

A Terceira Era de Ouro da TV e o espaço vazio na produção brasileira

José Soares de Magalhães Filho¹

Resumo: *Este texto apresenta as bases da narrativa seriada televisiva, com ênfase na Terceira Era de Ouro da TV. Investiga os fatores conjunturais que levaram ao vertiginoso aumento de oferta na produção seriada televisiva. Propõe que a complexidade que parece caracterizar boa parte dos produtos deste período iniciou-se pela atração de profissionais qualificados, com especial importância dos roteiristas. Examina a posição da autoria nas séries televisivas.*

Palavras-chave: *narrativa seriada, séries televisivas, autoria.*

Introdução

“O drama televisivo é a nova literatura”, afirmou o escritor Salman Rushdie em entrevista a jornais ingleses². O autor mostrou-se entusiasmado com a maneira encontrada por

1 Professor do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). jsoaresjr@yahoo.com.br

2 <http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/12/salman-rushdie-write-tv-drama>; <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/booknews/8571010/TV-drama-is-the-new-literature-says-Salman-Rushdie.html>.

escritores para veicular seus trabalhos. O insuspeitado meio são as obras ficcionais produzidas para a televisão em forma seriada.

Rushdie afirmou que os dramas seriados televisivos tomaram o lugar do cinema e mesmo dos romances como o melhor modo de comunicar ideias. Para ele, a televisão tem sido o canal para alguns dos textos mais sofisticados produzidos atualmente. Mostrou-se animado especialmente com uma característica das novas produções televisivas – o nível de independência e liberdade que o autor de textos de alguns produtos televisivos consegue ter, ao contrário do que ocorre atualmente na indústria do cinema. Para ele, as séries dão ao escritor um controle sobre a história e os personagens que só os romancistas parecem ter, com um aprofundamento no desenvolvimento de personagens comparável, por exemplo, àqueles vistos nos melhores trabalhos de Dickens. Revelou ainda que ele mesmo estuda um projeto para a TV.

A asserção de Rushdie não é, de maneira alguma, nova. Nos últimos anos, a noção parece ser acolhida tanto nos meios acadêmicos quanto nos de produção audiovisual. Ana Tous-Roviroso (2010) localiza as primeiras percepções nesse sentido em um número especial que a revista *Cahiers du cinema* (nº 581, julho-agosto, 2003) dedicou às séries de ficção norte-americanas, e às declarações, feitas pouco antes em entrevista

ao jornal *Libération*, do diretor francês Chris Marker³. Tous-Rovirosa (2010, p. 123) fala, ainda, das diferenças fundamentais, até mesmo legais, entre a concepção de autor no cinema norte-americano e a dos europeus e latino-americanos. As leis de propriedade intelectual europeias e latinas consideram autores o diretor, o roteirista e o compositor da trilha sonora, ao passo que um diretor ou roteirista norte-americano não tem direitos sobre a obra e não são, portanto, considerados os autores da mesma, a não ser que, ao mesmo tempo, sejam *produtores* da peça. Esta ressalva será importante para compreendermos o cenário autoral e de produção que se projetou nos primeiros anos do século 21.

O presente trabalho quer lançar luz sobre esse período recente da produção audiovisual, que alguns (Sepinwall, 2012, Martin, 2013) já chamam de *Terceira Era de Ouro da TV*. Propõe ainda entender um aparente paradoxo: como o aumento no número de canais, e a conseqüente pulverização das audiências, permitiu a viabilização econômica de tantas séries, algumas com orçamentos compatíveis com a sofisticação visual e narrativa

3 “Minha necessidade de ficção se alimenta daquilo que é de longe a fonte mais talentosa: as formidáveis séries americanas (...). há, ali, um conteúdo, um senso de agilidade narrativa, da elipse, da montagem, uma dramaturgia e um conjunto de atuações que não têm equivalente em parte alguma e, sobretudo, não em Hollywood” (JOYARD, apud TOUS-ROVIROSA, 2010, p. 126, tradução nossa).

resultantes? Uma última questão é colocada: até que ponto podemos considerar *um autor* para a série televisiva, visto o grau de coletividade na estrutura de produção audiovisual?

Parece-nos pertinente analisar um produto que, como já notado por Rushdie e por Johnson (2005), mostra-se cada vez mais influente dentro da cultura de massa. Carlos (2006, p. 44, 43) defende que as atuais séries pintam um retrato detalhado das facetas dos comportamentos contemporâneos e, ao explorar as possibilidades da crônica de costumes, elas alcançam “o ápice de sua vocação realista [...] o mais fiel espelho da sociedade hoje disponível na cultura de massas”.

Liberdade criativa e a sofisticação narrativa

Uma das bases deste texto está na percepção de que, como já nos indicou Rushdie, cada vez em maior número, textos sofisticados são transformados em produtos televisivos. A busca por uma maior liberdade criativa teria empurrado autores qualificados, oriundos da literatura, do teatro e do cinema, em direção à TV. Essa teria sido a força determinante desse impulso qualitativo na produção seriada televisiva.

Esse processo, iniciado pelos escritores, teria atraído novas levas de profissionais, oriundos de todos os departamentos

da produção audiovisual, desde direção, produção, fotografia, arte, até os atores, que teriam seguido em direção à televisão em busca de modos novos de produção⁴. Estas ondas, num ciclo virtuoso, teriam gerado uma transformação na qualidade das produções. A liberdade concedida aos roteiristas-criadores teria resultado no desengavetamento de muitas ideias, por longo tempo represadas⁵. O aumento na quantidade de produções também funcionou como estímulo e acelerador de rompimentos de limites genéricos – as ousadas temáticas e estéticas tendem a forçar essas fronteiras, expandindo os limites entre os gêneros.

Steven Johnson (2005, p. 55) defende que esse aumento da complexidade narrativa televisual vem ocorrendo desde o início dos anos oitenta e propõe que ela pode ser medida por três variáveis de níveis de exigência ao espectador – o número

4 Uma entrevista do ator norte-americano Kevin Bacon, publicada na revista *Veja* (edição nº 2321 de 15 de maio de 2013) é elucidativa a respeito das diferenças entre os modos de produção do cinema e da TV, e os reflexos na profissão e na vida pessoal do ator. Bacon, além disso, faz coro à percepção de liberdade do autor na TV: “A Tv virou o paraíso dos bons roteiristas. As séries são um meio em que eles podem se expressar com mais liberdade e ter controle sobre o resultado de seu trabalho. Para quem atua, portanto, também se tornou mais instigante fazer TV do que cinema. Minha mulher [a também atriz Kyra Sedgwick] provou desse gostinho por sete anos e não queria saber de outra vida [...]. Na TV, ela [...] encontrou mais tempo para curtir o trabalho e evoluir dentro da sua personagem”.

5 Chris Albrecht, ex-presidente da HBO, localiza na série *OZ* (1997-2003) um divisor de águas, pela mensagem enviada à comunidade criativa. Muitos autores apareceram com ideias que, antes de *OZ*, não tinham coragem de propor.

de fios narrativos distintos dentro de um episódio, a memória de determinadas informações ao longo das temporadas, e pelos subtextos, espaços vazios deixados, consciente ou inconscientemente, pelo autor, passíveis de ser preenchidos. Por sofisticação narrativa, podemos então entender como um número maior de tramas narrativas, com o uso complexo do tempo narrativo; um texto que conta com a colaboração do espectador na sua leitura; um maior aprofundamento no desenvolvimento dos personagens; uma atenção aos departamentos de arte e de fotografia; uma montagem mais ousada. Essa mudança qualitativa veio pelo cabo e estimulada pela fragmentação das audiências.

Comercialmente, as TVs a cabo apresentavam um problema enorme para um negócio construído sobre uma filosofia da rede, onde vence quem consegue um resultado mais amplo, mais palatável, menos desafiador. Criativamente, porém, o público fragmentado foi a melhor coisa que poderia ter acontecido para a televisão. [...] Você consegue ganhar dinheiro num programa assistido por três milhões de pessoas, se elas são as três milhões de pessoas “certas” (SEPINWALL, 2012, p. 3, 4, tradução nossa).

Essa audiência seletiva explica, em parte, a elevação na qualidade das novas séries. Ousadas temáticas e estéticas forçaram, ao longo deste período, mudanças que terminaram

por contaminar intertextualmente produtos da TV, do vídeo, do cinema e dos meios digitais.

A outra parte é a da viabilidade econômica – o nó que represa a maior parte dos projetos. As séries televisivas são um objeto ao mesmo tempo cultural e econômico (Esquenazi, 2011, p. 48). A sua produção implicará, portanto, um acordo entre diferentes parceiros. A história de uma série é, para Esquenazi, sempre a história de produtores de um projeto cultural que tentam convencer parceiros, difusores e anunciantes que este projeto pode ser economicamente viável. A história da televisão nos mostra que esse caminho pode também acontecer pela via contrária – há casos em que a iniciativa parte de difusores e, até mesmo, de anunciantes, na forma de encomendas aos produtores.

Pelo menos por duas vezes parece ter ocorrido um fenômeno que podemos chamar de *infantilização do cinema*. No final dos anos 70, por conta do fenômeno *Star wars*, Hollywood deixou o público adulto de lado. O resultado foi a *Segunda era de ouro da TV*, nos anos 80. E aconteceu de novo na década passada. No final dos anos 90, alguns canais a cabo, notadamente o HBO, resolveram partir para produções mais ousadas como forma de conquistar este público adulto. A estratégia funcionava como um lastro, tornando o canal indispensável no cardápio

das operadoras. Com o tempo, perceberam que, até mesmo comercialmente, esses produtos mostraram-se vantajosos. A complexidade narrativa permite assisti-los mais de uma vez e viver novas experiências. Essa é a vantagem de um produto sofisticado. Mesmo que não tenham uma audiência tão grande quanto outros, de leitura mais rasa, vão mais tarde recuperar o investimento através de reprises e pelas vendas de DVDs⁶. Daí emergiram projetos, muitos deles desengavetados, de roteiristas que não ousariam apresentá-los anos antes. Isso esclarece a produção de séries improváveis, pelas ousadias temáticas ou formais, como *The wire* ou *Deadwood*, para citar dois pilares dessa *Terceira Era*.

Narrativa seriada e o seriado televisivo

Arlindo Machado (2000) nos diz que o que caracteriza uma narrativa seriada é a sua apresentação fragmentada de maneira descontínua. Ele resume as suas origens:

Não foi a televisão que criou a forma seriada da narrativa. Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais desde o

6 Substituídos recentemente pela demanda em *streaming*.

século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela e conheceu a sua primeira versão audiovisual com os seriados do cinema. Na verdade, foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão (MACHADO, 2000, p. 86, 87).

Antes do folhetim, portanto, podemos falar de um *efeito Sherazade*. Na história⁷, a personagem consegue, por uma estratégia de criação de expectativas através da suspensão da narrativa em momentos certos, sobreviver noite após noite. Mas certamente coube ao folhetim e ao seu longo percurso – 1836-1914 (MEYER, 1996) –, a formatação dos recursos fundamentais das narrativas seriadas, como recapitulações e ganchos, usados ainda hoje nas séries televisivas contemporâneas. Marlyse Meyer os chama de *macetes folhetinescos*. “Folhetim é vício”, nos diz ela (p. 124).

Jean-Pierre Esquenazi (2010) faz uma análise bastante abrangente do formato seriado televisivo. Ele afirma que as séries são o gênero ficcional que melhor se adaptou à forma de difusão televisiva por dois motivos: elas alcançaram o público na sua intimidade e, por conta da difusão em grade, na regularidade do seu cotidiano. Os programas harmonizaram-se às rotinas e ritos familiares “oferecendo encontros pontuais e precisos aos

⁷ *As mil e uma noites*, na verdade, é uma reunião de pequenas histórias da tradição literária árabe, compiladas entre os séculos IX e XVI.

telespectadores” (p. 23). Para ele, a apropriação regular do conteúdo por um ou vários membros da família foi fundamental para a longevidade do produto.

A sua proposta de taxonomia, baseada na temporalidade, desmembra as séries em duas categorias básicas – as séries *imóveis* e as *evolutivas*. Na primeira, a imobilidade se refere às narrativas onde os personagens se mantêm os mesmos, com traços de caráter e atitudes imutáveis. As séries imóveis são separadas em dois grupos. Temos os seriados *nodais*, onde nodal é o lugar de cruzamento de todos os caminhos. Essas séries apresentam, portanto, pontos de passagem obrigatória para cada episódio. Algumas narrativas policiais são imóveis por sempre apresentar uma ordem invariável, em que um ou vários personagens principais buscam a resolução de um crime que segue uma fórmula narrativa. Essas séries se expandem contando histórias com o esqueleto fixo, em que a serialidade se mantém através da repetição desses pontos nodais.

A outra categoria de séries imóveis seria representada pelas *soap-operas* e pelos *sitcoms*. Esquenazi, ao analisar as narrativas melodramáticas oriundas do rádio, define o conflito adiado como a válvula de propulsão da história. Ele cita Robert Allen para afirmar que os múltiplos acidentes e a rivalidade entre personagens é o que conduz a narrativa das *soap-operas*

e não a evolução da história. Mergulhada na repetição contínua do passado, ela se mantém imóvel. Já os *sitcoms* baseiam-se na repetição de *gags* e na tipificação de personagens. Os ritmos internos funcionam, ali, como refrões de uma canção, propondo ao público uma cumplicidade que torna secundária a narrativa. Aqui, Esquenazi detecta a exigência fundamental na qual as séries do tipo imóvel se ancora – a cumplicidade do seu público –, e enxerga nelas a vantagem de uma relativa independência entre os episódios.

A narratividade nodal de *Columbo* ou de *Lei e ordem*, a verborreia persistente da *soap-opera* ou as piadas duplicadas da *sitcom* são formas diferentes de conservar o tempo narrativo e de construir essas cadeias narrativas que só têm um fecho fictício. Séries nodais, *soap-operas* e *sitcoms* conseguem, por meios diferentes, bloquear o desenrolar narrativo com o auxílio de processos diversos, mas que requerem toda grande cumplicidade com os públicos. Estes são normalmente seduzidos pela grande vantagem de que beneficiam as séries imóveis: o visionamento dos episódios anteriores não é absolutamente necessário e a sua falta não dificulta (ou dificulta muito pouco) a compreensão dos episódios seguintes (ESQUENAZI, 2010, p. 101).

Esquenazi, no entanto, enxerga que a imobilidade é, cada vez mais, uma característica abandonada pelas narrativas seriadas contemporâneas.

Em oposição às séries imóveis, estão as *evolutivas* que, ao abolirem uma estrutura fixa, buscam a progressão do

tempo ficcional. Esquenazi, mais uma vez, divide-as em duas categorias: as séries *corais* e as *folhetinescas*. As primeiras seguem o desenvolvimento de linhas narrativas múltiplas, onde a diversidade de personagens e arcos constituem um painel central. Normalmente não existe uma fidelidade a um único protagonista. No lugar, há a construção cuidadosa da imagem de uma comunidade, formada por uma multiplicidade de vozes – um coral. Arlindo Machado (2000, p. 94, 95) nos lembra que, embora essa estrutura já existisse na literatura e no cinema, foi na televisão que ela encontrou solo próprio, muito por conta da longa duração dos programas. Tanto Machado quanto Esquenazi ou, ainda, Sepinwall (2012) enxergam a série norte-americana *Hill street blues* (1981-89) como o cânone da tendência.

Ao contrário das séries corais, onde uma estrutura mosaica rege a narrativa, as folhetinescas dependem do encadeamento entre os episódios. Por mais que as duas se utilizem do *gancho*, as séries folhetinescas estabelecem a causalidade como estrutura fundamental para a sucessão dos episódios. Esquenazi as define pela “construção da expectativa de um acontecimento e na promessa feita ao espectador de prosseguir a ação no ponto em que foi provisoriamente interrompida” (p. 104). Tenta-se, nas séries evolutivas, adaptar a narrativa ao tempo da vida comum. A fidelização é conseguida pela dependência entre os episódios. O

espectador fiel conhece os pormenores dos episódios anteriores e percebe detalhes dramáticos que “só ele” é capaz de notar. Como reflexo, passa a ver-se como uma espécie de memória viva da obra, e, assim, sente-se quase um colaborador do autor.

Esses modos narrativos dificilmente são encontrados de forma *pura*, mas numa sobreposição de gêneros (MACHADO, 2000, ESQUENAZI, 2010). O hibridismo é a regra. Arlindo Machado (p. 97) enxerga nesse jogo intertextual de contaminações mais uma razão para a complexidade das narrativas seriadas: “a riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis”.

A temporalidade específica das séries é também trabalhada por Carlos (2006) em dois sentidos. A longa duração permite que as séries alcancem uma complexidade no desenvolvimento dos personagens que, como já nos disse Rushdie, só o texto literário conseguia abarcar; no segundo sentido, essa temporalidade permite uma nova tática de fidelização. O espectador, ao acompanhar por anos as diversas temporadas, cada vez mais numerosas, testemunha o crescimento e o desenvolvimento de personagens – crianças e adolescentes crescem, jovens tornam-se adultos, adultos envelhecem. Com eles, o viés da exploração

temática se modifica, e os interesses da série mudam com o passar dos anos. Vivemos, na expressão de Martin Winckler (apud CARLOS, 2006, p. 15), o *triplo envelhecimento* – do personagem, do ator e do espectador. “Não é somente um personagem que os espectadores veem crescer, é um filho que poderia ser seu. Ou alguém que cada um de nós poderia ser”.

Esquenazi relata o que chama de superioridade da produção serial norte-americana, e é categórico ao festejar as produções televisivas dos Estados Unidos:

Temos de reconhecer que a exploração americana do campo das séries continua a ser incomparável. Ao longo do tempo, manteve-se ambiciosa e plena de ensinamentos. Tanto no plano dos modelos de produção, da invenção narrativa e genérica, da consciência de questões culturais, políticas, feministas, econômicas e sociais, como no da exploração de territórios ficcionais inéditos, as séries televisivas americanas continuam à frente das outras produções nacionais, que, em muitos casos, as copiam (ESQUENAZI, 2010, p. 11).

Essa supremacia acaba por definir padrões que, como ocorre em boa parte do mercado audiovisual, espalham-se e são absorvidos pela produção mundial.

As narrativas produzidas pela indústria norte-americana se mostram produtos muito mais audaciosos do que, por exemplo, as telenovelas brasileiras. Carlos (2006) ressalta que não é apenas

uma identidade narrativa própria que expande a repercussão desses produtos, mas a ousadia na escolha de temas que fogem das opções comuns do melodrama das novelas. Essas ousadias, notadamente carregadas de temas relativos a violência, sexo, vícios, família e classes formam a base temática (MARTIN, 2013, p. 7) sobretudo das séries produzidas para os canais a cabo, não afetados pelas restrições da *Federal Communications Commission* (FCC) e da *Parents TV Council* (PTV)⁸ (TOUS-ROVIROSA, 2010).

Além disso, nos diz Esquenazi, outro fator que coloca a produção francesa em desvantagem em relação à norte-americana é o fato de que, ao produzir com recursos financeiros bastante menores, os episódios dificilmente atingem o número necessário à fidelização do público (p. 10). O mesmo se pode dizer da estrutura brasileira, onde a maior parte das séries não emplaca uma segunda temporada.

O autor da série de TV

A autoria exclusiva de um indivíduo num produto audiovisual é rara, dadas as demandas por estruturas de produção em equipes complexas. Apesar da declaração, pelo

8 Os canais de sinal aberto encontram maior resistência ao lidar com temas ligados a violência e sexo, justamente por estarem sob o jugo dessas duas instituições de controle de conteúdo.

estruturalismo, da *morte do autor*, por conta dos processos intertextuais, e das limitações impostas ao autor pela imposição das fronteiras de um gênero, é útil tentar enxergar como se estrutura a autoria na série televisiva.

Como já dissemos, o fato de a política de produção norte-americana não dar ao diretor ou ao roteirista os direitos de autor, acabou definindo um *modus operandi* dentro das novas séries produzidas nos Estados Unidos – o roteirista-criador, comumente, assume os poderes e deveres de produtor-executivo, e gerencia e direciona uma equipe de roteiristas e de diretores⁹, num processo de criação que resulta coletiva, mas com uma nítida figura central.

Anna Tous-Roviroso (2010, p. 148, tradução nossa) resume o relato de Miller (2000) de como se davam as reuniões da equipe de roteiristas e de consultores (neste caso, antigos membros de equipes da Casa Branca) da série *The west wing*:

Os roteiristas arguíam aos assessores sobre possíveis situações fictícias, e eles relatavam a situação real que viveram por experiência, ou a que consideravam mais verossímil. Muitas tramas nasceram durante essas reuniões. Normalmente, Sorkin [criador da série] disparava uma ideia, os assessores argumentavam e, uma vez definida, Sorkin decidia o tom – cômico ou dramático – e a equipe de roteiristas a desenvolviam.

⁹ Os até então 104 episódios da série *House* analisados por Anna Tous-Roviroso (2010, p. 163) tiveram 17 roteiristas e 20 diretores diferentes.

Cena semelhante é retratada no documentário *Hollywood, le règne des séries* (2007): uma reunião da equipe de roteiristas encabeçada por Shawn Ryan, criador da série *The shield* (2002-2008), deixa clara uma metodologia de trabalho bastante similar. As ideias e questões são colocadas na mesa e tudo passa pela aprovação do criador da série. Uma frase resume a posição de independência criativa de Ryan, enquanto ele fala da violência mostrada na série: “posso dizer o que quiser e da maneira que quiser”. Martin (2013, p. 8, tradução nossa) relata a centralização de poder de David Chase, criador do *Família Soprano*: “Todas as decisões – do direcionamento da trama, ao casting, à cor da camisa de um personagem secundário – passavam por ele”.

Tous-Roviroso (2010), na sua análise de cinco séries norte-americanas¹⁰, reforça esta tendência formal. Confirma também algumas diferenças na estrutura produtiva entre as grandes cadeias de canais abertos – mais parecida com a estrutura dos estúdios hollywoodianos – e na dos canais a cabo – mais próxima da política de autores. Há uma tendência na diminuição dessas diferenças, com uma aproximação, por parte dos canais abertos, de uma política de maior autonomia para os autores. Essa guinada dá-se em razão da pressão causada pelo sucesso das

10 *Lost* (ABC, 2004-2010); *CSI: Crime scene investigation* (CBS, 2000-); *The west wing* (NBC, 1999-2006); *Desperate housewives* (ABC, 2004-2012); *House, M.D.* (Fox, 2004-2012).

séries veiculadas pelos canais a cabo, reforçando a tradição de cópia e reciclagem que caracteriza a indústria audiovisual norte-americana (TOUS-ROVIROSA, 2010, p. 151). Isso nos traz de volta a questão, sobre a autoria no seriado televisivo, colocada no início deste texto: até que ponto podemos considerar *um autor* para a série televisiva?

No exame de uma das séries, Tous-Rovirosa nos permite ver o quanto das decisões por parte do criador da série permanece na obra, a despeito do compartilhamento das funções – especialmente entre a equipe de roteiristas e de diretores. Ao analisar o estilo de Aaron Sorkin, criador da série *The west wing*, a autora detecta que o ritmo acelerado dos diálogos ganha peso diante da trama, que passa a ter um papel secundário dentro da série. A marca da autoria de Sorkin pôde ser sentida após a sua saída, depois da terceira temporada. Mudanças feitas pelo substituto foram percebidas e desagradaram boa parte dos espectadores. A marca autoral desse criador já estava presente na sua série anterior (*Sports night*, 1998-2000), e pode agora ser confirmada na série seguinte – *The newsroom* (2012-2014) – que mantém essas mesmas características básicas. O mesmo pode ser enxergado na marca nítida de outro autor, David Simon que, em *The Wire/A Escuta* (2002-2008), usa uma fortíssima estrutura coral povoada por indivíduos que se colocam em conflito com

as instituições dentro das quais se inserem. Cada temporada é usada para mapear e analisar as engrenagens de uma instituição diferente. A mesma fórmula estilística reaparece na sua série seguinte, *Treme* (2010-2013).

Tous-Rovirosa apresenta outra característica que reforça a autoria de uma figura central. Embora seja comum que vários diretores revesem-se nos episódios, dificilmente notamos uma variação ou uma marca estilística de um diretor. Uma ressalva é feita aos diretores convidados¹¹. A estes são dadas liberdades criativas que os diretores da equipe não parecem ter.

Outra possibilidade autoral destacada pela análise de Tous-Rovirosa é pelo produtor executivo, enxergada na figura de Jerry Bruckheimer. As séries produzidas por ele¹² tendem ao gênero policial e à ação, com ausência das tramas amorosas. Frequentemente retratam o “trabalho em equipe, a solidariedade entre companheiros, as amizades masculinas entre trabalhadores especializados, trabalhadores bem-intencionados de instituições públicas, homens e mulheres íntegros e honrados” (TOUS-

11 Tous-Rovirosa (2010, p. 126) cita como exemplos os dois episódios da série *CSI: Las Vegas* dirigidos por Quentin Tarantino, um episódio de *Moonlighting* (1985-1989) por Orson Welles, um de *House*, por Francis Ford Coppola e Peter Bogdanovich para *Família Soprano* (1999-2007).

12 Além da franquia *CSI: Crime scene investigation*, analisada por Tous-Rovirosa, Bruckheimer produziu, em menos de uma década, outras oito séries, um “recorde absoluto” (TOUS-ROVIROSA, 2010, p. 135).

ROVIROSA, 2010, p. 162). Esta estrutura é mais comum dentro dos canais abertos.

Podemos então propor que o autor do produto seriado televisivo pode ser reconhecido pelo grau de controle criativo que detém dentro do sistema de produção. Aquele que pode, por exemplo, vetar ideias no seu nascedouro (nas reuniões de roteiristas), até interferir em produtos já prontos, com as decisões de direção, edição, fotografia já consolidadas.

Mais uma vez, ao trazer a matéria para o mercado nacional, surge a questão: como dá-se essa relação entre emissoras e criadores? Com que grau de independência criativa trabalham os nossos roteiristas, produtores e diretores? Essa paisagem mudará após o aumento da demanda por conteúdo, efeito da lei das TVs a cabo?

Em maio de 2015, durante a *Semana ABC*, o encontro anual da *Associação Brasileira de Cinematografia*, o diretor Fernando Meirelles expôs o que chamou de decálogo para a série *Felizes para sempre?* (2015), um conjunto de dez regras destinadas principalmente ao departamento de fotografia, mas que atingia também a direção. Foi uma tentativa de padronizar um produto dirigido por quatro e fotografado por outros quatro profissionais distintos. O próprio Meirelles dirigiu três dos dez episódios, mas deixou clara, na largada, a necessidade do controle e o peso da

mão de um autor, que, neste caso, não foi o roteirista.

A estrutura que parece prevalecer nas produções brasileiras, talvez pela pouca tradição que temos em roteiros de qualidade, é a do controle mais forte por parte do diretor/ produtor. Alguns dos nossos departamentos, como o de fotografia, arte e montagem, parecem já ter atingido um nível compatível com as melhores produções do mercado internacional. Há, na estrutura profissional brasileira, uma lacuna. Os textos nacionais, especialmente nos diálogos, com raras exceções¹³, ainda são muito explicativos. O espaço vazio no nosso roteiro é distinto daquele que costuma sofisticar as produções. E esta, talvez, seja uma limitação que poderá nos custar caro.

Referências bibliográficas

CARLOS, Cássio Starling. **Em tempo real**: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2010.

13 Algumas séries desta fase que representam essas exceções: *Os normais* (2001-2003) *Cidade dos homens* (2002-2005); *Som & fúria* (2009); *(f)dp* (2012); *Copa hotel* (2013); *Magnífica 70* (2015-)

HOLLYWOOD, le règne des séries. JOYARD, O. PRIGENT, L. Agat Films & cie, Art France e Jimmy, 2005. Emitido por Canal Plus: 11.03.2007

JOHNSON, Steven. **Everything bad is good for you**: how today's popular culture is actually making us smarter. New York, Riverhead books, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MARTIN, Brett. **Difficult men**: behind the scenes of a creative revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad. New York: The Penguin Press, 2013.

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

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 21-37.

SEPINWALL, Alan. **The revolution was televised**: the cops, crooks, slingers, and slayers who changed TV drama forever. *New York: Touchstone, 2012.*

SERAFIM. José Francisco (Org.). **Autor e autoria no cinema e na**

televisão. Salvador: Edufba, 2010. p. 121-169.

TOUS-ROVIROSA, Anna. El concepto de autor em las series norteamericanas de calidad. In: SERAFIM, J. **Autor e autoria no cinema e na televisão.** Edufba, 2010. p. 107-154

Séries citadas

(fdp) (2012); Criadores: José Roberto Torero, Marcus Aurelius Pimenta, Adriano Civita, Giuliano Cedroni

Breaking bad (2008-2013); Criador: Vince Gilligan

Cidade dos homens (2002-2005); Criadores: Fernando Meirelles, Kátia Lund

Copa hotel (2013); Criadores: Giuliano Cedroni, Tatiana Roza

CSI: crime scene investigation (2000-2015); Criador: Anthony E. Zuiker

Deadwood (2004-2006); Criador: David Milch

Desperate housewives (2004-2012); Criador: Mark Cherry

Felizes para sempre? (2015); Criador: Euclides Marinho

Hill street blues (1981-1987); Criadores: Steven Bochco, Michael Kozoll

Lost (2004-2010); Criadores: J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon

Lindelof

Magnífica 70 (2015-); Criadores: Cláudio Torres, Renato Fagundes, Leandro Assis, Luiz Noronha

Moonlighting – A gata e o rato (1985-1989); Criador: Glen Gordon Caron

Os normais (2001-2003); Criadores: Jorge Furtado, Alexandre Machado, Fernanda Young

Oz (1997-2003); Criador: Tom Fontana

Som & fúria (2009); Fernando Meirelles

Sports night (1998-2000); Criador: Aaron Sorkin

The newsroom (2012-2014); Criador: Aaron Sorkin

The shield (2002-2008); Criador: Shawn Ryan

The Sopranos – Família Soprano (1999-2007); Criador: David Chase

The west wing (1999-2006); Criador: Aaron Sorkin

The wire – A escuta (2002-2008); Criador: David Simon

Treme (2010-2013); Criador: David Simon