolvido por Freud. Segundo o psicanalista alemão: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”

¹²⁴ A expressão latina *in media res* surge pela primeira vez em *Arte Poética* (linhas 148-150) de Horácio (65 a.C.-8 a.C.) e refere-se a técnica narrativa de iniciar um relato pelo meio da história.

(FREUD, 1976, p. 277). Assim, os personagens de *Twin Peaks*, que não são poucos, são ambíguos e divididos, na medida em que guardam marcas e segredos reprimidos em seus sombrios porões, elementos esses que vão sendo revelados no seu comportamento ao longo da série, como acontece com as formações do inconsciente, segundo a teoria psicanalítica. Vejamos a caracterização de alguns personagens centrais da trama.

Dale Cooper, protagonista da série, é o excêntrico agente especial do FBI que chega à cidade para investigar o assassinato de Laura. Para elucidar o crime, Cooper utiliza métodos investigativos pouco convencionais, que envolvem meditação, conversas com seres de outro mundo, interpretação de sonhos e visões. Aliás, ele cultiva maneirismos e prazeres muito peculiares, como, por exemplo, o hábito de tomar um bom café preto, comer tortas de cereja (especialidade da cidade) e meditar. Sua mais estranha mania é registrar mensagens em fitas cassete direcionadas a Diane, uma suposta secretária que nunca aparece. No passado, Cooper havia se envolvido com Caroline, mulher de **Windom Earle (Kenneth Welsh)**, seu ex-colega de FBI, que a mata ao descobrir a traição. Na **segunda temporada da série, Windom surge na trama como o arqui-inimigo de Cooper.**

Ainda que morta, Laura Palmer é uma personagem onipresente. Sua sobrevida na série acontece por meio de fotos, vídeos, registros de sua voz, objetos pessoais (como seu diário) e através da sua semelhança física com a prima Madeleine Ferguson, interpretada pela mesma atriz (Sheryl Lee). Ao longo da trama, os vários segredos de Laura vão sendo descobertos por amigos, familiares e pela polícia. A jovem, que era usuária de cocaína e se prostituía, manteve relações sexuais com diversos personagens da série (Ben Horne, Leo Johnson, Jacques Renault, James Hurley, Harold Smith etc.). Desde a adolescência, Laura era violentada sexualmente por BOB, um espírito maléfico encarnado em seu pai, Leland Palmer.

Leland Palmer (pai de Laura “possuído” por BOB) é advogado e trabalha para Ben Horne, dono do Great Northern Hotel. A morte da filha devasta Leland de tal modo que branqueiam-se repentinamente seus cabelos e seu comportamento torna-se instável, oscilando da alegria extravagante (o personagem canta e dança como se estivesse em um musical) à depressão profunda. Em momento de lucidez, Leland toma consciência de que, possuído pelo espírito de BOB, violentou e matou a própria filha, pelo que sofre um forte colapso nervoso que o leva à morte.

Margaret Lanterman (Catherine E. Coulson), conhecida na cidade como Log Lady (Senhora do Tronco), é uma das figuras mais enigmáticas da série. No dia de seu casamento, Margaret perde o marido em um incêndio ocorrido na floresta e, desde então, leva consigo um tronco de árvore nos braços, como se carregasse uma criança. Log Lady é uma espécie de médium que transmite mensagens emitidas pelo tronco que carrega. É ela quem apresenta ao telespectador todos os episódios da série, através de enigmáticos monólogos que abordam situações e personagens da trama.

Citamos outro personagem bastante insólito, *The man from another place* (Michael J. Anderson) – um anão que dança e fala de maneira bizarra, veste-se de terno vermelho e habita o *red room* (quarto vermelho), uma espécie de zona intermediária entre o mundo dos vivos e dos espíritos. Os gestos e as falas desse anão realizam-se em efeito *reverse*, tornando-o uma figura bastante perturbadora. É ele que aparece nos sonhos de Cooper para comunicar pistas enigmáticas (mas importantes) para a investigação do assassinato de Laura.

Os diversos personagens secundários constituem personas tão interessantes quanto os principais. Nadine Hurley, por exemplo, é uma dona de casa obcecada por trilhos de cortina. Para esconder um dano estético resultante do acidente que sofreu em sua lua de mel, ela usa um tapa-olho que lhe confere um aspecto de pirata. Andy Brennan, por sua vez, é um policial sentimental (ele chora sempre que encontra um cadáver) que faz par romântico com Lucy – a prolixa secretária da estação de polícia –, formando assim um curioso núcleo cômico dentro da série.

Vale ressaltar que a série conta com um grupo de personagens “especiais” que habitam outra dimensão espaço/temporal que não aquela dos moradores de Twin Peaks. Trata-se de espíritos ou entidades místicas (BOB, *One Armed Man*, *The man from another place*, Senhora Tremond, entre outros) relacionados a realidades paralelas (*red room* e *Black Lodge*). Muitos desses personagens aparecem nos sonhos e nas visões de Cooper, Laura e Sarah Palmer (mãe de Laura).

Em resumo, destacamos que a maioria dos personagens de *Twin Peaks* apresenta estranhos traços de comportamento que denotam ambiguidades, marcas e segredos sombrios de um passado reprimido ou recalcado, valendo registrar ainda que a trama mostra diversos outros personagens cuja análise, no entanto, foge aos propósitos desta tese.

Narrativa

Twin Peaks (1990-91) é um programa de ficção composto por trinta episódios organizados em duas temporadas (TP1: episódio-piloto ao EP7; TP2: EP8 ao EP29). Apresentando intrincada narrativa, a série foge aos padrões da dramaturgia televisual então praticados, visto que mescla o formato episódico com a continuidade capitular e reúne características dos gêneros policial, fantástico, horror, melodrama e comédia, com traços surrealistas. Além disso, a série inova ao confundir as fronteiras entre o bem e o mal, o familiar e o estranho, o sonho e a realidade.

Os episódios da série se compõem de três partes: prólogo (apresentado pela personagem Margaret Lanterman, conhecida como Log Lady), vinheta de abertura e cerca de 45 minutos de conteúdo narrativo (com exceção do episódio piloto que tem 90 minutos de duração). A história narrada se estende por cerca de um mês desde a descoberta do cadáver de Laura Palmer. De maneira geral, cada episódio corresponde a um dia no desenvolvimento da história. O tempo narrativo é relativamente linear, contendo distorções temporais pontuais, como nas cenas que ocorrem no mundo dos sonhos ou dos espíritos (*red room*), mundo esse regido por uma temporalidade própria.

Narração

A história de *Twin Peaks* é narrada, através de sons e imagens, por uma instância enunciativa não determinada, que François Jost (1992) denomina de narrador implícito. Todavia, em determinados momentos da série, encontramos a presença de uma narradora explícita – Margaret Lanterman (Log Lady) – responsável por apresentar os episódios ao telespectador. Nas apresentações, Log Lady assume a função de narradora autodiegética, visto que dirige seu olhar à câmera e interpela o telespectador para fazer comentários sobre os personagens e eventos que integram o episódio. Sempre portando o tronco nos braços, Margaret apresenta os episódios da sala de sua casa, sentada de costas para a lareira, sempre apagada. Sua imagem lembra a figura da avó que narra às crianças contos ao mesmo tempo maravilhosos e terríveis, como são também as histórias abordadas por Margaret. Vejamos um exemplo:

*Eu carrego um tronco. Parece engraçado pra você? Não é engraçado pra mim. Por trás de tudo há um motivo. Motivos podem explicar até o absurdo. Temos tempo de descobrir os motivos por trás do comportamento variado dos seres humanos? Eu acho que não. Alguns arranjam tempo. Eles são chamados detetives? Assista e veja o que a vida ensina. (MARGARET LANTERMAN [Log Lady], EP1 de *Twin Peaks*, grifos nossos)*

Margaret se expressa de maneira enigmática, utilizando palavras dêiticas (*eu, você, veja*) e tecendo comentários metarreflexivos sobre a narrativa da qual também faz parte. Suas apresentações constituem uma transgressão entre níveis diegéticos (metalepse), na medida em que a personagem narradora parte do mundo intradiegético para interpelar seu narratário localizado no mundo extradiegético, dirigindo-se a seus telespectadores e consciente de seu duplo *status* de narradora e personagem. Ademais, as apresentações de Margaret são mais que meras introduções, visto que fornecem pistas para interpretação da trama.



Figura 19: Imagem da apresentação da Log Lady.

Assim como a metalepse, que aqui mencionamos para explicar a apresentação de Margaret, outros recursos concorrem para a complexificação narrativa de *Twin Peaks*. Retornaremos à questão da metalepse mais adiante. Antes vamos ao exame de outras estratégias autorreferenciais presentes na narrativa da série.

5.2.1 Jogos autorreferenciais em *Twin Peaks*

Postas certas características gerais de *Twin Peaks* (em relação a *história, narrativa e narração*), chegamos ao momento de esmiuçar algumas estratégias autorreferenciais que nos parecem mais representativas da complexidade narrativa presente na obra.

O duplo

A duplicação é um dos dispositivos autorreferenciais mais evidentes em *Twin Peaks*, apresentando-se como estrutura padrão que se repete de diversas maneiras¹²⁵. De fato, o tema do duplo se presentifica não só no título da série (montes gêmeos), mas também em personagens, ações, tempo e espaço. Assim, a ideia do duplo aparece: na localização geográfica da cidade, que fica na fronteira dos EUA com o Canadá; na vida dupla (ou múltipla) de Laura; na sua duplicação através da figura de Maddy Ferguson; na repetição de ações (Laura e Maddy são assassinadas da mesma maneira); na existência de dois diários de Laura (um diário secreto e outro posticho); na duplicação de dimensões (mundo real e mundo dos sonhos); na complementaridade de certos personagens (o anão e o gigante; BOB, o espírito do mal e Mike, o espírito regenerado); e na já comentada conjunção entre o familiar e o estranho, que marca de maneira tão singular a atmosfera de *Twin Peaks*, entre outros exemplos¹²⁶. Como se vê, são muitas as duplicações apresentadas na série, mas nenhuma é tão perturbadora quanto a que se refere ao aparecimento do duplo (*doppelgänger*) de certos personagens.

Doppelgänger é um termo de origem alemã, cunhado pelo escritor Jean-Paul Richter no final do século XVIII. A palavra designa o duplo assustador, ou seja, a cópia idêntica de uma pessoa, porém, dotada de intenções malévolas e comportamento sombrio. Trata-se de uma figura recorrente na literatura gótica, na qual o duplo surge como uma espécie de “fantasma que vem atormentar o sujeito de quem ele é a imagem espectral” (FELINTO, 2008, p.32). Encontrar o próprio duplo ou o de outra pessoa, de acordo com o mitologia do termo, é sinal de má sorte ou prenúncio da própria morte.

¹²⁵ “In the town of Twin Peaks doubling seems to be a common structural pattern” (Blassmann, Andreas. **The Doppelgänger. In: The Detective in 'Twin Peaks'**, Freiburg University, 1999.)

¹²⁶ A série conta com diversas outras menções ao duplo: a lançonete *Double R*; a peça de dominó que marca os números duplos 3/3 e que identifica o personagem Hank Jennings; os dois livros de contabilidade da serralheria Packard (um falso e o outro verdadeiro); entre outras.

Em *Twin Peaks*, a figura do duplo demoníaco está relacionada, principalmente, ao personagem Leland Palmer, hospedeiro do espírito de BOB. Mas é no encerramento da segunda temporada que a estratégia surge como elemento narrativo singular, em especial, no último episódio da série (EP29), com a apresentação da perturbadora sequência em que o agente especial Dale Cooper encontra com o *doppelgänger* de outros personagens e também com o seu próprio duplo.

Nessa sequência, Cooper retorna ao *red room* (uma espécie de ‘sala de espera’ entre o mundo dos vivos e dos espíritos) com a intenção de resgatar sua namorada Annie Blackburn (Heather Graham), que havia sido conduzida ao local por Windom Earle (possuído pelo espírito de BOB). É nesse ambiente que Cooper se depara com duplos de outros personagens já mortos: Maddy Ferguson, Caroline, Leland e Laura Palmer. Em determinado momento, *The man from another place* (o anão em terno vermelho) anuncia: *doppelgänger!* Vemos surgir o duplo demoníaco de Cooper, que passa a perseguir o Cooper original, no interior do estranho labirinto de salas separadas por cortinas vermelhas. No final da sequência, é o duplo que retorna com Annie à vida normal de Twin Peaks, deixando o verdadeiro Cooper aprisionado no mundo paralelo do *red room*. Annie e o duplo de Cooper são resgatados pelo xerife Truman, que não percebe tratar-se de um *doppelgänger* do investigador.



Figura 20: Imagens que ilustram a sequência em que surge o duplo de Dale Cooper, que passa a persegui-lo.

Na última imagem veiculada pela série, descobrimos, através do reflexo no espelho, que o duplo de Cooper está possuído pelo espírito de BOB. De certo, a união de herói e vilão no duplo demoníaco é um desfecho bastante representativo da inquietante estranheza de *Twin Peaks*. Nesse mesmo episódio, que inclui também o último prólogo, Log Lady finaliza suas apresentações com uma reflexão sobre o tema do duplo especular que, de certa maneira, percorreu toda a narrativa da série:

E agora, o final. Onde havia um, agora há dois. Ou sempre houve dois? O que é um reflexo? Uma chance de ver dois? Quando há chances para reflexos sempre pode haver dois ou mais. Somente quando estivermos em toda a parte haverá somente um. Foi um prazer falar com vocês. (MARGARET LANTERMAN [Log Lady], EP29 de *Twin Peaks*)

É com essas palavras que Log Lady se despede de seus telespectadores, enquanto um longo *zoom in* se aproxima de seu rosto até mostrar a imagem do *teleprompter* refletida em uma das lentes de seus óculos. A duplicação pelo reflexo, que encerra os comentários de Margaret, é também elemento central na narrativa da série, como veremos a seguir.

Relacionado ao tema do duplo, o espelho tem a função de revelar a face oculta dos personagens, como nas cenas em que o reflexo de BOB é mostrado como sinal da possessão de corpos. Sintomaticamente, a imagem especular é o tema do primeiro e do último plano da série. No episódio-piloto, após o prólogo e a vinheta de abertura, é o reflexo de Josie Packard que aparece no espelho de sua penteadeira. Josie, o primeiro rosto mostrado na série, apresenta-se com um olhar perdido, contemplativo e misterioso. O plano nos induz a desconfiar de que a personagem guarda segredos, o que se confirma ao longo da narrativa, com a constatação da vida dupla levada por Josie que, de um lado, é uma frágil chinesa pouco adaptada à língua e à cultura norte-americanas, de outro, é um habilidosa *femme fatale* que seduz e chantageia poderosos personagens da trama.

Na já mencionada cena que encerra a série, é BOB que aparece como reflexo do *doppelgänger* de Cooper, de modo que a narrativa chega a seu fim com a provocadora imagem de que vilão e herói tornaram-se um só corpo. Pacôme Thiellement (2010) utiliza a metáfora do espelho para explicar a série como um mergulho no sonho, no lado inconsciente e oculto da sociedade. De fato, o espelho percorre toda a narrativa como elemento revelador do lado obscuro dos habitantes de Twin Peaks que, a princípio, apresentam comportamento socialmente irrepreensível.

O espelho reaparece em vários momentos cruciais da história. É através dele que nos é revelada a possessão de Leland pelo espírito de BOB. Outro momento sutil, mas que merece ser mencionado, é o plano em que BOB aparece refletido no espelho localizado atrás de Sarah Palmer, mãe de Laura. Em entrevista concedida para o *making off* da série, David Lynch explica que a imagem surgiu acidentalmente durante as gravações do episódio-piloto de *Twin Peaks*. Até então, Frank Silva, o ator que interpretou BOB, era apenas um assistente de figurino que, involuntariamente, apareceu no reflexo do espelho. Lynch, que dirigiu a gravação da cena,

decidiu não apenas manter o plano, mas incluir Frank no elenco e criar o personagem de BOB - o sombrio espírito que assombra a família Palmer.



Figura 21: Da esquerda para a direita: (1) o reflexo de Josie Packard, que compreende o primeiro plano da série; (2) plano em que Frank Silva (BOB) aparece acidentalmente refletido no espelho; (3) o reflexo revelador da possessão de Leland pelo espírito de BOB; (4) última imagem da série, que compreende BOB como reflexo do duplo de Cooper.

Outra importante manifestação da duplicidade em *Twin Peaks* é a repetição de eventos e ações narrativas. Como vimos no Capítulo 4, a repetição e a recursividade são artifícios autorreferenciais que se realizam de modo icônico¹²⁷, isto é, eles atuam por meio de relações de similaridade. Uma das manifestações da repetição na série é a réplica das ações do espírito de BOB, que parece estar condenado a reincidir na prática do mesmo crime. Em determinado momento da trama, BOB chega a declarar: *I promise, I will kill again*, promessa que de fato se concretiza. Ao se apossar do corpo de Leland, BOB mata Maddy (prima de Laura) em uma

¹²⁷ “From a semiotic point of view, textual repetition, symmetry, and other forms of self-reflection mean iconicity since a sign that repeats or reflects another sign in the same text is an icon of the first sign” (NOTH, Winfried. Narrative self-reference in a literary comic: M.-A. Mathieu's *L'Origine*. *Semiotica*, n. 165, 2007a, p. 183).

recriação do assassinato de Laura. O corpo de Maddy é também embalado em plástico e jogado no rio. No mesmo momento em que acontece o assassinato, Cooper é avisado do evento, através de misteriosa visão de um Gigante que anuncia: *It's hapenning again*.

De fato, Erick Felinto, em seu estudo sobre *A Imagem Espectral* (2008) afirma que a figura do fantasma é uma espécie de repetição perturbadora (2008, p. 22), isto é, um evento ou incidente condenado a se repetir infindavelmente. A fantasmagoria presente em *Twin Peaks* não foge à regra: os seres fantásticos que habitam o universo diegético da série parecem estar condenados a repetir suas ações.

Vale lembrar que o assassinato de Laura Palmer (que dá início à série televisual) é, ele mesmo, uma réplica de outro anterior: o assassinato de Teresa Banks, abordado no filme *Twin Peaks - Fire Walk with Me* (1992). Embora tenha sido lançado um ano após o fim da série, o filme trata de acontecimentos anteriores à morte de Laura. Dessa maneira, Teresa, Laura e Maddy são vítimas da mesma pessoa - Leland (possuído por BOB) – e são assassinadas de forma semelhante. A recorrência de um mesmo padrão assassino caracteriza não só a ideia do fantasma que repete suas ações sinistras, mas também o *modus operandi* do *serial killer*. Nesse sentido, nada mais apropriado ao estranho universo de *Twin Peaks* do que a ideia de um *serial killer* fantasmagórico.

Como não poderia deixar de ser, Log Lady, em suas apresentações metarreflexivas, menciona a repetição fantasmagórica, por meio de seu enigmático monólogo que precede o sétimo episódio da série: *A vida, como a música, tem ritmo. Esta canção em particular terminará com 3 batidas altas. Como uma percussão mórbida*. Para um espectador atento às pistas narrativas, as e batidas mórbidas de que fala Margaret referem-se aos assassinatos de Teresa, Laura e Maddy.

Mise en abyme

Ainda no âmbito da duplicação especular, destacamos a *mise en abyme* como importante estratégia autorreferencial que se faz presente em *Twin Peaks*, por meio da novela intradieética *Invitation to Love* – relato ficcional inserido na narrativa da primeira temporada da série.

A novela é assistida e comentada pelos moradores da cidade que são, a um só tempo, telespectadores de uma narrativa e personagens de outra. Assim é que, no decorrer da primeira

temporada de *Twin Peaks*, *Invitation to Love* é acompanhada com atenção pela personagem da obra principal Lucy - a secretária da estação de polícia. Shelly, Leo, Nadine, Norma e Leland também são flagrados assistindo ao programa.

Invitation to Love conta a história de duas irmãs gêmeas Jade e Esmerald. A primeira – Jade – é uma jovem gentil e recatada, casada com Chet, o bom moço da história. A segunda - Esmerald - é má, ambiciosa, extravagante e é o par romântico de Montana, um *bad boy* aventureiro. As irmãs disputam a herança do pai, Jared, que passa por graves problemas financeiros e pensa em suicidar-se. Trata-se de uma novela melodramática constituída de personagens estereotipados, compondo uma trama maniqueísta e caricata, repleta de situações clichê e de lugares comuns.

À primeira vista, o universo narrativo de *Invitation to Love* parece distante da atmosfera surrealista de *Twin Peaks*. Todavia, as duas obras compartilham similaridades, constituindo uma bem humorada construção em abismo.

São vários os ecos narrativos entre a série e sua novela intradieética. Para exemplificá-los, citamos a cena do terceiro episódio de *Twin Peaks*, na qual Maddy (réplica morena de Laura e interpretada pela mesma atriz - Sheryl Lee) aparece pela primeira vez na série, chegando à casa da família Palmer. Nessa cena, Leland está sentado no sofá. Uma enfermeira lhe aplica um sedativo, pois Leland se encontra em estado de choque devido ao recente assassinato da filha. A televisão da sala está ligada; vê-se na tela algumas cenas de *Invitation to Love*, mostrando Jade e Esmerald, personagens da novela interpretadas por uma só atriz (Selena Swift). A campanha toca. Trata-se da chegada de Maddy, prima de Laura Palmer no seriado. Ao mesmo tempo, na tela da televisão Jade bate à porta, chamando por seu pai, Jared. Envolvido pela mistura de sons vindos da televisão e da voz de Maddy, que chama pelo tio, Leland, enfim, reconhece a sobrinha. Emocionados, os dois se abraçam num choro convulsivo.



Figura 22: Imagens da cena em que Maddy (prima de Laura) chega à casa da família Palmer, enquanto Leland assiste à novela *Invitation to Love* (EP3 de *Twin Peaks*).

Para compreender a relação entre as duas obras – a série e sua novela intradiegética - convocamos a definição e a classificação de *mise en abyme* elaboradas por Lucien Dallenbach. O autor afirma que a construção em abismo é como um espelho interno que reflete o conjunto da narrativa, duplicando elementos de seu enunciado, de seu código narrativo ou de sua enunciação (DALLENBACH, 1977, p. 52). Nessa perspectiva, podemos dizer que a novela reflete diversos elementos do enunciado de *Twin Peaks*. A começar pelo fato de que ambas tratam do tema do duplo. Sabemos que Maddy Ferguson é uma espécie de prima/gêmea de Laura Palmer, visto que elas são idênticas, salvo a cor do cabelo e o comportamento. Enquanto Maddy é uma morena doce e inocente, Laura é uma loira sombria e cheia de segredos. A oposição dessas personagens é refletida em Jade e Esmerald - dupla que ganha aspecto caricato na novela. Além das personagens especulares, o tom melodramático de *Invitation to Love* também encontra ressonância em *Twin Peaks*. O reencontro de Leland e Maddy é uma das cenas mais lacrimejantes da série. Os ecos narrativos entre *Twin Peaks* e sua novela intradiegética também ocorrem em outros momentos, como, por exemplo, na cena apresentada no sétimo episódio, em que Leo Johnson (personagem de *Twin Peaks*) é baleado na sala de sua casa, ao mesmo tempo em que sua televisão exibe Montana (personagem de *Invitation to Love*) sendo atingido por um tiro.

É preciso ressaltar, ainda, outra espécie de *mise en abyme* presente na série *Twin Peaks*: aquela que, como no quadro de Velásquez, reflete os criadores dentro da própria obra criada. Trata-se da estratégia observada por André Gide de “transpor, na mesma escala dos personagens, o próprio autor da obra” (1977, p. 41).

De fato, identificamos em *Twin Peaks* a autorrepresentação especular de David Lynch no personagem Gordon Cole, chefe de Cooper, que aparece na série e também no filme – *Twin Peaks – Fire Walks With Me*. Gordon Cole, interpretado por Lynch, é um investigador sênior do FBI. O personagem tem uma deficiência auditiva, pelo que fala muito alto, mesmo utilizando um aparelho auditivo. Sua principal característica é o hábito de se comunicar com seus funcionários por meio de códigos, o que o torna um personagem bastante enigmático.

Embora não apresente qualquer deficiência auditiva, o criador David Lynch se assemelha ao personagem que interpreta - Gordon Cole - em sua maneira de se expressar. No filme, Gordon informa detalhes do assassinato de Teresa Banks a seus agentes especiais (Desmond e Stanley) através da performance de uma estranha dançarina – Lil - que traja um vestido vermelho com

uma rosa azul. Cada detalhe da roupa e dos movimentos de Lil é uma mensagem codificada por Gordon. Nesse sentido, podemos dizer que Gordon reflete o modo enigmático de Lynch se expressar enquanto autor de obras ficcionais, modo esse que aparece nas narrativas codificadas que o espectador tem de desvendar para alcançar a mensagem codificada.

Lynch ainda tem sua figura refletida em outro personagem da trama, o neto da senhora Tremond – uma criança de fisionomia muito semelhante aos traços de Lynch. Tanto a senhora Tremond quanto seu neto são personagens que habitam o estranho mundo paralelo do *red room*, com pequenas aparições na série e no filme.



Figura 23: Da esquerda para direita: (1) Gordon Cole (David Lynch) no filme *Twin Peaks. Fire Walk With Me* (1992); (2) neto da senhora Tremond (mini-Lynch) EP9 de *Twin Peaks*; (3) repórter local (Mark Frost) EP8 de *Twin Peaks*.

Na série, encontramos ainda a autorrepresentação especular de Mark Frost. O diretor e roteirista de *Twin Peaks* aparece no oitavo episódio da série como um repórter da televisão local que noticia o incêndio na serralheria Packard. Certamente, uma projeção especular mais comedida se comparada àquela de Lynch.

Mise en abyme + metalepse

Trataremos agora de um caso especial de construção em abismo que, além de compreender uma obra encaixada dentro de outra, realiza a transgressão de níveis diegéticos, conhecida como metalepse.

Como já demonstramos, a metalepse implica a existência de pelos menos dois níveis ou mundos ontologicamente distintos que, através de algum dispositivo de ruptura, são transgredidos. Recorrendo às observações de Genette (1972) e Wolf (2009) sobre o tema (também já discutidas no Capítulo 4 desta tese), compreendemos a metalepse como transgressão

paradoxal de níveis narrativos, considerando que esses níveis, em princípio, não se comunicariam.

Para exemplificar esse duplo artifício narrativo (*mise en abyme* + metalepse), convocamos a sequência do filme *Twin Peaks - Fire Walk With Me*, na qual Laura Palmer penetra o espaço de uma foto.

Em determinado momento do filme, Laura recebe, das mãos da senhora Tremond, a foto de um quarto com uma porta entreaberta. Ela leva a foto para casa, afixando-a na parede de seu quarto. Deitada em sua cama, Laura observa a estranha foto. De repente, a partir de mudança de planos, percebe-se que Laura encontra-se dentro da foto. Essa percepção se efetiva graças à mudança do enquadramento e do ponto de vista da câmera. Com efeito, passa-se de um plano fixo e aberto para outro mais fechado e em movimento, dando a entender que se trata de uma visão subjetiva de Laura, que agora caminha dentro da foto. Imersa nesse outro mundo, Laura encontra a senhora Tremond que acena, convidando-a a passar pela porta entreaberta.



Figura 24: imagens que representam a transgressão (metalepse) de Laura para dentro da foto que havia na parede de seu quarto. Esta cena consta no filme *Twin Peaks - Fire Walk With Me* (1992).

A cena supracitada, extraída do filme *Twin Peaks*, representa essa paradoxal e perturbadora passagem do mundo de Laura para o mundo da foto, exemplificando, portanto, a conjugação dos recursos metalepse e construção em abismo.

Intermedialidade

Como já mencionamos anteriormente, *Twin Peaks* é classificada como um caso precursor da transmediação da ficção televisual (FERRARAZ E MAGNO, 2014), já que seu universo narrativo ultrapassa os episódios feitos para a televisão e se expande em outras cinco obras: três livros, um áudio livro e um filme. A série ocupa posição central no sistema *Twin Peaks*, pois as

cinco obras restantes foram criadas a partir de elementos do seu enredo. As obras complementares estabelecem uma relação estrutural com a série, assumindo funções como *flashbacks*, preenchimento de elipses e *prequels*. Nesse sentido, a estrutura narrativa do universo ficcional *Twin Peaks* se complexifica a partir de suas obras complementares que reenviam informações narrativas à série, enriquecendo sua compreensão e possibilitando outras camadas de interpretação.

Dessa maneira, é possível apontar para algumas relações que se estabelecem entre as seis obras que compõem o diagramático e híbrido sistema narrativo de *Twin Peaks*. Embora possuam naturezas distintas (literária, sonora, televisual e cinematográfica), as obras podem ser descritas segundo suas conexões narrativas. A maior parte das expansões narrativas da série giram em torno de dois personagens centrais – Laura Palmer e Dale Cooper - e serão comentadas a seguir.

The Secret Diary of Laura Palmer (15 setembro de 1990) é a primeira obra complementar que surge após a estreia da série. Sua publicação ocorre entre a primeira e a segunda temporadas. Trata-se do diário íntimo de Laura que relata os acontecimentos de sua vida a partir de seu aniversário de 12 anos até alguns dias antes de seu assassinato, aos 17 anos. O livro foi produzido por David Lynch e Mark Frost e redigido por Jennifer Lynch, filha do cineasta. Grande parte das informações narrativas do diário não existem na série. O livro, redigido em primeira pessoa, mostra frases interrompidas e páginas arrancadas, estratégias que lhe atribuem autenticidade, já que o diário de Laura aparece nos episódios da série com as mesmas características. Jason Mittell (2011, p. 19) classifica o diário de Laura Palmer como um exemplo de *diegetic extension*. Segundo o autor, trata-se do fenômeno no qual um objeto do universo narrativo passa a existir no mundo real, visto que os telespectadores poderiam adquirir o diário da personagem nas livrarias. Dentro do sistema narrativo de *Twin Peaks*, o livro funciona como um *flashback* da infância e da adolescência de Laura. A narrativa do diário revela a relação da garota com seus pais e amigos, suas primeiras experiências sexuais, seus conflitos, além de pistas sobre seu futuro assassino. O livro é finalizado por uma brusca suspensão dramática (*gancho/clifhanger*). Em sua última anotação, Laura relata que havia descoberto a identidade de BOB (que será seu assassino). A narrativa do diário é interrompida e a revelação da identidade de BOB é fica suspensa. O gancho narrativo do diário de Laura Palmer prolonga-se pelos primeiros dezessete episódios, até o momento da revelação do assassino da personagem, na segunda temporada.

“Diane...” *The Twin Peaks Tapes of Agent Cooper* (1 outubro de 1990) é um áudio livro gravado em fitas k7 e produzido por Scott Frost, irmão de Mark. Tal obra sonora surge no momento de maior audiência da série, pouco antes da revelação do assassino de Laura. Na série, o agente especial Dale Cooper tem o hábito diário de registrar comentários em seu gravador sonoro portátil. As fitas k7 são endereçadas à Diane, uma personagem ausente, citada apenas nos monólogos de Cooper. O áudio livro é a reunião de todas as mensagens que o personagem gravou durante o período em que esteve em *Twin Peaks*. A obra é composta por quarenta mensagens, vinte e oito delas não existem na série. Logo, elas são informações narrativas complementares e exercem principalmente a função de preenchimento de elipses¹²⁸ da série. Como exemplo desse recurso, citamos uma seqüência do episódio piloto da série, em que Cooper inicia o registro de uma mensagem à Diane e sua ação é interrompida por um plano subsequente que mostra outros personagens, resultando num efeito de elipse. Em contrapartida, podemos encontrar integralmente a mensagem de Cooper no áudio livro e preencher a elipse narrativa que ocorre na montagem do episódio.

The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes (1 maio de 1991) é o segundo livro do universo narrativo de *Twin Peaks*. Trata-se da biografia do agente especial do FBI, Dale Cooper. Também redigida por Scott Frost, a biografia Ela transcreve todas as fitas k7 que o personagem registrou desde seus 13 anos até o dia em que é designado para conduzir a investigação do assassinato de Laura Palmer. No livro, que aborda o passado do personagem relatado em primeira pessoa, são revelados detalhes da infância, adolescência e início da carreira policial de Cooper. Além disso, são apresentadas mais informações sobre a personagem Diane, a quem são endereçadas grande parte das fitas de Cooper. Logo, a autobiografia de Cooper funciona igualmente como um *flashback* de sua vida. A partir do detalhamento de seu passado, o personagem ganha profundidade e o público ganha enriquecimento narrativo para compreender a personalidade e as atitudes de Cooper. Fora as relações com a série, o livro também estabelece um paralelismo narrativo com o diário secreto de

¹²⁸Segundo o Dicionário Teórico e Crítico do Cinema, “fala-se de elipse cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, “saltando” assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam” (2003 : 96-97).

Laura Palmer. As duas obras coincidem em seus tempos diegéticos e relatam os percursos de vida de dois personagens que se encontrarão na narrativa televisual. Nesse sentido, é possível identificar o efeito de montagem paralela entre as duas obras, o diário de Laura e a autobiografia de Cooper.

Twin Peaks: An Access Guide to the Town (1 junho 1991) é um guia turístico da cidade fictícia de *Twin Peaks*, produzido por D. Lynch e M. Frost. Esse livro narra a história da cidade, detalhes sobre sua vegetação, seus animais típicos, seu clima, seus pontos turísticos, sua gastronomia, sua economia, suas datas festivas, entre outros. O livro também apresenta os mapas de ruas e da geografia da cidade. Como o diário de Laura, o guia usa estratégias para lhe atribuir autenticidade. Como se *Twin Peaks* fosse uma cidade real, utiliza-se uma linguagem descritiva e informativa, apresentando-se inclusive informações de utilidade pública, como a tabela de horários dos ônibus rodoviários e uma a lista de telefones úteis. No entanto, o estranhamento e o clima fantástico presentes na série são também percebidos em detalhes do guia, como por exemplo, o item *Transportation in Twin Peaks*, onde são recomendados os serviços dos irmãos Tom e Tim, que além de taxistas são também taxidermistas. Apesar de relatar a história da cidade a partir da sua fundação em 1888, o guia é diegeticamente atemporal e compõe a montagem narrativa de *Twin Peaks* como elemento de enriquecimento do contexto histórico e espacial da série.

Twin Peaks: Fire Walk with Me (maio de 1992) é um filme criado pela dupla Lynch e Frost e lançado um ano após o fim da série. Apesar de posterior, o filme mostra os acontecimentos narrativos precedentes à série, como a investigação do assassinato de Teresa Banks, jovem morta pelo mesmo personagem que irá matar Laura Palmer um ano depois. Além disso, o filme expõe os últimos sete dias de vida de Laura, bem como a noite de seu assassinato. No sistema narrativo de *Twin Peaks*, o filme funciona como um *prequel*, ou seja, como um episódio anterior à série, pois ele se concentra nos acontecimentos imediatamente precedentes à narrativa televisual.

Em resumo, o gráfico abaixo organiza visualmente o complexo sistema narrativo de *Twin Peaks*, posicionando suas seis obras no cruzamento dos eixos de seus tempos diegéticos e das datas de seus lançamentos.

portáteis, videocassetes, câmeras portáteis, rádios comunicadores, fitas k7, fotos, revistas, além do tradicional diário em papel. Muitos desses *gadgets* nos permitem visualizar e escutar Laura Palmer, personagem ausente que se faz presente e se comunica a partir desses objetos. Aliás, muitos dos segredos de Laura são revelados por tais dispositivos, como é o caso dos monólogos gravados em fitas k7 durante suas consultas com o psiquiatra Dr. Jacoby; ou seu diário secreto, que cita a existência de BOB em sua vida; ou ainda seus encontros secretos com James Hurley, gravados em vídeo. Todos esses registros de Laura tornam-se material para a investigação do agente Dale Cooper e, de certa maneira, permitem que nós, espectadores tenhamos acesso a essa personagem e a seus segredos.

5.3 Refigurações

Desde que estreou na televisão estadunidense, no dia 8 de abril de 1990, *Twin Peaks* tem acumulado um vasto repertório de interpretações e leituras de sua narrativa. Para tratar dos processos de refiguração da série, destacamos os contextos da crítica especializada, dos estudos acadêmicos e da recepção do público em geral.

A primeira temporada de *Twin Peaks* alcançou grande prestígio entre críticos da teledramaturgia, que reconheceram na série um fenômeno singular de ficção televisual. Tendo acumulado 18 indicações ao Emmy e a vitória de três Globos de Ouro, a série é considerada um dos marcos da televisão estadunidense. Contudo, a segunda temporada sofreu severas críticas, acusada de perder sua força narrativa, após a revelação do assassino de Laura Palmer e percorrer tramas que não conseguiram ter o mesmo impacto do mistério acerca do assassinato da protagonista. Todavia, o declínio de interesse e audiência a partir da segunda temporada da série não afeta a opinião no sentido de *Twin Peaks* ser uma das experiências mais impactantes da ficção televisual.

De fato, a série é considerada precursora¹²⁹ de um estilo narrativo fantástico e misterioso seguido por outros programas, como *X-Files* (1993-2002), *Riget* (1994), *Lost* (2004-2010) e *True Detective* (2014). Como já mencionamos, *Twin Peaks* é classificada pela teórica americana Kristin Thompson (2003, p.106-140) enquanto exemplo de *art television*- Tal termo é uma

¹²⁹ CARLOS, Cássio Starling. Em Tempo Real. *Lost*, 24 horas, sex and the city e o impacto das novas series de TV. São Paulo: Editora Alameda, 2006.

transposição feita por Thompson de *art film* para o contexto da televisão. *Art film* e *art television* se opõem respectivamente aos conceitos de *classical cinema* e de *classical television*. Nesse sentido, *art television* se caracteriza, segundo Thompson, por fortes traços autorais, ambiguidades, rompimento com a estrutura causa/efeito da narrativa clássica e violação das definições de espaço e tempo narrativo.

A série é também frequentemente associada à ideia de uma estética pós-moderna na televisão. J. L. Reeves¹³⁰, por exemplo, evoca o abandono da estrutura narrativa tradicional do seriado e a forma como a *Twin Peaks* joga com as convenções do gênero policial, como características que lhe atribuem o *status* de obra pós-moderna. Além disso, *Twin Peaks* é uma série ousada, marcando a ficção televisual com sua abordagem surrealista e fantástica da investigação de um assassinato, sendo considerada como uma das principais obras da chamada “segunda era de ouro” da televisão (THOMPSON, 1966).

Twin Peaks é também reconhecida como um exemplo de *Cult TV*, pois é um programa televisual seguido por um público engajado que cultua o universo narrativo e estético da série. Segundo Umberto Eco¹³¹ (1985) para que uma obra se torne *Cult* é preciso que ela crie um mundo completo e equipado, além disso é preciso que a obra seja composta de segmentos “desconjuntados” para que os fãs possam se apropriar de seus elementos na criação de jogos interativos no processo de fruição da obra. Em *Twin Peaks* tal universo se apresenta de modo intra e intermediático: a série possui uma estrutura de segmentos narrativos que se entrelaçam (multitrâma), mas que permite o acompanhamento de linhas narrativas singulares; além disso, a série apresenta uma relação intermediática por meio de suas expansões narrativas, que alimentam a voracidade dos públicos por informações adicionais do universo ficcional da série. Os personagens e elementos narrativos de *Twin Peaks* ganham autonomia fora da série por meio de atividades dos fãs direcionadas a brincar com o universo narrativo, como a revista *Wrapped in Plastics*, editada pelo fã clube, e as convenções anuais realizadas na cidade em que a série foi gravada.

¹³⁰ Reeves, J.L. et al. Postmodernism and Television: sepeaking of *Twin Peaks*. In D. Lavery, op. cit.: 1995: 173-95

¹³¹ECO, U. “Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage”. *SubStance*, v. 14, n. 2, Issue 47: In Search of Eco’s Roses, 1985.

Por fim, concluímos nossa análise de *Twin Peaks* com uma reflexão sobre a importância da série no conjunto da obra de David Lynch. Nesse sentido, podemos considerar que *Twin Peaks* exerce papel seminal no desenvolvimento de estratégias narrativas que foram potencializadas nos projetos posteriores do autor. O tema do duplo, as construções em abismos e as transgressões entre níveis narrativos foram intensamente explorados na filmografia mais recente do diretor, que inclui obras como *Estrada Perdida* (1997), *Cidade dos Sonhos* (2002) e *Império dos sonhos* (2007). Como bem observa Fátima Chinita, “David Lynch é um criativo multidisciplinar que dedicou sua *oeuvre* à análise da problemática reflexiva” (2013, p.18).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerrando o trabalho, voltamos nosso olhar analítico para o caminho percorrido: iniciamos nossa pesquisa examinando concepções de termos como ficção e narrativa, bem como analisando regimes de comunicação narrativa. Tomando a narratologia como ciência que concentra um conjunto heterogêneo de perspectivas teóricas, modelos e terminologias, buscamos, nesse universo, abordagens que pudessem auxiliar nosso processo de análise com vistas a elucidar o fenômeno da narrativa complexa de maneira universal e, em particular, as características de sua manifestação na televisão.

Assim nos debruçamos sobre modelos de análise da narrativa desenvolvidos por estudiosos da narratologia nos campos literários e filmicos para, depois, adentrarmos o campo da narrativa televisual de ficção, esmiuçando-lhe propriedades originárias, bem como apropriações de outros sistemas narrativos e os desdobramentos da narratologia da televisão. Tendo em vista esse conteúdo, definimos os alicerces de nosso estudo e elegemos nosso modelo de análise, considerando principalmente dois pontos – a inter-relação dos estudos narrativos literários, filmicos e televisuais e nossa opção por uma perspectiva narratológica híbrida, que conjuga aspectos imanentes e pragmáticos da narrativa. Portanto, apoiando-nos no modelo da tríplice mimesis de Paul Ricoeur (1994; 1997 e 2012) e nas categorias narrativas de Gérard Genette (1972), adaptadas ao campo audiovisual por André Gaudreault e François Jost (2009), propusemos um modelo analítico que se beneficia dos ganhos já obtidos pela análise estrutural e alcança, ao mesmo tempo, a dimensão contextual e a pragmática da narrativa complexa televisual.

Na segunda parte, tratamos da narrativa complexa, investigando-a na literatura, no cinema e, em especial, na televisão. Analisamos a complexidade narrativa em cada um desses sistemas, separada e comparativamente, sob vários ângulos, utilizando exemplos diversos e com base em pesquisas de autores que se dedicaram ao tema. Por esse caminho, destacamos a autorreferencialidade como fator predominante nos sistemas investigados, fator esse presente tanto nos mecanismos do processo de complexificação da narrativa como nos efeitos do fenômeno.

Aprofundamos, de modo particular, a investigação sobre a presença das estratégias autorreferenciais e seus efeitos no campo da televisão. Essas reflexões nos permitiram identificar, examinar e compreender importantes artifícios autorreferenciais de complexificação da narrativa, em especial, metalepse, mise en abyme, intertextualidade e intermedialidade, e também

demonstrar os efeitos metarreflexivos potencializados por esses artifícios de complexificação narrativa.

Após todas essas reflexões, dedicamo-nos ao estudo da obra televisual *Twin Peaks*, à qual aplicamos as conclusões alcançadas em nosso percurso. Assim, evidenciamos os jogos autorreferenciais presentes nas instâncias de prefiguração, configuração e refiguração da obra, em movimento de projeção e interseção que leva o “mundo do texto” ao “mundo do receptor”, permitindo-lhe trafegar por várias camadas de leitura, de modo a ampliar seu prazer de conhecer a história com o prazer de desvendar as artimanhas de sua máquina narrativa.

O caminho percorrido permite-nos chegar, ao final de nosso estudo, com a conclusão de que a narrativa complexa é um fenômeno composto de estratégias autorreferenciais presentes nas instâncias do conteúdo, da estrutura e do ato narrativo.

Se os argumentos desta tese sobre os aspectos autorreferenciais e metarreferenciais da narrativa complexa podem levar o leitor a relacioná-la a um tom demasiado pós-moderno, buscamos o argumento de Werner Wolf que nos auxilia a esclarecer essa leitura: “metarreferência é um aspecto crucial não apenas da narrativa de ficção, mas de muitas outras mídias, e ela é importante não apenas no modernismo ou pós-modernismo, mas através da história¹³²” (2009, WOLF, p. 74).

Assim, esta tese procurou desvendar certos aspectos que abrangem a narrativa complexa e autorreferencial na ficção televisual, em seus diversos mecanismos e efeitos. No entanto, sabemos que nem todas as facetas desse fenômeno podem ser esgotadas em uma única publicação como esta. Como procuramos argumentar ao longo deste estudo, as manifestações narrativas não cessam de se complexificar, tendo em vista o constante entrelaçamento dos dispositivos e linguagens que as envolvem.

Finalizamos nosso estudo com uma reflexão de Affonso Romano de Sant’Anna, autor que despertou a nossa percepção para a relação entre a complexificação narrativa e a autorreferência:

“Ela [a arte] dá um salto sobre o abismo ao desinteressar-se de seus apoios mais fáceis e tradicionais, que são o repertório mítico universal e ideológico regional. (...) Neste salto mortal ela se institui como narrativa complexa, porque alienando-se de todos os símbolos usuais ela passa a falar de si mesma” (SANT’ANNA, 1972, p.29).

¹³² Rather , metareference is a crucial aspect not only of narrative fiction but of many other media, and it is importante not only in modernismo r postmodernism, but across history” (WOLF, 2009, p.74)

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **La dialectique de la raison**. Paris: Gallimard, [1974] 1974.

ALBER, Jan; FLUDERNIK, Monika (eds.). **Post Classical Narratology: Approches and Analyses**. Columbus: Ohio State UP, 2010.

ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion. **Narrative Strategies in Television Series**. Londres: Palgrave MacMillan, 2005.

ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. **Matrizes**. n.1., p. 83-99, São Paulo, jul/dez 2010.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAL, Mieke. Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit. **Poétique**. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires, n. 29, Paris, 1977.

_____. Mise en abyme et iconicité. **Littérature**, n. 29, p. 116-128, 1978.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002a.

_____. A criação intertextual nos processos mediáticos. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 29, n. 18, p. 25-42, 2002b.

_____. Televisão: ficção seriada e intertextualidade. **Comunicação & Educação**, v. 12, n. 3, p. 43-49, 2007.

BARNOUW, Erik. **Tube of Plenty: the evolution of american television**. Nova York: Oxford University, 1990, p. 167.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991.

_____. **Power Inferno**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENASSI, Stéphane. **Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles**. Liège: Éditions du CEFAL, 2000.

_____. Sérialité(s). In: SEPULCRE, Sarah (org.). **Décoder les series télévisées**. Bruxelas: De Boeck, 2011, p. 75-105.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**, São Paulo: Brasiliense, 1975. v. 1.

BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale**, Paris: Gallimard, 1974. v. 2

BERISTÁIN, Helena. **Dicionário de Retórica e Poética**. México: Porrúa, 1995.

BETTETINI, Gianfranco. **La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva**. Milão: Bompiani, 1984.

BEYLOT, Pierre. **Le récit audiovisuel**. Paris: Armand Colin, 2005.

BLASSMANN, Andreas. **The Doppelgänger. In: The Detective in 'Twin Peaks'**, Freiburg University, 1999.

BOLTER, J. David; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding new media**. Cambridge (MA): MIT Press, 2000.

BOOTH, Paul. Memories, Temporalities, Fictions: Temporal Displacement in Contemporary Television. **Television & New Media** 12(4), p. 370-388, 2011.

BOOTH, Wayne C. The self-conscious narrator in comic fiction before Tristram Shandy. **PMLA: Publications of the Modern Language Association of America**, n. 67, p. 163-185, 1952.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin, 1985.

_____. **Making meaning**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

_____. Film futures. **SubStance** n.97, p. 88-104, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Otras inquisiciones (1952). **Obras Completas 2**. São Paulo: Globo, 1973.

BRANIGAN, Edward. Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations: a response to David Bordwell's Film Futures. **SubStance**, 97, volume 31, n. 1, p. 105-114, 2002.

BUCKLAND, Warren (ed). **Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema**. Nova York: John Wiley & Sons, 2009.

BUONANNO, Milly. **El drama televisivo: identidad y contenidos sociales**. Barcelona: Gedisa, 1999.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, [1969] 2008.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.

CAMERON, Allan. **Modular Narratives in Contemporary Cinema**. Houndmills/Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

_____. Contingency, Order, and the Modular Narrative: 21 Grams and Irreversible. **The Velvet Light Trap**, n. 58, p. 65-78, 2006.

CANNITO, Newton. **A televisão na era digital**. São Paulo: Summus, 2010.

CAPANEMA, Leticia. **A televisão no ciberespaço: aspectos de uma nova mediação televisiva**. São Paulo: Verlag/Novas edições acadêmicas, 2015.

CARLOS, Cássio Starling. **Em Tempo Real. Lost, 24 horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV.** São Paulo: Alameda, 2006.

CASETTI, Francesco. **Dentro to sguardo: il film e il suo spettatore.** Milão: Bompiani, 1986.

CASETTI, Francesco; ODIN, Roger. Da Paleo à Neotelevisão: abordagem semiopragmática. **Ciberlegenda**, n. 27, Rio de Janeiro, 2012.

CASTRO, Maria Lília Dias de; DUARTE, Elizabeth Bastos. Ficção seriada gaúcha: sobre os movimentos de convergência. In: LOPES, Maria I. V. de (org.). **Ficção televisiva transmidiática no Brasil: plataformas, convergência, comunidades virtuais.** Porto Alegre: Sulina, 2011.

CHATEAU, Dominique ; JOST, François. **Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie.** Paris: Les Éditions 10/18, 1979.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: narrative structure in fictions and film.** Ithaca NY: Cornell University Press, 1978.

CHION, Michel. **David Lynch.** Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1992.

COHN, Dorrit; GLEICH, Lewis S. Metalepsis and Mise en Abyme. **Narrative**, v. 20, n. 1, p. 105-114, 2012.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia literaria**, 1817.

CORTÁZAR, Julio. **Final de jogo.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le Récit spéculaire.** Essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.

DELAVAUD, Gilles. **L'art de la télévision: histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965).** Paris: De Boeck Supérieur, 2005.

DUCROT, Oswald; SCHAEFFER, Jean-Marie. **Nouveau dictionnaire des sciences du langage.** Paris: Seuil, 1995.

DUNNE, Michael. **Metapop: self-referentiality in contemporary american popular culture.** Jackson: University Press of Mississippi, 1992.

ECO, Umberto. Innovation and repetition: between modern and post-modern aesthetics. **Daedalus**, MIT Press, Cambridge, MA, 1985, p. 161-184.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ELSAESSER, Thomas. The Mind-Game Film. In: BUCKLAND, Warren (ed). **Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema**. Nova York: John Wiley & Sons, 2009, p. 13-41.

FECHINE, Yvana. Televisão e experimentalismo: o núcleo Guel Arraes como paradigma. **Anais do XXVI Congresso da INTERCOM (CD-ROM)**, PUCMG/Belo Horizonte (MG), 2003.

FECHINE, Yvana; CARLÓN, Mário. **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria dos Ventos, 2014.

FEUER, Jane. Narrative Form in American Network Television. In: MACCABE, Colin. **High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film**. Manchester: Manchester University, 1986.

FEUER, Jane; KERR, Paul; VAHIMAGI, Tise. **MTM: “quality television”**. Londres: British Film Inst., 1984.

FERRARAZ, Rogério. **O cinema limítrofe de David Lynch**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC, 2003.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FREUD, Sigmund. Estudos sobre histeria (1893-1895). In: BREUER, J.; FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 2.

_____. O estranho. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud** Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. XVII, p. 271-318.

FROST, Scott. **Dale Cooper: minha vida, minhas gravações / como foram ouvidas por Scott Frost**. São Paulo: Globo, 1991.

HERMAN, David. **Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis**. Columbus: Ohio State University Press, 1999.

HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart. **Handbook of narrative analysis**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.

GARDIES, André. **Le récit filmique**. Paris: Hachette-Classiques, 1993.

GASS, William H. **Fiction and the Figures of Life**. Nova York: Knopf, 1970.

GAUDREAULT, André. **Du littéraire au filmique. Système du récit**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UnB, 2009.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. **Nouveau discours du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

_____. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009a.

_____. **Métalepse. De la figure à la fiction**. Paris: Éditions du Seuil, 2009b.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GIDE, André. **Journal, 1889-1939**. Paris: Gallimard, 1948. Bibliothèque de la Pleiade 54.

GLOWINSKI, Michael. Acerca de la intertextualidad (Sobre a intertextualidade). **Cráterios**, La Habana, n. 32, p. 188, 1994.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural: pesquisa de método**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

_____. **Du Sens II: essais sémiotiques**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENRIOT, Émile. Le Nouveau roman: La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet, Tropismes de Nathalie Sarraute. **Le Monde**, v. 22, Paris, 1957.

HOFFMANN, E. T. A. **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1987.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. São Paulo: Record, 2006.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Steven. **Emergência**: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **Tudo o que é mau faz bem: como os jogos de vídeo, a TV e a Internet nos estão a tornar mais inteligentes**. Lisboa: Lua de Papel, 2006.

_____. **Tudo o que é ruim é bom para você**: como os games e a TV nos deixam mais inteligentes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOST, François. **L'oeil-Caméra**: entre film et roman. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.

_____. **Un monde à notre image. Énoncition, cinéma, télévision**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1992.

_____. **Seis lições sobre televisão**. Trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro, Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2004a.

_____. O saber do espectador e o saber do telespectador. **Significação**. Revista de Cultura Audiovisual, v. 31, n. 21, p. 63-84, 2004b.

_____. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **Compreender a televisão**. Trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro, Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____. *Les nouveaux méchants*: Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal. Paris: Bayard, 2015.

JOWETT, Lorna; ABBOTT, Stacey. **TV Horror**: Investigating the Dark Side of the Small Screen. Londres: IB Tauris, 2013.

JOYCE, James. **Finnegans Wake** (1939). Nova York e Londres: Penguin, 1999.

KINDER, Marsha. **Playing with Power in Movies, Television, and Video Games**: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles. Califórnia: University of California Press, 1991.

KISS, Miklós. Navigation in Complex Films. Real-life embodied experiences underlying narrative categorisation. In: ECKEL, Julia; LEIENDECKER, Bernd; OLEK, Daniela; PIEPIORKA, Christine. **(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes**. Bielefeld: Transcript, 2012.

KLIMEK, Sonja. Metalepsis in Fantasy Fiction. **Metalepsis in Popular Culture**, v. 28, p. 22, 2011.

KOZLOFF, Sarah. Narrative Theory and Television. In: ALLEN, Robert C. **Channels of Discourse**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, [1987] 1992, p. 67-100.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. A Capitu de Luiz Fernando Carvalho. **O Globo**, 2008. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/12/09/a-capitu-de-luiz-fernando-carvalho-145085.asp>>. Acesso em 28 jul. 2015.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KUKKONEN, Karin; KLIMEK, S. **Metalepsis in Popular Culture**, v. 28, p. 1, 2011.

LAFFAY, Albert. **Logique du récit**. Paris: Masson, [1940] 1964.

LAVERY, David (ed.). **Full of Secrets**: Critical Approaches to Twin Peaks. Detroit, USA: Wayne State University, 1995.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

LUBBOCK, Percy. **The craft of fiction**. Nova York: C. Scribner's Sons, 2006 [1921].

LYNCH, David; ENGELS, Bob. **Twin Peaks: Fire Walk With Me**, Teresa Banks and the Last Seven Days of Laura Palmer. Roteiro (Shooting Draft), agosto de 1991.

LYNCH, David; FROST, Mark; WURMAN, Richard Saul. **Welcome to Twin Peaks: Access Guide to the Town**. Nova York: Pocket Books, 1991.

LYNCH, Jennifer. **O diário secreto de Laura Palmer: visto por Jennifer Lynch**. 5.ed. São Paulo: Globo, 1996.

LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Instituto Nacional da Fotografia, 1984.

_____. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

_____. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Análise do Programa Televisivo**. Livre-docência (no prelo), São Paulo: USP, 2012.

_____. Bazin 'versus' Eisenstein: como entender a polêmica. Eisensteinianas. Maturidade e subversão. **Kinoruss: Cadernos de Pesquisa**, ano 3, p. 131-146, 2013.

MACHADO, Arlindo; VELEZ, Marta Lúcia. Questões metodológicas relacionadas com a análise da Televisão. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação**, São Paulo, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora Nacional, Editora da USP, [1962] 1972.

MEISTER, Jan Christoph. Narratology. In: HÜHN, Peter et al. (eds.): **The living handbook of narratology**. Hamburg: Hamburg University, 2014.

Disponível em : <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology>>. Acesso em 9 de outubro de 2015.

- MERETOJA, Hanna. **Narrative Turn in Fiction and Theory. The crisis and return of storytelling from Robbe-Grillet to Tournier.** Houndmills/Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- METZ, Christian. **L'énonciation impersonnelle ou le site du film.** Paris: Klincksieck, 1991.
- _____. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, [1968] 2012.
- MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na Televisão americana contemporânea. **Matrizes**, ano 5, n.2, São Paulo, jan./jun. 2012.
- _____. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling.** Nova York: NYU Press, 2015.
- MORIN, Edgar. **Introduction à la pensée complexe.** Paris: ESF éditeur, 1990.
- MÜLLER, Adalberto. **Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema.** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.** Belo Horizonte: Rona, v. 2, p. 75-95, 2012.
- NEWCOMB, Horace. **The most popular art.** Nova York: Anchor, 1974.
- _____. Magnum, Champagne of Television? **Channels of Communications**, p. 23-26, 1985.
- NEWMAN, Michael Z. From Beats to Arcs: Toward a poetics of television narrative. **The Velvet Light Trap**, n. 58, , p. 16-28, 2006.
- NÖTH, Winfried. Autorreferencialidad en la crisis de la modernidad. **Cuadernos: Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales [Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy, Argentina]** 17, p. 365-369, 2001.
- _____. The Art of Self-Reference in Edward Lear's Limericks. **Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis**, v. 10, p. 47-66, 2005.
- _____. Narrative self-reference in a literary comic: M.-A. Mathieu's L'Origine. **Semiotica**, n. 165, p. 173-190, 2007a.

_____. Metareference from a Semiotic Perspective. In: WOLF, Werner. **Metareference across media: theory and case studies**; dedicated to Walter Bernhart on the occasion of his retirement. Amsterdã: Rodopi, 2009, p. 89-120.

NÖTH, Winfried; BISHARA, Nina. **Self-reference in the media**. Berlim: Walter de Gruyter, 2007b.

NÜNNING, Angar. On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the functions of Metanarrative Commentary. In: PÍER, John (ed.). **The Dynamics of Narrative Form. Studies in anglo-american Narratology**. Berlim, Nova York: Walter de Gruyter, 2004.

ODIN, Roger. **Les espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique**. Paris: Presses universitaires de Grenoble, 2011.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. São Paulo: Papyrus, 2000.

PELEGRINI, Christian Hugo. **Sujeito Engraçado: o Papel das Instâncias da Enunciação na Construção do Humor em Arrested Development**. Tese de doutorado, ECA/USP, 2014.

PETIT, Christophe. Dossier spécial Twin Peaks. **Génération Série**, n. 2 e 3, jan. 1992.

PIER, John; SCHAEFFER, Jean-Marie. Métalepses: Entorses au pacte de la représentation. **Recherches d'histoire et de sciences sociales**, 2005.

PLATÃO. **A República**. Trad. Edson Bini. 2.ed. São Paulo: Edipro, 2014.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

PUCCI, Renato Luiz. **Programas de pesquisa sobre o audiovisual: anomalias em Godard e Guel Arraes**. E-Compós, 2007.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona, FALE/UFMG, 2012, p. 51-74.

RICARDOU, Jean. **Le Nouveau roman, essai**. Paris: Seuil, 1973. Collection Ecrivains de toujours.

RICOEUR, Paul. **La méthaphore vive**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. **A crítica e a convicção**. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo II. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Campinas: Papirus, 1997.

_____. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2000.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Pour un nouveau roman**. Paris: Galimard, 1963.

_____. L'argent et l'ideologie. **Le Monde**, Paris, fev. 1975.

RODMAN, Warren. The Series that will change TV. **Connoisseur**, 1989, p. 139

RYAN, Marie-Laure (Ed.). **Narrative across media: the languages of storytelling**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

_____. Defining Media from the Perspective of Narratology. In: MEISTER, Jan C. (org.). **Narratology beyond literary criticism**. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.
Disponível em: < http://pure.au.dk/portal/files/7562/M-L_Ryans_paper.pdf >. Acesso em: 25 mar. 2013.

SAINT-GELAIS, Richard. **Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux**. Paris: Seuil, , 2011. Collection Poétique.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1979.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Pour quoi la fiction?** Paris: Éditions du Seuil, 1999.

SCHOLES, Robert. Metafiction. **Iowa Review**, n. 1, p. 100-115, Iowa, 1970.

SEARLE, John R. **Expressão e Significação**. Estudos da teoria dos atos da fala. Tradução: Ana Cecília G.A. de Camargo, Ana Luiza Marcondes Garcia. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Sob o riso do real. **Ciberlegenda**, n. 27, p. 23-33, Niterói, 2013.

_____. Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê. **Lumina**, vol. 8, n.1, Juiz de Fora, junho 2014.

SIMONS, Jan. Complex narratives. **New Review of Film and Television Studies**, volume 6, issue 2, Londres, Routledge, p. 111-126, 2008.

SOURIAU, Etienne. **L'univers filmique**. Paris: Flammarion, 1953.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papiros, 2003.

THIELLEMENT, Pacôme. **La main Gauche de David Lynch**. Press Universitaire de France (PUF), Paris, 2010.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro. **A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, n. 51, p. 19-53, 2006.

THOMPSON, Kristin. **Breaking the glass armor: neoformalist film analysis**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.

_____. **Storytelling in Film and television**. Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 2003.

THOMPSON, Robert J. **Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks, Moonlighting, Northern Exposure, LA Law, Picket Fences, with Brief Reflections on Homicide, NYPD Blue & Chicago Hope, and Other Quality Dramas**. Syracuse University Press, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Grammaire du "Décaméron"**. Paris Mouton, 1969.

_____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. Série Debates, vol. 14.

TOMAŠEVSKIJ, Boris (Tomashevsky) **A Theory of Literature**. Letchworth: Bradda Books, [1925] 1971.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latino Português**. 2.ed. Porto: Gráficos Reunidos LDA, 1942.

VALLÉS CALATRAVA, José R. **Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática**. Madri: Iberoamericana, 2008.

WALSH, Richard. Emergent Narrative in Interactive Media. **Narrative**, vol. 19, n. 1, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Television: technology and cultural form**. Glasgow: Fontana/Collins, 1975.

WOLF, Werner. Metafiction and metamusic: Exploring the limits of metareference. In: NÖTH, Winfried; BISHARA, Nina. **Self-reference in the media**. Berlim: Walter de Gruyter, 2007, p. 265- 284.

_____. Metareference across media: The concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions. In: **Metareference across media: theory and case studies; dedicated to Walter Bernhart on the occasion of his retirement**. Amsterdã: Rodopi, 2009.

Referências audiovisuais

A GREVE. Direção: Serguei Eisenstein. Fotografia: Eduard Tisse, Vladimir Uralsky, Vasili Khvatov. União Soviética, 1925.

A ORIGEM: Direção: Christopher Nolan. Warner Bros, 2010.

A ROSA Púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen, 1985.

AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. Produção: Jennifer Todd, Suzanne Todd. Roteiro: Christopher Nolan. Newmarket Films, 2000.

ALFRED Hitchcock Presents. Produção executiva: Alfred Hitchcock. Produtores: Joan Harrison, Norman Lloyd. Editor: Edward W. Williams. Exibição: CBS, 1955–1960; 1962–1964. NBC, 1960–1962, 1964–1965.

ALL in the Family. Criação: Norman Lear. Viacom Enterprises, 1976–1991. Columbia Pictures Television, 1991–1996. Columbia TriStar Television, 1996–2002. Sony Pictures Television, 2002-.

ARMAÇÃO Ilimitada. Criadores: Kadu Moliterno, André de Biase. Diretor: Guel Arraes. Rede Globo, 1985-1988.

ARRESTED Development. Criador: Mitchell Hurwitz. FOX (2003 – 2006), NETFLIX, 2013-.

BABEL. Direção: Alejandro González Iñárritu. Produção: Alejandro González Iñárritu, Jon Kilik, Steve Golin. Paramount Vantage, 2006.

BREAKING Bad. Criador: Vince Gilligan. Produção: High Bridge Entertainment, Gran Via Productions, Sony Pictures Television. AMC, 2008-2013.

BUFFY, a caçadora de vampiros. Criador: Joss Whedon. Produção: Joss Whedon, David Greenwalt, Marti Noxon. 20th Century Fox Television, 1997-2003.

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo, 2008.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. RKO Pictures, 1941.

CLUBE da Luta. Direção: David Fincher. Produção: Art Linson, Ceán Chaffin, Ross Grayson Bell. 20th Century Fox, 1999.

COLUMBO. Criadores: Richard Levinson, William Link. NBC, 1968–78. ABC, 1989–2003.

CORAÇÃO Selvagem. Direção: David Lynch. PolyGram Filmed Entertainment, 1990.

CORRA, Lola, Corra. Direção: Tom Tykwer. X-Filme Creative Pool, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Arte, 1998.

DALLAS. Criador: David Jacobs. Warner Bros. Television. CBS, 1978-2001.

DE CASO com o Acaso. Direção: Peter Howitt. Intermedia Films, Mirage Enterprises, Miramax, Paramount Pictures. 1998.

DEAD Wood. Criador: David Milch. Produção: David Milch, Gregg Fienberg, Mark Tinker. Red Board Productions, Paramount Network Television, CBS Paramount Network Television. HBO, 2004-2006.

DEXTER. Criador: James Manos Jr. Showtime Networks, 2006-2013.

DOCTOR Who. Criador: Sydney Newman. British Broadcasting Corporation (BBC) (BBC Wales), Canadian Broadcasting Corporation (CBC) (temporadas 2 e 3), 2005-.

DRAGNET. Criador: Jack Webb. Mark VII Productions, 1951-1954). Mark VII Limited, 1954-1959. NBC, 1951-1959.

DUNA. Direção: David Lynch. Produção: Raffaella De Laurentiis. Universal Pictures, 1984.

DYNASTY. Criadores: Richard & Esther Shapiro. Produção: Aaron Spelling Productions. ABC, 1981-1989.

EL CHAVO del Ocho (Chaves). Criador: Roberto Gómez Bolaños. Produção: Televisa. Canal 8, 1971-1979.

ERASERHEAD. Direção: David Lynch. American Film Institute (AFI), Libra Films, 1977.

ESTRADA Perdida. Direção: David Lynch. Produção: Mary Sweeney, Tom Sternberg, Deepak Nayar. October Films, 1997.

EXIZTENZ. Direção: David Cronenberg. Miramax Films (US), Momentum Pictures (UK), Alliance Atlantis (CAN), 1999.

FORD Theatre. Direção: George Zachary (NBC), Fletcher Markle (CBS). CBS, 1949–195. NBC, 1952–1956. ABC, 1956–1957.

GENERAL Electric Theater. Produção: Revue Studios. CBS, 1953-1962.

HILL Street Blues. Criadores: Steven Bochco, Michael Kozoll. MTM Enterprises, 20th Century Fox Television. NBC, 1981-1987.

HOUSE of Cards. Criador: Beau Willimon. Netflix, 2013-.

HOW I Met Your Mother. Criadores: Carter Bays, Craig Thomas. Bays & Thomas Productions 20th Century Fox Television. CBS, 2005-2014.

I LOVE Lucy. Criadores: Jess Oppenheimer, Madelyn Davis, Bob Carroll, Jr., Bob Schiller, Bob Weiskopf. Desilu Productions, CBS, 1951-1957.

IMPÉRIO dos Sonhos. Direção: David Lynch. Produção: Laura Dern, Mary Sweeney. Absurda, Studio Canal, Fundacja Kultury, Camerimage Festival, 2006.

KRAFT Television Theatre. Produção: J. Walter Thompson. NBC, 1947-1958.

LADRÕES de Bicicleta. Direção: Vittorio De Sica. Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, Umbrella Entertainment, Joseph Burstyn & Arthur Mayer (US), 1948.

L'ÉDEN et Après. Direção: Alain Robbe-Grillet. Como Film, 1970.

LES CINQ Derniers Minutes. Criador: Claude Loursais. Produção: RTF, ORTF, Antenne 2, France 2, 1958-1996.

L'HOMME Qui Ment. Direção: Alain Robbe-Grillet. Jean-Louis Trintignant, 1968.

L'IMMORTELLE. Direção: Alain Robbe-Grillet. Cocinor, Como Films, Les Films Tamara, Dino de Laurentiis Cinematografica, Hamle, 1963.

LOST. Criadores: Jeffrey Lieber, J.J. Abrams, Damon Lindelof. Walt Disney Studios Home Entertainment, Disney-ABC Domestic Television. ABC, 2004-2010.

LOST: Missing Pieces. Direção: Jack Bender. ABC Studios, 2007-2008.

M Is for Man, Music and Mozart. Direção: Peter Greenaway. Artifax, 1991.

MAGNUM, P.I. Criadores: Donald P. Bellisario, Glen A. Larson. Belisarius Productions, Glen Larson Productions, Universal Television. CBS, 1980-1988.

THE MARY Tyler Moore Show. Criadores: James L. Brooks, Allan Burns. MTM Productions. CBS, 1970-1977.

MODERN Family. Criadores: Christopher Lloyd, Steven Levitan. 20th Television, ABC, 2009-.

MULHOLLAND Drive. Direção: David Lynch. Produção: Neal Edelstein, Tony Krantz, Michael Polaire, Alain Sarde, Mary Sweeney. Universal Pictures, 2001.

MURDER, She Wrote. Criadores: Peter S. Fischer, Richard Levinson, William Link. CBS, 1984-1996.

NANA. Direção: Jean Renoir. Produção: Pierre Braunberger. Les Films Jean Renoir, 1926.

NASHVILLE. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman, Jerry Weintraub. Paramount Pictures, 1975.

O ANO Passado em Marienbad. Direção: Alain Resnais. Cenário e Diálogos: Alain Robbe-Grillet. Cocinor-Marceau, 1961.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Direção de produção: Eduardo Figueira. Rede Globo, 2002.

O Coração das Trevas (Joseph Conrad, 1899 – adaptado para TV em 1958)

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Serguei Eisenstein. Produção: Iakov Bliokh, 1925.

O HOMEM Elefante. Direção: David Lynch. Brooksfilms. 1980.

O SEXTO Sentido. Direção: M. Night Shyamalan. Produção: Frank Marshall, Kathleen Kennedy, Barry Mendel. Hollywood Pictures, 1999.

OS OUTROS. Direção: Alejandro Amenábar. Fernando Bovaira, José Luis Cuerda, Sunmin Park. Dimension Films, 2001.

OUTUBRO. Direção: Grigori Aleksandrov. Sovkino, 1928.

PHILCO TV Playhouse. Produção: Fred Coe, Gordon Duff, Ira Skutch. NBC, 1948-1955.

PLAYHOUSE 90. Produção: Julian Claman, Martin Manulis, Herbert Brodtkin. CBS, 1956-1960.

PULP Fiction. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Miramax Films, 1994.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Minoru Jingo. Daiei Film Co., Ltd., 1950.

REGENESIS. Criador: Avrum Jacobson. Produção: Christina Jennings, Tom Chehak. The Movie Network Movie Central, 2004-2008.

RIGET. Direção: Lars von Trier, Morten Arnfred. Arte et al., 1994-1997.

SE7EN, Os Sete Crimes Capitais. Direção: David Fincher. Produção: Arnold Kopelson, Phyllis Carlyle. New Line Cinema, 1995.

SHORT Cuts, Cenas da Vida. Direção: Robert Altman. Produção: Cary Brokaw. Fine Line Features, 1993.

SORTE Cega. Direção: Krzysztof Kieslowski. Produção: Jacek Szeliński. Kino, 1987.

ST. ELSEWHERE. Produção: Bruce Paltrow, Mark Tinker, John Masius, John Falsey, Joshua Brand. NBC, 1982-1988.

STAR Trek. Criador: Gene Roddenberry. Desilu Productions (1966-1967), Norway Corporation, Paramount Television (1968-1969). NBC, 1966–1969.

SUEURS FROIDES. Produção: Canal+, Antenne 2, Fechner Audiovisuel, 1988.

THE GOODYEAR TV Playhouse. Produção: Robert Alan Aurthur, Fred Coe, Gordon Duff, David Susskind. NBC, 1951-1957.

THE OFFICE. Adaptação: Greg Daniels, de The Office by Ricky Gervais and Stephen Merchant. NBC, 2005-2013.

THE SIMPSONS. Criador: Matt Groening. 20th Century Fox Television, 1989-.

THE SINGING Detective. Criador: Dennis Potter. Direção: Jon Amiel. Produção: Kenith Trodd, John Harris. BBC, 1986.

THE SIX Million Dollar Man. Baseada no romance Cyborg, de Martin Caidin. Produção: Kenneth Johnson. ABC, 1973-1978.

THE SUPER Mario Bros. Super Show! Direção: Dan Riba. Produção: John Grusd, Troy Mille. DIC Entertainment, Viacom Enterprises, 1989–1991.

THE WALKING Dead. Baseada em The Walking Dead, de Robert Kirkman, Tony Moore, Charlie Adlard. Realizador: Frank Darabont. AMC, 2010-.

THE WIRE. Criador: David Simon. HBO, 2002-2008.

THIRTYSOMETHING. Criadores: Edward Zwick, Marshall Herskovitz. Produção: Ann Lewis Hamilton, Joseph Dougherty, Richard Kramer. ABC, 1987-1991.

TIMECODE. Direção: Mike Figgis. Produção: Mike Figgis, Annie Stewart. Screen Gems, 2000.

TOM & JERRY. Criadores: William Hanna, Joseph Barbera. Metro-Goldwyn-Mayer, 1940-.

TRUE Detective. Criador: Nic Pizzolatto. HBO, 2014-.

TWILIGHT Zone. Criador: Rod Serling. CBS, 1959-1964.

TWIN Peaks. Criadores: Mark Frost, David Lynch. ABC, 1990-1991.

VELUDO Azul. Direção: David Lynch. Produção: Fred Caruso. De Laurentiis Entertainment Group, 1986.

VIDEO Show. Direção: Boninho (núcleo), Kizzy Magalhães (geral). Rede Globo 1983-.

THE X-FILES (Arquivo X). Criador: Chris Carter. 20th Century Fox Television, 1993-2002.