

O processo de reconfiguração da dramaturgia brasileira contemporânea: entre as rupturas de sentidos e as explosões que desencadeiam telerrecriação

Adriana Pierre Coca
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
pierrecoca@hotmail.com

Resumen: Este trabajo investiga las rupturas de sentido y las reconfiguraciones en la teledramaturgia brasileña contemporánea. Adoptamos como aporte teórico-metodológico la semiótica de la cultura, basando la discusión en el concepto de explosión y creación (Lotman, 1999). El objetivo es entender el proceso de cambios de los códigos y formatos. El estudio analiza las rupturas de significado en teledramaturgia en sus dimensiones estéticas y narrativas, proponiendo la concepto de telerrecriação que además de los Semiótica de la Cultura, aporta enfoques para el tercer sentido de Barthes (2009) y la perspectiva de la Transcreación Campos (2013).

Palabras clave: semiótica de la cultura; rupturas de sentido; teledramaturgia brasileña; televisión contemporánea.

Abstract: This paper is to reflect upon the ruptures of meaning in brazilian fiction series contemporary. The theoretical-methodological is based on semiotics of culture. The reflection reflects upon how the aesthetic and narrative aspects observed may provoke tension that leads to new meanings. The goal is to understand the process of re-registering codes and formats. The research discusses the ruptures of meaning in their aesthetic and narrative paths dimensions, proposing the concept of telerrecriação that in addition to the Semiotics of Culture, brings Third Meaning to Barthes (2009) and the prospect of the Campos Transcreation (2013).

Keywords: Semiotics of culture, ruptures of meaning, brazilian fiction series, contemporary television.

Resumo: Este artigo investiga os processos de rupturas de sentidos na teledramaturgia brasileira contemporânea. Tem como aporte teórico principal a Semiótica da Cultura, com a reflexão ancorada nos conceitos de explosão e criação do texto artístico de Lotman (1999). O objetivo é apreender o processo de reconfiguração de códigos, formatos e linguagem da teledramaturgia e, para alcançá-lo, a pesquisa problematiza as rupturas de sentidos na teleficação nas dimensões estéticas e de percursos narrativos, propondo o conceito de telerrecriação que, além da Semiótica da Cultura, traz aproximações ao Terceiro Sentido de Barthes (2009) e à perspectiva da Transcrição de Campos (2013).

Palavras-clave: semiótica de la cultura, rupturas de sentido, teledramaturgia brasileira, televisão contemporânea.

Recibido: 18 de junio de 2015
Aceptado con modificaciones: 1 de abril de 2016

1. Introdução

A pesquisa reflete sobre as rupturas de sentido na teledramaturgia brasileira contemporânea. Partimos do pressuposto que a desconstrução à matriz tradicional de narrar na televisão vem sendo progressiva, sobretudo, no que tange a formatos mais bem acabados do ponto de vista da produção e esses trabalhos se apresentam, de alguma maneira, como crítica à forma canônica de contar histórias de ficção seriada. Resumidamente, quando falamos na linguagem clássica/convencional das narrativas ficcionais na TV, que acreditamos que vem sendo desafiada, nos referimos ao modelo de representação que privilegia, entre outros aspectos o uso convencional dos planos de câmera (decupagem clássica), a serialização, as histórias padronizadas, geralmente com dois ou mais eixos dramáticos e com ganchos causais, muitas vezes previsíveis (Machado, 2009).

Reiteramos que ainda que faça parte de um sistema audiovisual, a televisão constitui seu próprio sistema modelizante que foi sendo construído ao longo de sua história num processo de codificação de gêneros e de formatos bastante específicos. Essas características podem ser percebidas de modo geral na fragmentação da programação, na repetição constante de determinados elementos, na autoreferenciação, na existência de um macrodiscurso para além do programa em si, na transmissão única, entre outros. No que se refere às narrativas ficcionais podemos observar que se evidenciam como modelizantes, o modo como os planos de câmera são trabalhados conduzindo o olhar do espectador e sugerindo uma determinada leitura, a busca por uma cenografia realista, a existência de ganchos narrativos, herança do gênero literário folhetim, o estabelecimento de núcleos de personagens protagonistas e secundários, entre outros.

O que vem sendo observado é que novas experiências vêm surgindo no seio da emissora de televisão hegemônica na área, que é a TV Globo, essas práticas estão rompendo, principalmente, com os elementos acima sinalizados. A emissora faz parte da Rede Globo, que é o terceiro maior conglomerado de comunicação do mundo. Ao lado da Televisa, rede mexicana, assume um papel de destaque no âmbito latino-americano. Em se tratando de teledramaturgia é referência, sobretudo, pela produção de telenovelas, que já foram exportadas para mais de 150 países. Na contemporaneidade é visível uma inclinação para a produção cada vez maior de série e minisséries, sem deixar seu principal produto de lado, que são as telenovelas. Foi evidente o aumento na produção e exibição de outros formatos na grade de programação da emissora e segundo o anuário OBITEL 2015 é perceptível uma tendência à criação mais atenta de histórias curtas, incluindo telenovelas não tão longas, com menos de 150 capítulos, que foi a média das produções dos últimos anos na emissora.

Ainda, segundo o anuário OBITEL 2015, a TV Globo manteve a liderança da audiência domiciliar em 2014, última contagem contabilizada e divulgada até então. Lembrando que no Brasil existem seis redes de televisão aberta, cinco privadas e uma pública. Em 2014, quatro emissoras produziram e exibiram produtos nacionais de ficção inéditos: Globo, Record, SBT e TV Brasil.

Historicamente, a TV Globo serve como um modelo de representação, inspirando inclusive a teledramaturgia das outras emissoras produtoras, situação que nos parece ser uma reação à fuga da audiência provocada pelo avanço das mídias digitais, que, conseqüentemente, também tornam mais acessíveis produções audiovisuais diversas, inclusive aquelas produzidas com sucesso em outros países, como as séries norte-americanas. Tal contexto proporcionou mudanças mais acentuadas e urgentes na dramaturgia de televisão.

Na busca por compreender como se concretizam essas experiências que colaboram para a reconfiguração da teledramaturgia, o primeiro questionamento que se impôs foi: como a ficção seriada brasileira dá a ver rupturas de sentidos e constrói redes de significação que desencadeiam telerrecriação? A partir dessa problematização nos debruçamos sobre os pressupostos da semiótica da cultura (SC) e ancoramos a reflexão no conceito de explosão de Lotman (1999), porque compreendemos que tal noção é valiosa para se pensar como se dão as rupturas de sentidos observadas nas narrativas ficcionais na TV; rupturas essas que podem provocar tensionamentos que conduzem a novos sentidos, que nos fazem perceber sistemas culturais que compõem a semiosfera pensada por Lotman (1999). Quando a ruptura de sentidos é drástica, intensa, há um momento de explosão. Segundo o autor, é o instante marcado por um feixe de imprevisibilidades. A ressalva que se faz é que a explosão não é sempre crítica ou questionadora, e mesmo que garanta o inesperado e pressuponha rastros de criatividade, a explosão na televisão também pode ser controlada, planejada, e, assim, pode impedir que o telespectador de fato ressignifique algo (Rosário y Aguiar, 2014).

Nesse processo de remodelação da linguagem televisual acreditamos também que a SC oferece outra contribuição determinante para o percurso reflexivo que pretendemos desenvolver: a noção de criação artística. A linguagem das artes, diz Lotman, dispõe uma complexa rede de linguagens inter-relacionadas, mas não semelhantes, que permite a pluralidade de leituras possíveis de um texto artístico (1978a). Por isso, aproximamos essa noção de criação de Lotman (1996) a esse conceito, ainda por definir, que ousamos nomear telerrecriação, assim como suspeitamos que as explosões são precípuas da telerrecriação. Além desses conceitos como alicerces fundantes da proposta, subsidiariamente, há outras vertentes teóricas que sustentam a argumentação e que serão desenvolvidas brevemente neste texto: a reflexão do terceiro sentido ou sentido obtuso (Barthes, 2009) e a perspectiva da transcrição (Campos, 2013).

Isto posto, a partir desse ponto vamos nos deter as noções teóricas da semiótica da cultura e dos conceitos de sentido obtuso e transcrição que se entrelaçam a SC; são eles que nos levam a formular as notas preliminares do que sugerimos ser telerrecriações.

2. Conceitos fundantes: explosão, criação do texto artístico, transcrição e sentido obtuso

Um dos conceitos caros a Lotman (2003) é o de **linguagem**, que assume uma função comunicativa ao dar uma informação ao receptor e pode ter também, além da função informativa, a função criativa. A linguagem apresenta, ainda, uma terceira função que

está vinculada à memória da cultura e reflete um passado cultural - portanto está enraizada pela memória de textos que formam a história da cultura humana.

O autor alerta que o **texto**, nessa concepção, não é um “mero envoltório passivo do significado determinado de antemão” (Lotman, 2003: 2), mas se configura como um gerador de significados, de sentidos. Nessa perspectiva, entendemos que a linguagem televisual, por sua natureza intrínseca, é um texto comunicativo e que pode ser criativo além de ter a função mnemônica. Todo texto audiovisual se constitui como uma amálgama de vários outros textos e, conforme reflete Lotman (2003), também vem impregnado de memórias, um conjunto de signos em relação que produzem significados. Portanto, a linguagem televisual se constitui num texto, um sistema semiótico complexo que cruza e se forma a partir de um conjunto de textos que abarca códigos distintos, tais como o sonoro e o visual, entre outros.

O **código** deve ser entendido como “o vocabulário mínimo da cultura” (Machado, 2003: 156) - cada texto cultural detém uma unidade de códigos específicos que estão engendrados no movimento da cultura. Daí, podemos dizer que os códigos culturais funcionam, de alguma forma, como reguladores. São os códigos que asseguram certa regularidade na transmissão da informação de um sistema cultural para outro. No entanto, os sistemas estão sujeitos à atualização e quando isso acontece pode ocorrer uma ruptura ou uma atualização em relação ao código já conhecido que compõe os textos que tecem as linguagens e os sistemas. Por isso, não seria inadequado, quando falamos em rupturas de sentidos, usar rupturas de códigos ou rupturas de linguagem.

Quando o autor reflete sobre a linguagem audiovisual referindo-se ao cinema, ressalta que toda imagem reproduzida numa tela é um signo, então tem significado, é portadora de informação. Contudo, pode ser um signo ambíguo, revestido “(...) de significações suplementares, por vezes completamente inesperadas” (Lotman, 1978^a: 60). Lotman aponta tendências distintas: uma que se baseia na experiência já introjetada no espírito, que nos conforta porque repete elementos conhecidos e se apresenta dentro das nossas expectativas, e a tendência que perturba, aquela que não corresponde ao “esperado” e provoca deslocamentos porque coloca “em relevo no texto nós semânticos” (*Idem*). E é exatamente quando a expectativa é derrubada que se apresenta diante do espectador o maior número de informação, é quando há, segundo Lotman (1978a), uma transgressão significativa. É evidente que essas tendências podem ocorrer simultaneamente em uma mesma produção audiovisual e uma ou outra se sobressair.

Lotman (1978a) esclarece que o imprevisível é algo que não é regular em determinado sistema, mas por outro lado, se não está incluído num sistema, pode não acontecer uma troca semiótica e a informação pode não ser transmitida. Os elementos regulares asseguram a comunicação, mas são os irregulares que propõem o novo, a reconfiguração do sistema e, conseqüentemente, sua reorganização.

Os filmes de Charlie Chaplin são um exemplo universal trazido por Lotman para pensar a significação no cinema em seu livro *Estética e semiótica do cinema*, posteriormente retomado de maneira ampliada em *Cultura e explosão*. Sob o olhar de Lotman (1978b; 1999), em todas as produções do cineasta é possível identificar um elemento constante, portanto esperado, conhecido do espectador - o que ele chama de a máscara de Charlot - e que contempla, além da maquiagem, sua indumentária, seus gestos e as situações-tipo de intriga. Esse é um elemento da personagem que faz

parte da estrutura artística da obra cinematográfica de Chaplin como um todo, mas que, paradoxalmente, não subtrai sua contribuição para a criação de uma nova linguagem para o cinema, que se construiu não a partir desses elementos, mas dos elementos inconstantes que contribuíram para a desconstrução dos esteriótipos cinematográficos. Para Lotman, o inesperado nos filmes de Chaplin foi garantido por sua habilidade na introdução de técnicas circenses no cinema, por meio da linguagem da pantomima, embora o artista mantivesse em todo longa-metragem que produziu um “princípio artístico guia” (1999: 164). Com isso, o modo de Charlie Chaplin colocar em diálogo o circo e o cinema marcou um momento de ruptura de sentido na história da cinematografia.

A partir disso, é possível compreendermos como Lotman (1996) pensa a **cultura**: um texto complexo, uma trama intrincada, um dispositivo pensante que detém inteligência e memória coletiva. Segundo o autor, estamos imersos nessa rede de significação que contempla textos dentro de textos. Desse modo, evidencia-se que o interesse da semiótica da cultura são as relações entre os textos e não entre os signos como aparece na linha estruturalista e pragmaticista da semiótica. Para Lotman (1996), portanto, a cultura é compreendida como a combinação de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria que se estabelece na relação entre os sistemas. A impermanência é uma condição fundante desse processo dinâmico e tal dinamicidade assegura um contínuo processo de transformação - mudanças que são desencadeadas pelos tensionamentos entre os sistemas.

As relações entre os sistemas culturais se desencadeiam em um espaço semiótico que Lotman (1996) denominou **semiosfera**. A semiosfera é onde se dão os encontros entre as diferentes culturas (sistemas culturais), é a dimensão abstrata que acolhe tudo o que é próprio da significação, o ambiente propício para a semiose. Como dimensão de realização da semiótica, a semiosfera está em constante movimento porque vive “aberta” a informação externa. Há uma mobilidade entre os sistemas que se relacionam nesse espaço em um processo de tradução - o que faz parte do mundo externo a um sistema cultural pode penetrar no mundo interno de outro sistema e vice-versa. Lotman (1996) reconhece que há níveis na semiosfera que vão do homem ao texto isolado e às semiosferas globais. Assim, podemos pensar em semiosferas que se sobrepõem umas dentro das outras e cada uma delas com potencial para o diálogo, a troca semiótica. Desse modo, podemos dizer, inclusive, que este estudo se dedica a pensar os processos de impermanência e, conseqüentemente, de reconfiguração de uma linguagem específica que é a narrativa ficcional que contempla textos dentro de textos e faz parte da semiosfera televisual.

Devemos estar conscientes que na semiosfera existem diferentes níveis de intersecções e graus de tradutibilidade e intradutibilidade entre os sistemas culturais. No caso, esses momentos de intradutibilidade nos deslocam da “zona de conforto” proporcionada pela regularidade, pelo reconhecimento dos códigos de determinada linguagem. E assim, é essa experiência que permite a transmutação dos sistemas. A **tensão** gera uma espécie de resistência entre os sistemas e causa uma indeterminação de sentidos que pode ser valiosa para a formação de novos sentidos, a geração de novas informações.

Se aproximarmos essa noção à linguagem audiovisual, mais uma vez percebemos como se dá a reconfiguração da linguagem, como no exemplo trazido por Lotman

sobre o cinema de Chaplin. Acontece um movimento de **desterritorialização** do código, do sentido, que induz a uma re-acomodação do sistema por causa da tensão e, por consequência, uma **reterritorialização** destes elementos. Para Lotman (1999), os órgãos do sentido reagem aos estímulos que, pela consciência, são percebidos como algo contínuo. Esse processo de percepção pode operar sobre o previsível e o imprevisível. A primeira é aquela percepção já esperada, que tende a estabilização; a segunda, o oposto, leva a desestabilização e pode provocar, inclusive, a ruptura de sentidos brusca que como já dito é nomeada por ele de **explosão**.

Quando o grau de tensão atinge níveis elevados é que se configura o processo de explosão, quer dizer, os códigos se desterritorializam e surge o novo (Lotman, 1999). Logo, o cerne da explosão é a imprevisibilidade, não como possibilidades ilimitadas, e sim como uma passagem de um estado a outro que oferece um complexo enriquecedor de novos sentidos. Lotman (1999) descreve a explosão como um feixe imprevisível que provoca um choque que desestrutura e propõe outra organização ao texto cultural - essa é a transmutação impulsionada pela explosão. Lotman (1999) reforça que “tanto os processos explosivos como os graduais assumem importantes funções na estrutura do funcionamento sincrônico: uns asseguram a inovação, outros, a continuidade” (1999: 27).

No entanto, o processo explosivo só se torna possível na ficção seriada na TV aberta brasileira quando os modelos com conteúdos recorrentes e tonalidades estilísticas parecidas deixam de ser reiteradamente repetidos (Lotman, 1978a). Um texto ficcional televisual apresentar em sua estruturalidade algo imprevisível não é uma tarefa simples, uma vez que há os limites impostos pelos sistemas comerciais, institucionais e econômicos que se entrelaçam nesse texto.

Não obstante somos cientes que existe um arcabouço complexo no qual esse sistema televisual está inserido e que delimita questões que continuam sendo atendidas, como a submissão à grade de programação da emissora com horários preestabelecidos, a forma seriada que impõe a necessidade de ganchos narrativos devido às interrupções comerciais, o período de exibição estipulado etc. Tais condições funcionam, também, como marcas estruturais de um texto na televisão e estão presentes mesmo em uma produção que apresenta imprevisibilidades.

É preciso ter em mente que a explosão, de acordo com Lotman (1999), tem um ponto de esgotamento, ou seja, a ruptura com os códigos cessa e o processo de intradutibilidade tem duração limitada. Lotman esclarece: tal ponto acontece quando a regularidade elimina o acaso e o momento da imprevisibilidade é cancelado do processo histórico, voltando à redundância. “O momento de esgotamento da explosão é um ponto de inflexão do processo” (Lotman, 1999: 29).

Após delinear essas noções basilares da semiótica da cultura, passamos a discutir à criação do texto artístico que serpenteia todos esses conceitos e está diretamente ligada às rupturas de sentidos e à explosão. Para Lotman (1999), o texto artístico é um texto explosivo por excelência.

Lotman esclarece a condição desse tipo de texto: “o receptor tenta perceber o texto segundo cânones já conhecidos, mas pelo método de tentativas e de erros, convence-se da necessidade de elaborar um novo código que ainda não conhece” (1978^a: 61). E completa afirmando que a força artística evocada por textos como os contos do

escritor norte-americano Edgar Allan Poe é justamente colocar diante do leitor um enigma insolúvel que ultrapassa a lógica corriqueira do dia a dia e o faz alçar os limites do mundo imprevisível, ou seja, vai além das situações da sua vivência cotidiana, da sua zona de conforto, conhecida e já assimilada. É esse mundo (im)possível que aproximamos ao texto telerrecriado porque desconfiamos que este é imbuído das mesmas facetas do texto artístico e isso o torna propenso à incitar tal relação com o seu receptor.

Na televisão, quando o telespectador se depara com uma teleficção incomum em relação ao que está acostumado a assistir, não raro esses trabalhos apresentam audiências insatisfatórias se levarmos em conta os parâmetros comerciais estabelecidos pelas emissoras – tudo isso graças ao estranhamento que provocam em quem os assiste e não está habituado a encontrar na televisão aberta esse feixe surpreendente que o inquieta de maneira violenta. É preciso dizer que as rupturas de sentidos no nosso entendimento são mais amenas que as explosões, mas não menos importantes na reorganização do sistema televisual. Estas também nos interessam porque marcam o caminho, são os rastros para se chegar às produções que convocam o imprevisto.

Nesta via, a criação proposta por Lotman (1978a) se dá como um processo de tradução de outros textos que se intersectam e dão vida a algo “novo”, um novo texto. Assim, a tradução traz em si a possibilidade da criação ao propor momentos de tradutibilidade e intradutibilidade na relação com este. No caso do texto artístico, essa semiose pressupõe mais instantes de intradutibilidade e por isso pode funcionar como uma recriação ou transcrição, nas palavras de Campos (2013), já que nos obriga a repensar o código e reorganizar os sentidos.

Transcrição¹ é como Haroldo de Campos nomeia a tradução poética. O texto *Da tradução como criação e como crítica* nos ajudar a traçar relações de correspondência do texto telerrecriado com a verve da transcrição de Campos que se apresenta como um processo crítico e criativo. Mas foi ao desconstruir a noção de transcrição em contato com outros textos do autor que estabelecemos as fusões conceituais possíveis das quais falamos a seguir.

Campos faz duas associações teóricas preliminares para pensar a tradução poética: com a “transposição criativa”, elaborada pelo linguista Roman Jakobson; e com a “informação estética”, pensada pelo filósofo Max Bense. Além de buscar conexões em outros autores que também tiveram como foco a tradução em algum momento das suas reflexões, como as discussões dos filósofos alemães Wolfgang Iser e Walter Benjamin.

Os apontamentos do autor seguem uma linha de observação clara que se sintoniza com as leituras da semiótica da cultura reveladas até este ponto - 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), porque só dessa maneira contornamos a impossibilidade de traduzir textos criativos, endossando a

¹ A preocupação do autor é antiga. Seus primeiros ensaios sobre o tema são de 1962, no entanto, em 2013 foi lançado um livro com um compêndio dos principais textos dele sobre transcrição, sobretudo artigos publicados em revistas científicas, jornais de grande circulação, fruto de conferências ou que, isoladamente, fizeram parte de coletâneas em que o fio teórico condutor era outro.

mesma linha de raciocínio de Bense quando este aponta a fragilidade da “informação estética”. Portanto, podemos criar uma nova informação estética ou como prefere Campos, recriar. Associamos a tradição na colocação anterior à memória televisual que permanece, embora reinventada, nos textos telerrecriados, já que esta é vista como “uma 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” (*Idem*).

Nessas contingências, a tradução poética repensa os conceitos de fidelidade e liberdade. “Em vez de ‘fidelidade’ entendida como literalidade servil em função da restituição do sentido, agora a fidelidade estará, antes, numa ‘redoação da forma” (Campos, 2013: 103, grifo do autor). Nesse sentido, estabelecemos mais uma fusão entre as referências da transcrição e da telerrecriação se a “fidelidade” aqui for admitida como uma fidelidade às formas usuais de se criar para TV. Quando olhamos para os textos recriados na televisão também observamos uma fuga à “fidelidade servil” e, conseqüentemente, uma “redoação da forma”. É certo que Campos ressalta os aspectos formais da poesia que compõem o plano de expressão, assim como, se pensarmos no audiovisual, recompor a forma também é transmutar o plano da expressão. Esta, ainda, impacta na transposição do conteúdo, como veremos na discussão sobre o sentido obtuso pensado por Barthes (2009). Os preceitos são bem definidos:

A reconfiguração da estrutura do texto pela “transcrição” redetermina-lhe a função como seu “horizonte de sentido” (o “extratexto” do original, geralmente situado numa dada conjuntura do passado, sofre a interferência do “extratexto” do presente da tradução pelo qual ele é “lido”) (Campos, 2013: 119).

Eis nessa citação outro aspecto fundamental para pensar os textos telerrecriados: a sinalização que o texto traduzido/recriado tem como função preencher um novo contexto. Campos lembra 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; exatamente por isso o texto recriado garante a sobrevivência desse texto do passado, ou, para usar uma terminologia benjaminiana, seu “perviver”, e é dessa forma que, parafraseando o poeta Fernando Pessoa, o autor afirma que se o poeta é um fingidor, o tradutor é um transfingidor.

Sumariamente, para Haroldo de Campos a tradução de textos criativos é sempre recriação ou outra criação, uma criação paralela, autônoma, embora recíproca. Campos completa esta reflexão dizendo que “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (2013: 85). Endossamos essa perspectiva. Com base nessas considerações assumimos que assim como a tradução crítica-criativa estudada por Campos (2013), telerrecriar também se caracteriza como uma prática crítica-criativa. Crítica por questionar os modos tradicionais de narrar na TV e criativa por tecer novas formas de se produzir e, conseqüentemente, ver televisão.

E lembramos ainda que, nesta mesma via, Lotman (1996) fala da semiótica da cultura e dá à ela um sentido ensejado no pensamento de Campos (2013) - trata-se de uma teoria crítica da cultura.

Na mesma sintonia, entendemos também que inerente aos textos televisuais que se caracterizam como telerrecriações está a possibilidade de provocar o terceiro sentido proposto por Barthes (2009). O terceiro sentido ou o sentido obtuso, segundo o autor, é aquele capaz de perturbar, “subverte não o conteúdo, mas toda a prática de sentido. Nova prática, rara, afirmada contra uma prática maioritária (a da significação)” (Barthes, 2009: 60).

No artigo *O Terceiro Sentido*, escrito em 1970 para o *Cahier du Cinéma* e publicado em 2009 com outros textos no livro *Barthes: o óbvio e o obtuso*, Roland Barthes discute esse conceito a partir de alguns fotogramas de filmes do cineasta russo Sergei Eisenstein. O raciocínio de Barthes é claro quando diz que os sentidos podem se apresentar em três níveis:

Informativo, que no caso do audiovisual compreende todo o conhecimento que nos chega pelos elementos da *mise-en-scène*: os objetos de cena, a cenografia, o figurino, as personagens e suas relações. É o nível da comunicação. Aquele signo que se apresenta a nossa frente, evidente e, portanto, óbvio.

Simbólico. Também intrínseco na diegese, se apresenta no conjunto da *mise-en-scène*. É o nível da significação. A cena descrita pelo autor é a chuva de ouro que recebe o jovem czar no longa-metragem *Ivan, o terrível* (1944) e toda a simbologia que envolve o ouro que é associado à riqueza, ao poder, ao rito imperial, além das características da montagem do cineasta, que traz no bojo outras relações e deslocamentos.

O **terceiro nível do sentido** apontado por Barthes e que interessa sobremaneira para a esta pesquisa é o **obtusos** - porque nos permite enxergar além do que está na cena. O nível obtuso exige um questionamento; diferente do segundo nível, o simbólico, que é intencional e é extraído de uma espécie de “léxico geral, comum, dos símbolos” (Barthes, 2009: 49). Enquanto um se coloca “naturalmente ao espírito” (*Idem*), o outro, o obtuso, abriga algo mais, “como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo” (Barthes, 2009: 50).

Barthes lança o que chama de teoria do sentido suplementar e explica o porquê: “um ângulo obtuso é maior que o ângulo recto: *ângulo de 100°*, diz o dicionário; o terceiro sentido, também ele, me parece *maior* que a perpendicular pura, direita, cortante, legal, da narrativa: parece-me que abre o campo do sentido totalmente (...)” (2009: 50, grifo do autor). O autor sustenta que o sentido obtuso tem uma força de desordem e, por isso, pode ser uma contranarrativa e se apresentar em outra disposição de planos e movimentos de câmeras, por meio de sequências técnicas e narrativas inesperadas, “uma sequência inaudita, contralógica e, contudo, <<verdadeira>> (...)” (Barthes, 2009: 60). E esclarece que “(...) o sentido obtuso é um significante, sem significado” (Barthes, 2009: 58). Daí Barthes dizer que um nível é da significação e o outro da significância. “Em suma, o sentido obtuso perturba e esteriliza é a metalinguagem (a crítica)” (Barthes, 2009: 58-59).

O que é reafirmado nessas colocações é que o terceiro sentido segue na contracorrente do sentido óbvio, carregado de simbolismo e significado e esse é um dos aspectos que é imanente da telerrecriação.

Para encerrar essa discussão, cabe, ainda, explicitar o termo **telerrecriação**. Tele, por se tratar de narrativas televisuais; recriar, por causa da orientação de Haroldo de Campos nas reflexões sobre a transcrição e, também, porque assumimos a noção de texto de Lotman (1996) em que todo texto nasce e se renova a partir de outros textos.

No entanto, esclarecemos que embora ainda em desenvolvimento, o conceito de telerrecriação se distancia da noção de adaptação, uma vez que pensa textos de diferentes naturezas e não somente textos que partem da literatura; essa é uma das distinções da transcrição de Campos (2013). Assim como prima por uma metodologia de análise em relação a duas vertentes complementares, as rupturas de sentidos de conteúdo e as rupturas de sentido em relação à forma, essa é a principal contribuição da telerrecriação para pensar a teledramaturgia. O aprofundamento de como isso será desdobrado na pesquisa são os próximos passos da investigação em curso.

Na conceituação de criação de Lotman (1978a) estão embutidas outras vertentes constitutivas que alicerçam a formulação de telerrecriação, como as explosões, precípuas do texto artístico. “Um texto artístico é um texto construído com complexidade. Todos os seus elementos são elementos de sentido” (Lotman, 1978^a: 41); assim também é o texto televisual recriado. A telerrecriação, do mesmo modo que o texto artístico, pode ser penetrada “(...) por um número praticamente infinito de fronteiras que segmentam o texto em fragmentos equivalentes a numerosos pontos de vista e, por conseguinte, alternativos” (Lotman, 1978^a: 473). Lembramos que a fronteira é movediça. Lotman ratifica: “O texto artístico não tem uma única resolução” (1999: 168) e, portanto, podemos usufruir dele inúmeras vezes.

Lotman também deixa claro que “*o aumento da possibilidade de escolhas é uma lei da organização do texto artístico*” (1978a: 474, grifo do autor), mas alerta “O infinito das possibilidades, a ausência de regras, a liberdade total em relação aos limites, determinados por um sistema, não são o ideal da comunicação, mas a sua morte” (1978a: 475).

Ainda assim, permeado por essa lógica, o próprio sistema que se constrói de acordo com os limites que o circunda se recria e, por vezes, traz desafios a quem assiste - como acreditamos que sinalizam algumas produções na contemporaneidade e desencadeiam o surgimento de algo que nomeamos, provisoriamente, telerrecriação.

Com essas considerações esclarecemos que o texto telerrecriado não se apresenta como um texto fora de todos os padrões de se criar histórias ficcionais na TV; logo, o que buscamos é investigar um determinado texto televisual que prima por características que marcam uma época e se difere das demais produções realizadas sob os cânones da linguagem da teleficção. Reforçamos que são elementos específicos das telerrecriações, por exemplo, as imprevisibilidades, que carregam momentos de explosões que podem se apresentar nos aspectos formais e/ou narrativos e que, dessa maneira, rompem com o modelo clássico conhecido do público habitual da televisão aberta. O texto telerrecriado reflete, do mesmo modo, uma prática crítica e criativa, assim como pensa Campos (2013) ao propor a tradução poética - porque de certa

forma sugere uma nova organização da linguagem televisual. Com esses aspectos a telerrecriação pode provocar instantes que nos despertam o terceiro sentido ou sentido obtuso (Barthes, 2009). O sentido obtuso, de acordo com Barthes (2009) é aquele capaz de nos alargar a consciência, de nos fazer enxergar algo além do que é visto e dado aos olhos. Essa noção parece conter em si a imprevisibilidade avassaladora do processo explosivo e a condição da transcrição como prática crítica e criativa.

3. Alguns observáveis dessa experiência

Levando em conta também que a explosão pode se realizar a partir de uma cadeia de explosões, que seguem uma após outra e se sobrepõem na dinâmica da imprevisibilidade, passamos a observar o núcleo de teledramaturgia na TV Globo, que acreditamos produzir teleficção que, pontualmente, oferece ao telespectador elementos imprevisíveis e que podem ser associados ao processo de explosões encadeadas e sinalizam construtos de telerrecriações. É o núcleo que liderado pelo autor e diretor Luiz Fernando Carvalho².

Desde o final de 2014, a TV Globo mudou a reconfiguração da estrutura dos departamentos da emissora e a diretoria de entretenimento foi dividida em diferentes áreas: Dramaturgia: diária e semanal e Variedades em: atrações diárias e *realitys* e atrações noturnas e de fins de semana e se mantiveram as diretorias de Produção e Desenvolvimento Artístico. No comunicado oficial a justificativa foi que a transformação era necessária, porque o foco passaria a ser no conteúdo para atender à audiência.

Isso não distinguiu muito o modelo de produção que o diretor Luiz Fernando Carvalho vem imprimindo em seus trabalhos nos últimos anos, que busca um cuidado primoroso, e, portanto, mais demorado que o habitual na preparação dos atores, um processo de isolamento necessário com sua equipe nas locações da produção, um rigor estético com um estilo bem demarcado que voluntariamente não se preocupa com as sobreposições de épocas nas escolhas do figurino e cenário. Esse modo de condução no processo de criação garantiu a Carvalho um espaço físico destinado exclusivamente ao seu núcleo de produção, um galpão imenso no PROJAC (Projeto Jacarepaguá), local onde funciona a Central Globo de Produções, na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, onde são montadas as cidades cenográficas das telenovelas e se concentra a maioria dos estúdios da emissora. Esse lugar foi destinado para acolher as oficinas que antecedem as produções, que tem entre os seus diferenciais o fato de receber não só com os atores, mas todos os profissionais envolvidos no projeto, artistas, costureiras, maquiadores, artesãos, por entender que a tessitura do texto televisual se dá na criação coletiva, essa é uma das concepções do diretor.

A produção audiovisual de Carvalho teve início na década de noventa na TV Globo com destaque para a parceria bem sucedida com o escritor Benedito Ruy Barbosa na produção das telenovelas *Renascer* (1992) e *O rei do gado* (1996); a dupla voltou a se encontrar novamente na recriação da telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (2014) e na

² Nota-se que neste artigo fizemos apenas um recorte dos trabalhos de Carvalho, nesse ínterim outras produções foram realizadas por este diretor; elegemos essas para referência empírica, por entender que são flagrantes para se pensar as rupturas de sentidos.

inédita *Velho Chico* (2015), todas produções da emissora. Em 2011, Carvalho escreveu, produziu e dirigiu o premiado filme *Lavoura Arcaica* para o cinema. Mesmo assim, a notoriedade das obras dele foi conquistada com a televisão. É de Carvalho a concepção do Projeto Quadrante, que buscou trazer para a TV uma ética artística preocupada com a educação. Como idealizador desse projeto, ele ponderou a necessidade de percorrer o país e trabalhar com talentos locais e não atores, uma proposta ousada e bem sucedida e elogiada que rendeu boas críticas.

Carvalho afirma que o Projeto Quadrante procurou uma forma de fugir da encenação realista. E entendemos que foi um dos passos em direção às rupturas da linguagem televisual e à renovação da teledramaturgia na televisão aberta brasileira. Nele, houve a fuga à representação realista no sentido de se distanciar “de uma produção fiel das aparências imediatas do mundo físico, e a interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais” (Xavier, 2005: 42). Segundo Xavier, o naturalismo revelado na *mise-en-scène* serve de “ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela” (*Idem*).

Assim sendo, nesse processo de criação coletiva o autor e diretor Luiz Fernando Carvalho teve muitos trabalhos elogiados, sobretudo, pela qualidade estética, mas optamos nesta reflexão por direcionar nosso olhar para os trabalhos em que ele assinou o texto final e também fez a direção e que ocuparam a mesma faixa horária na grade de programação da TV Globo, por volta das 23 horas, período mais suscetível a experimentações. A microssérie *Hoje é dia de Maria* (2005)³ foi a primeira produção que Carvalho assinou como roteirista o texto final e também fez a direção. Com esse trabalho, expõe um texto televisual que de fato “incomoda” o telespectador ao explorar elementos pouco comuns na teledramaturgia, o principal deles a fuga à representação fiel da realidade. *Hoje é dia de Maria* surpreendeu com um universo lúdico representando o nordeste brasileiro, inspiração teatral e marionetes assumindo papéis de animais. Uma experiência que fez uso do cenário em forma de ciclorama, um *domus*, com 360 graus, todo pintado à mão e com uma cenografia montada a partir de material reciclável, que deu vida, inclusive, ao figurino das personagens. Algo imprevisível para a TV aberta brasileira, que por muito tempo privilegiou minisséries de representação realista, muitas delas baseadas em fatos históricos e que se confundiam com relatos verídicos, com rigor na construção da *mise-en-scène* e a inserção, inclusive, de materiais de arquivo da época retratada. Dois anos depois, nas mesmas circunstâncias, Carvalho produziu a microssérie *A pedra do reino* (2007)⁴ e, dessa vez, repetiu algumas experiências visuais, como os animais que lembram o teatro de bonecos. O ciclorama foi substituído por uma cidade-cenário em locação e entrou em cena a desconstrução narrativa; personagens

³ *Hoje é dia de Maria* foi ao ar pela TV Globo de 11 a 21 de janeiro de 2005 e a segunda temporada de 11 a 15 de outubro de 2005. A microssérie foi inspirada na obra do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini.

⁴ *A pedra do reino* é baseada no livro *O Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* do escritor Ariano Suassuna e foi ao ar de 12 a 16 de junho de 2007. É uma coprodução da TV Globo com a produtora independente Academia de Filmes e foi rodada em 16 mm, só depois finalizada em alta definição. As filmagens aconteceram na cidade de Taperoá, no interior da Paraíba.

de tempos narrativos distintos (passado e futuro) contracenando. Talvez possamos dizer que essas microsséries provocaram momentos de intradutibilidade na relação com o público ao proporcionarem uma experiência estética e narrativa com nova roupagem na televisão. *A pedra do reino* foi o primeiro trabalho do Projeto Quadrante, que como já dito tem como proposta adaptar obras da literatura brasileira para a televisão, e, por isso, no ano seguinte, foi ao ar a microssérie *Capitu*⁵. Consideramos que com essa produção houve um momento de explosão, que já vinha sendo sinalizado nos trabalhos anteriores de maneira gradual. *Capitu* pode ter provocado rupturas de sentidos significativas. Isso porque a narrativa, que é toda contada em *flashback*, articulou de maneira intensa a atuação entre personagens de tempos narrativos diferentes e, não obstante, uniu na mesma cena o protagonista Bentinho adolescente e o adulto e objetos dos séculos XIX e XXI, provocando uma subversão do cronotopo (Coca, 2012); Para Irene Machado, “o cronotopo diz respeito à análise das transformações de semiose em que informações passam por elaborações de modo a traduzir sistemas de signos.” (2010: 216). Esses signos estão arraigados na narrativa e “configuram modos de vida em contextos particulares de temporalidades.” (*Idem*: 215). No entanto, nessas produções há uma subversão desse espaço-tempo narrativo com a fusão de temporalidades. Por tudo isso, a microssérie *Capitu* traz uma proposta estética improvável, se considerarmos as tratativas canônicas para se contar uma história que se passa no início do século XIX. A fidelidade histórica não foi preservada e os cenários realistas deram lugar a cenários “inacabados”, a maior parte da produção foi rodada em um galpão, um antigo prédio abandonado no centro da cidade do Rio de Janeiro, que serviu como locação para a maioria das cenas, o tom operístico foi o conceito-chave para a criação da microssérie. Em poucos momentos a decupagem clássica, que visa reproduzir o movimento natural do nosso olhar, foi respeitada. Com um elenco enxuto, em várias cenas a figuração foi substituída por desenhos feitos em papelão. Uma mestiçagem de textos diversos que, a nosso ver, tira *Capitu* do centro hegemônico, no qual circulam a maioria das narrativas ficcionais na televisão, e a aproxima da periferia da semiosfera. É por esta via, o momento da intradutibilidade que a semiose pressupõe repensar o código e reorganizar os sentidos.

À luz dessas leituras, entendemos que essas propostas são transgressões ao modelo de visibilidade canônico e que, com exceção da microssérie *Capitu*, não se configuram (ainda) como explosões ou telerrecriações, mas provocam rupturas de sentidos significativas no caminho da reconfiguração da teledramaturgia brasileira, o que é muito salutar, em se tratando da TV aberta, uma vez que colocam em xeque, por exemplo, os modos de uso do plano de câmera.

Esses são os instantes que tornam uma produção uma telerrecriação e que consideramos que rompem com o chamado “Padrão Globo de Qualidade”, esclarecemos que essa expressão foi cunhada na década de 1970, para caracterizar o rigor com a qualidade estética das produções da TV Globo, em especial, as telenovelas e se relaciona também às inovações técnicas e de linguagem, inclusive narrativas experimentadas na época (Ribeiro y Sacramento, 2014).

⁵ *Capitu* foi baseada no romance *Dom Casmurro*, do escritor Machado de Assis, e foi ao ar de 08 a 13 de dezembro de 2008.

O plano tem uma função de ordenamento. A maneira como se organizam os planos em um filme conduz o olhar do espectador, sugerindo uma determinada leitura, mas esse mecanismo, que vem do cinema tradicional, se torna inadequado quando os meios audiovisuais começam a fazer uso de planos híbridos (Machado, 2011), como as microsséries *Hoje é dia de Maria*, *A pedra do reino* e *Capitu*. O plano é a unidade básica, mínima, da linguagem audiovisual. Cada corte, cada mudança de plano define dois parâmetros: o espacial e o temporal. Os movimentos, as entradas e as saídas de campo e a composição são igualmente organizadores de uma narrativa audiovisual, nos diz Noël Burch.

Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de *fatias de tempo e de fatias de espaço*. A planificação é, portanto, a resultante, a convergência de uma planificação no espaço (ou antes, uma série de planificação no espaço) realizada no momento da filmagem, e de uma planificação no tempo, prevista em parte na filmagem e culminada na montagem. É através dessa noção dialéctica que se pode definir (e, a partir daqui, analisar) a verdadeira feitura de um filme, o seu devir essencial. (1973: 12, grifo do autor).

O que o autor problematiza é que dividir tempo e espaço no cinema, não é só planificar, definir os planos de câmara que serão realizados. Burch alertou, décadas atrás, que é necessário rever a função e a natureza dessa mudança de plano, porque acreditava que a mudança de plano seria “(...) a base das estruturas infinitamente mais complexas dos filmes do futuro” (1973: 21). Acreditamos que o tratamento dado às produções telerrecriadas se enquadraram nessa estrutura complexa da qual falava Burch.

Acreditamos que a produção experimental de Carvalho faz “uso criativo da realidade”, como sugere a cineasta de vanguarda americana Maya Deren. No texto *Cinema: uso criativo da realidade*, Deren considera as manipulações de tempo-espaço, um dos recursos primordiais para testar a potencialidade das imagens. Nesses casos, “a própria câmara é entendida como o artista, com lentes distorcidas, múltiplas posições, etc., usadas para simular a ação criativa do olho, da memória, etc.” (2013: 11). Para Deren, a imagem é o elemento essencial, mas apenas o começo da ação criativa. O olho-câmera de Carvalho se presta à ação criativa e dá conta de proporcionar uma experiência que desvia das que são normalmente encontradas pelos telespectadores diante da TV.

Algumas imagens dessas produções parecem partir da premissa exposta por Deren. Como as que são atribuídas sob a ótica do protagonista Bentinho da microssérie *Capitu*. A profunda perturbação da personagem fica evidente nos enquadramentos em primeiros planos e nas distorções das imagens. Há muitas cenas que se apresentam sob a forma de anamorfoses, que, segundo Arlindo Machado, “(...) não são mais do que desdobramentos perversos do código perspectivo, mas o efeito por elas produzido resulta francamente irrealista.” (Machado, 2011: 207). O termo anamorfose é emprestado do estudioso Jurgis Baltrusaitis.

No percurso da história da arte, os movimentos da arte moderna já buscavam a desconstrução da imagem realista; a imagem eletrônica torna essa possibilidade totalmente possível, uma vez que é mais maleável e, portanto, suscetível a anamorfoses (Machado, 2011).

Para conseguir esse resultado inédito, o diretor de *Capitu* fez uso de um recurso técnico criado especialmente para a microssérie, uma lente de 30 centímetros de diâmetro, cheia de água, que foi colocada à frente da câmera, por isso, funcionou como uma espécie de “retina” e ganhou o nome de “lente Dom Casmurro”⁶. A intenção foi dar uma dimensão ótica, a partir da refração da água, nas cenas de devaneio de Bentinho. O resultado foram imagens que parecem o olhar de alguém com catarata. Carvalho justifica o resultado impresso por suas lentes como um texto que foi aberto a outras visibilidades, com outras coordenadas estéticas (Coca, 2015).

4. Considerações finais

Na investigação sobre teledramaturgia na televisão aberta brasileira na contemporaneidade buscamos aspectos que, ao se articularem, operam como indicadores de rupturas de sentidos e dessa forma, possam nos auxiliar na compreensão do processo de engendramento da linguagem nas materialidades observáveis, nos textos televisuais.

O exame de textos midiáticos em que essas rupturas de sentidos se apresentam se manifestam é um caminho de reflexão sobre as linguagens e códigos, que permitem a compreensão de dinâmicas assumidas, dos movimentos de previsibilidade e imprevisibilidade nos sistemas de comunicação e entendemos que são as descontinuidades e as imprevisibilidades e, portanto, as “explosões” de sentido que melhor permitem observa-la.

Nesta reflexão pudemos perceber, assim como reflete Lotman (1999), que a sequência dos trabalhos produzidos indicam a evolução de um processo gradual de rupturas de sentidos, que aos poucos apresentou pontos de deslocamentos em relação aos preceitos convencionais de se narrar na televisão, funcionando como tensões ao sistema imposto pela própria emissora (TV Globo), no caso, nos referimos ao “Padrão Globo de Qualidade” e que foram se acentuando nos trabalhos vindouros, a ponto de acreditarmos que *Capitu* carrega características de uma telerrecriação, por sua capacidade de unir em uma única produção de teleficção desvios narrativos e estéticos que rompem em vários aspectos com o modelo canônico; embora ainda o enxergamos nela.

As outras produções são textos televisuais que apresentam experimentações intensas, se colocam como rupturas de sentidos ao modelo de representação, embora ainda não se concretizam como textos telerrecriados com infinitas possibilidades de leituras como o texto artístico, explosivo e que desperta o terceiro sentido. *A pedra do reino* se constitui na contracorrente da narrativa convencional de se contar histórias de ficção na televisão, ao subverter o cronotopo, entre outros elementos engendrados. Mas, nesse caso, arriscamos dizer que a história se complexifica a tal ponto que esbarra no que Lotman alerta ser uma transgressão a “liberdade total em relação aos limites” (1978b: 475) e acreditamos que, nesse aspecto, a comunicação fica comprometida. Em *Hoje é dia de Maria*, as rupturas são mais evidentes nos aspectos estéticos e também sinalizam a nosso ver rastros de telerrecriação.

⁶ Disponível em: <<http://tv.globo.com/programas/capitu/capitu/platb/2008/12/10/entre-luz-e-fusco/>>. Acesso em: 25.11.2015 às 10h56.

Tais rupturas de sentidos propõem novas tessituras visuais, proporcionam uma experiência estética importante na televisão aberta e apontam reconfigurações significativas nos percursos narrativos. A chave de leitura desenvolvida nessa reflexão quer acreditar que a teledramaturgia vive um momento de transformações intensas diante das questões impostas pela multiplicidade de formatos no audiovisual e das mudanças nos modos de ver e produzir imagens na contemporaneidade. Vivemos um período que gera, em vários aspectos, propostas para um novo regime de visibilidade na televisão aberta brasileira, e com base nessas condições é que enxergamos trabalhos que refletem esse momento específico de reconfiguração da teleficção que acolhe produções com características de telerrecriação, como a microssérie *Capitu*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (2009): *O óbvio e o obtuso*, Lisboa, Edições 70.
- BURCH, Noël (1973): *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Haroldo (2013): *Transcrição*, São Paulo, Perspectiva.
- COCA, Adriana Pierre (2012): As subversões cronotópicas na microssérie *Capitu*. “Temática” (João Pessoa. On-line), v. 1, p. 1-19. Disponível na Internet (15.06.2015): <http://www.insite.pro.br/2013/Janeiro/subversoes_cronotopicas_capitu.pdf>.
- (2015). *Tecendo rupturas – o processo da recriação televisual de dom casmurro*. Rio de Janeiro, Tríbia.
- DEREN, Maya (2013). *Cinema: o uso criativo da realidade* Trad. José Gatti e Maria Cristina Mendes. “Devires” Dossiê: Cinema Brasileiro: engajamentos no presente. Belo Horizonte/MG, v. 9, nº 1, p. 128-149, jan./jun.2013. Disponível na internet (15.06.2015): <<http://www.marcoareliosc.com.br/cineantropo/deren.pdf>>.
- LOTMAN, Iuri M (1978a): *A estrutura do texto artístico*, Lisboa, Editorial Estampa.
- (1999): *Cultura y explosión*, Barcelona, Gedisa.
- (2003): “Sobre el concepto contemporáneo de texto”, in *Entretextos*, nº 2. Disponível na Internet (15.06.2015): <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf>>.
- (1978b): *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa, Editorial Estampa.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo e OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coords) (2015): “Relações de Gênero nos países Ibero-Americanos”, em Anuário OBITEL 2015. São Paulo, Sulina. Disponível na Internet (15.06.2015): <http://obitel.net/?page_id=23&lang=pt>
- MACHADO, Arlindo (2009): *A televisão levada a sério*, São Paulo, Senac.
- (2011): *Pré-cinemas & pós-cinemas*, Campinas/SP, Papirus.

MACHADO, Irene (2010): “A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia”, in PAULA, Lucian e STAFUZZA, Grenissa (orgs). *Círculo de Bakhtin: Diálogos in possíveis*, Campinas, Mercado de Letras.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor (2014): “A moderna telenovela brasileira”, in RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor e ROXO, Marco. *Televisão, história e gêneros*, Rio de Janeiro, Multifoco.

ROSÁRIO, Nísia Martins e AGUIAR, Lisiane Machado. (2014): “Implosão midiática: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem”, Artigo apresentado no 23º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Pará.

XAVIER, Ismail (2005): *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro, Paz & Terra.