

Adriana Pierre Coca

Semioses Televisuais: entre rupturas e reconfigurações de
sentidos na ficção seriada contemporânea

Relatório apresentado à Universidade Fernando Pessoa
como parte dos requisitos para cumprimento do programa
de pós-doutoramento, sob a supervisão do Prof. Doutor
Jorge Pedro Sousa.

Universidade Fernando Pessoa

Porto 2020

RESUMO

Esta investigação de pós-doutoramento tem como inquietação principal o modo como se concretiza a reconfiguração da linguagem da teleficção. O aporte teórico basilar é a Semiótica da Cultura, com as argumentações centradas nos processos de tradução e criação/reconfiguração dos textos culturais de Lotman (1978; 1999; 2013). Também contribuem para a pesquisa outros autores: Campos (2013); Coca (2015; 2018; 2019); Machado A. (2011); Machado I. (2016), entre outros. O objetivo principal do estudo foi averiguar os processos de reconfigurações de sentidos que se constituem em relação à linguagem da teledramaturgia e aos formatos seriados e para alcançá-lo foram problematizadas as rupturas de sentidos e as semioses desses textos da cultura. A metodologia privilegiou o método teórico-metodológico com base nos pressupostos da Semiótica da Cultura e transita por obras que nos afetaram por apresentarem rupturas de sentidos no que tange às narrativas seriadas convencionais exibidas nas TVs generalistas no Brasil e em Portugal. Fazem parte do objeto empírico as webséries disponibilizadas pela RTP (Rádio e Televisão de Portugal), um serviço público de mídia, realizadas a partir do projeto institucional RTPLab e a produção luso-brasileira *Os Maias* (TV Globo/SIC, 2001). Conclui-se que essas experiências reforçam um modelo de negócios que sinaliza transmutações que expõem outras possibilidades de produção e distribuição de narrativas ficcionais seriadas e, também, apontam reconfigurações para a ficção audiovisual, por meio da interatividade propiciada pelo ambiente digital, revelando mudanças nos percursos narrativos e no formato.

Palavras-chave: Semiótica da Cultura. Teledramaturgia. Rupturas de Sentidos. Reconfigurações de Sentidos. Ficção seriada.

ABSTRACT

This postdoctoral research has as its main concern the way in which the reconfiguration of the language of fiction in TV takes place. The basic theoretical contribution is the Semiotics of Culture, with arguments centered on the processes of translation and creation / reconfiguration of Lotman's cultural texts (1978; 1999; 2013). Other authors also contribute to the research: Campos (2013); Coca (2015; 2018; 2019); Machado A. (2011); Machado I. (2016), among others. The main objective of the study was to verify the reconfiguration processes of meanings that are constituted in relation to the language of tele-dramaturgy and TV series, and to achieve this objective, the ruptures of meanings and semiosis of these cultural texts were problematized. The methodology favored the theoretical-methodological method based on the assumptions of Semiotics of Culture and passes through productions that touched us by presenting ruptures of meaning in relation to the traditional TV series' narrative broadcasted in generalist media organisations in Brazil and Portugal. Part of the empirical object are the webseries made available by RTP (Rádio e Televisão de Portugal), a public media service, made from the institutional project RTPLab and the Portuguese-Brazilian production *Os Maias* (TV Globo / SIC, 2001). In conclusion, these experiences entrench a business model that indicate transitions that expose other possibilities for production and distribution of fiction in TV and, also, indicate reconfigurations in the audiovisual industry, through the interactivity provided in a digital environment that has revealed changes in the narrative paths and format.

Keywords: Semiotics of Culture. Teledramaturgy. Breaks of Senses. Reconfigurations of Senses. Serial fiction.

DEDICATÓRIA

Essa investigação é dedicada à **Patrícia** e ao **Rafael**. Eles não se conhecem, mas, ambos foram presentes e imprescindíveis durante a minha experiência à portuguesa. Hoje, ela mora em Gavardo, Itália e ele em Londres, no Reino Unido. Por enquanto, eu continuo no Porto. O Rafael esteve comigo durante os preparativos do pós-doutoramento, foi um grande incentivador, depois acompanhou todo o processo com muita atenção, escuta e, também, foi companheiro na produção de artigos e na composição das aulas ministradas sobre uma das nossas paixões em comum, a televisão. A Patrícia foi um presente do céu em terra lusitana, ela e o marido dela, o querido Paulo. Enquanto esteve por perto fisicamente, me ajudou com orientações sobre a vida, mas também dedicou muito carinho e cuidado a todos os momentos que necessitei de auxílio e foram muitos. Mesmo depois que ficou longe geograficamente, a Patrícia foi presente todos os dias com a sua amizade, assim como o Rafael. Me sinto feliz em ter amigos com quem eu possa compartilhar a vida, ainda que a distância pareça larga. Amizade penso que é isso, compartilhar os bons e os maus momentos, ser acolhido, dar afeto e também ser acarinhado e não sentir receio ou vergonha de dizer o que sente, de pedir socorro ao outro e de criticá-lo, quando preciso. É saber que tens apoio, sem julgamento. É mais que compartilhar histórias ou pesquisas, é compreender as solicitações do amigo e atendê-las com amor. É ser presente, além do mundo virtual e, sobretudo, vibrar na mesma sintonia, sendo feliz com o sucesso alheio.

AGRADECIMENTOS

Sou grata ao professor **Jorge Pedro Sousa**, por aceitar supervisionar essa investigação, seu acolhimento tornou esse estudo uma realidade, mas agradeço, principalmente, sua atenção e presença durante a minha estadia em Portugal, inclusive, durante o período atípico e incerto que vivemos com a pandemia do coronavírus, momento que o seu apoio foi muito importante. Também sou grata pela amizade de todos que foram efetivamente presentes na minha vida durante o estágio pós-doutoral. Agradeço, especialmente, aqueles que tiveram por perto, porque foi uma experiência muito solitária, trouxe alegrias e revezes, por isso, muito obrigada ao **Tiago** pelo carinho e por me acompanhar na viagem além-mar, carregando junto o meu companheirinho de todas as horas, o Yuki. Essa trajetória também só foi possível porque tive a companhia constante da **Nísia**, minha amiga e parceira de pesquisa, que sei que posso contar sempre, porque vibra com as minhas conquistas; agradeço aos meus amigos, **Mauro e Renato**, pela participação ativa nas aulas que ministrei, aqui em Portugal, eles compartilharam com alegria e afeto imagens, vídeos, informações e muito conhecimento sobre o jornalismo e as rotinas produtivas de uma emissora de TV; também tive a colaboração dos amigos, **Danilo, Luiz e Rodrigo**, nas discussões sobre as imagens em movimento (e sobre a vida), que estão nos artigos publicados nesse tempo, a todos a minha gratidão. Além disso, essa pesquisa também só aconteceu por causa do apoio familiar e do alicerce emocional que tornou esse ano mais suave e encorajador e que foi erguido pelas meus irmãos de alma: a **Aidil**, o **Arthur**, o **Marlon**, a **Rosana** e o **Santini**. Muito obrigada pela amizade, carinho e atenção.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - Relatório de Atividades: os caminhos percorridos e a produção científica do estágio pós-doutoral.....	5
1.1 Histórico de Atividades.....	5
1.1.1 Produção Investigativa.....	5
1.1.2 Produção Técnica e Docência.....	11
1.1.3 Sistematização da Produção do Estágio Pós-doutoral.....	12
CAPÍTULO II - Desenvolvimento Teórico-metodológico da Investigação.....	15
2.1 A transcrição de <i>Os Maias</i> para a televisão.....	15
2.1.1 Os pressupostos teóricos acerca da transcrição.....	19
2.1.2 Revisitando <i>Os Maias</i>	21
2.2 Reconfiguração semiótica em webséries portuguesas.....	25
2.2.1 O projeto RTPLab.....	26
2.2.2 Os pressupostos teóricos da semiótica da cultura e o tensionamento dos sentidos na ficção seriada audiovisual.....	30
2.2.3 Sobre <i>Amnésia</i>	33
2.2.4 Sobre <i>Appaixoados</i>	36
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42
PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA NO ÂMBITO DO PROGRAMA.....	46

INTRODUÇÃO

Esta investigação se articula, sobretudo, a partir de dois eixos: a Semiótica da Cultura (SC), pilar teórico basilar da pesquisa, em relação com o audiovisual, especialmente, a teleficção. A preocupação principal está no modo como as narrativas de ficção seriada da TV generalista estão se reconfigurando na contemporaneidade.

Um dos conceitos formuladores do estudo é a ampla concepção de texto de Lotman (2013), que assume uma função comunicativa ao transportar uma informação (função informativa) e também pode assumir uma função criativa (reconfiguradora de sentidos) e uma função mnemônica, que está vinculada à memória da cultura e que reflete um passado cultural, vinculado à memória de textos que formam a história da cultura humana (Coca, 2018).

Lotman (2013) define os textos da cultura como dispositivos complexos que são compostos por vários códigos e são, antes de tudo, geradores de significados. Dessa maneira, o texto abriga a interação de múltiplos sistemas semióticos, bem como a contradição e a indefinição de sentidos. E, desse modo, as produções televisuais/audiovisuais, por sua natureza intrínseca, devem ser pensadas como textos que se constituem como uma amálgama de vários outros textos, um sistema semiótico complexo que se forma a partir de um conjunto de textos que abarca códigos distintos, tais como o sonoro e o visual (Coca, 2018).

O código pode ser compreendido como “o vocabulário mínimo da cultura, sempre em movimento” (Machado, 2003, 156). Cada texto cultural detém uma unidade de códigos específicos que estão engendrados no movimento da cultura. Assim sendo, os códigos culturais funcionam, em certa medida, como reguladores. São os códigos que asseguram regularidade na transmissão da informação de um sistema cultural para outro. No entanto, os sistemas estão sujeitos à atualização, que pode acontecer por transformações graduais ou por rupturas de sentidos intensas, em relação aos códigos já conhecidos, são esses códigos que tecem as linguagens e os sistemas da cultura (Coca, 2018).

Os sistemas se organizam por processos de previsibilidades e imprevisibilidades. Lotman (1978) esclarece que o imprevisível é sempre algo que não tem regularidade em determinado sistema da cultura. Por não estar incluído no sistema, o imprevisível pode não propiciar uma troca semiótica, tornando necessária a reordenação de códigos e/ou a

criação de “novos” códigos. Os elementos regulares asseguram a comunicação, mas são os irregulares que propõem o novo, a transmutação do sistema cultural e, conseqüentemente, a sua reorganização (Coca, 2018). Assim sendo, esta pesquisa se dedica a pensar os processos de impermanência e, conseqüentemente, de reconfiguração de uma linguagem específica – a ficção seriada – que contempla textos dentro de textos.

Para Lotman (2013), os órgãos do sentido reagem aos estímulos que, pela consciência, são percebidos pela continuidade. Esse processo de percepção opera sobre o previsível e o imprevisível. A primeira percepção é aquela esperada, que tende à estabilização; a segunda, oposta, leva à desestabilização e pode provocar uma ruptura de sentidos e sua desterritorialização. Segundo Lotman (1999; 2013), uma ruptura de sentidos brusca desencadeia ou que o semiótico chama de explosão, um processo de explosão semiótica ou explosão cultural. No entanto, o autor alerta que “(...) tanto os processos explosivos como os graduais assumem importantes funções na estrutura do funcionamento sincrônico: uns asseguram a inovação, outros, a continuidade” (Lotman, 1999, 27)¹.

Nessas contingências o processo explosivo só se faz possível na teleficção quando determinados modelos são rearticulados, fazendo com que conteúdos recorrentes e tonalidades estilísticas parecidas deixem de ser reiteradamente repetidos e o imprevisível seja inserido, recodificando significados e reorganizando sistemas. Por isso, é preciso esclarecer que as rupturas de sentidos como processos graduais são mais amenas que as explosões, mas não menos importantes na reorganização do sistema televisual/audiovisual. Isto porque, quando há rupturas de sentidos, interrompem-se as cadeias de causa e efeito próprias da construção das linguagens e vem à tona o acaso na composição dos textos, a descontinuidade, a instabilidade e a imprevisibilidade, gerando um comportamento atípico do sistema cultural, a intradutibilidade momentânea, um instante intraduzível dos sentidos. Nesse processo ocorre a desterritorialização de uma parte dos sentidos do texto, criando a novidade e fazendo com que o espectador passe por momentos de incompreensão e necessite reconfigurar os códigos, atualizando-os (Coca, 2018).

Após esse processo, geralmente, há um esgotamento da explosão, que sofre uma inflexão, ou seja, os “novos” códigos ou processos são assimilados pelo sistema da cultura/linguagem e os “novos” conteúdos reorganizados ou há uma exclusão das

¹ No original: “*Tanto los procesos explosivos como los graduales asumen importantes funciones en una estructura en funcionamiento sincrónico: unos aseguran la innovación, otros, la continuidad*”.

potências colocadas em movimento. Este é o processo de semiose, os encontros e/ou desencontros entre os diferentes sistemas e textos da cultura (Coca, 2019).

Na TV aberta e generalista um texto ficcional apresentar em sua estruturalidade algo irregular, propondo novas interfaces, não é uma tarefa simples, uma vez que há os limites impostos pelos sistemas comerciais, institucionais e econômicos que se entrelaçam entre si. Existe um arcabouço complexo no qual esse sistema está inserido, e que, por sua vez, delimita fortemente suas regularidades, como a submissão dos programas à (grade) grelha de programação da emissora/canal com horários preestabelecidos, a forma seriada (que impõe a necessidade de ganchos narrativos devido às interrupções comerciais), o período de exibição estipulado, entre outros aspectos. Entre outras, essas são marcas das estruturalidades de um texto na televisão e estão presentes mesmo em uma produção que apresenta imprevisibilidades (Coca, 2018).

Com essas noções teóricas em mente, lapidei as questões-problema:

- a) Como a ficção seriada contemporânea da TV aberta e generalista configura rupturas de sentidos e processos criativos?
- b) De que maneira se constituem os sentidos engendrados nesses textos televisuais/audiovisuais de modo mais isolado e como gerador de novas informações (rupturas de sentidos)? E também, de modo mais extenso, considerando o contexto que os acolhe?
- c) Que contribuições a Semiótica da Cultura pode trazer aos estudos do audiovisual?

Para buscar atender a esses problemas, foi estabelecido como objetivo principal: compreender os processos de (re)configuração de sentidos em narrativas ficcionais televisuais da TV aberta e generalista no Brasil e em Portugal, que se constituem sob a perspectiva da Semiótica da Cultura como textos culturais (Lotman, 2013).

Esse objetivo se desdobra em seis específicos: 1 - identificar os aspectos preliminares atribuídos às obras analisadas; 2 - caracterizar/selecionar os elementos fundantes dessas rupturas de sentidos nas narrativas ficcionais observadas; 3 - compreender como se constituem esses elementos e quais se concretizam como rupturas de sentidos; 4 - estabelecer as conexões das significações articuladas por esses textos da cultura; 5 - refletir e sobrepor às informações que tecem os resultados das rupturas de sentidos identificadas na teledramaturgia contemporânea analisada; 6 – ampliar os estudos sobre a relação da Semiótica da Cultura com o audiovisual, a partir dos processos de semiose percebidos.

Para dar conta de atender a esses objetivos, a investigação se debruçou sobre observáveis empíricos que, durante o processo de rastreamento, sinalizaram rupturas de sentidos em relação a textos ficcionais considerados convencionais da TV generalista. Foram analisadas as webséries *Amnésia* e *Appaixoados* (2017), produzidas pela RTP (Rádio e Televisão de Portugal) e a minissérie *Os Maias* (2001), produzida em uma parceria entre a TV Globo, emissora aberta e generalista, hegemônica no Brasil e a SIC, canal privado português.

Assim sendo, este relatório foi dividido em duas partes, além desta introdução e da conclusão, a primeira delas relata as atividades que compuseram o estágio pós-doutoral, assim como elenca quando e quais foram as produções de ordem científica produzidas; a segunda parte é o relato teórico propriamente dito, que contempla os avanços reflexivos e os resultados da investigação pós-doutoral e as análises do objeto empírico. Começo, então, com o relatório de atividades.

CAPÍTULO I - Relatório de Atividades: os caminhos percorridos e a produção científica do estágio pós-doutoral

1.1 Histórico de Atividades

Cheguei à cidade do Porto no dia 08 de junho de 2019, em um fim de semana prolongado pelo feriado do Dia de Portugal, celebrado em 10 de junho. O meu estágio de pós-doutoramento na Universidade Fernando Pessoa (UFP), sob a supervisão do Prof. Dr. Jorge Pedro Sousa, então coordenador da área de Jornalismo e Estudos Mediáticos do curso de Doutoramento em Ciências da Informação, se iniciou de pronto no dia 11 de junho.

Neste mesmo dia, acompanhada do meu supervisor, efetivei a matrícula, fiz uma visita guiada pelas dependências da universidade e almocei com colegas de pesquisa, um modo muito acolhedor de ser recebida e integrada. Na ocasião, eu fui convidada pelo Prof. Jorge Pedro Sousa para ministrar uma aula no - Seminário de Metodologias de Análise de Dados Qualitativas -, que aconteceria para a turma do doutoramento intensivo no próximo mês e, também, para acompanhar uma visita de estudos ao *News Museum*, em Sintra, com alunos da graduação e pós-graduação, naquela mesma semana.

1.1.1 Produção Investigativa

Durante os dias que se seguiram no mês de junho, eu produzi o artigo – Motivações simbólicas e imagens arquetípicas na narrativa seriada *True Detective* – em parceria com o jornalista, doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Danilo Fantinel, que foi publicado no dossiê - Ficção Televisiva e Narrativa Transmídia - da Revista Alaic (Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación), em dezembro de 2019 (Disponível em: <https://www.alaic.org/revista/index.php/alaic/article/view/1534/636>)².

De modo intenso passou o primeiro mês e meio de trabalho (De 11 de junho de 2019 a 31 de julho de 2019), pois nesse período, além da produção do artigo supracitado,

² Em novembro de 2019 também publiquei o capítulo de e-book – O corpo divergente como fluxo e refluxo na publicidade audiovisual - no livro *Século XXI: publicidade sem fronteiras?* Vol. 5, editado pelos Profs. do curso da Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás (UFG). Embora assinado como pós-doutoranda, esta produção foi realizada anteriormente ao estágio pós-doutoral e em parceria com meus colegas do Projeto de Pesquisa - Quebra-se o espelho: uma cartografia semiótica do corpo abjeto -, do qual faço parte como pesquisadora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, Brasil. Disponível em: [https://cegraf.ufg.br/up/688/o/publicidade_sem_frenteira5_final.pdf].

acompanhei de perto as atividades da turma do doutoramento intensivo, a maioria brasileiros, alguns colegas/professores que foram meus companheiros de trabalho e entre reencontros e novas amizades houve muita troca de conhecimento, discussão de pesquisas e descobertas.

A primeira aula que ministrei no doutoramento como Professora Convidada também foi nesse ínterin, no dia 17 de julho de 2019 e teve como foco – A cartografia como metodologia de pesquisa –. Para esta exposição, eu fiz um resgate das noções teóricas da cartografia, metodologia de pesquisa que me acompanha nos últimos anos e desconstruí a minha tese de doutoramento - Processos de telerrecriação na ficção seriada da TV aberta brasileira: as rupturas e reconfigurações de sentidos na obra de Luiz Fernando Carvalho - um modo de explicitar como uma investigação pode ser cartográfica e, com isso, espero ter auxiliado os colegas em seus próprios estudos.

Além da aula ministrada, em julho, também participei de algumas viagens culturais nos fins de semana e de almoços e passeios pela cidade do Porto, com o intuito de aprender mais sobre a cultura e a gastronomia portuguesas, ao mesmo tempo em que me interava da organização da universidade e me adaptava à nova vida.

Também durante o mês de julho de 2019, eu pude apresentar as impressões iniciais da pesquisa de pós-doutoramento no 2º Dia de Jornalismo e Estudos Mediáticos, que aconteceu no Auditório da Universidade Fernando Pessoa no dia 19, com a ponencia - Semioses televisuais entre rupturas e reconfigurações de sentidos - . Durante o evento foi lançado o livro (e-book) Jornalismo e Estudos Mediáticos - Memórias II, do qual participo com o capítulo - Reconfigurações de sentidos da cenografia da teleficção brasileira – este foi o primeiro texto que assinei como pós-doutoranda da Universidade Fernando Pessoa, embora esta reflexão ainda traga muito da investigação de doutoramento. Houve, ainda, a oportunidade de assistir a banca de defesa de doutoramento - O impacto digital no sistema mediático em Angola: usos e desusos no jornalismo on-line da província de Benguela - de Filomena Barbedo, realizada no dia 24 de julho de 2019.

O mês seguinte, agosto de 2019, foi dedicado a escrita de dois artigos apresentados e publicados nos Anais do 2º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies - O protagonismo da narrativa imagética. O texto - O olhar documentarizante sobre a crise dos refugiados na telenovela brasileira *Órfãos da terra* - fez parte da - Mesa 10 - Televisão - e foi escrito em parceria com o jornalista Rafael Pieroni, produtor da TV Al Jazeera e Mestrando da Birkbeck University of London em Políticas de População, Migração e Ecologia, Londres, Reino Unido. No mesmo evento,

também apresentei o artigo - A pesquisa audiovisual pelo viés da cartografia - inspirado na aula ministrada no doutoramento de Ciências da Informação da UFP, que assino individualmente e integrou a - Mesa 6 – Métodos de Investigação em Audiovisual. Além dos Anais do evento, os artigos foram publicados como capítulos de livro, no e-book Narrativas Imagéticas, disponibilizado gratuitamente no site da editora portuguesa Ria Editorial (<http://www.riaeditorial.com/index.php/narrativas-imageticas/>), em 31 de outubro de 2019. Ambos assino como pós-doutoranda da UFP.

Em meio as reflexões encadeadas entre junho e agosto e, de modo mais sistemático, entre setembro e dezembro de 2019, a pesquisa de pós-doutoramento foi sendo atualizada, sempre acompanhada de perto, compartilhada e ganhando novos contornos com as sugestões do Professor Supervisor Dr. Jorge Pedro Sousa. Essa fase foi decisiva para que novas descobertas fossem realizadas e o recorte do trabalho, que a princípio dava conta só da produção de teledramaturgia no Brasil, passasse a considerar a análise de narrativas ficcionais produzidas em Portugal. Tanto que o primeiro artigo totalmente inédito e produzido a partir das leituras e averiguações desta pesquisa trata das webséries portuguesas, o texto – Reconfigurações semióticas em webséries portuguesas – foi assinado em parceria com o Prof. Dr. Jorge Pedro Sousa e enviado para avaliação, em 24 de maio de 2020, para a Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, indexada pelo Scopus.

Antes desse artigo inédito, diretamente articulado a partir da investigação de pós-doutoramento, produzi e enviei para publicação no e-book – Jornalismo e Estudos Mediáticos – Memórias III – o capítulo intitulado - A transcrição de *Os Maias* para a televisão - texto que impulsionou as reflexões acerca do conceito de tradução intersemiótica, que dá suporte ao avanço teórico da pesquisa pós-doutoral, que deverá ser publicado em julho de 2020.

Em sintonia com a pesquisa desenvolvida, submeti (também em janeiro de 2020) o resumo - *Aruanas: an environmental narrative in Brazil's serialised TV drama industry* – (Título em língua inglesa, porque esse é o idioma oficial do evento) para o ECREA – 8º *European Communication Conference - Communication and trust: building safe, sustainable and promising futures* – conferência que será sediada em Braga, de 02 a 05 de outubro de 2020. Texto desenvolvido com o jornalista e pesquisador da temática ambiental, Rafael Pieroni.

Em fevereiro de 2020, eu escrevi sobre a memória da teledramaturgia brasileira no Canal Globo, em Portugal, um canal exclusivo de ficção seriada. A reflexão me deu alguns

subsídios para pensar as regularidades da ficção seriada contemporânea brasileira que dialogam com a portuguesa. As inquietações iniciais desse texto foram publicadas em 09 de fevereiro como um post do Blog Telerrecriação (A longevidade da teledramaturgia brasileira no Canal Globo, em Portugal / <http://www.telerrecriacao.com.br/blog-post39.html>) e, em seguida, deram suporte para as proposições do artigo – A memória da teledramaturgia brasileira no Canal Globo, em Portugal, que está em processo de submissão.

Em março de 2020, iniciei a estruturação de uma aula que parte das questões metodológicas levantadas por esta investigação e pensa a – Análise de textos mediáticos sob o viés teórico-metodológico da Semiótica da Cultura –. Esta apresentação está sendo preparada para ser ministrada em julho de 2020, para a turma do curso de doutoramento intensivo em Ciências da Informação da Universidade Fernando Pessoa e é um dos resultados desse trabalho.

Paralelamente as atividades do pós-doutoramento, mantive participação ativa como investigadora em dois Projetos de Pesquisa vinculados à universidades brasileiras, são: Quebra-se o espelho: uma cartografia da configuração semiótica do corpo abjeto (2019-atual), sob a coordenação da Prof^a Dr^a Nísia Martins do Rosário na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Tradições, transformações e perspectivas da televisão na era da cultura da convergência (2018-atual), coordenado pelo Prof^o Dr^o Alexandre Tadeu dos Santos na Universidade Federal de Goiás (UFG), onde também integro, desde 2017, o Grupo de Pesquisa – Núcleo de Pesquisa em Ficção Seriada Televisiva, certificado pelo CNPq.

Esse relatório foi finalizado em abril de 2020, momento em que o mundo enfrentou o auge da pandemia do Covid-19 e, como um terço da população do planeta, fiz a redação desse texto reclusa e aguardando a vida se reorganizar lá fora. No entanto, munida da esperança de dias melhores, por isso, como inspiração das reflexões engendradas por este pós-doutoramento, redigi um novo projeto de pesquisa, que foi gerido, paralelamente a esse relatório, durante o isolamento social. A minha nova investigação pretende dar conta de criar “Uma cartografia das rupturas e reconfigurações de sentidos das webséries da TV pública portuguesa (RTP)”.

1.1.2 Produção Técnica e Docência

E como previsto no Projeto de Pós-doutoramento, aliado ao trabalho investigativo, me dediquei a produção de atividades técnicas e a docência.

No âmbito da UFP:

- Além da aula já mencionada, que foi realizada para o curso de doutoramento intensivo em Ciências da Informação, em julho de 2019, também ministrei **aulas para alunos da licenciatura**, a primeira delas elaborada para a turma do 1º ano da licenciatura em Ciências da Comunicação, na disciplina Teorias e História do Jornalismo, realizada no dia 30 de setembro de 2019. A exposição nomeada – Arquivo Confidencial - Profissional de Televisão – trouxe um panorama da história da televisão brasileira que se mesclou com relatos de experiências profissionais sobre os bastidores da televisão aberta. A segunda aula aconteceu no dia 20 de fevereiro de 2020 e teve como tema o jornalismo televisual – O jornalista de TV é... – e foi ministrada para a turma do 3º ano da licenciatura em Ciências da Comunicação, na disciplina Estágio II – Jornalismo. Ambas a convite do meu supervisor de pós-doutoramento Prof. Dr. Jorge Pedro Sousa.

- Em 13 de dezembro de 2019, participei da **arguição no júri de tese** da candidata ao doutoramento Sandra Madalena Barbosa da Luz que realizou a pesquisa – Cenários observados na imprensa em diferentes etapas do tráfico de drogas: um estudo do discurso dos jornais do Paraguai, Brasil e Portugal (2015-2017) – a defesa aconteceu às 15h, no Salão Nobre da Universidade Fernando Pessoa. Também fizeram parte do júri o Prof. Dr. Rui Manuel Torres (UFP) e a Profa. Dra. Giovanna Gertrudes Benedetto Flores (UNISUL (Universidade do Sul de Santa Catarina), Palhoça/SC, Brasil). O júri foi presidido pelo reitor da UFP, Prof. Dr. Salvato Trigo e a candidata aprovada.

Durante o pós-doutoramento, também mantive ativo o **Blog Telerrecriação**, vinculado ao site de mesmo nome (www.telerrecriacao.com.br), que é uma publicação de teor científico, na qual disponibilizo desde 2018 todo material de publicações e reflexões sobre as reconfigurações e atualizações da ficção seriada contemporânea que produzo. Essa atividade também foi contemplada no Projeto de Pós-doutoramento, sendo uma das ações que dão visibilidade à investigação. Os *posts* publicados no Blog Telerrecriação (<http://www.telerrecriacao.com.br/blog.html>) foram: A transcrição de *Os Maias* para Televisão; Um *open day* em comemoração aos 60 anos da RTP no Porto; RTPLab e as reconfigurações da ficção em série; *Órfãos da terra* e a sensível condição dos povos refugiados e A longevidade da teledramaturgia brasileira no Canal Globo, em Portugal.

Além das atividades relacionadas, no dia 24 de outubro de 2019, realizei uma **Visita Técnica à sede da RTP no Porto**, por conta da comemoração dos 60 anos da RTP no

Porto. Na ocasião o canal abriu as portas para um grupo, previamente inscrito no site oficial da RTP, para um *Open Day* pelas instalações da emissora. Visitei todos os departamentos de produção, estúdios, inclusive, acompanhei à exibição em direto do Programa Praça da Alegria, além de conhecer os bastidores dos programas jornalísticos. Foi possível adentrar a sala de comando e observar de perto a atuação da equipe técnica. Por fim, pude transitar por uma exposição contando a história dos 60 anos da RTP no Porto, que exibia equipamentos antigos, vídeos dos programas emblemáticos desse período e até uma vitrine com os fantoches do famoso programa infanto-juvenil - *No tempo do Afonsinhos* - da década de 1990.

Ainda no âmbito das **atividades técnicas**, conforme previsto no Projeto de Pós-doutoramento, continuei a formular pareceres para eventos e periódicos científicos da área, a saber:

1 - **Pareceres para eventos científicos:** Parecer de Artigos para o DT04 - Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul, 2019 e Parecer para o Intercom Júnior - Comunicação Audiovisual - 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019;

2 - **Pareceres para periódicos:** Parecer para Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática (UFSM – Universidade Federal de Santa Maria), em junho de 2019 e março de 2020; parecer para a Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. CIESPAL, em novembro de 2019; para a Revista Comunicação & Inovação do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de São Caetano do Sul (USCS), em março de 2020 e também para a Revista Comunicación y Medios da Universidade do Chile, em março de 2020.

1.1.3 Sistematização da Produção do Estágio Pós-doutoral

De modo resumido, quantitativamente, durante o período de junho de 2019 a abril de 2020, esta investigação de pós-doutoramento contabilizou:

Produção do Estágio Pós-doutoral		
Artigos (6)		
Motivações simbólicas e arquetípicas na narrativa seriada <i>True detective</i> .	Produzido em junho de 2019.	Publicado em dezembro de 2019 na Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación. Disponível em: https://www.alaic.org/revista/index.php/alaic/article/view/1534/636
O olhar documentarizante sobre a crise dos refugiados na telenovela brasileira <i>Órfãos da terra</i> .	Produzido em agosto de 2019.	Publicado em 31 de outubro de 2019 nos Anais do 2º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies - O protagonismo da narrativa imagética e como capítulo de livro no e-book – Narrativas Imagéticas – disponível em: http://www.rieditorial.com/index.php/narrativas-imageticas/
A pesquisa audiovisual pelo viés da cartografia.	Produzido em agosto de 2019.	Também publicado em 31 de outubro de 2019 nos Anais do 2º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies - O protagonismo da narrativa imagética e como capítulo de livro no e-book – Narrativas Imagéticas – disponível em: http://www.rieditorial.com/index.php/narrativas-imageticas/
A transcrição de <i>Os Maias</i> para a televisão.	Produzido em janeiro de 2020.	Capítulo para o e-book – Jornalismo e Estudos Mediáticos – Memórias III – a ser publicado em julho de 2020.
Reconfigurações semióticas em webséries portuguesas.	Pesquisa realizada de set. a nov. de 2019 e escrita realizada em dez. de 2019 e jan. de 2020.	Em avaliação na Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso (PUCSP).
A memória da teledramaturgia brasileira no Canal Globo, em Portugal	Pesquisa e escritura em fevereiro de 2020.	Artigo em fase de submissão a periódico científico no momento da finalização desse relatório.
Artigos publicados durante o pós-doutoramento, só que produzidos fora do âmbito da pesquisa (2)		
Reconfigurações de sentidos da cenografia da teleficção brasileira.	Produzido a partir da investigação de doutoramento.	Publicado como capítulo do e-book – Jornalismo e Estudos Mediáticos – Memória II, em julho de 2019. Disponível em: https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/7713
O corpo divergente como fluxo e refluxo na publicidade audiovisual.	Produzido no âmbito do Projeto de Pesquisa: Quebra-se o espelho: uma cartografia da configuração semiótica do corpo abjeto.	Publicado no livro - Século XXI: publicidade sem fronteiras? Vol. 5, Universidade Federal de Goiás, em novembro de 2019. Disponível em: https://cegraf.ufg.br/up/688/o/publicidade_sem_frenteira5_final.pdf
Apresentações em Eventos (3)		
2º Dia de Jornalismo e Estudos Mediáticos.	19 de julho de 2019.	Apresentação das primeiras suspeitas da pesquisa de pós-doutoramento com a ponencia - Semioses televisuais entre rupturas e reconfigurações de sentidos.
2º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies - O protagonismo da narrativa imagética.	Outubro de 2019.	Dois artigos apresentados: O olhar documentarizante sobre a crise dos refugiados na telenovela brasileira <i>Órfãos da terra</i> e A pesquisa audiovisual pelo viés da cartografia.
Aulas Ministradas na UFP (3)		
A cartografia como metodologia de pesquisa.	Ministrada em 17 de julho de 2019.	Aula para a turma de doutoramento intensivo em Ciências da Informação da Universidade Fernando Pessoa. 30h letivas.
Arquivo confidencial – profissional de televisão.	Ministrada em 30 de setembro de 2019.	Aula sobre a história da TV brasileira para a turma do 1º ano da licenciatura em Ciências da Comunicação, na disciplina Teorias e História do Jornalismo da Universidade Fernando Pessoa. 6h letivas.
O jornalista de TV é...	Ministrada em 20 de fevereiro de 2020.	Aula sobre o profissional de TV para a turma do 3º ano da licenciatura em Ciências da Comunicação, na disciplina Estágio II – jornalismo da Universidade Fernando Pessoa. 6h letivas.
Obs.: Todas as aulas foram ministradas como professora convidada e no âmbito das atividades do pós-doutoramento.		
Participação em Júri de Doutoramento (1)		
Candidata Sandra M. B. da Luz	Júri realizado em 13 de dezembro de 2019.	Tese de Doutoramento: Cenários observados na imprensa em diferentes etapas do tráfico de drogas: um estudo do discurso dos jornais do Paraguai, Brasil e Portugal (2015-2017).
Textos (posts) para o Blog Telerrecriação relacionados à experiência pós-doutoral (5)		
A transcrição de <i>Os Maias</i> para televisão.	Publicado em 05 de janeiro de 2020.	http://www.telerrecriacao.com.br/blog-post35.html
Um <i>open day</i> em comemoração aos 60 anos da RTP no Porto.	Publicado em 12 de janeiro de 2020.	http://www.telerrecriacao.com.br/blog-post36.html
RTP Lab e as reconfigurações da ficção em série.	Publicado em 12 de janeiro de 2020.	http://www.telerrecriacao.com.br/blog-post38.html
<i>Órfãos da terra</i> e a sensível condição dos povos refugiados.	Publicado em 12 de janeiro de 2020.	http://www.telerrecriacao.com.br/blog-post37.html
A longevidade da teledramaturgia brasileira no Canal Globo, em Portugal.	Publicado em fevereiro de 2020.	http://www.telerrecriacao.com.br/blog-post39.html

Participação em Projetos de Pesquisa no Brasil (Atividade paralela ao pós-doutoramento) (2)		
Quebra-se o espelho: uma cartografia da configuração semiótica do corpo abjeto	(2019-atual)	Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
Tradições, transformações e perspectivas da televisão na era da cultura da convergência.	(2018-atual)	Universidade Federal de Goiás.
Participação em Grupo de Pesquisa no Brasil (Atividade paralela ao pós-doutoramento) (1)		
Núcleo de Pesquisa em Ficção Seriada Televisiva.	(2017-atual)	Universidade Federal de Goiás.
Pareceres Técnicos (7)		
Parecer de Artigos – DT04 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul, 2019.		
Parecer para o Intercom Júnior – Comunicação Audiovisual – 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019.		
Parecer para Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática (UFSM), junho de 2019.		
Parecer para a Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. CIESPAL, em novembro de 2019.		
Parecer para Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática (UFSM), março de 2020.		
Parecer para Revista Comunicação & Inovação do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de São Caetano do Sul (USCS), março de 2020.		
Parecer para Revista Comunicación y Medios da Universidade do Chile, em março de 2020.		
Visitas Técnicas e/ou Estudos (2)		
<i>News Museum</i> , Sintra, em 14 de junho de 2019.		
RTP no Porto, Monte da Virgem, Vila Nova de Gaia, em 24 de outubro de 2019.		

Isto posto, segue-se o relatório que consolida os percursos e avanços teórico-metodológicos da investigação.

CAPÍTULO II - Desenvolvimento Teórico-metodológico da Investigação

Esta segunda parte do relatório sinaliza os percursos teórico-metodológicos desenvolvidos pela pesquisa de pós-doutoramento, marcados por um viés bem definido que se vincula a observação em relação ao objeto empírico que contemplou uma minissérie extensa com 44 capítulos, a produção luso-brasileira *Os Maias* (TV Globo/ SIC, 2001) e as webséries portuguesas produzidas através do projeto institucional RTPLab. Neste relatório, constam as análises de duas das webséries: *Amnésia* e *Appaixoados* (RTPLab, 2017).

É importante mencionar a valiosa contribuição que obtive também com a observação da série americana *True Detective*, da telenovela brasileira *Órfãos da Terra* (TV Globo/ 2019) e das produções do Canal Globo, em Portugal. Refletir e analisar essas obras audiovisuais me forneceu parâmetros para as reflexões da investigação e acabaram por ser foco de artigos científicos escritos durante o pós-doutoramento; ainda que não as tenha incorporado nesse relatório, por considerar que o *corpus* do estudo, observado a partir das premissas delineadas pelo Projeto de Pós-doutoramento, se constitui de modo mais assertivo com a minissérie *Os Maias* (TV Globo/ SIC, 2001) e as webséries portuguesas produzidas a partir do projeto RTPLab. No entanto, de modo tangenciado, as outras produções mencionadas também podem ser consideradas parte do objeto empírico deste estudo.

Assim sendo, vamos às considerações teóricas reveladas a partir desses observáveis empíricos.

2.1 A transcrição de *Os Maias* para televisão³

Esta reflexão problematizou como a transposição do romance *Os Maias* de Eça de Queiroz para televisão reúne aspectos de uma transcrição do texto literário para a linguagem audiovisual, uma tradução entre signos distintos (intersemiótica). Partindo do pressuposto que, como propõe o poeta, crítico e teórico Haroldo de Campos (2013), a tradução, pensada de modo abrangente pode ser um novo texto que desconstrói o original e o reconstrói, através da ‘redoação da forma’, um ato crítico e criativo, que não dispensa a

³ Esta discussão é parte integrante de um capítulo do e-book – Jornalismo e Estudos Mediáticos. Memórias III – a ser publicado em julho de 2020, pela Editora da Universidade Fernando Pessoa.

fidelidade do texto que se traduz. Analiso cenas pontuais da minissérie *Os Maias* (TV Globo/SIC, 2001), que parecem sinalizar aspectos da transcrição, em relação à tessitura narrativa e a composição estética, propondo com isso modos de reconfiguração da linguagem das narrativas da ficção em série na televisão.

Essa discussão foi de suma importância para a investigação de pós-doutoramento, porque ampliou as relações acerca do conceito de tradução intersemiótica para a análise de textos mediáticos, a partir de Campos (2013) e Lotman (2013).

Haroldo de Campos (2013) defende que o ato de traduzir pode ser, antes de tudo, recriação. Para o autor, traduzir é recriar um novo texto que desconstrói o original para reconstruí-lo e, assim, “traduz *a tradição*, reinventando-a” (Campos, 2013, 39, grifo do autor). Campos explicita o raciocínio: “A apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como uma construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente da criação.” (Campos, 2013, 39). Nessas contingências, a tradução repensa os conceitos de fidelidade e liberdade. “Em vez da ‘fidelidade’ entendida como literalidade servil em função da restituição do sentido, agora a fidelidade estará, antes, numa ‘redoação da forma’.” (Campos, 2013, 103). Ainda que o autor esteja se referindo a tradução poética, especificamente, parece muito pertinente associar a tradução à redoação da forma, quando observamos a tradução de textos literários para o audiovisual, por exemplo. A minissérie *Os Maias* é a transposição de um romance para a televisão, logo, uma tradução entre linguagens (Machado, 2016). *Os Maias* da TV foi uma obra escrita pela portuguesa, nascida no Porto e naturalizada brasileira, Maria Adelaide Amaral⁴, que teve como parceiro de trabalho o diretor artístico Luiz Fernando Carvalho, um aliado à altura do seu processo de (re)criação, pois, acredito que Carvalho foi capaz de traduzir em imagens a dor fulgurante das personagens ficcionais, por meio de uma construção de sentidos que em alguns momentos privilegiou a narrativa imagética. A trama principal da minissérie é contada no livro homônimo do escritor português Eça de Queiroz, publicado em 1888, literatura amplamente conhecida em Portugal e no Brasil. A história relata a tragédia de uma família lisboeta, na segunda metade do século XIX, revelando o retrato de uma aristocracia em declínio. A obra audiovisual foi exibida de 09 de janeiro a 23 de março de 2001 na TV Globo, emissora hegemônica na área no Brasil, a que mais

⁴ A escritora Maria Adelaide Amaral teve a colaboração dos roteiristas João Emanuel Carneiro e Vicent Villari.

produz e exhibe ficção seriada e é uma co-produção com o canal SIC (Sociedade Independente de Comunicação), emissora privada, em Portugal⁵.

Para analisar a minissérie *Os Maias* sob a via da tradução como recriação/transcrição, recorro, ainda, a perspectiva teórica da Semiótica da Cultura (SC), que se sintoniza com a proposição de transcrição de Campos (2013). A SC oferece a noção de tradutibilidade, pois, segundo a SC a linguagem televisual se constitui como um texto cultural, um texto complexo que abarca “textos dentro de textos”⁶. Para Lotman (2013), autor que é o principal representante dessa perspectiva teórica, a noção de texto é expandida e acolhe as mais distintas manifestações da cultura, não se restringe apenas a um texto verbal, literário. A dinâmica constante de encontros/diálogos entre os mais variados textos da cultura gera uma mobilidade, que só é possível por meio de um mecanismo de tradução.

Esses encontros desencadeiam as semioses (processos de significação) e mantêm a engrenagem da cultura em funcionamento, proporcionando a troca de informações, gerando comunicação, produzindo memória e processos criativos. Enlaces que acolhem tanto os processos de regularidades (tradutibilidades) e repetições (redundância), quanto os de tensionamentos de códigos e de sentidos (que podem levar aos instantes de intradutibilidades) (Coca, 2019, 36).

Assim sendo, a partir dessas correntes teóricas, me dediquei a pensar de modo pontual: Como a tradução da minissérie *Os Maias*, trasladada da literatura para o audiovisual, configura processos criativos, que possam (ou não) ser considerados transcrição? Para responder a essa questão, fui norteadada pelos seguintes objetivos específicos, em relação a esse objeto empírico especialmente: - determinar os aspectos que se constituem como transcrição na linguagem da teleficção; - identificar esses elementos na minissérie *Os Maias* e, por fim, - delinear os modos pelos quais esses aspectos reconfiguram a narrativa ficcional.

Lembrando que o objeto desse estudo de modo mais amplo são as narrativas ficcionais televisuais e seus processos de significação e que esse objeto de investigação gera muito debate e pesquisa no Brasil. Há investigações relevantes que dão conta, por exemplo, só das produções do diretor artístico Luiz Fernando Carvalho, que fez a direção

⁵ De março a maio de 2012, a minissérie foi reexibida no Canal Viva, no Brasil.

⁶ A noção teórica sobre as relações de diferentes textos da cultura, a qual Lotman (2013) se refere aos “textos dentro de textos” pode ser ampliada com a leitura do capítulo 9 *El texto dentro del texto* (96-111) do livro *Cultura y Explosión*.

artística de *Os Maias* para televisão⁷ como mencionado, assim como há um vasto material que se importa com as questões das adaptações literárias para outras mídias, só que esse não é o foco desse texto. Este trabalho se desvencilha das questões diretamente vinculadas às adaptações literárias e percorre um outro caminho, que visa observar e refletir sobre como a tradução como (re)criação pode reconfigurar e, com isso, atualizar o modo de contar histórias de ficção na televisão, a partir de um conceito de tradução intersemiótica (Machado, 2016), sob o aporte das noções de transcrição de Campos (2013) e de tradução da Semiótica da Cultura, que, como já dito, é mais extensa que a tradução literal de um texto para o outro ou uma adaptação literária propriamente dita. No levantamento sobre as pesquisas sobre teledramaturgia pautadas na SC, foi detectada apenas uma tese de doutoramento que estabeleceu a associação entre essa base teórica e a ficção seriada como objeto empírico⁸, portanto, essa relação é rara nas investigações realizadas no Brasil⁹. Em certa medida, esse fato torna essa pesquisa singular. Já o Estado da Questão, especialmente, sobre a minissérie *Os Maias* revela pesquisas de distintos olhares (recortes) sobre: o figurino, a adaptação literária em si¹⁰, a representação feminina, o contexto histórico, sendo que nenhuma que foi levantada tivesse como foco a tradução e/ou transcrição do texto literário.

A metodologia engendra observações teórico-metodológicas que parte da análise de cenas pontuais, após uma assistência cuidadosa de toda a minissérie *Os Maias*, exibida em 44 capítulos, em que foram feitas anotações e uma seleção de cenas que me parecia interessar como informação posterior para reflexão. Além disso, realizei o levantamento de materiais paratextuais e adjacentes como depoimentos de atores e autores, pesquisa no

⁷ Um Estado da Questão detalhado sobre a produção científica sobre o tema pode ser consultado na Tese de Doutorado: Coca, A. (2017). *Processos de telerrecriação na ficção seriada da TV aberta brasileira: uma cartografia das rupturas de sentidos na obra de Luiz Fernando Carvalho*. (284-289). Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. [Online]. Consultada a 06 de janeiro de 2020. Disponível em: [\[https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/172433\]](https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/172433).

⁸ A referida tese foi defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2008. Na pesquisa, Nakagawa (2008) analisa a primeira temporada da série *Hoje é dia de Maria* (2005) sob o ponto de vista da montagem/edição, baseado na Semiótica da Cultura, entre outras teorias. Nakagawa, F. S. (2008). *As espacialidades em montagem no cinema e na televisão*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo [Online]. Consultada a 07 de janeiro de 2020. Disponível em: [\[https://leto.pucsp.br/bitstream/handle/5077/1/Fabio%20Sadao%20Nakagawa.pdf\]](https://leto.pucsp.br/bitstream/handle/5077/1/Fabio%20Sadao%20Nakagawa.pdf).

⁹ Como aponta o levantamento realizado em: Coca, A. (2017). *Processos de telerrecriação na ficção seriada da TV aberta brasileira: uma cartografia das rupturas de sentidos na obra de Luiz Fernando Carvalho*. (284-289). Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. [Online]. Consultada a 06 de janeiro de 2020. Disponível em: [\[https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/172433\]](https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/172433).

site Memória Globo¹¹, que é uma espécie de arquivo digital sobre os programas da emissora e também reportagens sobre o assunto. Essa coleta de dados foi fundamental para que pudesse desvendar os processos de criação envolvidos, já que apenas o texto televisual não revelaria os bastidores da produção.

2.1.1 Pressupostos teóricos acerca da transcrição

A “(...) tradução intersemiótica é uma prática comunicacional e cultural.” (Machado, 2016, 159), segundo definição de Machado (2016). A autora esclarece que nesse contexto mais amplo, a tradução se revela como uma prática corrente. “Um simples cálculo, uma fórmula, um mapa, um gráfico, enfim, um aceno ou gesto demanda a transposição de um sistema de signos para outro.” (Machado, 2016, 159), isso por um lado, ao passo que, “(...) por outro, mostra como interações entre diferentes sistemas sígnicos podem mobilizar códigos de diferentes esferas culturais e colocá-los em convivência para a produção de mensagem, de modo a atender às urgências da vida da comunicação na cultura.” (Machado, 2016, 159).

Na contemporaneidade, a tradução intersemiótica se faz muito presente, limitar as interações culturais apenas à “uma busca de fidelização e equivalência dos códigos” (Machado, 2016, 159), por vezes, pode não atender as necessidades socioculturais vigentes. Essa é uma das condições que assegura a dinâmica da cultura que pode se reconfigurar e atualizar a cada diálogo, instaurador de novos sentidos, sendo que esses encontros e transmutações acontecem em diferentes velocidades. Alguns processos são mais lentos (processos graduais), outros imprevisíveis (rupturas de sentidos) (Lotman, 2013).

Lotman (2013) defende a ideia de um espaço semiótico de interação, em que diferentes linguagens (textos da cultura) e distintos sistemas de signos coabitam. Esse espaço abstrato é denominado pelo autor de semiosfera, um ambiente propício para a semiose (processos de significação).

A semiosfera, segundo Lotman (2013) se compõe de um centro, um núcleo duro composto de elementos invariantes e no qual os códigos, as regras dos sistemas culturais são mais rígidas. É onde se concentram, por exemplo, os textos televisuais hegemônicos, conseqüentemente, as narrativas de ficção pautadas por elementos regulares, a exemplo das telenovelas da TV aberta brasileira, que seguem certas regras/códigos facilmente assimiláveis por quem tem o hábito de assistir TV. Quanto às narrativas ficcionais,

¹¹ Link para consulta ao site Memória Globo: [<https://mem/oriaglobo.globo.com/>].

especialmente, pode-se observar alguns padrões: o encadeamento dos planos de câmera, que conduzem o olhar do espectador, sugerindo determinada leitura; a busca pelo “efeito de real” (Barthes, 2012) na composição da *mise-en-scène*; a existência de ganchos narrativos, herança do folhetim; ou mesmo o estabelecimento de núcleos de personagens protagonistas e secundárias, só para mencionar alguns elementos que as compõem e que também fazem parte de outros textos televisuais, além dos ficcionais (Coca, 2018). No entanto, o que de fato busquei identificar nesta pesquisa não é o que se preserva e se coloca como redundância, mas o que se mostra irregular, apresentando assim aspectos potenciais de reconfiguração da linguagem pelo viés da transcrição.

Para Lotman (2013), as instabilidades, descontinuidades e imprevisibilidades dos textos da cultura vão ser desencadeadas nas fronteiras (margens) das semiosferas, porque é onde se sobressaem os elementos variantes, que permitem as remodelações dos sistemas culturais, são os espaços ocupados por textos que estão mais suscetíveis a mudanças e que dão acesso a novas informações, como parece ser a minissérie *Os Maias*.

Assim, por meio de uma infinidade de travessias possíveis no espaço da semiosfera, é que ocorrem as incorporações, expansões e mudanças nos textos culturais, processos nos quais estão imersos também os textos de ficção seriada, sendo alguns mais suscetíveis a mudanças e outros mais resistentes a atualizações (Coca, 2019).

Na época do lançamento da minissérie *Os Maias*, a autora Maria Adelaide Amaral disse sobre a produção: “O público ainda engolirá esse biscoito fino, mas vai precisar de tempo para se habituar. É um outro código televisivo, outra linguagem, com um ritmo mais lento.” (Amaral, 2001, s/n). Segundo os pressupostos da Semiótica da Cultura, não se trata de uma nova linguagem, mas da ruptura e reconfiguração dos códigos que compõem uma determinada linguagem, nesse caso, a linguagem teleficcional.

Para Haroldo de Campos (2013), um dos percursos que pode levar a essas transformações da cultura é a transcrição. Transcriar é um processo de tradução crítico e criativo. Campos (2013) explica que, “(...) como ato crítico, a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, mas – pelo menos segundo a concebo – supõe uma escolha, orienta-se por um projeto de leitura, a partir do presente da criação, do passado da cultura (...)” (Campos, 2013, 136). Logo, a transcrição como tradução crítica atualiza os elementos com os “novos atos ficcionais” recombinaos, sem abstrair o original.

A tradução de textos criativos é sempre recriação ou outra criação, uma criação paralela, autônoma, embora recíproca. Campos (2013) completa esta reflexão dizendo que “(...) quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto

possibilidade aberta de recriação.” (Campos, 2013, 85) e defende que a transcrição é como se dá a redação da forma, e isso sem que se perca a tradição (memória), que é reproposta e reformulada, ou seja, atualizada. Enfatizo tal colocação para não parecer que transcriber seja reinventar e dar vida a um texto cultural totalmente novo. Redoar a forma, não é um complicador no ato da comunicação/tradução de um texto da cultura, sobretudo, quando se trata de uma tradução intersemiótica. Pelo contrário, como já vimos em Lotman (2013), pode ser um potencializador para a criação de novos sentidos. Transcriber é um modo de produzir de maneira criativa que, como afere Campos (2013), redimensiona e qualifica o mundo da criação¹².

Realizadas tais colocações, em seguida faço as minhas considerações sobre a minissérie *Os Maias*.

2.1.2 Revisitando *Os Maias*

A metodologia adotada para esta investigação privilegia uma construção teórico-metodológica (Rosário, 2008), como já explicitado, isto é, realizo uma análise do objeto empírico guiada pelos conceitos basilares da reflexão teórica, que são as noções de transcrição, como um processo de recriação e crítica (Campos, 2013) e a tradutibilidade advinda da SC, que propõe traduções entre linguagens (intersemiótica) (Machado, 2016), que podem acontecer pela via da redundância ou pela redifinição dos códigos de determinado texto da cultura (imprevisibilidades) (Lotman, 2013). Como também já mencionado, esse entrelaçamento aconteceu a partir de uma observação atenta do texto mediático, no caso a minissérie *Os Maias*, que gerou anotações de cenas pontuais que serão referidas no texto e da pesquisa e seleção de material extratextual sobre os bastidores da produção. Esclarecida as questões sobre a metodologia adotada, segue-se a análise.

A autora/roteirista de *Os Maias* na TV, Maria Adelaide Amaral, é também escritora de romances, dramaturga e romancista, sendo portuguesa teve desde à adolescência contato com a obra de Eça de Queiroz. Íntima dos textos do autor, Maria Adelaide foi capaz de transpor o livro *Os Maias* para a televisão acrescido de outras duas obras do escritor, *A Relíquia* e *A Capital*, isso porque foi solicitada a ela uma minissérie com 44 capítulos e, segundo a autora, *Os Maias* lhe renderiam no máximo 24 (Amaral, 2004)¹³.

¹² Parte das reflexões deste texto acerca do conceito de transcrição em consonância com a SC já foram realizadas em: Coca, A. *Cartografias da Teledramaturgia Brasileira: entre rupturas de sentidos e processos de telerrecriação*. São Paulo: Labrador, 2018.

¹³ O depoimento da autora da minissérie *Os Maias* consta no DVD da obra televisual, lançado em 2004.

Essa informação já nos permite verificar um indício do processo de recriação da obra escrita, além disso, Maria Adelaide na intenção de trazer fidelidade à minissérie foi pesquisar: desenhos da época, outros livros do autor, ensaios, correspondências e anotações sobre projetos futuros, referências que assegurassem a atmosfera do criador de *Os Maias*¹⁴. Segundo ela, só há a sua intervenção na obra literária nos momentos em que a teledramaturgia se impôs (Amaral, 2004).

Na busca por manter o mesmo “espírito” do texto-fonte, a produção de figurino, por exemplo, confeccionou todos os trajes de cenas nas oficinas de costura da TV Globo, a partir de criações inspiradas na descrição detalhada da indumentária feita por Eça de Queiroz. Com esse mesmo propósito, a direção privilegiou a gravação em locações, em Portugal. O ramalhete, residência da família Maia foi representado por um casarão abandonado que fica em Lisboa e foi construído em 1788. A Quinta da família na ficção (Quinta de Santa Olávia) teve como locação o Palácio da Brejoeira na Vila Monção, distrito de Viana do Castelo, na região norte do país. Muitas paisagens e cenas foram captadas no Vale do Rio Douro, como a colheita de uva. A Universidade de Coimbra também foi cenário para a minissérie, uma conversa entre os amigos Carlos Eduardo da Maia (Fábio Assunção) e João da Ega (Selton Mello) acontece na secular Biblioteca Joanina. Houve gravação em muitas outras localidades portuguesas e que foram imprescindíveis nessa tradução, como a Quinta de Regaleira e outros lugares de Sintra; também na região de Leiria¹⁵ e nas ruas da cidade medieval Óbidos.

Importa ressaltar que, ainda que a proposta fosse a fidelidade ao livro e a busca do realismo em cena, a transposição do romance para TV, de certo modo, requisitou uma recriação. Por exemplo, segundo a autora (Amaral, 2004), a narrativa audiovisual tornou imperioso que a personagem de Maria Monforte (Simone Spoladore na juventude e Marília Pêra na maturidade) retornasse à história e fosse ela a portadora da trágica notícia que os protagonistas e amantes, prestes a se casarem, eram irmãos¹⁶. Essa foi uma das decisões

¹⁴ A autora Maria Adelaide Amaral, equipe de produção e elenco foram orientados pela Profa. Beatriz Berrini, doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, considerada a maior especialista em Eça de Queiroz no Brasil, pelo arquiteto português Campos Matos também estudioso da obra do escritor, por Nicolau Sevcenko, historiador especializado no século XIX, pela portuguesa Isabel Pires de Lima, integrante do Projeto Eça de Queiroz e Carlos Reis, diretor da Biblioteca Nacional de Lisboa, onde houve extensa pesquisa bibliográfica sobre o tema. Antes da produção, alguns desses especialistas ministraram palestras à equipe na TV Globo, na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁵ A minissérie *Os Maias* pode ser comprada em DVD. Algumas cenas estão disponíveis no site Memória Globo, por isso, vamos sinalizar em quais links podem ter acesso a algumas cenas citadas nessa análise. Infelizmente, não são todas, já que só vamos indicar as cenas disponíveis no site oficial da emissora.

¹⁶ Cena em que Maria Monforte descobre que seus filhos são amantes. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/os-maias/trama-principal/>. A cena em que Carlos Eduardo conta à Maria Eduarda que são irmãos pode ser assistida em:

que pode-se atribuir à imposição teledramatúrgica a que se refere Amaral (2004) e que se configura como uma atualização ao texto original, ofertando ao telespectador “novos atos ficcionais” como sugere Campos (2013). Isso porque no romance quem é o portador da má notícia não é a personagem de Maria Monforte.

Ainda sobre o processo de recriação narrativa, há as inserções de outras situações à trama, necessárias para tradução da história para a TV. Como a cena em que Pedro da Maia (Leonardo Vieira) e Maria Monforte se encontram, pela primeira vez, em uma arena de touros¹⁷. Essa cena do primeiro capítulo, segundo a autora, deveria trazer algo de extraordinário, aliás, como deve ser todo capítulo de estreia e considerou que o encontro do casal no livro não era tão impactante (Amaral, 2004). Durante sua pesquisa sobre a obra de Eça de Queiroz na Biblioteca Nacional, em Lisboa, ao consultar um livro do autor, Maria Adelaide Amaral se deparou com informações sobre textos inéditos e, entre elas, uma anotação sobre um livro que deveria começar com uma cena de tourada. Logo, a inserção dessa cena, gravada na Praça de Touros Campo Pequeno, em Lisboa, à obra televisual é na verdade uma citação do próprio autor.

Nesse trabalho de recriação, falas de personagens de outras obras literárias de Eça de Queiroz também foram incorporadas ao roteiro, isso pode ser percebido, por exemplo, nas elucubrações do amigo mais próximo de Carlos Eduardo da Maia, João da Ega¹⁸, como confessa a escritora/roteirista (Amaral, 2004). Não vem ao caso dessa reflexão, indicar esses trechos, o que me desviaria do propósito da reflexão, mas é importante mencionar essas intervenções porque elas sinalizam como se dá um processo de transcrição, uma criação autônoma, reproposta, atualizada, mas que não dispensa a memória do texto de origem (Campos, 2013).

Lembramos que as referências acrescentadas ao texto televisual foram inspiradas nos textos do próprio Eça de Queiroz, nos textos de ficção e não ficcionais, como as suas correspondências e ensaios e foi desse modo, revela Amaral (2004), que saíram alguns diálogos, inclusive aqueles que tratavam da situação do país naquele momento histórico, por exemplo.

[<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/os-maias/trama-principal/>] e a cena de despedida de Maria Eduarda e Carlos Eduardo pode ser acompanhada em: [<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/os-maias/trama-principal/>].

¹⁷ A cena pode ser assistida através do link: [<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/os-maias/trama-principal/>].

¹⁸ Uma das cenas de João da Ega, gravada na Universidade de Coimbra, pode ser assistida em: [<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/os-maias/>].

Voltando o olhar para as composições de cena, estas parecem transitar pelas fronteiras da linguagem da teleficção de modo mais explícito do que as transmutações e decisões sobre os percursos narrativos. Uma cena do capítulo de estreia, em especial, sinaliza uma transgressão visível às previsibilidades da teledramaturgia da TV aberta e generalista, ou seja, traz algo de imprevisível (rupturas de sentidos). É um descontraído diálogo entre o aristocrata Dom Afonso da Maia (Walmor Chagas) e seu fiel amigo Vilaça (Ewerton de Castro); eles brincam sobre uma premonição, o fato das paredes do casarão dos Maias (O ramalhete) esconderem fatalidades inevitáveis. Essa cena se constrói como uma espécie de anamorfose cronotópica (Machado, 2011; Coca, 2015), uma espécie de distorção espaço-temporal. A conversa entre os amigos é relembra por Carlos Eduardo da Maia ao abrir a porta de uma sala empoeirada e ocupada por móveis cobertos com lençóis, a personagem revive suas memórias como se as observasse por dentro, em cena. É mais que um *flashback*, como costumamos ver incorporados na ficção de TV, é como se passado e presente contracenassem, ocupando ambos o mesmo espaço-temporal. O telespectador visualiza o protagonista adentrar na sua recordação.

Em outro capítulo, Carlos Eduardo lê um livro em uma poltrona e é captado por um longo plano de câmera em *travelling*, através de um vidro que deixa sua imagem deturpada como uma anamorfose técnica (Machado, 2011; Coca, 2015), que, arriscamos a dizer que pode ser traduzida como um indício de que aquela aparente normalidade não é bem o que está por trás da história de vida da personagem, uma produção de sentidos velada, que exige atenção de quem assiste, já que não é um sentido óbvio. Além dessa cena, outras se constroem como anamorfozes técnicas, um delas denuncia o desespero de Maria Eduarda (Ana Paula Arósio), após discutir com o ex-amante Castro Gomes (Paulo Betti). A personagem em lágrimas toca lentamente um espelho que não reflete sua face, mas o rosto multifacetado de Carlos Eduardo, seu verdadeiro amor. A anamorfose técnica não é mais do que “desdobramentos perversos do código perspectivo” (Machado, 2011, 207), que pode resultar em imagens irrealistas. Ambos os processos de construção, a anamorfose técnica e a cronotópica, podem ser pensados como descontinuidades da linguagem ficcional, já que são raros na teleficção.

Em outro enquadramento uma metalinguagem se faz presente, o casal de amantes viaja em uma carruagem e a câmera capta a chegada deles no casarão da família Maia pela janela que separa os cavalos da cabine, numa, me parece, transparente referência à própria televisão/ecrã.

Destaco, ainda, outras situações pontuais, em que a construção de sentidos na composição visual é importante para a tradução da história, como o cortejo fúnebre de Dom Afonso, mostrado sob um véu negro de renda, uma imagem que reforça o manto de desgraças que cobre a família Maia. E, ainda, durante toda a trama há longos silêncios, algo incomum nas narrativas teledramatúrgicas. Como exemplo, a cena de abertura, guiada por um plano-sequência que parece interminável para os padrões de uma ficção seriada televisual, dura mais de um minuto e acompanha o retorno da personagem protagonista Carlos Eduardo da Maia à casa do avô, dez anos depois da tragédia, que o separou da irmã e amante Maria Eduarda. O silêncio traz embutido um suspense, um sobressalto que parece nos avisar do que virá pela frente nos próximos capítulos.

Considero que a produção de *Os Maias* desencadeou um processo de reconfiguração em relação a maneira de produzir e criar narrativas ficcionais na TV. Na época em que foi realizada (2001) trasladou uma equipe com dezenas de profissionais do elenco, da produção e da técnica para fora do Brasil, essa equipe ficou um mês e meio gravando em Portugal, um tempo nunca antes dedicado a esse tipo de obra ficcional no exterior, por conta do custo elevado. Além disso, o modo como a equipe se preparou para esse trabalho também foi diferenciado, como revelam os depoimentos dos atores. Houve uma discussão mais atenta do texto/roteiro em si e da obra do escritor Eça de Queiroz como um todo; mais tempo também foi destinado a permanência da equipe nas locações escolhidas, grande parte em Portugal, um modo de se distanciar da frieza dos estúdios e de garantir o realismo à trama.

Com tanto rigor e pautada pelas observações tecidas em relação à narrativa e a estética da obra, creio que em alguns aspectos a narrativa audiovisual de *Os Maias* sinaliza modos de construção de sentidos que a constitui como uma transcrição literária para imagens em movimento. À guisa de conclusão, retomo os resultados dessa análise ao final do presente relatório. Por hora, vamos enveredar por outras produções que também me inquietaram durante esta investigação, que são as webséries produzidas a partir do projeto RTPLab.

2.2 Reconfiguração semiótica em webséries portuguesas¹⁹

¹⁹ Saliento que a discussão desse relatório de pós-doutoramento sobre a reconfiguração de sentidos em webséries portuguesas é parte integrante de um artigo submetido à Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso (PUCSP) e que no momento do encerramento desse texto, ainda se encontra em avaliação.

Logo nas primeiras semanas de investigação incluí a produção ficcional audiovisual portuguesa, especialmente, a produção de teleficção da RTP (Rádio e Televisão de Portugal), que é um serviço público de mídia no *corpus* do trabalho. Essa decisão foi tomada durante a preparação para a primeira aula que ministrei na Universidade Fernando Pessoa, para a turma do doutoramento intensivo em Ciências da Informação, enquanto estruturava a apresentação tive acesso as webséries que o canal produz através do projeto institucional RTPLab. A partir daí, foram meses dedicados à essa investigação que me fez ler sobre o contexto da emissora portuguesa, que para mim era totalmente desconhecido até então, descobrir os ditames do seu contrato de concessão, além de levantar informações que dessem suporte ao entorno que envolve essas produções.

Durante a investigação, também me detive em leituras mais detalhadas sobre a Semiótica da Cultura, base teórica que venho percorrendo desde o início do doutoramento. Novas leituras enriqueceram o meu repertório teórico e à medida que estabelecia conexões com o material empírico, também fui separando exemplos para a aula - Análise de textos mediáticos sob o viés teórico-metodológico da Semiótica da Cultura-. Em relação ao percurso teórico que desenvolvi, destaco a contribuição dos textos do dossiê da Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso, que dedicou um número exclusivo ao semioticista russo Yuri Lotman e a Semiótica da Cultura, publicado em novembro de 2019 e que foi relevante para que eu pudesse ampliar as reflexões acerca dessa perspectiva teórica (<https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/issue/view/2280>).

A seguir, revelo de modo conciso os percursos e descobertas acerca das webséries portuguesas e analiso duas delas, especialmente, *Amnésia* e *Appaixoados* (RTPLab, 2017).

2.2.1 O projeto RTPLab

A inquietação principal da investigação nesse instante foi pensar como a ficção seriada contemporânea atualiza o modo de contar histórias na televisão, diante de um cenário multifacetado em distintas telas/dispositivos. O objetivo, portanto, se centrou em compreender em quais aspectos a linguagem televisual ficcional se reconfigura diante do ambiente de convergência das mídias (Jenkins, 2009). Partindo do pressuposto que as histórias de ficção audiovisuais, mesmo se expandindo ou sendo criadas exclusivamente para ambientes digitais, ainda não dispensam as regularidades da mídia-televisão, o que

leva a crer que, embora sejam exibidas aquém da televisão convencional, essas narrativas se constituem como textos televisuais.

O objeto empírico, como já dito, foram as webséries disponibilizadas pela RTP, *Annésia* e *Appaixonados*, por compreender que essas narrativas apresentam elementos que sinalizam reconfigurações da linguagem audiovisual ficcional, no que tange, principalmente, o modo de narrar e o formato. Ambas as webséries foram escolhidas através do projeto institucional RTPLab, que teve suas atividades iniciadas em 2017. O RTPLab é “(...) um laboratório criativo e experimental, com novas formas de produção de conteúdos, pensadas numa lógica multiplataformas.”²⁰. É uma iniciativa que nasceu no Departamento de Multimédia da RTP e visa antes de tudo a inovação, voltada para a produção de ficção seriada e humor para um público jovem. Na primeira seleção, quatro webséries foram eleitas, a partir de uma consulta pública, aberta a toda gente, que privilegiou roteiros de ficção, pensados para ambientes exclusivamente digitais e que, de alguma maneira, revelassem novas possibilidades de contar histórias. Além de *Annésia* e *Appaixonados*, que serão analisadas nesse texto, *#CasaDoCais*²¹ e *Subsolo*²² foram os outros dois projetos selecionados nessa fase, que também foram produzidos e disponibilizados na web e/ou via aplicações móveis, redes sociais e YouTube.

Essa ação do canal público português está de acordo com os desígnios do seu contrato de concessão (RTP, 2015)²³, que prevê, entre outras recomendações, o engajamento de jovens na produção de conteúdos e presença do serviço público em distintas plataformas de mídia, atendendo a uma demanda dos novos tempos. Também está em sintonia com estratégias de outras emissoras de televisão ao redor do mundo que, cada vez mais, investem na produção de conteúdo para a internet, a exemplo da TV Globo, canal hegemônico na área no Brasil, o que mais produz e exhibe ficção seriada no país. No entanto,

²⁰ Informação disponível em: [<http://media.rtp.pt/rtplab/o-que-e/>]. Consultado em 02 jan. de 2020.

²¹ A websérie *#CasaDoCais* é uma comédia que conta a vivência e os conflitos de cinco jovens excêntricos que dividem a mesma casa, em Lisboa. Temas como: o consumo de álcool e drogas, o sexo e a procura do primeiro emprego são abordados na trama, que é a segunda produção do projeto RTP Lab, disponibilizada para o público. A segunda temporada de *#CasaDoCais* estreou em 20 de janeiro de 2020. Informações disponíveis em: [<http://media.rtp.pt/extra/ficcao/subsolo-a-nova-webserie-da-rtp/>]. Consultado em 20 jan. 2020.

²² Em seguida a primeira versão de *#CasaDoCais* foi realizada a websérie *Subsolo*, que narra a história de cinco jovens de uma mesma geração, nascidos após os anos 1990, que buscam corresponder à sociedade em que vivem, submersa em uma Lisboa marginal, ao mesmo tempo em vão sobrevivendo e descobrindo a si próprios. Informações disponíveis em: [<http://media.rtp.pt/extra/ficcao/subsolo-a-nova-webserie-da-rtp/>]. Consultado em 20 jan. 2020.

²³ Acesso ao Contrato de Concessão do Serviço Público de Rádio e Televisão em: [<http://media.rtp.pt/empresa/informacao/contrato-de-concessao-publica-radio-etelevisao/>]. Consultado em 30 jan. 2020.

no caso da TV Globo “Percebe-se a predominância das webséries ligadas às narrativas televisivas (...)” (Mungióli; Lusvarghi; Penner, 2018, 121), que são disponibilizadas na plataforma de *streaming* da emissora, a GShow, o que se difere da proposta da RTP, que está a investir em produção inédita e, até então, exclusiva para as mídias digitais, por meio de uma distribuição diversificada, que contempla além da plataforma RTP Play, aplicações, redes sociais e o canal de vídeos YouTube.

Exemplos como esses da RTP, em Portugal e da TV Globo, no Brasil, demonstram, ainda, que as TVs generalistas estão atentas ao aumento no número de usuários de internet em todo o mundo. Segundo o Anuário do OBITEL (Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva) de 2019, informações do Instituto Nacional de Estatística (INE) de Portugal revelam que 75% dos portugueses com idades entre 16 e 74 anos usam a internet e a maioria, cerca de 81%, desses 75%, consulta a internet em um dispositivo móvel, sendo o Facebook (95%) a rede social preferida deles, seguida pelo Instgram (60%). Isso indica um dos porquês das empresas de audiovisual se preocuparem, cada vez mais, com a produção de conteúdo para multiplataformas, “(...) apesar de o primeiro ecrã ser sempre a televisão (...)” (Burnay; Lopes; Sousa, 2019, 330), em Portugal e, talvez, por enquanto.

Peixinho (2017) reafirma essa tendência à pulverização de conteúdo, especialmente, da ficção seriada no século XXI, que é “(...) não se encerrar num modelo único de difusão e dispersar-se por meio de múltiplos suportes, indo ao encontro dos públicos onde eles estejam, seja num smartphone, num ipad ou em frente ao televisor.” (Peixinho, 2017, 53).

Importante que se diga que projetos com objetivos semelhantes ao RTPLab, que privilegia a indústria criativa, dando oportunidades a jovens criadores e com orçamento reduzido, são comuns nas TVs europeias, a exemplo dos canais britânicos Channel 4 e BBC e do espanhol TVE (Félix, 2018). E há projetos que seguem linhas de desenvolvimento parecidas também no Brasil, como o Globo Lab e o NETLABTV (Matsuzaki, 2018).

Diante desse contexto, para compreender as experiências realizadas pelo RTPLab nosso aporte teórico principal foram os conceitos de rupturas e reconfigurações de sentidos, sugeridos pelo semiótico da cultura Yuri Lotman (2013). Segundo Lotman (1978; 2013), a linguagem da ficção seriada pode ser pensada como um texto da cultura, construída sob códigos específicos, que são as regras que constituem o audiovisual, mais especificamente, as regularidades que compõem as histórias de ficção. Isto, porque para o autor (Lotman,

2013), a cultura deve ser pensada como um texto complexo, que como já refletido, acolhe “textos dentro de textos”, textos culturais que juntos coabitam um espaço abstrato denominado semiosfera, onde acontecem as semioses, os processos de significação. O mecanismo que orienta esses processos opera por meio das previsibilidades e/ou imprevisibilidades dos sentidos (rupturas de sentidos), são as rupturas de sentidos que podem provocar as expansões e reconfigurações dos textos da cultura de modo mais acentuado, porque exigem uma atualização dos códigos que os constroem.

Com o intuito de verificar em quais aspectos as webséries disponibilizadas pela RTP, de alguma maneira, reconfiguram a linguagem das narrativas de ficção seriada, adotamos o mesmo percurso teórico-metodológico experimentado para analisar a minissérie *Os Maias*, que privilegia a observação dessas narrativas e a seleção de aspectos pontuais que possam indicar possíveis rupturas de sentidos em relação à linguagem corriqueira/canônica instituída pelo audiovisual da TV generalista. Também realizou-se o levantamento de informações paratextuais, advindas de reportagens sobre os bastidores das produções analisadas e do site do RTPLab, que auxiliaram a determinar o contexto em que esses trabalhos se inserem e que deve ser levado em conta, como sugerem os pressupostos da Semiótica da Cultura.

Um contexto que submerge em um cenário comunicacional em ebulição e impreciso. Por isso, acredito que esta investigação se justifica por tratar de questões atuais sobre as reconfigurações das histórias de ficção seriada nesse cenário de convergência mediática, mais especificamente, por refletir sobre as webséries, um formato emergente que vem despontando ao redor do mundo, como indicam alguns estudos levantados no Estado da Questão. Embora, ainda sejam raras as investigações que coloquem as narrativas desse formato produzidas em Portugal no centro das discussões, talvez, porque os estudos narrativos sejam carenciados no país, mesmo sendo relevantes, como afirma Peixinho (2017). Este estudo também importa porque se distingue pela abordagem teórica da Semiótica da Cultura sustentando à pesquisa sobre audiovisual. Conforme dados do Estado da Questão, essa é uma conexão poucas vezes realizada²⁴.

Fiz um levantamento privilegiando os indexadores: *Google Scholar*, *Scielo* e *Scopus*, consultados em janeiro de 2020, foram detectadas pesquisas sobre o formato

²⁴ Como aponta o levantamento realizado em: Coca, A. (2017). *Processos de telerrecriação na ficção seriada da TV aberta brasileira: uma cartografia das rupturas de sentidos na obra de Luiz Fernando Carvalho* (284-289). Tese de doutoramento. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: [<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/172433>]. Consultado em 06 de jan. de 2020.

webséries, como resultados de estudos de mestrado, na Espanha, na França e no Brasil. Em Portugal, destaco um estudo, também de mestrado, realizado na Universidade de Aveiro sobre formatos narrativos para a web, a investigação de 2009 já alertava para a importância da segmentação dos formatos e do público na web (Lemos, 2009). Mais recentemente, um relatório de estágio de 2018 sobre a função do produtor multimídia, traz relatos sobre as rotinas produtivas do Departamento de Multimídia da RTP e mostra como algumas decisões acerca do projeto RTP Lab são tomadas (Félix, 2018). Conforme sinaliza Hersegel (2018), o tema era visto com certa timidez na academia e era tratado de modo pontual, mas, nos últimos anos, as publicações sobre webséries são cada vez mais recorrentes e consistentes, já que o formato vem despertando paulatinamente o interesse dos estudiosos e da indústria do entretenimento. No centro das discussões a expansão transmídia das narrativas de ficção (Altafini; Gamo (2010); Hernández-García (2011)); a experimentação, voltada à produção independente e interativa, que pode ser acionada por grupos de fãs, assim como a possibilidade de interação entre os criadores/produtores dessas narrativas e os espectadores/usuários da internet (Álvarez (2011); Barbosa (2013)); além de outras abordagens, é claro, algumas, inclusive, que dão suporte a esta pesquisa.

2.2.2 Os pressupostos teóricos da semiótica da cultura e o tensionamento dos sentidos na ficção seriada audiovisual

Antes de adentrar as considerações teóricas acerca da Semiótica da Cultura (SC) se faz necessário esclarecer que compreendo as webséries como narrativas de ficção seriada audiovisual criadas e produzidas para a internet (Hernández-García, 2011) e, também por isso, optei por quando me referir aos episódios usar websódios. Hernández-García (2011) propõe três tipos distintos de webséries, segundo o grau de interação que apresentam, são: as webséries tradicionais, que herdaram as regularidades da linguagem televisual no que diz respeito aos argumentos, cenários, perfil de personagens, temáticas e outros elementos; as webséries consideradas videoblogs que, em geral, privilegiam uma câmera estática, em que há um único protagonista narrando a história e as webséries que preveem a participação do usuário na composição da trama, por meio de recursos exclusivamente digitais, é neste último perfil de narrativa que se enquadram as webséries analisadas nesta investigação, que também são textos da cultura.

Segundo a Semiótica da Cultura, reitero que os códigos culturais funcionam, de alguma forma, como reguladores, uma vez que asseguram certa regularidade na

transmissão da informação de um sistema cultural para outro. Pois é o reconhecimento dos códigos, através dos sentidos, que permite a comunicação de determinado texto da cultura. Lotman (2013) enfatiza que esse processo sofre do “vício da trivialidade” (2013, 13)²⁵ e que há, além dessa, uma outra via de produção de sentidos que se dá pelo mecanismo oposto, o do não reconhecimento, desencadeado pela imprevisibilidade do código, pelas rupturas de sentidos, que podem ser mais amenas ou mais agressivas.

Nossos órgãos dos sentidos reagem diante de pequenos estímulos, que no nível da consciência são percebidos como um movimento contínuo. Neste sentido a continuidade é uma previsibilidade implícita. O contrário é a imprevisibilidade, a mudança realizada nas modalidades da explosão. O desenvolvimento previsível se apresenta como uma forma de movimento significativamente menos importante (Lotman, 2013, 19)²⁶.

Desse modo, são exemplos do audiovisual canônico os textos ficcionais que operam pela via das regularidades, facilitando o reconhecimento dos códigos dessa linguagem. Na televisão, especialmente as telenovelas produzidas pelos canais generalistas são narradas respeitando as previsibilidades da linguagem televisual, a maioria delas (Coca, 2018). Pois, ao longo do tempo a linguagem televisual constituiu seu próprio sistema modelizante²⁷, que teceu um regime de codificação com características que podem ser percebidas, de maneira geral, na fragmentação e na grelha da programação, na reiteração de informações, na autorreferenciação, na existência de um macrodiscurso, entre outros aspectos. Quanto às narrativas ficcionais, se evidenciam como modelizantes, alguns padrões, já apontados: o encadeamento dos planos de câmera, que conduzem o olhar do espectador, sugerindo determinada leitura; a busca pelo “efeito de real” (Barthes, 2012) na composição da *mise-en-scène*; a existência de ganchos narrativos, herança do folhetim; ou mesmo o estabelecimento de núcleos de personagens protagonistas e secundárias, só para mencionar alguns elementos que as compõem e que em certa medida também estão presentes em outros textos televisuais (Coca, 2018). É a descontinuidade desses aspectos que sinalizam rupturas de sentidos e impõe ao espectador novas maneiras de perceber esses

²⁵ “Vicio de la trivialidad” (Lotman, 2013, 13).

²⁶ Nuestros órganos de los sentidos reaccionan frente a pequeños estímulos, que en el nivel de la consciencia son percebidos como un movimiento continuo. En este sentido la continuidad es una previsibilidad implícita. Su contrario es la imprevisibilidad, el cambio realizado en las modalidades de la explosión. El desarrollo previsible se presenta en este escenario como una forma de movimiento significativamente menos importante (Lotman, 2013, 19).

²⁷ Segundo a Semiótica da Cultura, os sistemas de organização das linguagens são sistemas modelizantes, ou seja, os sistemas modelizantes são “(...) sistemas relacionais constituídos por elementos e por regras combinatórias no sentido de criar uma estruturalidade que se define, assim, como uma fonte ou um modelo.” (Machado, 2003, 167).

textos da cultura. E é o que nos parece que acontece no caso das webséries do RTPLab, uma vez que este formato audiovisual “(...) apresenta uma grande variedade de possibilidade temática, formal e linguística (...)” (Lino, 2016, 12)²⁸.

Importa saber que no movimento de atualização da cultura, as reconfigurações de determinado texto cultural não se realizam apenas pelo viés das rupturas de sentidos. “Pelo contrário, esferas inteiras da cultura podem realizar seu próprio movimento somente através de mudanças graduais.” (Lotman, 2013, 19)²⁹. Os processos graduais são mudanças e transformações mais lentas e que, embora não causem estranhamentos com a mesma intensidade provocada pelas rupturas de sentidos, acabam também por promover transmutações na cultura. Já as rupturas de sentidos e as explosões semióticas (rupturas de sentidos avassaladoras), por serem processos mais dinâmicos, irrompem com os mecanismos de estabilização abruptamente, como um feixe de imprevisibilidade carregado de informação nova, desconhecida e ainda não assimilada.

Os diálogos entre os textos culturais são processos desencadeados no interior da semiosfera, espaço propício para as semioses. O enlace entre os distintos sistemas culturais garante que “(...) todo e qualquer sistema da cultura jamais poderá ser entendido como um sistema isolado e rigorosamente acabado.” (Machado, 2003, 51). É nesse sentido que as webséries podem ser pensadas como textos ficcionais audiovisuais que carregam características advindas da teledramaturgia, mas que se atualizam no ambiente digital, em um processo de reconfiguração que incorpora novos sentidos, gerados, por exemplo, pela interação com o público ou pelas reformulações em relação ao formato, como o encurtamento das histórias, que adere a uma agilidade própria da web. Como sustentam Zanetti e Silva e Galante (2014), as webséries por vezes são distribuídas “(...) diretamente pelos próprios produtores/criadores em sites de disponibilização de vídeos, como YouTube ou Vimeo, e utiliza estratégias narrativas já consolidadas nas séries televisivas, mas incorporando os recursos de interatividade oferecidos por essas plataformas.” (Zanetti; Silva; Galante, 2014, s/n).

Isso acontece, porque nenhum sistema da cultura deve abandonar totalmente os seus códigos. Lotman (1978) considera que, embora um texto incompreensível seja “(...) uma etapa obrigatória para uma nova compreensão.” (Lotman, 1978, 170), as regularidades

²⁸ “(...) presenta una grande varietà di possibilità tematiche, formali e linguistiche (...)” (Lino, 2016, 12).

²⁹ “Por el contrario, esferas enteras de la cultura pueden realizar su propio movimiento sólo bajo la forma de cambios graduales.” (Lotman, 2013, 19).

e as irregularidades coexistem e precisam ser dosadas, porque a total intradutibilidade dos códigos pode criar um texto que não permita a comunicação.

Acredito que nesse momento as narrativas seriadas audiovisuais realizadas pelas emissoras de televisão, exclusivamente para o ambiente digital, estão em busca da sua própria estruturalidade que é “(...) à busca da gramaticalidade como fenômeno organizador da linguagem.” (Machado, 2003, 363).

Nessa busca por uma identidade/linguagem própria o que está em processo são as semioses (processos de significação) que se realizam de modo mais assertivo na zona de fronteiras, as fronteiras semióticas dos textos da cultura. As narrativas teledramatúrgicas avançam para o ambiente digital trazendo consigo regularidades reconhecíveis pela memória coletiva, ao mesmo tempo em que outras características vão sendo introduzidas e gerando assim novas informações, novos sentidos, conseqüentemente, estabelecendo outras maneiras de “ler”, se relacionar e consumir essas histórias.

Américo (2017) explica que se trata de um processo bilateral, pois um texto da cultura pode romper seus limites e se direcionar para fora da sua semiosfera, sendo (ou não) assimilado por outra, isto é, os textos culturais estão sujeitos à separação e a união. Essa é a mobilidade da fronteira semiótica da cultura, um texto é considerado próprio de determinado espaço semiótico ou alheio a ele, dependendo do ponto de vista do observador.

Nesses encontros/diálogos transitam tanto os processos de regularidades (tradutibilidades) e repetições (redundância), quanto os de tensionamentos de códigos e de sentidos (que podem levar aos instantes de intradutibilidades), o que quer dizer que “(...) o processo de tradução entre sistemas ao dialogar com as tradições culturais constrói modos de projeção na cultura no aqui e agora, feitos por meio de percursos de sentido que apontam para um além das fronteiras já existentes, propondo outras interfaces.” (Nakagawa, 2008, 111-112).

Com essas noções conceituais engendradas, sigo com as análises das webséries *Amnésia* e *Appaixoados*, produzidas para a televisão pública portuguesa, a RTP.

2.2.3 Sobre *Amnésia*

*Amnésia*³⁰ foi a primeira série totalmente digital disponibilizada pela RTP e realizada pela produtora de audiovisual BeActive Media. A produção foi lançada no RTP

³⁰ *Amnésia* tem autoria de Bruno Bernardo e Patrícia Brásia e pode ser assistida integralmente através do link: [<https://www.rtp.pt/play/p4028/amnesia>].

Play, plataforma de streaming da emissora, no YouTube da RTP e na rede social Instagram, essa última, fundamental para a narração da história da bloguer de sucesso Joana Almeida. Joana (Ana Vilela Costa) acorda com o namorado morto ao seu lado, no dia do lançamento do seu primeiro romance. É detida como a principal suspeita do crime, só que diz não se lembrar de nada do que aconteceu na sua vida no último ano, uma amnésia traumática, segundo os médicos. As investigações começam e, paralelamente, surge uma misteriosa conta no Instagram que sugere “Segue @JoanaLivre. Para ajudares a Joana a provar a sua inocência”. A conta começa a disponibilizar instastories diários com fotos, mensagens e vídeos que remontam a história do casal nesse último ano.

Essa ação já propõe uma desconstrução da narrativa ficcional como uma série audiovisual contada episódio a episódio, porque é uma história tramada também a partir das pistas contidas nas publicações da rede social, que oferece outro elemento inquietante que é a sua efemeridade, já que os instastories desaparecem ao fim de 24 horas. O autor da websérie, Bruno Bernardo, explica que se trata de “(...) uma mudança de paradigma, numa época em que todos os conteúdos estão disponíveis, em qualquer lugar e a qualquer hora. No *Amnésia* partes da história terão uma vida efémera e não poderão ser consumidas após o seu prazo expirar.” (Bernardo, 2017, s/n).

Além de complexificar a narrativa, essa condição exige interatividade por parte de quem a assiste. Nesse aspecto, acredito que *Amnésia* instaura uma ruptura de sentidos intensa, oferece um elemento imprevisível ao público, se configurando como uma explosão semiótica, porque solicita uma readequação no modo de se relacionar com a ficção seriada.

A websérie estreou no dia 30 de outubro de 2017 e foi contada, portanto, em 10 websódios de 5 minutos em média e 25 instastories de 30 segundos. A função do Instagram foi trazer à tona a relação do casal e acabou por oferecer pistas sobre o verdadeiro assassino(a) à inspetora de polícia que investigava o caso. Me chamou a atenção o fato da apresentação da websérie na página do RTPLab desvendar o desfecho da história, o site não traz apenas uma sinopse ou uma chamada para que as pessoas assistam à trama, comete um spoiler³¹.

Ainda sobre a inspiração “instagrável” de *Amnésia*, há um aspecto técnico, que, talvez, possa ser visto como um elemento narrativo que é a imagem recortada (Formato 1:1) como à estética adotada pelo Instagram. Toda a websérie foi gravada sob à ótica “instagrável”, o que não é recorrente na televisão, evidente, e, por isso, se concretiza como

³¹ Veja em: [<http://media.rtp.pt/rtplab/projetos/serie/amnesia/>].

mais uma ruptura de sentidos em relação à composição visual. Só no último websódio nomeado #Epílogo a imagem se revela por inteiro. Arrisco a dizer que a imagem foi mais um componente narrativo, porque sinalizou que todo o mistério da trama estava contido nas postagens do Instagram, a imagem muda no momento que a verdade se esclarece, deixa de estar retida apenas na rede social para se tornar pública.

Oliva (2017) ao analisar o longa-metragem *Mommy* (Xavier Dolan, Canadá, 2014) reflete sobre o fato desse filme também causar estranhamento, porque boa parte da história é contada nesse formato (1:1), rompendo com a convenção do cinema em tela *widescreen*. O autor (Oliva, 2017) descreve uma cena que considera catártica, por unir técnica e conteúdo, é quando em um dos videoclipes que compõem a história a câmera acompanha a personagem Steve andando de skate e, aos poucos, a imagem vai contemplando o que acontece ao seu redor com as outras personagens, como se indicasse a libertação das mesmas, voltando ao formato reduzido (1:1) ao final do videoclipe. Me parece que algo semelhante pode ser associado ao que transcorre em *Amnésia*, uma correlação sutil que pode sequer ser percebida pelos espectadores, mas que reforça os sentidos da história e me faz pensar que, mais uma vez, a afasta das narrativas ficcionais comumente contadas na televisão, que privilegiam um encadeamento de planos e movimentos de câmera que nos auxilia a ter uma compreensão mais palatável das histórias e mensagens e que, majoritariamente, são calcadas na reprodução do real.

Em relação à atuação do elenco, figurino, cenários e outros enquadramentos, a websérie segue os códigos regulares do audiovisual, a não ser pela reduzida captação de cenas externas, a maior parte da história se passa em ambientes fechados, isso pode ter relação mais direta com a redução de custos, já que gravações externas encarecem as produções, do que estar diretamente ligada a uma opção narrativa. Na teledramaturgia, “(...) por conta dos altos custos que demanda o deslocamento de equipe para realização de externas, cerca de 70% das cenas são gravadas em estúdio e 30% em locações.” (Coca, 2018, 151), logo, nesse aspecto *Amnésia* parece ter seguido os mesmos ditames de uma produção televisual. No entanto,

Nas teleficções, as personagens costumam ser apresentadas a partir das suas ambientações, o que contribui para que os cenários sejam captados em Planos Gerais e Conjunto nas primeiras cenas, sendo que imagens de locações são encadeadas como um recurso que tecnicamente leva o nome de *Stock Shot*, isto é, antes de mudar de núcleo dramático em uma narrativa, uma sequência de imagens externas situa o espectador no tempo e no espaço (Coca, 2018, 146-147).

Em relação a essa regularidade, *Amnésia* é mais contida, explora pouco as imagens de transição, o que se mostra menos como uma irregularidade/descontinuidade e mais como uma fragilidade da produção. Frágeis também parecem ser as cenas em que são realizados *merchadisings* das marcas Nescafé/Nestlé e Samsung. Em uma narrativa ficcional televisual, essas aparições seriam vistas como *merchandising* comercial, inserções ou personagens comentando e usando produtos de marcas/empresas que pagam para aparecerem na trama. Nesse caso, as cenas soam como se fossem apenas um equívoco essas marcas terem aparecido, não parece que foi intencional tê-las integrando a cena. Isso acontece na cena inicial do websódio 6, quando a inspetora de polícia fala ao telemóvel/celular, enquanto se serve de um café na máquina de expresso da linha Dolce Gusto Krups da Nescafé/Nestlé, que aparece em evidência e, ainda, em outros websódios, em cenas em que essa mesma personagem em diálogo com seu colega de trabalho, aparece atrás da tela de seu computador ficando exposta a marca Samsung atrás do monitor.

Concluo as observações sobre *Amnésia* sinalizando que em relação aos percursos narrativos não me parece que há desvios significativos na maneira de conduzir uma história de ficção seriada no audiovisual, ao passo que em relação ao formato essa experiência se coloca como uma produção que oferece elementos reconfiguradores, que apontam para novas modos de narrar ficção integrando os códigos do teleficção e o ambiente digital.

2.2.4 Sobre *Appaixonados*

A websérie *Appaixonados*³² é definida como uma comédia romântica interativa e conta a história de Ana Amorim (Solange Santos), uma professora de matemática com pouco mais de 30 anos, que resolve procurar um novo amor através de uma aplicação/aplicativo de relacionamentos, a *Appaixonados*, algo desconhecido para ela, que rompeu um namoro de 10 anos e nos últimos meses ficou em “luto” por isso.

Esta narrativa foi produzida pela produtora Ankylosaur para a plataforma RTP Play e foi disponibilizada no YouTube e também por aplicação. A história cumpre o que promete e se concretiza como uma narrativa que interage com o público e isso acontece de modo muito orgânico, pois a cada semana Ana tem um novo encontro e é o público, no caso, os outros utilizadores da aplicação *Appaixonados*, que acessam os perfis dos interessados em Ana e selecionam quem será o novo pretendente da protagonista.

³² *Appaixonados* tem autoria de Guilherme Trindade e João Harrington Sena e pode ser assistida na íntegra em: [<http://media.rtp.pt/rtplab/projetos/serie/appaixonados/>].

A interação entre narrativa e público nos remete ao fenômeno *Black Mirror: the bandersnatch*, o filme da Netflix, baseado na série televisual de sucesso *Black Mirror*, que propõe cinco finais diferentes para a história, de acordo com as decisões dos espectadores/usuários, que decidem algumas ações que afetam diretamente a personagem principal. O filme foi muito comentado e é, sem dúvida, uma via de experimentação em relação às narrativas ficcionais audiovisuais interativas.

Não só *Black Mirror: the bandersnatch* oferta uma narrativa imprevisível aos espectadores, a proposta da websérie *Appaixonados* também foi perspicaz, como ruptura de sentidos no modo de narrar ficção em imagens em movimento. E foi produzida antes da aclamada experiência da Netflix. *Black Mirror: bandersnatch* foi lançado mundial em 28 de setembro de 2018, no mesmo dia em que *Appaixonados* foi anunciada como vencedora do prêmio Prix Itália 70, na categoria *Web Entertainment*.

Importa lembrar que, como discutido anteriormente, essas experiências se tornam arrojadas ou não dependendo do repertório de quem assiste, se pensarmos nos limites das fronteiras semióticas, pois a fruição depende do ponto de vista do observador, como alerta Américo (2017) e como esclarece Scolari (2019), para um espectador de séries e filmes no ambiente digital, a experiência interativa do filme da Netflix pode ser surpreendente, já para um usuário ativo de videogames, a interação pode deixar a desejar, talvez, para esses espectadores a interação poderia ter sido mais efetiva e os caminhos percorridos mais diversificados.

O autor (Scolari, 2019) está a pensar sobre *Black Mirror: the bandersnatch*, mas acredito que essa ressalva interessa à nossa reflexão, porque uma ruptura de sentidos só se concretiza como imprevisibilidade se, como explica Lotman (2013), algo for irregular a determinado sistema da cultura. Então, o que devemos refletir é sobre como esses percursos narrativos de interatividade apresentados são recorrentes nas séries audiovisuais e/ou nos filmes ou telefilmes que assistimos. Logo, não demora muito a perceber que ambas as experiências se colocam como rupturas de sentidos e descontinuidades ao sistema cultural ao qual estão inseridas.

Appaixonados tem 12 episódios, com durações que variam entre 5 e 15 minutos, ou seja, alguns websódios são mais curtos como o de número 7, com 5 minutos e 27 segundos e outros mais extensos, como o websódio 12 (final) que tem duração de 14 minutos e 18 segundos. Em média, o formato reúne websódios de 5 minutos. Nesse aspecto, o tempo de arte está adequado ao público internauta. Não podemos deixar de sinalizar que, atualmente, a televisão generalista está investindo cada vez mais no formato

séries e, conseqüentemente em histórias mais curtas e ágeis. Isso está acontecendo mesmo em lugares como Portugal e Brasil e outros países latino-americanos que têm na telenovela um formato privilegiado de exibição. A justificativa para o fenômeno das “(...) ‘histórias curtas’ parece reencontrar a *raison d’être* da cultura oral na tecnologia moderna, através da qual novas mídias tornaram possível novas formas de expressão cultural no Twitter, Facebook, fóruns de internet e YouTube” (Lopes; Mungioli, 2015, 145). É uma forma da tela-TV também se adaptar a fragmentação mais acentuada e ao ritmo do ambiente digital.

A websérie teve os episódios liberados para exibição sempre às terças-feiras, às 12h. A cada semana, uma personagem surpreendente era selecionada: perfis mais excêntricos como a gótica e a mafiosa; alternativos como o *hippie* e a *geek* e mais padronizados como o poeta e o filho exemplar, o que demonstra que parece ter sido intencional a representação da diversidade de biótipos. Um mérito na construção de personagens, se levarmos em conta que as narrativas ficcionais tradicionais da teledramaturgia adotam perfis de personagens diversos com certa parcimônia, pulverizados nas tramas e, poucas vezes, como protagonistas. A questão que se coloca é que, embora, essa representatividade tenha destaque no percurso narrativo da história, a protagonista revela um perfil mais próximo a uma “mocinha de novela”, é caucasiana, uma mulher jovem, gentil, compreensiva, ainda que pareça aberta a novidades e disposta a conhecer pessoas “diferentes”. Mais do que isso, no fim das contas, quem Ana escolhe para viver um grande amor, entre os 10 encontros que realiza, é o perfil de personagem mais próximo a um “mocinho”, o bom moço, bonito, atencioso, o que nos leva a crer que, ainda que a diversidade de biótipos esteja ali representada carrega, em certa medida, a regularidade estereotipada da maioria das narrativas televisuais de ficção seriada.

Resumidamente, observo que em *Appaixonados* há muitos sentidos desviados, sobretudo, por conta da participação ativa dos espectadores, mas também na tentativa de trazer diversidade à construção das personagens, ainda que a websérie preserve regularidades da teledramaturgia, como, por exemplo, na captação e no encadeamento dos movimentos e planos de câmera, o que parece acontecer na dosagem coerente para um texto televisual em transmutação, no qual os códigos e as discontinuidades devam coexistir, conforme sugere Lotman (2013).

CONCLUSÃO

As webséries do RTPLab são textos da cultura em transformação, que ocupam nesse momento às margens da semiosfera das narrativas ficcionais audiovisuais. Segundo Lotman (2013), nesse limiar é comum que aspectos regulares dos textos hegemônicos sejam mantidos, enquanto outros, ainda não experimentados, sejam incorporados. E, nessa via, acredito que esses trabalhos devam ser pensados como textos irregulares e descontínuos em busca da sua própria linguagem, ainda não consolidada, mas em construção. E, ainda, defendo que essas narrativas se constituem, antes de mais nada, como textos ficcionais televisuais que apontam novos caminhos para a ficção seriada.

Já em relação a minissérie *Os Maias*, admito que a produção se constitui como um trabalho de recriação literária para o audiovisual, só que apresenta rupturas de sentidos mais perenes, diluídas na criação narrativa e mais acentuadas na redação da forma. *Os Maias* é um texto cultural inventivo e também crítico, tece uma crítica a própria linguagem das narrativas de ficção seriada e mostra que é possível uma história ficcional contada na TV aberta ser criada de modo adverso à linguagem televisual canônica.

Importante que se diga que em relação a essa minissérie as rupturas de sentidos observadas estão em consonância com outros elementos criados segundo as regularidades da linguagem televisual recorrente, como foi a criação dos figurinos, a escolha das locações, o encadeamento da narrativa, seguindo os ganchos de sentidos necessários as interrupções dos intervalos comerciais da TV. Essas regularidades próprias da linguagem asseguram o reconhecimento do telespectador, só que tais convencionalidades não encontrem os elementos reconfiguradores que tornam essa produção uma obra muito bem traduzida (tradução intersemiótica) e com aspectos de transcrição.

Já as webséries descortinam um desafio maior para o contexto que vivenciamos na contemporaneidade, que talvez seja aliar esses dois sistemas da cultura e mediáticos, o audiovisual, pelo viés das histórias de ficção e o universo digital, que explora com mais desenvoltura recursos como a interatividade. As webséries analisadas apresentam aspectos que às aproximam às séries televisuais como a distribuição serializada, os websódios foram disponibilizados uma vez por semana, só que cada uma delas, a seu modo, trouxe inovações em relação ao formato. A narrativa de *Amnésia* foi contada também a partir dos *instastories* publicados diariamente na rede social Instagram e *Appaixoados* dependeu das escolhas do público para construir o websódio da semana seguinte. E, ambas, ao serem finalizadas e ficarem liberadas nos canais digitais da emissora, a RTP, podem ser

consumidas em *binge-watching*, isto é, serem assistidas de uma só vez ou visualizar alguns websódios em sequência.

Em relação à composição visual, *Apaixonados* é mais regular em relação às séries televisuais, já *Amnésia* oferece uma ruptura de sentidos, que pode ser pensada como técnica e narrativa, que é o formato da tela como utilizado na rede social Instagram, imprevisibilidade que parece auxiliar na tradução da história.

Essas experiências demonstram como as emissoras de TV se posicionam de modo muito atento ao rebuliço causado pelas plataformas digitais no âmbito do audiovisual e estão, constantemente, em busca de perspectivas de futuro para a mídia-TV, mesmo que a sua sobrevivência seja fora do dispositivo convencional.

De modo geral, além das transmutações da linguagem em si, as mudanças também mostram alternativas ao modelo de produção e distribuição dessas obras audiovisuais, que se constroem como trabalhos colaborativos, são orientados por uma equipe da emissora, mas geridos fora dela. Importa considerar também o apoio e incentivo à criação de projetos voltados para os jovens e produzidos por esse mesmo público. Esse aspecto é muito relevante, porque assegura frescor e atualidade às histórias contadas, a começar pelos temas escolhidos e suas abordagens.

Só não devemos abstrair que nesse processo, como alerta Henn (2010), “As fronteiras dos espaços semióticos são intensamente negociadas entre os conglomerados da mídia e os diversos estratos da cultura (...)” (Henn, 2010, 114), ou seja, as atualizações que se apresentam como rupturas de sentidos e textos não-hegemônicos agora, aos poucos podem ser assimiladas pelo sistema cultural e se tornarem regularidades, passando à órbita dos textos culturais redundantes. Isso acontece porque a dinâmica da recriação faz parte da linguagem audiovisual, que carrega a herança dos folhetins impressos, das narrativas orais e literárias, da arte dramática, do rádio e do cinema (Balogh, 2002), revelando uma disposição de se adaptar aos movimentos da cultura, é uma condição inerente a sua capacidade de se atualizar em outras linguagens. É o que parece sinalizar, mais uma vez, as experiências realizadas pelo Departamento de Multimídia da Rádio e Televisão de Portugal (RTP), através do projeto RTPLab.

Importa registrar, ainda, que esses resultados e conclusões foram de suma importância para que eu me inspirasse e me sentisse incentivada a dar continuidade a investigação sobre narrativas de ficção em série, pois, acredito que há muito a ser refletido sobre a transmutação da linguagem audiovisual e a relação desses textos da cultura com as plataformas digitais. Diante dessa inquietação, penso em desenvolver, a partir desse estudo

de pós-doutoramento, um trabalho exclusivamente dedicado às webséries da RTP. O título provisório é “Uma cartografia das rupturas e reconfigurações de sentidos das webséries da TV pública portuguesa (RTP)” – a princípio, penso em adotar como metodologia a cartografia e, mais uma vez, acionar as minhas referências metodológicas, que foram abandonadas temporariamente nesta investigação de pós-doutoramento, por não parecerem adequadas para este trabalho. O intuito é ampliar as questões desvendadas pela presente investigação, seguindo caminhos que me conduzem a compreender melhor a reconfiguração da linguagem da teleficção, como venho fazendo ao longo dos últimos anos, só que articulando, agora, de modo mais atento, esses textos culturais em diferentes mídias/dispositivos.

Assim sendo, a minha próxima investigação deve se sustentar também na Semiótica da Cultura (SC), no sistema audiovisual e ser mais perspicaz em incorporar um terceiro eixo de articulação, as multiplataformas. E, nesse caso, pensando especificamente a ficção seriada da TV pública portuguesa, produzida projeto RTPLab. O objetivo principal deve ser norteado, então, pela averiguação dos processos de reconfigurações de sentidos que se constituem em relação à linguagem da teleficção e aos formatos televisuais mas, também, ao modelo de negócios adotado pelo canal na tentativa de expandir a mídia-TV para as plataformas digitais. Para alcançá-lo, devo problematizar, novamente, as rupturas de sentidos nos textos ficcionais analisados, tendo como metodologia, como já dito, a cartografia, proposta de Deleuze e Guattari (1995) que sugere a constituição de um mapa rizomático, com pontos de intensidades e conexões diversas. Na busca por esse mapa, meu olhar irá transitar com mais acuidade pelas 16 webséries disponibilizadas (até abril de 2020) e outras que vierem a ser realizadas pelo projeto RTPLab durante a vigência da pesquisa. No entanto, a cartografia exige um contexto mais abrangente e outras narrativas ficcionais da RTP deverão ser consideradas, visto que essas obras contemplam tanto regularidades como irregularidades, imprevisibilidades e descontinuidades em relação à linguagem tradicional da mídia-TV, aberta e generalista. O estudo contemplará, portanto, textos que, suponho, apresentam rupturas de sentidos, operam sobre a função criativa da linguagem e são imbuídos de uma crítica à própria linguagem ficcional audiovisual, com potencialidade para desencadear a reorganização dos códigos e propor novos modos de narrar ficção seriada em distintas plataformas de mídia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altafini, T.; Gamo, A. (2010). Web-séries no contexto dos universos narrativos expandidos *Geminis*. São Carlos/SP, n. 1, (43-52), 2010. Disponível em: [<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/28>]. Consultado em 23 jan. 2020.
- Álvarez, M. (2011). Series para la web: nuevos modelos y desafios. In: *IV Congreso Internacional sobre Analisis Fílmico. Nuevas tendencias y hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporânea*, Madrid: Ediciones de las Ciencias Sociales, (669-680). Disponível em: [<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/31378?locale-attribute=en>]. Consultada em 12 jan. 2020.
- Amaral, M. A. (2001). *Só falta a audiência*. Público rejeita a minissérie Os Maias, apesar da produção impecável. [Online]. Consultado a 08 de janeiro de 2020. Disponível em: [https://istoe.com.br/40149_SO+FALTA+AUDIENCIA/]. Consultada em 12 jan. 2020.
- Amaral, M. A. (2004). Depoimento. In: *Os Maias*. (2004). [DVD] Direção de Carvalho, L. Rio de Janeiro: TV Globo.
- Américo, E. V. (2017). O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman. *Bakhtiniana*. São Paulo, n.12, v.1, Jan./Abril, (5-12). Disponível em: [<http://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/26361/20935>]. Consultada em 25 jan. 2020.
- Balogh, A. M. (2002). *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Barbosa, F. S. (2013). *A produção independente de webséries pela perspectiva multiplataforma da televisão digital e internet*. Mestrado em Televisão Digital: Informação e Conhecimento. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista. Disponível em: [<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/89550>]. Consultado em 02 fev. 2020.
- Barthes, R. (2012). O efeito de real. In: Barthes, R. *O rumor da língua*. 3ª. ed. Trad. Mario Laranjeira. (181-190). São Paulo: Martins Fontes.
- Bernardo, B.(s/d). “Amnésia”. A primeira série exclusivamente digital. Disponível em: [<http://media.rtp.pt/extra/ficcao/amnesia-primeira-serie-exclusivamente-digital/>]. Consultado em 10 fev. 2020.
- Burnay, C. D.; Lopes, P.; Sousa, M. N. (2019). Portugal: um mercado parado a olhar para o futuro. In: Orozco Gómez, G.; Lopes, M. I. V. (orgs). *Modelos de distribuição pela internet: atores, tecnologias, estratégias*. Anuário Obitel 2019. Porto Alegre: Sulina, (322-355).
- Campos, H. (2013). Da tradução como criação e crítica. In: Nóbrega, T. & Tápia, M. (orgs.), *Haroldo de Campos: transcriação* (104-163). São Paulo: Perspectiva.

Coca, A. (2019). As travessias da ficção seriada na TV brasileira. In: Médola, A. S.; Santos, C.; Albino, J. P.; Pedrosa, L.; Ruíz, M.; Cabral, R.; Andrelo, R.; Matínez-Rolán, X.; Cunha, R.; Covalesky, R.; Valente, V.. (Orgs.). *Significações e Estratégias Midiáticas*. (30-49). Aveiro: Ria Editorial.

_____ (2018). *Cartografias da teledramaturgia brasileira: entre rupturas de sentidos e procesos de telerrecriação*. São Paulo: Labrador.

_____ (2015). *Tecendo rupturas: o processo da recriação televisual de Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Tríbia.

Deleuze, G.; Félix, G. (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrênia*. v.1. Rio de Janeiro: Editora 34.

Félix, I. F. (2018). *Os produtores da RTP Multimédia: modelos de produção, criação e desenvolvimento de conteúdos*. Relatório de estágio do mestrado. Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Comunicação Social, Lisboa. Disponível em: [<https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/9381/1/VERS%c3%83O%20DIGITAL%202%20-%20Os%20Produtores%20da%20RTP%20Multim%c3%a9dia%20.pdf>]. Consultado em 15 fev. 2020.

Henn, R. (2010). Memória e arte na semiosfera midializada. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul/RS, 2010, v.9, n.18, (103-115). Disponível em: [<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/621/460>]. Consultado em 15 fev. 2020.

Hernández-García, P. (2011). Las webseries: evolución y características de la ficción española producida para internet. *Faro*. Valparaíso, Chile, n.13, (94-104). Disponível em: [<http://web.upla.cl/revistafaro/n13/pdf/art09.pdf>]. Consultado em 29 jan. 2020.

Hersegel, J. P. (2018). *A websérie: um mapeamentobibliográfico acerca desse formato narrativo*. *Mediação*. Belo Horizonte/MG, v.20, n.27, (133-147). Disponível em: [https://www.academia.edu/38872490/A_webs%C3%A9rie_um_mapeamento_bibliogr%C3%A1fico_acerca_desse_formato_narrativo]. Consultado em 03 fev. 2020.

Jakobson, R. (2010). *Linguística e comunicação*. 22ª ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.

Jenkins, H. (2009). *A cultura da convergência*. 2ª ed. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph.

Lemos, V. C. A. (2009). *Formatos narrativos audiovisuais para a web: a relevância da segmentação*. Caso de estudo: projeto Carne p'ra Canhão. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Multimédia). Departamento de Comunicação e Arte. Universidade de Aveiro. Aveiro. Disponível em: [<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/1213/1/2010000523.pdf>]. Consultado em 02 fev. 2020.

Lino, M. (2016). Webseries, original series e digital series: le forme dele narrazioni seriali nel web. *Between*, Milão, Itália, vol, VI, número 11, (1-27). Disponível em: [https://www.academia.edu/27805625/Webseries_Original_Series_e_Digital_Series_Le_forme_delle_narrazioni_seriali_nel_web]. Consultado em 25 fev. 2020.

Lopes, M. I. V.; Mungiolli, M. C. (2015). Brasil: tempo de séries brasileiras? In: Orozco Gómez, G.; Lopes, M. I. V. (orgs). *Relações de gênero na ficção televisiva: Anuário Obitel 2015*. Porto Alegre: Sulina, (117-159).

Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión*. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. 1ª. ed.. Barcelona: Gedisa.

_____ (2013). *Cultura y explosión*. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. 2ª. ed.. Barcelona: Gedisa.

_____ (1978). *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa.

Machado, A. (2011). Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: Parente, A. (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Trad. Rogério Luz et al. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34.

Machado, I. (2003). *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia/SP: Ateliê Editorial.

Machado, I. (2016). *Lugar da tradução intersemiótica na comunicação intercultural*. *Revista USP*, 111, (157-168). [Online]. Disponível em: [<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127630>]. Consultado a 06 de janeiro de 2020.

Matsuzaki, L. (2018). Iniciativas de inovação aberta aplicadas ao segmento de ficção televisiva. *Memorias del XVI Congreso de la Asociación latinoamericana de Investigadores de Comunicación (ALAIIC)*. San José, Costa Rica, (124-129). Disponível em: [http://alaic2018.ucr.ac.cr/sites/default/files/2019-02/GI%20%20-%20ALAIC%202018_0.pdf]. Consultado em 26 fev. 2020.

Memória Globo (2001). Os Maias. [Online]. Consultado a 10 de janeiro de 2020. Disponível em: [<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/os-maias/>].

Mungiolli, M. C.; Lusvarghi, L.; Penner, T. (2018). Expansões e propagações de conteúdo transmídia: um estudo exploratório das webséries na plataforma Gshow. *Memorias del XVI Congreso de la Asociación latinoamericana de Investigadores de Comunicación (ALAIIC)*. San José, Costa Rica, (117-123), 2018. Disponível em: [http://alaic2018.ucr.ac.cr/sites/default/files/2019-02/GI%20%20-%20ALAIC%202018_0.pdf]. Consultado em 22 fev. 2020.

Nakagawa, F. S. (2008). *As espacialidades em montagem no cinema e na televisão*. 211 f. Tese. (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em:

[<https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/5077/1/Fabio%20Sadao%20Nakagawa.pdf>].

Consultado a 06 de janeiro de 2020.

Oliva, R. (2017). *Interconexões de poéticas audiovisuais*: transcineclipe, transclipecine e hiperestilização. Curitiba: Appris.

Peixinho, A. T. (2017). O contributo dos estudos narrativos para a compreensão da ficção narrativa do século XXI. In: CUNHA, I. F.; CASTILHO, F.; GUEDES, A. P. (orgs.). *Ficção seriada televisiva no espaço lusófono*. Covilhã: Editora LabCom.IFP, (43-64).

Rosário, N. (2008). Mitos e cartografias: novos olhares metodológicos na comunicação. In: Maldonado, A.; Bonin, J.; Rosário, N. (orgs.): *Perspectivas metodológicas em Comunicação*: desafios na prática investigativa. (195-220). João Pessoa: Editora Universitária da Universidade Federal da Paraíba.

Scolari, C. A. (2019). Bandersnatch. Apuntes sobre la construcción del “teleusuário”. Disponível em: [<https://hipermediaciones.com/2019/01/06/bandersnatch/>]. Consultado em 04 fev. 2020.

Zanetti, D.; Silva, L.; Galante, M. (2014). As webséries e o campo do audiovisual. *Memórias del XV Congreso de la Asociación latinoamericana de Investigadores de Comunicación* (ALAIC). Lima, Peru. Disponível em: [<http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/12/GI3-Zanetti-C+%C3%B3ndido-Leal.pdf>]. Consultado em 22 jan. 2020.

PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA NO ÂMBITO DO PROGRAMA

Coca, A. (2019). Reconfigurações de sentidos na cenografia da teleficção brasileira. In: Sousa, Jorge Pedro (Org.) - **Jornalismo e Estudos Mediáticos: Memória II** [eBook]. (61-73). Porto: Publicações Universidade Fernando Pessoa.

Coca, A. (2020). A transcrição de *Os Maias* para televisão. In: Sousa, Jorge Pedro (Org.) - **Jornalismo e Estudos Mediáticos: Memória III** [eBook]. (No prelo). Porto: Publicações Universidade Fernando Pessoa.