

A INTERATIVIDADE: DO MELODRAMA À NARRATIVA AUDIOVISUAL SOB DEMANDA.

Leticia Passos Affini (Brasil).¹

Luis Enrique Cazani Júnior (Brasil).²

Resumo.

Compreende-se repetição como uma propriedade dos produtos culturais, que se origina da necessidade de minimizar a dispersão da audiência durante a fruição. Partindo desse pressuposto, o presente trabalho mensura o índice de iteração manifestado nos roteiros das seguintes ficções seriadas: *Duas Caras*, *A Grande Família* e *House of Cards*. Como método, estabeleceu-se a análise de cena proposta por McKee (2008), questionou-se o analfabetismo do público e resgataram-se as formas assumidas pela repetição no melodrama, no romance-folhetim e na dramaturgia: apartes, monólogos, confidências e cenas planas. A proposta foi aplicada em dois roteiros de cada uma das produções citadas. Considerando-se os dados levantados, conclui-se que há uma diminuição da repetição em produtos ofertados sob demanda, graças à possibilidade de manuseio do fluxo e à atenção dedicada do receptor.

Palavras-chave.

Audiovisual. Repetição. Sob Demanda.

Abstract.

*The repetition should be understood as the property of mass cultural products, originated from the need to minimize the dispersion of the audience in their enjoyment. Based on this assumption, this paper measures the rate of iteration manifested in the scripts of the following serial fictions: *Duas Caras*, *A Grande Família* and *House of Cards*. Established itself as a method of scene analysis proposed by McKee (2008), questioned whether the lack of classical education of the public and rescued the forms assumed by repeating the melodrama, romance-serial and dramaturgy: asides, monologues, confidences and planar scenes. The proposal was applied in two scripts for each of the aforementioned productions. Considering the data collected, it appears that there was reduction in repeat products offered on demand thanks to the possibility of handling the flow and the attention given receptor.*

Keywords.

Audiovisual. Repetition. On Demand.

Introdução.

A iteratividade, redundância ou repetição é compreendida como propriedade dos produtos culturais de massa e origina-se da necessidade de minimizar a dispersão da audiência durante a fruição. Sua manifestação é associada à serialidade e à natureza do público. Carlos Reis (2000, p.347) define redundância como “(...) medida do excedente de sinais relativamente ao número mínimo necessário para a transmissão de uma dada informação”, associando essa grandeza a mecanismos de compreensão do texto e destacando as isotopias como uma de suas formas.

Partindo desse pressuposto, o presente trabalho resgata a ocorrência de iteração nas principais matrizes de linguagem da ficção seriada televisiva e avalia sua utilização na recepção sob demanda. Como método, estabeleceu-se a análise de cena proposta por Mckee (2008) em dois episódios de cada uma das obras a seguir: *Duas Caras*, *A Grande Família* e *House of Cards*.

De acordo com Thomasseau (2005), o melodrama moderno é um gênero de teatro que emerge na França, em 1800, com a peça *Coelina ou a Filha do Mistério*, escrita por René Charles Guilbert de Pixérécourt. Essa forma de drama é distribuída, segundo ele, em três correntes: clássica (1800-1823), romântica (1823-1848) e diversificada (1848-1914). A linha clássica é condicionada pela reorganização social provocada pela Revolução Francesa, que suplanta instituições tradicionais. Em consequência, suas encenações reafirmam e promovem valores básicos que alimentam o equilíbrio coletivo.

Este ensejo não deve, entretanto, ser separado da ideia de missão educadora à qual se auto-impôs o melodrama; ele caminha, mesmo, junto desta proposta. Pixérécourt, com muita lucidez, reconhecia escrever para aqueles "que não sabem ler". Para este público novo, em sua grande maioria inculto, no qual se desejava inculcar certos princípios de sã moral e de boa política, era necessário elaborar uma estética ao mesmo tempo rigorosa e prestigiosa. Para fazê-lo, os melodramaturgos contiveram os excessos revolucionários e codificaram o gênero, em nome da verossimilhança e da conveniência, desejando, num primeiro momento, relacionar o espírito do melodrama ao prestígio da tragédia (Thomasseau, 2005, p.28-29)

Ao analisar a estrutura do gênero melodramático, constata-se que a repetição manifesta-se por meio de apartes, monólogos e confidências. Huppés (2000) atribui a essas formas de diálogos diversas finalidades: rememorar e antecipar eventos dramáticos, e complementar a construção das personagens, desvendando o seu íntimo e apresentando recomendações para o seu percurso.

Semelhantemente ao coro da tragédia grega, esses recursos favorecem a compreensão por parte da plateia, além de representar uma alternativa de comunicação que se superpõe ao diálogo entabulado pelas personagens em cena. Aparecem como formas de comunicação direta com o público, em que pese vigorar a convenção da quarta parede. Há casos em que contribuem para completar o retrato das personagens principais, aquelas a quem é reservado espaço para revelações e de quem o interesse da história demanda decifrar o ânimo oculto. Quando falam, sozinhas ou para um interlocutor – o confidente, ou o público, no caso do aparte - expressam motivos íntimos que não poderiam aparecer de outra maneira, a não ser desencadeando prejuízos muito graves (Huppés, 2000, p.73-74).

Quando um breve pensamento ou um fluxo de consciência da personagem é externado, instaura-se um aparte, elemento que possibilita compartilhar objetivos específicos com a plateia. O aparte é utilizado, principalmente, pelo antagonista da história e difere do monólogo pela simplicidade e rápida aparição na peça. Ao dirigir-se a uma personagem e revelar suas intenções, configura-se uma confidência. Por fim, compreendem-se os monólogos como diálogos complexos, proferidos pela personagem quando se encontra solitária em uma estruturação específica.

Na leitura de Thomasseau (2005, p.31), o monólogo assume duas formas: o monólogo recapitulativo é empregado “sempre que uma situação emaranhada obrigue a lembrar o sentido da trama”, enquanto o monólogo patético “serve para suscitar e manter o *pathos*, seja o do vilão, que depois de mentir para todas as outras personagens diz a verdade ao público e traz à luz o negrume de sua alma ou seus remorsos”. O autor destaca que a cada novo ato havia uma parcela nova de público que adentrava aos teatros para assistir as apresentações, tornando indispensáveis esses elementos e o prólogo.

Como os teatros do bulevar, fiéis a uma velha tradição, continuavam a abrir cedo suas portas e a sociedade elegante, que janta tarde, só chegava depois da peça começada, d'Ennery resolveu escrever, para cada peça importante, um prólogo onde expunha, aos olhos do público das galerias, os fatos dos quais necessitava para compor a trama de sua ação. A sala enchia durante o primeiro entreato e o autor se virava, durante o ato

seguinte, para contar novamente aos espectadores recém chegados, de uma forma ou de outra, tudo o que se passara no prólogo. Assim todo mundo ficava informado acerca dos fatos importantes para a encenação (Thomasseau, 2005, p.70).

As elaborações folhetinescas também incorporaram a repetição em sua matriz. De acordo com Meyer (1996), este gênero literário surge em 1836, na França, com Lazarillo de Tormes, apresentando três momentos distintos: romântico (1836-185), rocambolésco (1851-1871) e dramas da vida (1871-1914). Note-se que o romance-folhetim foi contemporâneo do melodrama. Nesse substrato narrativo, repetição é empregada “(...) para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando” (Meyer, 1996, p.59), uma recorrência da serialidade.

Do mesmo modo que Thomasseau (2005), Meyer (1996) também destaca o analfabetismo do público no período em que o romance-folhetim e o melodrama se instalam no seio da sociedade francesa, incidindo na maneira como essas produções artísticas são concebidas. Ainda de acordo com Meyer (1996, p.92):

(...) sabe-se que por volta de 1852 metade da população é iletrada, mas a alfabetização vai numa progressão constante e atinge as camadas rurais, criam-se escolas para moças, há preocupação em abrir bibliotecas populares e escolares, seguindo o modelo inglês.

Na continuidade desse percurso histórico encontram-se o cinema e a televisão. Nas técnicas de roteirização para o cinema, Chion (1987) elenca três funções da repetição na obra: manutenção aos olhos do público de um conjunto de informações importantes para a compreensão da história; ressaltar as mudanças que nela ocorrem; e unir as cenas em uma totalidade de sentido.

a) primeiro, como meio de fixar certas informações e certos dados de ambiente, de caráter, de situação, etc. necessários à eficácia da narrativa. No cinema a informação se perde e é esquecida facilmente; assim, além de não ser conveniente acumular informações demais, é preciso repetir as que são indispensáveis. Mas, do mesmo modo que na música, a repetição deve ser feita com variações, o que dá maior elegância, fluidez e vida à narrativa. Em Hitchcock, as informações necessárias muitas vezes são estabelecidas e repetidas com uma insistência exacerbada.

b) em segundo lugar, como meio de dar uma sensação de unidade. Como diz Eisenstein: “Um dos procedimentos mais simples para se estabelecer a ligação entre as diferentes partes é a repetição” (...)

c) em terceiro lugar, para proporcionar a sensação do que muda. Repetir uma cena característica da vida de um grupo, de um casal, permite

acentuar o que se modificou em suas relações, em sua situação (Chion, 1987, p.234-235).

Já Mckee (2006), mensura a repetição a partir da ausência de alterações na vida da personagem ou instauração de pontos de virada, qualificando a cena como plana.

Se a condição de vida de uma personagem é a mesma do começo ao fim da cena, nada significativo acontece. A cena tem atividade – conversando sobre isso, fazendo aquilo – mas nada muda em valor. É um não-evento. Por que então essa cena está na história? A resposta é quase sempre a mesma: “exposição”. Ela está lá para enviar informações a respeito dos personagens, do mundo e da história ao público à espreita (Mckee, 2006, p. 47).

As emissões em fluxo do rádio e da televisão incorporaram o substrato proveniente do romance-folhetim e melodrama, além de utilizar as técnicas de roteirização do cinema. Os produtos televisivos são elaborados sob a égide da serialidade, constituindo-se de fragmentos de sentidos valorados ao mesmo tempo como independentes e interdependentes.

Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentando em dia ou horário diferente subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados um dos outros por breaks para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas (Machado, 2005, p.83).

A serialização de produtos culturais gera, segundo Calabrese (1988) o surgimento de uma “estética da repetição”, manifestada no engendramento da produção, do produto e da recepção. No engendramento da produção, a serialidade possibilita confeccionar as partes de um determinado produto disjuntas, unidas a posteriori para a recepção. Esse modelo de industrialização, também conhecida como Taylorismo e Fordismo, potencializa a fabricação. O fluxo de transmissão televisivo é contínuo e independente do receptor, empregando esse modelo para sua alimentação e condicionando os produtos a serem estruturados na variação. Por fim, a repetição na recepção é apontada por Calabrese (1988) como formas de consumo, seja de produtos correspondentes, pela cultura de fãs ou revisitação. Em sua leitura sobre Calabrese (1988), Machado (2005) indica três formas de iteração, “(...) aquelas fundadas nas variações em torno do eixo

temático, aquelas baseadas na metamorfose dos elementos narrativos e aquelas estruturadas na forma de entrelaçamento de situações diversas” (Machado, 2005, p.90).

Na recepção sob demanda, forma de fruição fundada na disponibilização de conteúdos em servidores para acesso direto, a repetição torna-se uma variável de análise desse trabalho.

Materiais e Métodos.

Foram selecionadas, como corpus deste trabalho, duas narrativas seriadas concebidas para a veiculação em fluxo e uma para recepção sob demanda, respectivamente, utilizando as categorias de narrativas seriadas propostas por Machado (2005): Duas Caras, A Grande Família e House Of Cards.

Duas Caras é uma telenovela de Aguinaldo Silva, produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão entre 1º de outubro de 2007 e 31 de maio de 2008. Na história, Maria Paula sofre um golpe financeiro de Adalberto Rangel. Abandonada, sem recursos e grávida, a mocinha não mede esforços para reencontrá-lo e desmascará-lo. Para a análise foram utilizados os capítulos nº 198 e nº199 da trama. Na leitura de Machado (2005), essa estrutura seriada contém histórias relacionadas, desenvolvidas a longo-prazo sob a forma de capítulos.

No primeiro caso, temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede (m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries. Esse tipo de construção se diz teleológico, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito (s) básico (s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda a evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral só se atinge nos capítulos finais (Machado, 2000, p.84).

A série House Of Cards, adaptação do romance homônimo de Michael Dobbs, estrelada por Kevin Spacey e produzida pela Netflix em 2013 e 2014, segue a premissa da recepção sob demanda, onde os episódios são disponibilizados por temporada, e podem ser consumidos de modo *all at unce*, ou seja, o consumidor tem acesso a todos os episódios da temporada na data do lançamento e pode consumir tudo de uma única vez.

Na história, Frank Underwood articula vingança, nos bastidores do congresso americano, por não ser nomeado secretário de estado. Para a análise foram utilizados os dois primeiros episódios da primeira temporada.

A independência da história em cada veiculação caracteriza a segunda categoria de narrativa seriada proposta por Machado (2005), na qual uma matriz sofre pequenas variações a cada episódio seriado. A partir dessa premissa, selecionou-se o *remake* do seriado A Grande Família, veiculado pela Rede Globo de Televisão desde 2001 até 2013; sua estrutura era constituída de histórias independentes e, na virada da temporada 2013/2014, a história passou a ter continuidade entre os episódios. Assim, a série tem sua categoria, segundo Arlindo Machado, alterada. Foram selecionados para a análise dois episódios: o nº 113, denominado “A morte do canalha” e o nº 114, chamado “Um taxi chamado desejo”. Nas histórias, a morte do corrupto Alvarenga gera desconforto pela sua santificação no velório e, no episódio seguinte, Agostinho confunde as verdadeiras intenções da fogaosa Dona Elizete.

No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. Nesse caso, temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa. (...) Nessa modalidade, um episódio, via de regra, não se recorda dos anteriores nem interfere nos posteriores (Machado, 2000, p.84).

A terceira categoria de narrativa seriada propõe que histórias independentes sejam congregadas sob uma determinada denominação a partir de uma propriedade. Essa classificação não foi considerada neste trabalho.

A metodologia foi estabelecida na análise de cena proposta por Mckee (2006), inserida nas técnicas de roteirização para o cinema. Mensurou-se a repetição na fruição em fluxo e sob demanda a partir da quantificação dos pontos de virada do corpus. O ponto de virada simboliza mudanças na experiência da personagem. Para o autor, o roteiro deve ser composto a partir da alternância das ações entre dois polos de um mesmo conceito.

As asseverações positivas e negativas da mesma ideia contestam-se mutuamente através do filme, crescendo em intensidade até que, no momento de Crise, elas colidem em último passe. Desse impasse sai o Clímax da Estória, no qual uma ou outra ideia vence (Mckee, 2006, p.122).

A modulação da tensão deriva das alternâncias entre os eixos. A gradação, ou intensidade das transformações, institui as definições de cena, sequência e ato. Ato são fragmentos da história compostos de sequências; e estas são subdivididas em cenas. Assim, em uma determinada cena, há uma alteração valorada como menor em comparação às modificações realizadas pelo conjunto de cenas que compõe uma sequência. Da mesma forma, a alteração provocada por uma sequência é valorada como menor em comparação a um conjunto de sequência que compõe um ato.

Em seu estudo de cena, Mckee (2006) propõe uma leitura fragmentada em beats, separando as diferentes ações, com suas respectivas reações. Um beat representa uma fase dentro do engendramento do roteiro, que instituirá uma alteração na experiência da personagem. Após a dissociação da cena em beats, atribui-se um valor inicial e final à cena. Se as indicações forem equivalentes, não há alterações ou pontos de virada, classificando-a como cena plana. Neste trabalho, quantifica-se esse tipo de cena para mensurar o índice de repetição. Por fim, caso as indicações sejam divergentes, há a instauração de ponto de virada na cena.

Resultados e Discussões.

A análise destaca, inicialmente, que toda cena apresenta um grau de repetição graças aos elementos recorrentes na história, tais como as personagens e os cenários. Contribui para essa constatação a necessidade de apresentar a qualidade da experiência anterior diante da mudança. As estruturas das ficções seriadas selecionadas e o modo de fruição proposto também incidem nos resultados.

Duas Caras é uma telenovela composta de uma história que se subdivide em outras. Essas múltiplas tramas incitam a apresentação de uma maior quantidade de vezes da experiência da personagem. Isso possibilita que o evento não seja suplantado pela intensa fragmentação. O tempo de veiculação permite caracterizá-la como uma narrativa de serialidade longa.

Tabela 1. Análise de cenas em Duas Caras (Affini; Cazani Jr., 2013, p.10).

Nº	Total de Cenas	Cenas Planas	%
198	69	53	77%
199	61	49	81%

Em A Grande Família, há uma diminuição do índice de cenas planas. Isso se deve à sua serialidade, que é curta, apresentando histórias independentes a cada veiculação. Contudo, ela é produzida dentro da lógica de programação, apresentando intervalos e resgate de informações.

Tabela 2 - Análise de cenas em A Grande Família (Affini; Cazani Jr., 2013, p.10).

Nº	Total de Cenas	Cenas Planas	%
113	23	9	39%
114	25	9	36%

Na ficção para recepção sob demanda House Of Cards, o controle do fluxo que permite recuperar a informação já veiculada e o grau de atenção do receptor incidem no índice de cenas planas.

Tabela 3 - Análise de cenas em House Of Cards.

Nº	Total de Cenas	Cenas Planas	%
1	60	40	66%
2	32	17	53%

A maior quantidade de cenas planas no primeiro episódio de House of Cards deve-se à necessidade de apresentação da história e das personagens. A análise demonstrou uma tendência de diminuição das cenas planas à medida que a trama passa da construção, apresentação, para a ação propriamente dita. Considerando-se os dados levantados,

conclui-se que há uma tendência para diminuição da repetição em produtos ofertados sob demanda.

Conclusões.

Uma diferença básica distingue recepção em fluxo e recepção sob demanda: o condicionamento da fruição em fluxo obedece às regras da grade de programação; a recepção sob demanda não está condicionada à grade, cabe ao público a decisão sobre como, onde e quando assistir. No consumo on demand, destacam-se a diminuição da dispersão do receptor e a supressão dos intervalos comerciais. Assim, o índice de repetição sob a forma de cenas planas tende a diminuir.

A convergência está alterando a forma de consumo da obra audiovisual, que sai dos meios de comunicação massivo, que obedecem à lógica do fluxo, e caminha em direção aos servidores ou mídias de bancos de dados, Netflix, Youtube, Net Now, Apple TV, entre outros. Atente-se, portanto, para a necessidade de adequação de conteúdos para as formas emergentes de fruição.

Referências.

AFFINI, Leticia Passos; CAZANI JÚNIOR, Luís Enrique. Recepção por demanda de ficção seriada televisiva. *Revista Culturas Midiáticas*. v. 6, p.1 - 16, 2013.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CARLOS REIS, Antônio Alves dos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Dicionário da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte e Letra, 2010.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1996.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

¹ Doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - Escola de Comunicação, professora assistente doutora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual Paulista desde 2002. Desenvolve pesquisa nas áreas de audiovisual, interatividade, mobilidade, cibercultura. Líder do do Grupo de Análise do Audiovisual – GrAAu/CNPq. E-mail: affini@faac.unesp.br.

² Mestrando no Programa de Pós Graduação em Comunicação, área Comunicação Midiática, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC/Unesp). Graduado em Comunicação Social - Radialismo pela FAAC/Unesp. Integrante do Grupo de Pesquisa Análise do Audiovisual – GrAAu/CNPq. E-mail cazani.unesp@hotmail.com.