

Produzimos narrativas complexas? Hibridismo de gênero e efeitos emocionais em séries brasileiras de *streaming*

Do we produce complex narratives? Genre hybridity and emotional effects in Brazilian streaming series

Simone Maria Rocha

Professora titular do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Belo Horizonte, Brasil. E-mail: simonerochaufmg@gmail.com

Resumo:

Busco contribuir à necessária discussão do conceito de complexidade narrativa em seus múltiplos aspectos e que carecem de uma abordagem que seja propriamente poética. Em específico, busco relacioná-la ao hibridismo de gênero enquanto este gesto, cujas características gerais poderiam nos ajudar a pensar em termos de complexidade narrativa. Com isso pretendo, ao mesmo tempo, que tal gesto me ajude a lançar luz para o que é possível chamar de narrativa complexa no contexto das séries brasileiras produzidas para *streaming*. Para evidenciar meu argumento, farei menções oportunas às distintas produções originais produzidas no país entre 2016 e 2021 e como elas operam com mesclas entre gêneros enquanto uma programação de efeitos emocionais compostos e, em alguns casos, ambíguos. Adoto tal hibridismo como hipótese de trabalho para avaliá-lo e compreendê-lo como complexidade possível em nossas narrativas.

Palavras-chave:

Complexidade Narrativa; Gênero Narrativo; Séries Brasileiras; Efeitos Emocionais.

Abstract:

I seek to contribute to the necessary discussion of the concept of narrative complexity in its multiple aspects which lack a properly poetic approach. Specifically, I seek to relate it to gender hybridism as this gesture whose general characteristics could help us to think in terms of narrative complexity. With this, I intend, at the same time, that this gesture helps me to highlight what is possible to call a complex narrative in the context of Brazilian series produced for streaming. To evidence my argument, I will make timely mentions of the different original productions produced in the country between 2016 and 2021 and how they operate with mixtures between genres as a programming of compound emotional effects and, in some cases, ambiguous. I adopt such hybridity as a working hypothesis to evaluate and understand it as a possible complexity in our narratives.

Keywords:

Narrative Complexity; Narrative Genre; Brazilian Series; Emotional Effects.

1 Introdução

A discussão sobre narrativa complexa surgiu num contexto no qual se acirrava a disputa por atenção do espectador, frente a uma oferta cada vez mais variada de ficção seriada na televisão dos Estados Unidos, com o surgimento dos canais *premium* no final dos anos de 1990. A característica mais notável deste fenômeno está na mescla entre a abertura serializada e a unidade episódica fazendo com que o processo de distribuição da informação, próprio do acompanhamento de qualquer narrativa, assumisse diferentes *designs* e ritmos narrativos. A mudança mostrou-se tão significativa que vem merecendo a atenção de vários pesquisadores (MITTELL, 2015; DUNLEAVY, 2018; SILVA, 2015). O impulso acadêmico sobre o tema teve início com o programa de estudos de Jason Mittell, denominado de poética das séries narrativamente complexas, cujos aspectos colocam em jogo uma série de recursos que tensionam as convenções do classicismo narrativo, as dimensões da serialidade, os modelos dramaturgicos, a estrutura narrativa e os conteúdos. Além disso, Mittell alega que a complexidade narrativa privilegia as histórias com continuidade, o atravessamento de diversos gêneros e o recuo em melodramas de relacionamento.

Contudo, Mittell não desenvolve uma análise detalhada das estratégias narrativas que são atributo mais distinto dessas produções em relação ao restante da oferta de entretenimento da televisão. Ainda que seu estudo lide tanto com a diegese quanto com os condicionantes produtivos, ele não se ampara em um comentário crítico sobre narração, recurso próprio da TV complexa, segundo sua própria definição (PICADO, 2020).

Por um lado, algumas produções da TV aberta têm investido na criação de universos narrativos mais complexos e que exigem dos telespectadores um maior engajamento atencional. Séries como *Força Tarefa* (Globo, 2009-2011) e *A Teia* (Globo, 2014) são bons exemplos. Por outro, tais exemplos não representam um volume capaz de indicar uma ruptura com os padrões historicamente hegemônicos.

São as produções originais para *streaming*, cuja entrada no país data de 2016, as que parecem indicar maior êxito nesse movimento de promover mudanças relevantes na dimensão dramaturgica destas séries. No caso da produção brasileira, uma das características mais proeminentes que temos observado, no universo de séries

que monitoramos entre 2016 e 2021¹, é a presença de um novo hibridismo de gêneros. E se há estudos que explorem bem o aspecto da serialidade dessas obras dramáticas contemporâneas (HUDELET e CRÉMIEUX, 2022), o mesmo não pode ser dito em relação a essa outra importante característica.

Busco, assim, contribuir para uma necessária abordagem poética do conceito de complexidade narrativa e, especificamente, tento relacioná-la ao hibridismo de gênero enquanto esse gesto cujas características gerais poderiam nos ajudar a pensar em termos de complexidade narrativa. Com isso pretendo, ao mesmo tempo, que tal gesto me ajude a lançar luz para o que é possível chamar de narrativa complexa no contexto das séries brasileiras produzidas para *streaming*.

Para reforçar e evidenciar meu argumento apresento algumas das características do fenômeno observado e menciono, oportunamente, distintas séries originais produzidas por serviços de *streaming* – com foco em foco em *Ilha de Ferro* (Globoplay, 2018) – para realçar como elas operam com mesclas entre gêneros enquanto uma programação de efeitos emocionais compostos e, em alguns casos, ambíguos². Tal observação me exigiu recorrer ao tema das emoções e sua relação com os filmes a partir do suporte da perspectiva cognitivista. Por fim, reflito sobre tal inovação no hibridismo como hipótese de trabalho para posteriormente, num regime de investigação continuado, avaliá-lo e compreendê-lo como complexidade possível em nossas narrativas.

¹ As reflexões que apresento neste texto foram realizadas no âmbito da pesquisa intitulada “Selo América Latina de exportação da ficção televisual: mercado, comunicação e experiência na era do streaming” que venho coordenando desde 2020. Este projeto é fruto de parceria entre pesquisadores de universidades do Brasil, Chile, Colômbia, México e Peru e é composto por equipes locais em cada um desses países. Dentre os objetivos principais destaco i) a compreensão das mudanças e das atuais estratégias do mercado de produção de ficção seriada e ii) as inovações e expansões identificadas na poética das obras seriadas a partir de 2015, ano em que os *players* globais começaram a produzir no continente.

² Ressalto que não ignoro a robusta discussão sobre gênero televisivo como categoria cultural cujas operações de reconhecimento se encontram nas relações pragmáticas tanto no âmbito da emissão quanto no do consumo. Pode, inclusive, apresentar uma recente contribuição a essa discussão (ROCHA ET ALL, 2022) na qual busquei tecer uma crítica sobre como o sistema de classificação criado pela Netflix, guiado por interesses corporativos e bastante flexível, reconfigura modos de categorização de gêneros, promove um verdadeiro apagamento de gêneros bem pesquisados, como o melodrama, e mantém seu sistema na base de uma instabilidade intencional, aberto a reclassificações e, com isso, fortalecer seu lugar de autoridade na criação do gosto do usuário.

2 O fenômeno observado

A produção de narrativa seriada feita pelos serviços de *streaming* no Brasil, ainda que não conte com um número expressivo entre os anos de 2016 e 2021, se comparado a outro país latino-americano como o México, desperta interesse pelas importantes inovações que tem apresentado. Essa constatação é realçada se levarmos em conta a consolidação de um modelo de produção em teledramaturgia que se tornou hegemônico nos últimos 70 anos: o melodrama como gênero e o folhetim como regime serializado. Obviamente que reconheço as diferentes mesclas com o realismo e o naturalismo, que passaram a influenciar a produção ficcional televisiva à medida que foi se estruturando ao longo da consolidação da telenovela (LOPES, 2003), e que não faz sentido advogar por uma pureza genérica em relação aos programas de televisão porque eles sempre foram híbridos. Faz sentido compreender que o melodrama sempre se mostrou a matriz prenante e, portanto, aquela cujos efeitos emocionais de temor, piedade e admiração mobilizam majoritariamente a atenção e o engajamento dos telespectadores.

O que tenho observado no conjunto das séries de 2016 a 2021 diz das inovações na forma e nos gêneros mesclados, sendo que boa parte delas renunciam ao melodrama e se apresentam sob várias configurações algumas das quais menciono abaixo:

Séries que se dividem ao meio, começando com drama seguindo com ele até a metade e, do meio para o fim, migram para a narrativa de crime, preservando a mesma trama central. Este é o caso de *Assédio* (Globoplay, 2018) que do primeiro ao sexto dos 10 capítulos narra o drama de mulheres vítimas da violência sexual de um conceituado médico de reprodução assistida. E do quinto até o último evolui para um drama criminal no qual as vítimas se empenham em reunir provas que sustentassem a denúncia e a condenação do criminoso.

Séries que adotam gêneros diferentes em vários dos capítulos, sem que isso aconteça mediante algo que justifique essa opção, o que acaba conflitando em termos de tom com as outras partes. Essa escolha ocorre em *Ilha de Ferro* (Globoplay, 2018) que é um drama que abusa da mescla de gêneros trazendo capítulos inteiros regidos pela narrativa de suspense, outros pela de assassinato, sem uma justificativa necessariamente dramática para tais alternâncias.

Séries que já são criadas a partir da junção de gêneros por exemplo da comédia e do drama como é o caso de *Samantha!* (Netflix, 2018), na qual a comédia opera de tal modo que as dificuldades e traumas das personagens são amenizados e até transformados em motivo de riso.

Séries que também adotam uma junção de gêneros, mas não a apresentam como caracterização principal. Cito o caso de *Onisciente* (Netflix, 2020) que cruza narrativa distópica com narrativa de crime em uma história que, ao mesmo tempo em que dramatiza o universo organizado de uma forma opressiva em uma cidade controlada por dispositivos tecnológicos 24 horas por dia, traz em seu primeiro capítulo o assassinato do pai da protagonista e prolonga por todos os demais a investigação sobre as causas e identidade do assassino.

3 Emoção, cognição e ficção

A capacidade das obras cinematográficas em propiciar experiências emocionais para diversos públicos é central ao apelo e ao poder de engajamento do meio. Porém, a natureza dessas emoções fílmicas é um dos tópicos menos explorados teoricamente. As emoções são cuidadosamente embaladas e vendidas, mas raramente são analisadas com muita especificidade. Uma compreensão cognitiva das emoções é o ponto de partida que assumo aqui (PLATINGA e SMITH, 1999). Tal perspectiva tende a descrever as emoções não como sentimentos caóticos e sem forma, mas como estados estruturados que nascem da combinação de sentimentos, mudanças fisiológicas e cognições. As emoções dirigem a mente e o corpo para um objeto e tendem a provocar ação em direção a esse objeto. O amor me dirige para a pessoa amada, o medo me afasta do objeto temeroso. As abordagens cognitivas da teoria do cinema foram introduzidas por David Bordwell, Edward Branigan e Noël Carroll a partir de meados dos anos de 1980. Seu foco eram abordagens construtivistas que enfatizavam as atividades cognitivas do espectador.

Carroll (1999) é provavelmente o pesquisador cognitivista que mais se dedicou às relações entre cognição e emoção no cinema, ao investigar as estratégias de produção de efeito próprias das narrativas populares de horror e suspense, além de fornecer formas de pensar as emoções cinematográficas em geral. Carroll defende que

as emoções propriamente ditas que a ficção provoca têm suas raízes nos mesmos tipos de processos que geram emoções do mundo real. Longe de serem simplesmente sentimentos corporais, as emoções propriamente ditas são aquelas que requerem componentes cognitivos para que emergjam respostas emocionais: se eu conto um segredo para alguém que não é capaz de guardá-lo e, ao contrário disso, o compartilha com toda vizinhança até que eu tome conhecimento da situação, isso provoca reações físicas e sinto meu “sangue esquentar”. Ou seja, meu estado cognitivo foi capaz de provocar uma resposta emocional, pois eu passo a sentir raiva diante desse mal feito para comigo. As cognições, em outras palavras, desempenham não apenas um papel causal nas emoções, eles também desempenham um papel na identificação do estado emocional no qual um ser humano se encontra. O que Carroll argumenta é que os estados emocionais, como a raiva, são governados cognitivamente por critérios de adequação que subsumem os objetos da emoção a certas categorias. Se por critério eu identifico algo como perigoso, minha resposta emocional é o medo; se me deparo com uma situação de infortúnio, sinto pena; e se me dou conta de que alguém tem algo que eu não tenho, sinto inveja. Em síntese, as emoções requerem cognições como causas e estados corporais como efeitos para que possam guiar nossa atenção ao longo do tempo.

Quando passamos das emoções cognitivas da vida cotidiana para buscar uma aplicação desses princípios quando assistimos a um filme, Carroll explica que há uma pré-seleção segundo a qual:

Nossa atenção está voltada às características do objeto e são apropriadas ao estado emocional em que nos encontramos. (...) um texto fílmico criteriosamente pré-focado dá origem, nas circunstâncias certas, a um foco emotivo na audiência, sendo que por “foco emotivo” me refiro tanto à maneira como o estado emocional do espectador se configura como depois molda sua atenção (CARROLL, 1999, p. 31 – tradução nossa)³.

Em outras palavras, os cineastas já fizeram grande parte do trabalho de organizar emocionalmente cenas e sequências através dos recursos narrativos e

³ Original: “Our attention is focused on the characteristics of the object and are appropriate to the emotional state in which we find ourselves. (...) a criterially pre-focused film text gives rise, in the right circumstances, to emotive focus in the audience, where by “emotive focus” I am referring both to the way in which the emotional state of the viewer fixes and then shapes her attention”.

estilísticos de que dispõem para empreender tal destaque⁴. Para Hugo Munsterberg (1979, p. 49 – tradução nossa) as emoções mais prevalentes no espectador são aquelas idênticas às do protagonista e são centrais, pois trazem “vivência e tom afetivo à nossa compreensão da ação [do filme]”⁵. Assim, um filme pode ser emotivamente pré-focalizado desde que as representações do objeto de nossa atenção no texto ativem nossa capacidade de subsumir personagens e eventos relevantes ao estado emocional em questão.

4 Gênero e emoção

Carrol argumenta que algumas articulações em específico tornam o endereçamento emotivo quase óbvio. Este é o caso dos filmes de gênero, sendo que alguns deles parecem ter como ponto de referência a provocação de estados emocionais específicos nas audiências. Nossa experiência ao assistir a um filme envolve emoções variadas como respostas a distintas unidades e momentos da história, ou seja, esse engajamento suscita um “pacote” de emoções: raiva, alegria, ódio e afins. Porém, o gesto do analista de “desempacotá-las” evidencia que alguns gêneros parecem dedicados a produzir uma emoção cujo efeito tonaliza o filme como um todo. Desse modo, é preciso identificar a emoção dominante que o gênero pretende provocar no público.

Sobre o efeito próprio, Wilson Gomes o assinala como um efeito poético no qual cada gênero [de representação ficcional dramática ou narrativa] possui um efeito que lhe convém e que deve ser buscado pelo poeta prioritariamente sobre todos os outros efeitos possíveis. Gomes (2004, p. 30) esclarece, ainda, que, segundo Aristóteles, “de cada gênero não há que solicitar-se ou fruir-se toda espécie de prazer,

⁴ Embora o foco deste texto não seja metodológico, é importante mencionar que os realizadores o fazem por meio da estrutura do roteiro e dos recursos estilísticos empregados em consonância com as demandas do texto escrito. Como recomendação analítica, Carrol aconselha que o analista parta das descrições do texto e mantenha o interesse de perceber o que nelas aparece em primeiro plano. Em seguida, após desenvolver algumas hipóteses ou questões a esse respeito, o analista pode comparar o que o filme colocou em primeiro plano com os critérios para os estados emocionais mais conhecidos. Isso pode levar a um esclarecimento do endereçamento emocional do filme ou segmento de filme em análise e, eu acrescentaria, a estados emocionais até então pouco comuns.

⁵ Do original “vividness and affective tone into our grasping of the [film's] action”.

mas somente o prazer que lhe é próprio. Toda a destreza do poeta, por isso mesmo, deve consistir em provocar tal efeito”

E sendo como o é na vida cotidiana, as respostas emocionais a ficções são governadas por critérios de adequação, o trabalho de Carroll os explora para delinear a situação e as respostas emocionais apropriadas em alguns gêneros populares. Ao analisar três desses gêneros, Carroll chega a efeitos programados a partir de emoções compostas no melodrama, no horror e no suspense.

No melodrama típico, o lacrimoso, uma situação de infortúnio sofrida pelos protagonistas geraria tristeza e piedade. Ademais, diante da virtude revelada por estes protagonistas através do modo como enfrentam as adversidades, com generosidade, sacrifício e resignação uma outra resposta gerada seria a admiração. Tal representação de gênero abunda em nossa teledramaturgia e nos tornou profundamente familiarizados com os efeitos de uma história melodramática, bem como impactados e responsivos emocionalmente aos conflitos que apresenta. Como foi no caso da telenovela *Laços de Família*⁶, que narra a história de amor de uma mãe por sua filha. Helena (Vera Fischer) se envolve com o jovem Edu (Reynaldo Gianecchini), mas tem seu romance abalado com a chegada da filha Camila (Carolina Dieckmann). Quando percebe que ambos estão apaixonados, Helena renuncia seu amor para beneficiar a filha. Camila e Edu se casam e, em seguida, a jovem descobre ser portadora de uma leucemia de tipo muito grave. Só o transplante de uma medula compatível é o que lhe traria esperanças de cura. Para tentar salvar a vida da filha, Helena, mais uma vez, abre mão de um amor, agora o de Miguel (Tony Ramos). Ela o faz para se reaproximar do verdadeiro pai de Camila, engravidar dele e assim, gerar uma criança cuja medula possa ser compatível e transplantada em Camila. Assim, temos situações que nos apiedam do sofrimento das protagonistas. E admiramos Helena pela maneira como lida com seu infortúnio. Assim, a resposta emocional dominante ao melodrama típico envolve admiração – muitas vezes motivada por uma demonstração de autossacrifício – além de pena.

No filme de horror, igualmente programado para gerar emoções compostas, o reconhece-se como critério de adequação o perigo e as ameaças letais provocadas por

⁶ *Laços de Família*, escrita por Manoel Carlos, com Vera Fischer, Tony Ramos, Carolina Dickeman, Giovana Antoneli, Reynaldo Gianecchini. (Rede Globo, 2002).

criaturas abomináveis e repulsivas por sua própria natureza, como um monstro, uma entidade de origem sobrenatural ou de ficção científica. Os objetos que compõem nossa resposta emocional em filmes de terror provocam uma reação composta em termos de medo e repugnância. Desse modo, as representações e descrições nos filmes de terror são criteriosamente pré-focadas em termos de colocar em primeiro plano a periculosidade e a impureza dos monstros.

No suspense, o critério de adequação diz respeito à probabilidade. Não é simplesmente uma questão de incerteza. Estou incerta sobre o resultado de muitos eventos futuros, mas não sinto suspense em relação a eles. O suspense só se instala onde as probabilidades parecem estar indo contra algum resultado que eu prefiro, ou estão se encaminhando a favor de algum resultado que eu não gostaria. Por exemplo, enquanto os moradores de uma comunidade estão prestes a ter suas casas derrubadas, correndo risco de ficarem desabrigados, sinto suspense, já que o que o advogado que possui uma liminar proibindo a ação está a quilômetros de distância do local e a tragédia parece que não será evitada. Em síntese, está-se diante de um filme de suspense quando o evento promete que um resultado indesejado parece provável, enquanto o resultado desejado parece improvável.

5 Para pensar gêneros contemporâneos

Para o que se segue neste texto, creio ser relevante expor algumas premissas adotadas. A primeira diz que cada gênero é caracterizado por critérios de adequação e que isso provoca emoções propriamente ditas ou efeitos programados. A segunda parte do entendimento de que por força de revisões e atualizações da crítica e da literatura, das “mesclas deliberadas de gêneros e espécies, e de acordo com os usos que o senso comum dele estabelece” (SILVA, 2015, p. 129)⁷, e por filmes que fazem sucesso, vislumbra-se a perspectiva de formação de um novo gênero.

⁷ Do original: Most cinema genres and subgenres become established when one film achieves success and is widely imitated. After several films that resemble one another appear, people begin to compare them. For example, in the late 1990s, the term gross out came to be commonly applied to a group of films, including *Ace Ventura, Pet Detective*; *There's Something about Mary*; and *American Pie*. But critics then traced this “new” subgenre back to such influential comedies as *Animal House* (1978) and *Porky's* (1981). Similarly, when the television-related fantasy *Pleasantville* appeared in 1998, some critics linked it to comparable films: *Big* (1988), *Splash* (1984), *Peggy Sue Got Married* (1986), INTERIN, v. 28, n. 2, jul./dez. 2023. ISSN: 1980-5276.

Para David Bordwell (2012, p. 321 – tradução nossa):

A maioria dos gêneros e subgêneros se tornam estabelecidos quando um filme atinge sucesso e é amplamente imitado. Depois do aparecimento de vários filmes que se assemelham uns aos outros, as pessoas começam a compará-los. Por exemplo, no final dos anos 1990, o termo nojento* veio a ser comumente aplicado a um grupo de filmes, incluindo *Ace Ventura – Um detetive diferente*, *Quem vai ficar com Mary?*, e *American Pie*. Mas a crítica então rastreou esse “novo” subgênero de volta para comédias influentes como *Clube dos Cafajestes* (1978) e *Porky’s – A Casa do Amor e do Riso* (1981). De forma similar, quando a fantasia televisiva *Pleasantville – A Vida em Preto e Branco* apareceu em 1998, alguns críticos o relacionam com filmes semelhantes: *Quero Ser Grande* (1988), *Splash* (1984), *Peggy Sue – Seu Passado a Espera* (1986), *Feitiço do Tempo* (1993), *O Show de Truman* (1988) e *De Caso com o Acaso* (1988). O crítico Richard Corliss sugeriu um novo termo para o subgênero, fantasias de deslocamento**. Lisa Schwartzbaum chamou esses filmes de comédias mágicas. Se essas ou outras frases alguma vez se tornaram linguagem comum, muitos espectadores talvez reconheçam que esses filmes compartilham traços que os diferenciam. Tais comentários feitos por críticos são uma maneira pela qual novos subgêneros vêm a ser reconhecidos.

Esse movimento é feito pelo historiador do estilo cinematográfico em algumas de suas obras Bordwell (2017), atualizando gêneros cinematográficos e mostrando como a partir da combinação de vários ingredientes surgem novos gêneros – o thriller psicológico ou o gênero do filme de asfalto, por exemplo. Porém, em todos os casos, a ênfase de Bordwell é na compreensão narrativa de modo a identificar as estratégias de cada tipo de filme para chegar a uma espécie de núcleo que ele denomina de “filme protótipo”. Para ele: “é útil pensar em um gênero como uma categoria com um núcleo e uma periferia. No núcleo estão instâncias primárias e “puras”: protótipos. A partir dele, há casos menos centrais e mais difusos” (2017, p. 37).

No caso do filme de asfalto ele explica:

Seguimos os bandidos antes, durante e depois de um crime, geralmente um roubo. Isso indica duas coisas. Primeiro, o enredo é estruturado em torno de um grande roubo, embora possa haver crimes menores que o permitam, como roubar armas. Em segundo lugar, o ponto de vista é organizado em

Groundhog Day (1993), The Truman Show (1998), and Sliding Doors (1998). Reviewer Richard Corliss suggested a new term for the subgenre, fantasies of displacement. Lisa Schwartzbaum called such films magical comedies. Whether these or other phrases ever become common parlance, many viewers might recognize that these films share traits that set them apart. Such comments by reviewers are one way in which new subgenres come to be recognized.

INTERIN, v. 28, n. 2, jul./dez. 2023. ISSN: 1980-5276.

Simone Maria Rocha. Produzimos narrativas complexas?
Hibridismo de gênero e efeitos emocionais em séries brasileiras de *streaming*. p. 36-52.
DOI 10.35168/1980-5276.UTP.interin.2023.Vol28.N2.pp36-52

torno dos criminosos, não dos detetives que podem persegui-los, como em um procedimento policial (BORDWELL, 2017. p. 73).

Nesse gênero poderíamos entender como se uma trama invertesse a tradicional história de detetive. Assim, em vez de nos perguntarmos como algo difícil *foi* feito, nos perguntamos como algo difícil será feito. Na narrativa seriada contemporânea podemos citar *La casa de papel* e *El roblo del siglo*⁸.

Creio que Marcel Silva (2015) apresenta contribuições que apontam a relevância de se entender bem esse fenômeno ao identificar uma imanência formal de uma forma contemporânea de drama. Ele conta com o suporte da filosofia do drama para afirmar que “o drama televisivo enquanto gênero não significa o mesmo que o drama enquanto gênero literário”. O televisivo está fundado sobre dois modelos dramáticos, o teleteatro e o folhetim e “suas transformações formais se deram a partir de relações com os conteúdos, através das tentativas de representar as próprias transformações nas dinâmicas sociais e nos modos de concepção de mundo” (2015, p. 133). Esse drama seriado contemporâneo apresentará vasta configuração que:

[...] ao mesmo tempo supera e unifica as experiências episódicas e folhetinescas, numa síntese complexa de estruturas dramáticas que retêm em si e deixam escapar tanto a unidade concisa da trama episódica, centrada na emissão única, quanto a expansão da trama pela temporada para um deleite irresoluto. Ao não fazer nem uma coisa nem outra, o drama seriado contemporâneo faz as duas, escrevendo a sua história como um momento singular da narrativa dramática e do gênero televisiva (SILVA, 2015, p. 137).

Com sua trajetória argumentativa, Silva alcança uma configuração dramática dessa forma televisiva:

[...] uma representação gradual e complexa de um mundo que aos poucos se revela em sua profundidade rizomática, cuja função primordial é deteriorar gradativamente a compreensão inicial do mundo e fazer revelar, pouco a pouco, uma verdade multiforme que habita no fundo dos personagens e das relações humanas ali representadas. (...) Ao problematizar esse discurso, demonstrando no interior de sua dramaturgia um desenvolvimento narrativo indelével que, a cada episódio, faz surgir uma contradição que coloca em crise a nossa decodificação mais imediata

⁸ Ambas séries originais da Netflix, a primeira espanhola com cinco temporadas (2017-2021) e a segunda colombiana com uma temporada (2020) apresentam como enredo a história de grandes assaltos cuidadosamente planejados a grandes instituições nacionais, liderados por ladrões experientes e inteligentes.

do mundo representado, esses programas, a um só tempo, se afastam da unidade totalizante e mítica do mundo e da dispersão falaciosa de tramas sem profundidade, para propor uma dramaturgia cuja estrutura consegue simultaneamente oferecer a experiência dramática na unidade do episódio e se desanuviar no tempo com o esgarçamento das situações apresentadas (2015, p. 139).

Porém, esse tipo de atenção às estratégias narrativas com vistas à compreensão da história, não se verifica em termos de estratégias de respostas emocionais potencialmente provocadas por esses novos gêneros. Não se tem satisfatoriamente desenvolvida no cinema uma revisão ou atualização dos efeitos emocionais provocados por esses novos gêneros narrativos. Nos estudos contemporâneos de ficção seriada televisiva a reflexão também é incipiente e mais focada em questões metodológicas e nos efeitos propriamente cognitivos (PÉREZ e NANNICELLI, 2021). Já o texto de E. D. Pribram (2022) dedica-se a uma abordagem cultural que trabalha para entender como as emoções são experimentadas – ou seja, sentidas, praticadas e expressas – em condições continuamente variadas e de maneiras complexas e diferenciadas.

E no caso desse drama seriado contemporâneo a situação se mostra desafiadora. Primeiro porque estamos diante de uma espécie de gênero guarda-chuva – “o drama” – posto que ele se apresenta sob uma vasta configuração. Segundo porque se torna mais complexo identificar emoções compostas em obras que se caracterizam por hibridismo de gênero. Em alguns casos, é possível dizer que tal mistura poderia até mesmo gerar emoções opostas, ambíguas: se estamos diante de uma dramédia qual(is) seria(m) os critérios de adequação e de percepção da situação e a emoção dominante que o híbrido de gênero pretende provocar no público? Quais são os tons emocionais em questão?

Pensemos no caso de *Ilha de Ferro*, terceira série da plataforma Globoplay que investe em vários recursos dramáticos que a distanciam da produção convencional tal como produzida na teledramaturgia nacional.

Na série, Dante e Leona são casados e vivem uma relação conturbada. Enquanto ele, um engenheiro de petróleo, passional, arrogante, agressivo, competente e dedicado ao trabalho, passa parte do tempo embarcado numa plataforma de extração de petróleo, Leona se sente sozinha, preterida, emocionalmente desestruturada e vive em meio a delírios. Leona mantém um caso com Bruno, irmão de Dante, um homem

inconsequente e egoísta. Quando Dante descobre, acaba causando um acidente a bordo do helicóptero pilotado pelo irmão, deixando-o em coma e sob os cuidados da mulher. Por ser um petroleiro dedicado e experiente, Dante espera ser nomeado coordenador da PL T 137. Sua expectativa é frustrada quando Júlia Bravo, a nova coordenadora, assertiva, decidida e segura, chega para comandar a produção na Ilha de Ferro. Júlia tem questões mal resolvidas no passado que a perturbam com frequência. Ela e Dante se envolvem, mas essa também é uma relação conturbada. Após o assassinato de um petroleiro dentro da plataforma, Dante descobre que Bruno é um traficante de heroína. Após se recuperar do coma, Bruno sai da casa do irmão e se envolve em negócios escusos de desvio de petróleo.

Retomando a ideia de que as emoções mais prevalentes no espectador são aquelas idênticas às do protagonista, é preciso realçar o perfil de Dante. O protagonista vive sua vida entre dois mundos e, apesar de verbalizar que quer colocar fim nos conflitos que o afligem, age de forma contrária. Na plataforma não segue protocolos e toma decisões pautadas no seu saber fazer e na impulsividade. É esse comportamento destemperado que funciona como gatilho para as inúmeras situações dramáticas nas quais ele se envolve bem como para as sequências de ação que se desenrolam nos episódios. Em terra, Dante mantém uma relação destrutiva com a mulher que vaga pela casa, ingere álcool, e não tem foco. Ela é o disparador de conflitos entre Dante e seu irmão Bruno porque trai o marido com o cunhado. Leona acredita estar vingando-se de Dante pela solidão a que acredita ser submetida por culpa dele. Ele embarca como se estivesse fugindo dos problemas de casa e, embarcado, está sempre em situações tensas e conflituosas. Assim, na constante das relações que estabelece, Dante não consegue estabilidade. Vive entre as tensões que ele causa na terra e no mar como se não houvesse algum lugar que o coubesse. E numa espécie de ciclo de frustração, ao tentar lidar com seus problemas, Dante acaba gerando o próximo e o próximo.

Seguindo a “cartilha” das séries contemporâneas, essa narrativa adota um ritmo acelerado, com muitas tramas com início-meio-fim nos episódios, todos com intensa carga dramática. Com essas histórias episódicas, *Ilha de Ferro* apresenta vários hibridismos de gênero ao longo de sua primeira temporada. Apesar de ter o drama contemporâneo como gênero pregnante, convenções típicas da ação, do terror são vistas no episódio 3 (no qual vemos um suspense sobre assassinato, risco de morte dos

personagens, armas fatais, locais escuros e sem saída, ambientados na noite e durante uma tempestade) e convenções do gênero crime aparecem no 6 (com um conflito sobre tráfico de drogas e um dilema sobre ações fora da lei, assassinato, perseguição de traficantes, sequestros e negociação).

Em termos de emoção, o que esse híbrido parece querer provocar? A sensação de que naquele universo narrativo não há paz nem tranquilidade. A vida de Dante é uma perturbação constante e a vida numa plataforma de petróleo é uma “caixa de surpresa” ou uma “bomba relógio” armada para explodir a qualquer momento. Como acontece no episódio 3 quando logo no início do dia de trabalho o coordenador de comunicação da P137 mostra para Dante e depois avisa para a gerente que tem duas notícias, uma ruim e outra péssima. A primeira é um mandado de prisão contra um petroleiro pelo assassinato de duas pessoas; a outra era uma tempestade fortíssima que se anunciava no horizonte. O petroleiro não aceitou ficar isolado até a chegada da política e aterroriza os colegas de trabalho. Espanca e amordaça o colega que o acompanhou até o seu camarote, e planeja fugir com um equipamento da plataforma. A tempestade chega antes e mais forte do que o previsto. Isso impede que o helicóptero voe até a plataforma para prender o assassino. Com isso ele cria o caos durante uma noite chuvosa na plataforma: aciona o sistema de alarme que detecta falhas técnicas distraindo a atenção da gerente e dos coordenadores, ameaça sabotar o sistema, cria pane elétrica, e entra numa verdadeira caçada se tornando a “presa” de Dante. O clima é bastante tenso. O petroleiro acusado faz a gerente de refém e, para salvá-la, Dante entra em luta corporal com ele. O petroleiro leva a melhor e deixa Dante pendurado do lado de fora da plataforma. Prestes a receber o golpe fatal, Dante é salvo por Júlia. No dia seguinte, a polícia chega, o petroleiro é preso e o episódio termina.

Numa série que prevalece o drama permeado de situações limite, tensas e apreensivas qual critério de adequação deve-se adotar? Por um lado, Dante não causou o problema, posto que se tratava de um assassino perigoso e solto na plataforma que deveria ser preso. Por outro lado, seu comportamento desastroso, irrefletido e insensato, de quem toma as próprias decisões passando por cima das ordens da gerente e parte para uma caçada do assassino pela plataforma, certamente é o que complica a situação e a torna ainda mais perigosa. Ou seja, Dante não resolve, ele piora a situação. Como adequar de forma pertinente uma situação complexa e com múltiplos efeitos

que ela pode provocar? *Ilha de Ferro* deixa o espectador mais angustiado, compadecido, apreensivo ou tenso? Provoca uma visão negativa das coisas? Provoca raiva do protagonista?

Em seu artigo sobre a origem do drama seriado contemporâneo Marcel Silva assegura que de acordo com suas características e força dramática ele “exige e expande o engajamento sensorial com a história”. Seu argumento estabelece uma importante relação entre o drama em sua acepção poética e o drama como uma espécie de programa televisivo para reunir “experiências transformadoras do drama televisivo enquanto gênero, com estrutura de sentido voltado à produção de determinados efeitos espectatoriais” (SILVA, 2015, p. 133).

A questão, todavia, é que ainda está em falta uma discussão que aprofunde em quais seriam esses efeitos espectatoriais provocados por estes dramas. O próprio Silva oferece uma pista que pode ser valiosa. Segundo ele,

o único desfecho possível, no drama seriado contemporâneo, é o da ruína, ainda que sublime, seja para dali construir um mundo novo, e melhor, seja para esquecer nos escombros a memória de um reinado de terror (2015, p. 140).

Se a história é sempre conduzida por situações destrutivas, que efeitos isso potencialmente provoca no espectador? E mais, se este for um bom critério, estamos produzindo séries com esse nível de complexidade? De fato, a personalidade de Dante sempre arrasta consigo relações degradadas – como a com a esposa e o irmão – e um ambiente caótico e tenso. Mas esse perfil é o bastante para arruinar tudo a sua volta, inclusive o ambiente de trabalho na PL-137?

6 Considerações Finais

Creio que, por ora, a discussão e a preocupação deste texto possuem uma natureza mais teórico-conceitual do que metodológica. É uma reflexão como esta, voltada para a natureza híbrida dos gêneros das ficções seriadas contemporâneas, que precisa ser conceitualmente desenvolvida de modo a sustentar análises que aprofundem sobre do pacote de emoções provocadas por elas, já que esse é um aspecto central do engajamento do espectador com uma obra audiovisual.

Estudiosos da poética das séries televisivas narrativamente complexas precisam desenvolver uma abordagem mais centrada no drama, seus possíveis critérios de adequação e o que seriam suas respostas emocionais, além de uma atenção aos tipos de mesclas que vem sendo promovidas – drama distópico, drama criminal, por exemplo, – em busca de tipos mais recorrentes e seus respectivos critérios de adequação e efeitos emocionais programados. Para os novos gêneros que já se apresentam como híbridos desde sua nomeação é preciso imaginar critérios de adequação para a situação apresentada e as emoções que eles potencialmente provocam, o que pode significar emoções ambíguas sem que nenhuma delas esteja necessariamente em primeiro plano. Creio que esses efeitos ao lidar com emoções múltiplas, até mesmo ambíguas, e simultâneas; ao mobilizar e exigir uma maior atenção do espectador, podem sim indicar um nível de complexidade destas produções.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, D. **Reinventing Hollywood**. How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film Art: An Introduction**. McGraw-Hill; 10ª edição, 2012.

BUONANNO, M. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. **MATRIZES**, 13(3), p. 37-58, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i3p37-58>>. Acesso em: 15/01/23.

CARROLL, N. Film, Emotion and Genre. PLATINGA C. & SMITH G. M. (eds). **Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion**. Johns Hopkins University Press, 1999.

DUNLEAVY, T. **Complex Serial Drama and Multiplatform Television**. Nova Iorque: Routledge, 2018.

GOMES, W.S. Estratégias de Produção de Encanto. O alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. **Textos de Cultura e Comunicação**. BA: v. 35, 2004, p. 99-125.

HUDELET, A.; CRÉMIEUX, A. **Exploring Seriality on Screen Audiovisual Narratives in Film and Television**. London: Routledge, 2022.

- LOPES, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, (26), 17-34, 2003. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>>. Acesso em: 10/02/23.
- MITTELL, J. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York and London: New York University Press, 2015.
- MUNSTERBERG, H. **The Film: A Psychological Study**. New York: Dover Publications, 1970.
- PÉREZ, H.; NANNICELLI, T. (eds). **Cognition, Emotion, and Aesthetics in Contemporary Serial Television**. London: Routledge, 2021.
- PICADO, B. Dois dogmas da poética do storytelling televisual: transcendência culturalista e imanência midiática em Jason Mittell. **Contemporânea**, v. 18, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/32462>>. Acesso em: 20/01/23.
- PLATINGA C.; SMITH G. M. (eds). **Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion**. Johns Hopkins University Press, 1999.
- PRIBRAM, E. D. Ensemble Storytelling: Dramatic Television Seriality, the Melodramatic Mode, and Emotions. **Exploring Seriality on Screen Audiovisual Narratives in Film and Television**. Ariane Hudelet and Anne Crémieux (eds). London: Routledge, 2022.
- ROCHA, S. M. ET ALL. A configuração de gênero em um mundo cada vez mais *Netflixed*: da estabilidade da programação à instabilidade intencional. In: CAMPANELLA, B. RIBEIRO, E. NANTES, J. D. **Audiovisuais contemporâneos: desafios de pesquisa e metodologia**. RJ: e-papers, 2022.
- SILVA, M. B. V. (2015). Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZES**, V. 9 - Nº 1 jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/100677>>. Acesso em: 18/01/23.
- TEIXEIRA, J. S. **Regimes de serialidade**. V. 3. Salvador: Benditas, 2020.

Recebido em: 12.02.2023

Aceito em: 20.02.2023