

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Elisa Vieira Fonseca

**A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA NACIONAL NA MÍDIA
TELEVISUAL CONTEMPORÂNEA**

Santa Maria, RS
2017

Elisa Vieira Fonseca

**A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA NACIONAL NA MÍDIA TELEVISUAL
CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Midiática, Linha de Pesquisa Mídia e Identidades Contemporâneas, da Universidade Federal de Santa Maria, para a obtenção do grau de **Mestre em Comunicação.**

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth Bastos Duarte

Santa Maria, RS
2017

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Fonseca, Elisa Vieira

A configuração da memória nacional na mídia televisual contemporânea / Elisa Vieira Fonseca.- 2017.

148 p.; 30 cm

Orientadora: Elizabeth Bastos Duarte

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2017

1. Memória 2. Ditadura militar brasileira 3. Séries televisuais 4. Semiótica discursiva I. Duarte, Elizabeth Bastos II. Título.

© 2017

Todos os direitos autorais reservados a Elisa Vieira Fonseca. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

E-mail: elisavieirafonseca@gmail.com

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

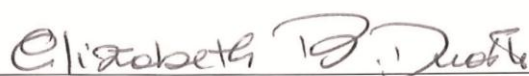
A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA NACIONAL NA MÍDIA
TELEVISUAL CONTEMPORÂNEA

elaborada por
Elisa Vieira Fonseca

Como requisito parcial para obtenção do título de
Mestre em Comunicação

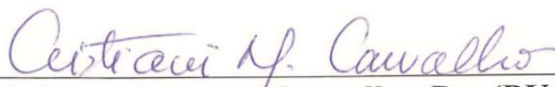
COMISSÃO EXAMINADORA:



Elizabeth Bastos Duarte, Dr. (UFSM)
Presidente/Orientador



Maria Lília Dias de Castro, Dr. (UFSM)



Cristiane Mafacioli Carvalho, Dr. (PUCRS)

Santa Maria, 20 de março de 2017

AGRADECIMENTOS

Dois anos de mestrado passam voando, mesmo assim é tempo suficiente para precisarmos do apoio de pessoas importantes para perseverar no processo individual da pesquisa acadêmica. Diante desse percurso, preciso agradecer às pessoas indispensáveis que me acompanharam: à minha família, mãe, Tani, e irmã, Estela, pelo amparo de sempre, mesmo que à distância; aos meus amigos e amores dessa vida, Camila e Lucas; às grandes amigas encontradas no Poscom, Camila e Marilice; à minha querida orientadora Elizabeth Bastos Duarte, por todas as manhãs e tardes de ininterrupto ensinamento e paciência; ao POSCOM e a CAPES pelo suporte necessário para a realização desta investigação.

Entendo a pesquisa e a academia como instrumentos sociais, mesmo que, por vezes, imersos em lógicas matemáticas de produção e rendimento, e isso é o que sustenta o desenvolvimento dessa investigação. Em tempos como os nossos, difíceis e retrocessos, no que diz respeito à liberdade e à democracia, não se pode esmorecer na tentativa de ampliar o conhecimento, humanizar as pesquisas acadêmicas e levar nossas páginas impressas à aplicabilidade do nosso cotidiano.

RESUMO

A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA NACIONAL NA MÍDIA TELEVISUAL CONTEMPORÂNEA

Autora: Elisa Vieira Fonseca

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Elizabeth Bastos Duarte

O presente trabalho propõe-se a examinar a forma como a mídia contemporânea, em particular a televisão, vem recuperando a memória da sociedade brasileira e construindo traços caracterizadores de uma memória nacional, no que concerne a determinados períodos da história do país. Assim, a investigação realizada, tem como objetivo central verificar como a televisão contemporânea configura a memória brasileira em narrativas que abordam o período da ditadura militar. Através de que temáticas e estratégias discursivas suas narrativas articulam a história e a memória da sociedade desse período? Tendo em vista o objetivo geral e os questionamentos levantados, estabeleceram-se os seguintes objetivos específicos(1) recuperar o contexto histórico, bem como o modo de funcionamento da mídia televisão, durante o período em que o país esteve sob o regime da ditadura militar (1964-1985; (2) caracterizar os programas televisuais selecionados, examinando suas formas de estruturação, temática central e desdobramentos, passando por suas instâncias de produção e formas de veiculação; (3) analisar os programas selecionados do ponto de vista de suas relações para, inter e intratextuais; (4) identificar as estratégias discursivas e mecanismos expressivos empregados na representação da história e memória brasileira, via configuração dos personagens, caracterização dos cenários e tonalização. A análise realizada fundamenta-se em uma semiótica discursiva de inspiração europeia, tal como é formulada por Hjelmslev (1975) e Greimas (1979), assim como convoca outros estudiosos, cujos trabalhos direcionam-se especificamente ao exame da televisão. O trabalho também busca fundamentos em teóricos que refletem sobre questões relacionadas a construção da identidade e identidade nacional, memória e historiografia da televisão brasileira.

Palavras-chave: Memória. Ditadura militar brasileira. Séries televisuais. Semiótica discursiva.

ABSTRACT

A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA NACIONAL NA MÍDIA TELEVISUAL CONTEMPORÂNEA

AUTORA: ELISA VIEIRA FONSECA
ORIENTADOR: PROF^a. DR^a. ELIZABETH BASTOS DUARTE

The following work intends to examine how contemporary media, particularly television, is recovering the memory of Brazilian society and building characteristic features of a national memory, in relation to certain periods in the country's history. Therefore, the research has as its main objective to observe how contemporary television sets Brazilian's memory in narratives that address the period of military dictatorship. Through which themes and discursive strategies do their narratives articulate the history and memory of the society of that period? Keeping in mind the general objective and the questions raised, the following specific objectives were established: (1) recover the historical context, as well as television's operating mode, during the period in which the country was under the regime of the military dictatorship (1964-1985), through the specialized bibliography in sociology and history; (2) characterize selected televisual programs, examining their ways of structuring, central themes and developments, through its production instances and ways of broadcasting; (3) analyze selected programs from the standpoint of their relations, for inter and intratextual; (4) identify discursive strategies and expressive mechanisms used in the representation of the Brazilian memory, through the configuration of characters, characterization of scenarios and toning. The analysis is based on discursive semiotics of European inspiration, as formulated by Hjelmslev (1975) and Greimas (1979), and invites other scholars, whose works are specifically directed to the examination of television. The work also seeks foundations in theoreticians who reflect on issues related to identity construction and national identity, memory and history of Brazilian television.

Keywords: Memory. Brazilian military dictatorship. Televisual series. Discursive semiotics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Grupo de amigos representados na temporalidade da ditadura militar. O momento é o retorno dos exiliados ao Brasil, diante da Lei de Anistia, em 1979. Na foto, da esquerda para a direita, em pé: Bia, Ivan, Lena, Léo, Benny, Tito, Vânia, Pedro, Rui, Lúcia, Pingo e Raquel.....	72
Figura 2 – Intertítulo apresentado na narrativa da série, que explicita locação, data e condição climática.....	73
Figura 3 – Personagens da trama em uma fotografia antiga. O momento representado é o casamento do protagonista Léo com a personagem Flora, amigos estão presentes na cerimônia, dentre outros personagens não nominados	79
Figura 4 – Grupo de amigos em momento de comemoração, na casa do personagem Léo, cenário 20.....	81
Figura 5 – Imagem histórica da Praça da Sé em momento da missa de falecimento de Vladimir Herzog, em 1975.....	84
Figura 6 – Na imagem o momento da queda do Muro de Berlim, em 9 de novembro de 1989.....	84
Figura 7 – Viaduto do Chá, visto do alto. Na imagem a personagem Bia está prestes a subir na grade	86
Figura 8 – Estação de metrô da Sé.....	86
Figura 9 – Léo, Flora e Davi brincam no parque.....	89
Figura 10 – Coroação da rainha do baile	89
Figura 11 – Intertítulo que expressa a passagem cronológica do tempo na série.....	90
Figura 12 – Amigos de Léo no momento do velório.....	93
Figura 13 – Estátua da mãe preta.....	95
Figura 14 – Velório de Léo.....	95
Figura 15 – Confraternização final dos amigos.....	96
Figura 16 – Fragmentos de outros textos fílmicos apresentados na narrativa: no printscreen acima, uma cena de pronunciamento de Che Guevara.....	98
Figura 17 – Trecho do filme Macunaíma, apresentado em prologo da série	98
Figura 18 – Imagem de arquivo, verídica, sobre o retorno dos brasileiros exilados ao país, em 1979.....	99
Figura 19 – Os três protagonistas Manolo, Dora e Vicente.....	108
Figura 20 – Na tela: presidente Emílio Garrastazu Médice, país e ano, imagem apresentada em prólogo do capítulo.....	109
Figura 21 – Imagem apresentada em flashback da memória de Manolo, indicando espaço e tempo em que ocorre	109
Figura 22 – Flashback de memória de Vicente sobre a cunhada Ângela	113
Figura 23 – Cena do filme A devassa da estudante, produzido no interior da narrativa da série	114
Figura 24 – Flashback da memória de Vicente, de momento em que fora preso por militares.....	114
Figura 25 – Cenário 16, ambiente urbano da cidade de São Paulo. Fonte: printscreen HBO, gravação realizada pela autora.....	115
Figura 26 – Atrizes durante gravação do filme Minha cunhada é de morte	117
Figura 27 – Artefato utilizado para representar a passagem do tempo, conforme gravação do número de cenas	118
Figura 28 – Cena dos bastidores da filmagem na trama da série.....	119
Figura 29 – Equipe em momento de lançamento do filme Minha Cunhada é de morte	122

Figura 30 – Intertítulo referente à passagem temporal na narrativa.....	125
Figura 31 – Momento de festividade que antecede a morte do Gen. Sotto	126
Figura 32 – Ficha catalográfica utilizada no departamento de censura para classificar os filmes	128
Figura 33 – Ficha catalográfica utilizada no departamento de censura para classificar os filmes	128
Figura 34 – Inserção do jornal A folha de São Paulo na narrativa.....	129

LISTA DE QUADRO

Quadro 1 – Seleção do corpus de análise.....	59
--	----

SUMÁRIO

1	DAS CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS	17
2	DO CONTEXTO E DA HISTORICIDADE	21
2.1	SOBRE A DITADURA MILITAR NO CONTEXTO SOCIAL E MUDIÁTICO BRASILEIRO	21
2.2	SOBRE DITADURA MILITAR E MEMÓRIA	27
2.3	SOBRE A MEMÓRIA DA DITADURA MILITAR NA MÍDIA TELEVISUAL.....	30
3	DA TELEVISÃO: QUADRO HISTÓRICO E MODOS DE FUNCIONAMENTO	33
3.1	SOBRE A TELEVISÃO NO BRASIL.....	33
4	DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA	43
4.1	DE SAUSSURE A HJELMSLEV	43
4.2	DE GREIMAS AO PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO.....	45
4.3	SOBRE O TEXTO TELEVISUAL	49
4.3.1	Gêneros, subgêneros e formatos televisuais	52
4.3.2	Do subgênero série ficcional	54
5	DA METODOLOGIA DE ANÁLISE	57
5.1	DOS CRITÉRIOS PARA DELIMITAÇÃO DO <i>CORPUS</i>	58
5.2	SOBRE OS NÍVEIS DE PERTINÊNCIA DA ANÁLISE.....	59
5.3	DAS ETAPAS DE ANÁLISE	60
5.4	DO CORPO DE DEFINIÇÕES.....	61
6	DA ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	63
6.1	SÉRIE QUERIDOS AMIGOS	63
6.1.1	Dados de identificação	63
6.1.2	Caracterização geral da série	63
6.1.3	Nível paratextual: entornos e contexto comunicativo e enunciativo	64
6.1.3.1	<i>Contexto histórico</i>	64
6.1.3.2	<i>Contexto comunicativo/enunciativo</i>	65
6.1.4	Nível intertextual: relações de caráter paradigmático	69
6.1.5	Nível intratextual: relações de caráter discursivo e expressivo	69
6.1.5.1	<i>Queridos amigos: capítulo 1</i>	70
6.1.5.2	<i>Queridos Amigos: capítulo 2</i>	77
6.1.5.3	<i>Queridos Amigos: capítulo 13</i>	82
6.1.5.4	<i>Queridos Amigos: capítulo 23</i>	87
6.1.5.5	<i>Queridos Amigos: capítulo 24</i>	92
6.1.6	Nível intertextual de caráter sintagmático	96
6.2	SÉRIE MAGNÍFICA 70.....	99
6.2.1	Dados de identificação	99
6.2.2	Caracterização geral da série	100
6.2.3	Nível Paratextual	101
6.2.3.1	<i>Contexto histórico</i>	101
6.2.3.2	<i>Contexto comunicativo/enunciativo</i>	103
6.2.4	Nível intertextual de caráter paradigmático	105
6.2.5	Nível intratextual: relações de caráter discursivo e expressivo	105
6.2.5.1	<i>Magnífica 70: capítulo 1 – Na boca do lixo</i>	106
6.2.5.2	<i>Magnífica 70: capítulo 2 – O roteiro</i>	112

6.2.5.3 <i>Magnífica 70: capítulo 7 – Fim do filme</i>	116
6.2.5.4 <i>Magnífica 70: capítulo 12 – Divisão de lucros</i>	120
6.2.5.5 <i>Magnífica 70: capítulo 13 – Os magníficos</i>	123
6.2.6 Nível intertextual de caráter sintagmático	127
6.3 DA INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS	129
6.3.1 Síntese nível paratextual	129
6.3.2 Síntese nível intertextual	130
6.3.3 Síntese nível intratextual	130
7 DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145

1 DAS CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS

A presente dissertação propõe-se a refletir sobre a forma como a mídia contemporânea recupera a memória da sociedade, centrando sua atenção mais especificamente no que concerne à representação do período em que o país esteve sob a ditadura militar.

Do início de sua história, que data do século XVI, aos dias de hoje, o Brasil já passou por diversos regimes políticos - colônia, monarquia, república - além de dois longos períodos de ditadura, que, de certa maneira, comprometeram a configuração, por parte das mídias, da memória e identidade brasileiras. Em tempos mais democráticos, como os atuais, as mídias gozam de maior espaço de liberdade no tracejamento de um perfil mais fidedigno da sociedade brasileira.

Tendo em vista o cenário da produção televisual contemporânea, o **problema de pesquisa**, que norteia a presente investigação, centra-se no questionamento de como duas emissoras de televisão, uma de sinal de transmissão aberto e outra de sinal fechado, representam, em suas narrativas, um mesmo período histórico - a ditadura militar brasileira -, e mais, como, nessa representação, configuram a memória nacional. Com o intuito de responder a essas indagações, examinam-se duas séries televisuais do ponto de vista de sua estruturação discursiva, verificando os procedimentos discursivos e expressivos empregados pela televisão para relacionar história e memória sociais e interrogando-se sobre que traços são postos em evidência, ou silenciados, nos produtos em análise.

A investigação tem, assim, como **objetivo central** verificar como, a partir dos anos 2000, a mídia vem recuperando a história e configurando a memória do país no que se refere ao período da ditadura militar (1964-1985). No intento de dar conta desse objetivo geral e dos questionamentos antes levantados, estabeleceram-se os seguintes objetivos específicos: (1) recuperar o contexto histórico, bem como o modo de funcionamento da mídia televisão, durante o período em que o país esteve sob o regime da ditadura militar (1964-1985); (2) caracterizar os programas televisuais selecionados, examinando suas formas de estruturação, temática central e desdobramentos, passando por suas instâncias de produção e formas de veiculação; (3) analisar os programas selecionados do ponto de vista de suas relações para, inter e intratextuais; (4) identificar as estratégias discursivas e mecanismos expressivos empregados na representação da história e memória brasileira, via configuração dos personagens, caracterização dos cenários e tonalização.

O **objeto empírico** da investigação são duas séries exibidas pela televisão brasileira nos últimos nove anos: **Queridos amigos**, de Maria Adelaide Amaral, veiculada em 2008,

pela Rede Globo de Televisão (RGT), e **Magnífica 70**, de Claudio Torres, cuja primeira temporada foi ao ar em 2015 e a segunda, em 2016, veiculada pelo canal HBO Brasil. Trata-se de duas produções televisuais, cujas narrativas, em que pesem as especificidades de direção e roteiro, se passam ou trazem à memória os anos 1970, período mais acirrado da ditadura militar no país.

Tendo em vista tais objetivos e o interesse em examinar produtos televisuais que operam com a recuperação de períodos históricos, a dissertação constitui-se, assim, em uma tentativa de melhor compreender os usos midiáticos do tema e a (re) construção ficcionalizada desse período ainda bastante soturno da história do país, a ditadura militar. Dessa forma, a proposta é resgatar memórias e histórias, outrora silenciadas, atualmente representadas pela/na televisão. A relevância da investigação para o campo da comunicação midiática, diz respeito ao fato de ela procurar trazer luz à função desempenhada pelas mídias, mais especificamente a televisão, na configuração da história nacional.

Vale lembrar ainda que o interesse pelo tema tem sua origem em estudos anteriores desenvolvidos pela pesquisadora, em nível de graduação e especialização, bem como em experiências decorrentes de sua prática profissional como jornalista e produtora audiovisual, que possibilitaram investigações, no âmbito das mídias audiovisuais, sobre a representação de identidades contemporâneas. Aliás, essa vivência também é responsável pelo fato de a pesquisa privilegiar a instância de criação e produção televisual, tendo em vista a pretensão de melhor compreender o potencial de legitimação das mídias, no que concerne à configuração das identidades, grupos e fatos históricos.

É, assim, no âmbito desses tensionamentos teóricos e exploratórios que são abordados temas referentes à representação da história e memória nacional, apropriando-se do aporte metodológico da semiótica discursiva para melhor investigar os objetos selecionados.

A semiótica é, por definição, uma ciência cujo objetivo é a compreensão do processo de geração de significação e sentidos e seu objeto de estudo são os textos. Como os produtos televisuais são aqui concebidos como textos, considerados em suas relações com o seu contexto de produção, optou-se por adotar uma metodologia de inspiração semiótica capaz de dar conta não só da complexidade do texto televisual, como das questões e objetivos da investigação.

A metodologia de análise adotada busca, assim, fundamentação na semiótica discursiva de inspiração europeia, tal como é inicialmente formulada por Louis Hjelmslev (1975) e Algirdas Julien Greimas (1979), e posteriormente desenvolvida por estudiosos que direcionam suas investigações especificamente à análise do televisual, tais como: Fontanille

(2005), Jost (2004, 2010), Duarte (2004, 2007, 2010, 2015); Castro (2006, 2014), entre muitos outros. O trabalho apoia-se também em estudos de autores que refletem sobre contexto e historicidade do Brasil e da ditadura militar, tais como: Boris (2002), DaMatta (1984), Simões (1999), assim como naqueles direcionados à memória, com Le Goff (1990), Pierre Nora (1993), Pollack (1989) e Sarlo (1997 e 2007).

Para dar conta da investigação, a dissertação estrutura-se, além dessas considerações introdutórias, em mais seis seções. A seção 2, **Contexto e historicidade**, recupera o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985), problematizando questões concernentes à historiografia e memória, com o propósito de traçar um panorama desses *anos de chumbo*, tal como são configurados pela mídia contemporânea, resgatando algumas produções televisuais, que tratam do tema em suas narrativas.

A seção 3, **Televisão: quadro histórico e modos de funcionamento**, apresenta um breve histórico dessa mídia no país, examinando as especificidades de seu desenvolvimento no contexto brasileiro, com ênfase no canal aberto **Rede Globo de Televisão** (RGT) e no canal fechado **Home Box Office Brasil** (HBO).

A seção 4, **Fundamentação teórico-metodológica**, desenvolve uma reflexão sobre os fundamentos e conceitos da semiótica de inspiração europeia (Saussure, Hjelmslev, Greimas) matriz teórica que fundamenta a metodologia empregada na análise do *corpus*, com ênfase no exame do texto televisual e suas características genéricas.

A seção 5, **Metodologia de análise**, descreve a metodologia empregada na seleção e análise do *corpus*, seguida do estabelecimento e descrição das etapas de análise.

A seção 6, **Análise do corpus**, apresenta a caracterização das séries em estudo, examinando-as do ponto de vista para, inter e intratextuais, seguida da reflexão sobre os seus dispositivos discursivos e dos resultados obtidos. Ainda na seção 6 realiza-se uma reflexão mais aprofundada sobre os resultados obtidos no percurso analítico dos textos, aproximando-os entre si e entrecruzando-os com o aporte teórico adotado pela pesquisa.

A seção 7, **Apontamentos finais**, realiza uma discussão acerca do percurso da investigação, com um tensionamento entre objetivos, hipóteses e resultados obtidos.

Na sequência, apresenta-se a Bibliografia.

2 DO CONTEXTO E DA HISTORICIDADE

Esta seção propõe-se a apresentar o contexto histórico subjacente ao período em que o Brasil foi governado pelos militares. O Estado Brasileiro, ao longo de seus quinhentos e poucos anos de existência, tem experimentado inúmeras formas e regimes político-administrativos de governo: de 1500 a 1815, o Brasil foi colônia portuguesa; de 1815 a 1822, foi Reino Unido a Portugal e Algarves; de 1822 a 1889, foi Império; de 1889 aos tempos atuais, vem constituindo-se como uma República Federativa de sistema presidencialista.

É preciso lembrar que, mesmo como República Federativa, o Brasil já vivenciou dois longos períodos de ditadura – de 1930 a 1945, sob a égide de Getúlio Vargas; e de 1964 a 1985, sob o comando dos militares. No decorrer da história brasileira, os militares sempre tiveram, é preciso que se diga, um papel de destaque. Tanto isso é verdade que foi um militar, o Marechal Deodoro da Fonseca, quem, em 1889, proclamou a República do Brasil, bem como, também foram os militares, em 1964, em ato bastante controverso, que procuraram colocar *ordem na casa*, quando convocados por uma classe que temia a instauração, por aqui, de um comunismo iminente. Somente em 1989, pós redemocratização, é que voltaram a ocorrer eleições via voto direto por parte da população.

Embora não se julgue necessário resgatar com maior detalhamento a fase anterior à ditadura militar de 1964, essa recuperação serve, de certa forma, de entorno para uma melhor compreensão da produção midiática que a presente investigação define como objeto de estudo. Mesmo que o *corpus* tome como tema os *anos de chumbo*, se faz à luz da mídia contemporânea, no contexto pós anos 2000, não mais comprometida com o poder dominante dos militares.

2.1 SOBRE A DITADURA MILITAR NO CONTEXTO SOCIAL E MIDIÁTICO BRASILEIRO

O início dos anos 1960 marcou uma grave crise política no Brasil, crise essa que afetou diferentes segmentos da sociedade brasileira. Como o presidente Jânio Quadros havia abdicado, o então vice-presidente João Goulart assumiu o cargo, mas foi perdendo, aos poucos, o controle do governo. Nesse conturbado cenário político, uma série de interesses da sociedade civil, contando com apoio do empresariado, e sob a ameaça iminente de instauração de um comunismo, retiraram *Jango* do poder.

Os militares brasileiros, articulados com os setores civis e pressionados pelos interesses internacionais em jogo, tomam posse do governo do país, em 31.03.1964. O discurso que justificava essa deliberação governamental, sustentava-se em fortes posições contrárias à corrupção, ao comunismo, ao terrorismo e à desordem. Inicialmente concebida como uma intervenção temporária, o governo militar durou, não obstante, 21 anos.

A intenção maior desse governo, apoiado por setores civis, religiosos e econômicos, era evitar a implementação de um regime comunista, tal como vinha ocorrendo no contexto político latino-americano, vide a Revolução Cubana (1959); não se sustentava, no entanto, em fatos relevantes e concretos da realidade brasileira. Essa busca por uma democracia plena, tão recorrente no discurso militar, ao invés de uma *revolução*, deu lugar a um *golpe*¹, ou seja, à implementação de longos anos de ditadura.

José Fiorin (1988), em seu livro **O regime de 64: discurso e ideologia**, tensiona as denominações conferidas ao período da ditadura militar brasileira e os sentidos por ela engendrados: de um lado, havia a classificação do movimento militar como golpe; de outro, o evidente interesse de nomeá-lo como revolução:

o discurso do regime implantado depois do movimento de 1964 tem a preocupação básica de desqualificar a tomada do poder como sendo um golpe de Estado, para caracterizá-lo como revolução. As leituras que mostra as forças armadas apropriando-se do poder e despojando dele Goulart, revela um golpe de estado clássico, como tantos ocorridos na América Latina, em que um grupo de militares desapossa do poder um governante eleito e atribui o poder (FIORIN, 1988, p. 37).

Durante esse período de *golpe*, o governo militar, para atingir suas metas, passou a atuar via os chamados Atos Institucionais (AI), cujo objetivo era o fortalecimento de seu poder. Segundo Boris (2002), sob a alegação da busca da ordem almejada, os militares passaram a fazer uso de métodos bastante controversos, tais como a prisão, a perseguição e o uso da tortura contra quem subvertesse as normas. O primeiro ato institucional, datado de 1964, já cassava parlamentares, extinguiu partidos políticos e decretava eleições indiretas.

¹ Na presente dissertação usa-se a palavra golpe, associada, neste caso, à expressão golpe de estado – ao que se refere à implantação da ditadura militar brasileira, é também nomeado como Golpe de 64. Em definição vernácula, a expressão “golpe de estado” significa: “ação de uma autoridade que viola as formas constitucionais; conquista do poder político por meios ilegais”. A palavra “revolução” por sua vez, é definida como: “reforma, transformação, mudança completa” ou “mudança brusca e violenta na estrutura econômica, social ou política de um Estado”. Definições extraídas do Dicionário Aurélio, disponível em <https://dicionarioaurelio.com/#>. Acesso em: 22/10/2016.

Estima-se que, somente nesses primeiros meses do governo militar, mais de 50 mil pessoas foram presas, número a que se somam as quase 5 mil pessoas que tiveram mandatos políticos cassados².

O AI-2, promulgado por Gen. Castello Branco, em 1965, instaurou no país o bipartidarismo: o MDB, partido de oposição consentida, e a ARENA, partido governista conservador. Em 1966, o AI-3 estabelece eleições indiretas também para governador. Com o AI-4, é fechado o congresso nacional para a aprovação de uma nova constituição, a de 1967, que incorpora os AIs anteriores.

Dentre os atos institucionais, o mais notório e contestado foi o AI-5, promulgado em 1968, pelo então presidente Gen. Artur da Costa e Silva, que se caracterizava pela crueldade e repressão à sociedade civil, à mídia e seus colaboradores:

A partir do AI-5, o núcleo do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e de expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos de governo. O regime parecia incapaz de ceder a pressões sociais e de se reformar, seguindo cada vez mais o curso de uma ditadura brutal (BORIS, 2002, p. 265).

Órgãos como SNI, Oban, DOPS e DOI Codi³ ganharam ampla autonomia nas atuações repressivas do governo, *combatendo a ameaça de subversão* e agindo de forma institucionalizada para dar conta da censura. Gradativamente, os censores foram aumentando o rigor: surgem, então, os cortes na mídia impressa, televisiva, fílmica, e a censura se estende a todos os veículos de comunicação e formas de expressão. De acordo com Simões:

Fica evidente, portanto, a montagem de um aparato ligado ao Estado, destinado a controlar as manifestações de pensamento e de opinião, do plano mais sofisticado ou mais simplório, do livro ou filme que vem do exterior à transmissão do alto-falante na pracinha do interior (SIMÕES, 1999, p. 27).

É preciso lembrar que a mídia, mais especificamente a televisão, foi, por outro lado, bastante beneficiada pela instauração do novo momento político. Como moeda de troca pelo investimento financeiro no setor de comunicação do país, feito pelas forças armadas, o

² Dados extraídos do livro **Resgate da memória da verdade: um direito histórico, um dever do Brasil**. Obra organizada pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, em 2011, lançada no momento da criação da Comissão Nacional da Verdade. A comissão foi criada em prol de retomar esclarecimentos sobre a violação dos direitos humanos no período da ditadura militar no Brasil.

³ As siglas referidas dizem respeito a: Serviço Nacional de Informação (SNI), Operação Bandeirante (Oban), Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI Codi).

governo militar cria seus próprios órgãos de mediação de conteúdo, a fim de controlar o que estava sendo veiculado pela mídia, na tentativa de manter uma imagem positiva do país e de justificar as medidas governamentais impostas, a partir daí “a televisão brasileira passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para um ‘país que vai pra frente’” (HOLLANDA, 1978, p. 125).

Simões (1999) lembra, ainda, que a censura vigente provinha também de outros setores, do conservadorismo que a sociedade da época impunha e ainda dos alicerces da Igreja Católica: as primeiras experiências de censura no país foram reforçadas por ações desses setores da sociedade, acirrando-se mais ainda com os militares no poder. E mesmo a mídia apoiando a instauração desse novo modelo governamental, ela acabou por, também, sofrer suas consequências, ficando impedida de usufruir de liberdade total na veiculação de conteúdos.

Nesses anos de repressão, estudantes engajados, ativistas políticos, classe artística e profissionais da comunicação foram os principais alvos dos censores. Professores, educadores e mesmo alunos eram visados, monitorados, sumariamente aposentados e proibidos de manifestação, muitos deles exilados para outros países. O exílio fora do Brasil tinha a função de afastar os opositores e possíveis inimigos do novo regime. Nesse contexto, ocorreu uma das maiores diásporas do país, com a evasão de um grande número de artistas, cientistas e intelectuais, tais como: Chico Buarque, Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Oscar Niemeyer, entre muitos outros, chegando ao número de mais de cinco mil exilados nesse período.

Uma outra das tantas heranças do período da ditadura militar no país foi a instauração de um forte cenário de desenvolvimentismo econômico. O nomeado *milagre econômico*, decorrente do programa de alargamento das ações econômicas governamentais, visava ao amplo crescimento, a um maior fluxo de capital econômico empreendido pelo governo, à abertura do país para multinacionais e para o capital externo. É evidente, não obstante, que esse “milagre” excluía as camadas mais populares do desenvolvimentismo, como ratifica Boris:

os empréstimos externos e o estímulo ao ingresso do capital estrangeiro tornaram-se elementos essenciais para financiar e promover o desenvolvimento, privilegiando as grandes empresas, multinacionais, públicas e privadas. O regime militar rompeu claramente com a prática do governo de João Goulart, baseada no esquema populista, que incluía a tentativa fracassada de promover o amplo desenvolvimento autônomo a todos (BORIS, 2002, p. 285).

Como bem explicita Boris (2002), com o auxílio da mídia, o governo militar passou, então, a instigar nos brasileiros um ufanismo exacerbado em relação a esse desenvolvimento

do país. O início de obras de infraestrutura de grande porte, tais como a estrada Transamazônica, também incentivaram esse otimismo nacionalista.

Nas artes e desportos, igualmente, acentuou-se o nacionalismo; slogans como *Brasil, ame-o ou deixe-o* ou *pra frente, Brasil*⁴ dizem dessa interpelação à população. Algumas músicas populares à época falavam desse ufanismo, o refrão “*eu te amo, meu Brasil, eu te amo, ninguém segura a juventude do Brasil*”, da dupla Don e Ravel, era tocada incessantemente em rádios e em programas de televisão. A Copa do Mundo de 1970, da qual o país saiu vitorioso, popularizou o hino, da banda Os Incríveis, “*noventa milhões em ação, pra frente, Brasil, do meu coração*”.

No entanto, a intensificação do aumento da circulação de capital estrangeiro acabou por deflagrar uma grave crise econômica, devido aos inúmeros empréstimos contraídos pelo país, o que gerou o aumento de juros, a inflação e o arrocho salarial. Começaram então a surgir fortes movimentos de oposição à ditadura por parte da sociedade civil, dos quais alguns protestos, passeatas e greves são atos representativos.

Aumentou, a partir daí, a impopularidade do governo militar, decorrente do aprofundamento dessa iminente crise econômica, o que deu início a uma distensão da ditadura, ou seja, a um movimento lento de transição para democracia. O processo de redemocratização *seguro e gradual*, instituído por Geisel, afrouxava as balizas da censura, ainda presentes, entretanto menos densas.

No final da década de 70, a política do país já se configurava com novos ares. Em 1978, é revogado, dez anos após sua instituição, o AI-5. Embora eleito indiretamente, o Gen. João Figueiredo, assume a presidência já com uma proposta de efetivação da abertura. Dentre as ações que renunciavam esse retorno à democracia, a mais significativa é a Lei da Anistia⁵, promulgada em 1979. Essa lei, arquitetada pelos governantes, trouxe de volta ao Brasil civis que estavam no exílio e libertou do cárcere presos políticos. Entretanto, também concedeu ampla anistia a quem atuou em prol do governo no período da ditadura, pois todos os crimes prescreveram, sendo assim uma medida que beneficiou ambos *os lados*.

⁴ Em 1982, foi lançado o filme homônimo, **Pra Frente, Brasil**, de Roberto Farias, que tem em sua temática principal o período da ditadura militar no país. O filme aborda a situação política conturbada e, ao mesmo tempo, a alienação em que os brasileiros entravam no período dos jogos mundiais e a verídica intenção do governo para tal situação (FONSECA, 2015).

⁵ Lei número 6.683, a qual diz em seu artigo primeiro: “Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares” Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683compilada.htm. Acesso em: 10/04/2016.

No final do mandato do presidente João Figueiredo, em meados da década de 80, o Brasil já vivia um afrouxamento da ditadura. Alguns movimentos da sociedade civil foram responsáveis pela deflagração desse cenário de reposicionamento, tais como: o surgimento de novos partidos políticos, as greves operárias no ABC paulista e os comícios em prol das Diretas Já. Ações como a campanha das Diretas Já, na qual a sociedade civil se posicionava claramente por uma mudança política, a favor do retorno das eleições e direito de poder do povo, passaram a pressionar o governo em direção a uma redemocratização. Assim, a mesma sociedade brasileira que antes marchara em favor da intervenção militar, passa, nesse momento, a convocar os cidadãos a ocuparem o espaço público e manifestarem-se contra o contexto ditatorial vivenciado nas últimas décadas.

Já em 1985, o colégio eleitoral vigente escolheu Tancredo Neves para ser o primeiro civil a assumir a presidência da República. No entanto, Tancredo não tomou posse em função de sua saúde, vindo a falecer, o que provocou uma imensa desilusão popular. Assumiu, então, a presidência em seu lugar, por cinco anos, José Sarney, e com ele deu-se início a uma fase de retorno à democracia, ainda gradativo, que demandava expectativa, e também muita atenção. De acordo com Boris:

do ângulo político, as atenções se fixavam em dois pontos: na revogação das leis que vinham do regime militar, estabelecendo ainda limites às liberdades democráticas – o chamado entulho autoritário; na eleição de uma Assembleia Constituinte, incumbida de elaborar uma nova Constituição. Sarney respeitou as liberdades públicas, mas não cortou alguns elos com o passado. O SNI foi mantido e continuou a receber recursos substanciais (BORIS, 2002, p. 286).

Com a estabilização democrática ainda em um processo gradual e sectário, a tão almejada abertura política e as eleições de voto direto só ocorreram após 1989, quando tomou posse o presidente civil Fernando Collor de Mello.

Diante de todo esse contexto de autoritarismo e de uma democratização ainda recente do país, é possível dizer que se desconhece por completo o DNA da ditadura brasileira. Não em vão foram criadas comissões e órgãos governamentais com o intuito de aclarar o período e suas consequências. Ainda é preciso, não obstante, melhor conhecer, lembrar e didatizar os danos causados pela ausência da democracia na nação. Talvez seja, nessa lacuna, que a ficção televisual encontre seu papel social e educativo: retomar pautas e memórias que se foram esvaziando no cotidiano, mas que merecem, ainda, ser exploradas à exaustão para não serem esquecidas.

2.2 SOBRE DITADURA MILITAR E MEMÓRIA

Ao se tratar da memória de um período histórico, há um engendramento de conceitos que são caros à investigação. As reflexões sobre memória são plurais e o seu conceito foi, por muito tempo, confundido e mesmo fundido com o de história. O historiador francês Jacques Le Goff (1990, p. 15) define a história como a “ciência da mutação e da explicação dessa mudança”, e acredita que ela, de há muito, ultrapassou as limitações impostas pela mera transmissão oral do passado, pois, com a instituição de bibliotecas e arquivos que fornecem os materiais comprobatórios, ela passou a se constituir como uma macronarrativa, a que se convencionou chamar de história.

Nessa perspectiva, a historiografia seria o estudo sistemático da história, ou seja, “um ramo da ciência histórica que estuda a evolução da própria ciência histórica no interior do desenvolvimento histórico global: a história da história” (LE GOFF, 1990, p. 7). Já a memória, de caráter mais subjetivo, seletivo e particular, opera com a linguagem, visto que é através dela que são (re) configuradas as memórias dos sujeitos.

De acordo com o historiador francês Pierre Nora (1993, p. 9), a memória é algo vivido, afetivo, dinâmico e que “está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações”. O autor explica ainda que, para não ser esquecida, essa memória necessita ser materializada e é, nesse momento, que ela se transforma em história.

Essa necessidade de memória leva a algo que Nora (1993) conceitua de *lugares de memória*, que são espaços carregados de uma vontade de memória: “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar as honras fúnebres, estabelecer contratos” (NORA, 1993, p. 13). Acredita-se que a recuperação da memória da ditadura militar está relacionada a essa vontade de memória e a esse estabelecimento de marcos históricos sobre os quais fala o autor.

O antropólogo Leroi-Gourhan situa os estudos de memória em uma trajetória temporal, que “pode dividir-se em cinco períodos: o da transmissão oral, o da transmissão escrita com tábuas ou índices, o das fichas simples, o da mecanografia e o da seriação eletrônica” (LEROI-GOURHAN apud LE GOFF, 1990, p. 427). Pode-se dizer que, na contemporaneidade, há um declínio no processo de transmissão da história oral de conhecimentos, tal como o ocorrido entre os sujeitos de civilizações anteriores, que legavam

essas narrativas contadas como herança, mas abriu-se espaço para as demais formas de compartilhamento de experiências e memórias, funções que de certa forma são hoje desempenhadas pelas mídias eletrônicas, tais como televisão, cinema e internet.

Essa materialização e transferência de conhecimentos e de memória de uma sociedade, de um dado período histórico ou mesmo de costumes e tradições pode atuar como vetor para vivências contemporâneas. O sociólogo Michael Pollak, ao falar sobre essa possibilidade de (re) construção de memória, relaciona-a também com a criação de identidade e alteridade, visto que “uma memória, ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais” (POLLAK, 1989, p. 3). Aqui se toma, como conceito de identidade, a definição de Greimas e Courtês (2012, p. 223), que consta de seu **Dicionário de Semiótica**, que a considera como “um conceito que pode ser definido apenas por relação de pressuposição recíproca com o conceito de alteridade”.

Na obra **Memória e identidade**, o antropólogo Joel Candau (2011, p. 9) afirma que “a memória é acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo”. O autor também conceitua memória coletiva, como “a expressão ‘memória coletiva’ é uma representação, uma forma de metamemória, quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo” (CANDAU, 2011, p. 24).

A memória aqui investigada, está relacionada tanto à manifestação coletiva, como também ao funcionamento da memória individual, visto que, ao tratar de um momento como a ditadura militar, muitas das fontes de informação vêm de sujeitos que experienciaram o período. Nessa recuperação e tessitura das memórias, Sarlo destaca que o retorno ao passado nem sempre é tarefa fácil, pois:

o passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum (SARLO, 2007, p. 9).

A articulação dessas plurais mas, complementares, premissas, e o diálogo com esses diferentes autores, possibilita depreender que a mídia contemporânea, de certa maneira, e até mesmo devido a um paulatino enfraquecimento das instituições tradicionais, foi assumindo a função de caudatária da história e da memória. Assim, como resultado desse engendramento entre história, memória e transmissão de conhecimento, o passado pode se transformar em

memória coletiva, sendo atualmente selecionado e ressignificado pelas mídias. Chama-se atenção para o fato de que, muitas vezes, essas mídias operam em prol do poder público e/ou econômico: há todo um emprego público e político da história nacional e das memórias do passado vivido. Le Goff recomenda que se deva prestar atenção:

às manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1990, p. 426).

Nessa perspectiva, as mídias, considerando o modo como elas pautam a vida política e social, podem dizer muito sobre uma sociedade. Sob a recomendação de prudência e atenção, Le Goff (2003, p. 471) diz ainda que “a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”.

As mídias, em especial a televisão, além do entretenimento, propõem-se a uma função social e educativa; não se abstêm, no entanto, de adotar uma posição autoritária, de reiteração de valores incrustados de sentidos e posicionamentos. Além disso, evidentemente, se está falando de um bem de consumo: as mídias, em grande parte, são empresas comerciais que visam ao lucro e à perenidade; produzem conteúdo com a finalidade de obter bons índices de audiência. Como bem afirma François Jost (2011, p. 62), a televisão, tão presente no cotidiano da sociedade, “se explica menos por sua capacidade de espelhar de maneira realista nosso mundo do que por sua capacidade de fornecer uma compreensão simbólica. Assim, é preciso vê-las como sintomas de nossas aspirações e por aquilo que elas dizem de nós”.

A ficção televisual emprega diversas linguagens, diferentes estratégias, criadas e aprimoradas ao longo dos anos, para melhor contar suas histórias e estabelecer uma relação entre o produto televisual e o público. Mas, a proximidade desse produto com o real pode ser discutível, mesmo que ele recorra a diferentes fontes para construir suas representações.

Na esteira do que afirma Jacques Rancière (2009, p. 58) – “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” –, a presente investigação aproxima-se dessa premissa para pensar as ficções que, em suas narrativas, recuperam períodos históricos e memórias. Aliás, é nessa perspectiva, que se compreendem os textos televisuais em análise, como lugares de memória, com condições de fazer pensar e reavivar as lembranças dos telespectadores, tanto daqueles que partilham dessa memória, como dos que dela nunca ouviram falar, passando a limpo a história e auxiliando a construção de conhecimento.

2.3 SOBRE A MEMÓRIA DA DITADURA MILITAR NA MÍDIA TELEVISUAL

O contexto de silenciamento e opressão, vivenciado por duas décadas de governo militar, bem como suas ações ditatoriais, interferiram não só no cotidiano do país, como em suas manifestações culturais e artísticas. A ditadura atuou como inibidora da expressão e do diálogo entre muitos setores brasileiros. Uma vez que músicos, cineastas, autores, diretores e demais envolvidos, estiveram durante um longo período sob permanente vigilância, as produções artísticas da época, por precaução, não abordavam, explicitamente, temáticas que envolvessem questões políticas referentes ao momento. Isso as obrigava a repensar e a criar novas formas de *dizer*, falando, de um lado, de problemas inexistentes ou pouco significativos frente às circunstâncias, e, de outro, de questões relevantes, mas de forma sub-reptícia, para não serem censuradas, perderem concessões, etc.

Somente com a paulatina recuperação da democracia, é que começaram a ser exibidas, nas emissoras de televisão, teatros e cinemas, obras que abordavam e/ou questionavam o momento político brasileiro. Em algumas telenovelas, produzidas no país no período ditatorial, o tema, embora tratado como mera ambientação, sofreu censuras e impedimentos de exibição, tal como ocorreu em alguns capítulos de **Irmãos Coragem** (1970), **Roque Santeiro** (1975), **Dancin' Days** (1978), **Gabriela** (1975), **Vereda Tropical** (1984) e **Roda de Fogo** (1986), todas exibidas pela RGT.

Só depois de instaurada, e reafirmada, a nova democracia brasileira é que começam a ser exibidas produções audiovisuais – cinema e televisão – que falam sobre a realidade do país no período ditatorial, com intuito de *passar a história a limpo*.

Já nos anos 2000, a ficção brasileira contemporânea, começa a resgatar esses temas ligados à ausência de liberdade, à tortura e ao exílio, tão característicos dos *anos de chumbo*, tratados no cinema e na televisão de forma mais aberta: são obras plurais, provenientes de diferentes autores, realizadores e instâncias enunciativas, que merecem um cuidadoso tratamento de investigação. Nesse cenário, multiplicam-se produções biográficas, documentários, obras de reconstituição, militância e crítica, que conferem uma abordagem histórica às narrativas e traçam um panorama do período circunscrito pela ditadura militar.

De acordo com Oricchio, essa determinação da produção audiovisual de se aproximar de temas políticos, particularmente referentes a ditadura militar, de certa maneira, se explica, pois:

Recuperar este tempo seria, de certa forma, uma maneira, um recurso, não apenas para voltar a falar de política numa época em que ela se encontra desvalorizada, mas válido como estratégia para repolitizar uma sociedade que não pode ou não deseja se pensar nesses termos (ORICCHIO, 2003, p. 104).

Três décadas após o término da ditadura no Brasil, já se conta com um número representativo de produções cinematográficas que abordam esse período da história brasileira em suas narrativas. De acordo com Fonseca (2015), são exemplos dessas produções algumas ficções e documentários cinematográficos, tais como: **Quase dois irmãos** (2004), de Lucia Murat; **Tempo de resistência** (2004), de André Ristum; **Cabra cega** (2005), de Toni Venturi; **Vlado — 30 anos depois** (2005), de João Batista Andrade; **1972** (2005), de José Emilio Rondeau; **Zuzu Angel** (2006), de Sérgio Rezende; **O Ano em que meus pais saíram de férias** (2006), de Cao Hamburger; **Pode crer** (2007), de Arthur Fontes; **Memória para uso diário** (2007), de Beth Formaggini; **Em busca de Iara** (2013), de Flavio Frederico; **Hoje** (2013), de Tata Amaral; **Tatuagem** (2013), de Hilton Lacerda, entre outros mais.

Todavia, no âmbito da televisão atual, mesmo tantos anos depois, ainda não são muitas as produções televisuais que tratam de forma ampla e crítica esse passado denso. A abordagem e atualização desse período ocorre em umas poucas telenovelas, séries e minisséries, por vezes veiculadas em horários e janelas de exibição alternativos ao *horário nobre*⁶ das programações. Nos últimos anos, algumas ficções vêm convocando o período da ditadura militar sob a forma de prólogo ou fase delimitada em seus roteiros: esse é o caso de **Senhora do destino**⁷ (RGT, 2004), **Cidadão brasileiro**⁸ (RECORD, 2006) e **Dois Irmãos**⁹ (RGT, 2017).

⁶ Definição da faixa de horário nobre da televisão brasileira: “A Instrução Normativa 100 estabeleceu o horário nobre, nos canais direcionados para crianças e adolescentes das 11h às 14h e das 17h às 21h; para os demais canais, das 18h às 24h, como determinou a Instrução Normativa 100 da ANCINE. O horário nobre é o nome que se atribui, em inúmeros países, ao bloco de programação exibido pelos canais de televisão durante a primeira parte da noite, quando a audiência é, geralmente, a mais alta do dia. Vários países, a exemplo da França, Canadá, Austrália, Argentina e Estados Unidos estabelecem ou estabeleceram obrigações de veiculação de conteúdos audiovisuais específicos a partir da determinação do que consideram o horário nobre”. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/faq-lei-da-tv-paga>. Acesso em: 23/06/2016.

⁷ Trecho da sinopse da trama: “A trama de Senhora do Destino é dividida em duas fases. A primeira – exibida em quatro capítulos – se passa em dezembro de 1968. Após uma série de contratemplos na viagem, Maria do Carmo e os filhos chegam ao Rio de Janeiro no dia da decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), 13 de dezembro de 1968. Há um grande tumulto nas ruas do Centro, tomadas por manifestantes e policiais. O Diário de Notícias, opositor do regime militar, é invadido pela polícia, e Sebastião não consegue buscar Maria do Carmo na rodoviária”. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/senhora-do-destino/trama-principal.htm>. Acesso em: 22/06/2016.

⁸ Resumo da trama: “Como pano de fundo, a trama pretende apresentar um painel do país que inclui a construção de Brasília, o regime militar e a abertura política, entre outros momentos. Em sua saga, o protagonista terá aliados como Homero, um jornalista comunista interpretado por Tuca Andrada” Disponível em: <http://goo.gl/AIdRdK>. Acesso em: 22/06/2016.

⁹ Trecho da sinopse da trama, adaptada do romance homônimo de Milton Hatoum: “A história de uma família de imigrantes libaneses na Amazônia do início século 20 e tem como conflito central a difícil relação entre Omar e Yaqub, irmãos gêmeos que disputam o amor da mãe e de Lívia” Disponível em: <http://gshow.globo.com/series/dois-irmaos/>. Acesso em: 18/01/2017.

Dentre as produções que tratam especificamente do tema, no decorrer de toda a narrativa, estão a minissérie **Anos rebeldes**¹⁰ (RGT, 1992), exibida às 22h 30 min; a telenovela **Amor e revolução**¹¹ (SBT, 2011), exibida em horário nobre; a série **Queridos amigos** (RGT, 2008), exibida no horário das 23h; e a série **Magnífica 70** (HBO Brasil, 2015/2016), exibida aos domingos, às 21h. Dentre essas produções ficcionais contemporâneas, foram selecionadas para comporem o *corpus* da presente pesquisa duas ficções pertencentes ao subgênero série: **Queridos amigos** e **Magnífica 70**¹².

Nesse sentido, diante dessas produções televisuais que se voltam para o contexto histórico e cultural do país, pensa-se a extrema relevância de refletir sobre a atuação que as instâncias enunciadoras midiáticas exercem na conformação da história e na (re) configuração de memória, ao narrar um determinado período e/ou país.

Na próxima seção, apresenta-se um panorama histórico da mídia televisão no Brasil e algumas produções televisuais relevantes, examinando as especificidades de seu desenvolvimento no contexto brasileiro.

¹⁰ Trecho da sinopse da trama: cujo roteiro fala da “luta contra o regime militar brasileiro, a partir do romance entre dois jovens com projetos de vida diferentes” Disponível no site Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/anos-rebeldes.htm>. Acesso em: 22/06/2016.

¹¹ Trecho da sinopse da trama: “A ditadura militar é o "eixo" principal da trama segundo o autor, mostra a revolução que aconteceu no país entre os anos 60 até o final dos anos 80, envolvendo a moda, a música, a chegada da televisão na vida da família brasileira e vários outros aspectos que mudaram ao longo desses anos” Disponível em: <http://www.sbt.com.br/amorerevolucao/>. Acesso em: 22/06/2016.

¹² Maior aprofundamento sobre as séries Queridos amigos e Magnífica 70 na seção 6 da presente dissertação.

3 DA TELEVISÃO: QUADRO HISTÓRICO E MODOS DE FUNCIONAMENTO

A presente seção propõe-se a apresentar uma reflexão sobre a história, o modo de funcionamento e a produção da televisão no Brasil. Não se pretende aqui esgotar aspectos referentes a sua genealogia, nem tampouco recuperar, passo a passo, sua evolução tecnológica, mas assinalar os acontecimentos mais relevantes referentes a sua instituição no país e as especificidades de seu funcionamento enquanto televisão aberta e fechada.

Do ponto de vista do seu funcionamento, cabe lembrar que a televisão assimilou a tecnologia de ondas eletromagnéticas, utilizadas pelo rádio, como meio de distribuição de seu sinal. E é, através dessas ondas, que, a partir dos anos 1950, a sociedade brasileira tomou contato com o cenário da comunicação televisual. A difusão dessa tecnologia foi possibilitando, aos poucos, que grande parte da população tivesse acesso à informação e ao entretenimento, pois a gradativa diminuição dos custos dos aparelhos de televisão foi tornando essa mídia democrática e integradora.

Os televisores passaram a fazer parte do cotidiano, do mobiliário e da estruturação dos lares e, conseqüentemente, de suas formas de sociabilidade. A programação televisual tornou-se referência para o agendamento de encontros, da pauta de diálogos, e foi constituindo-se em parte integrante, sonora e visualmente, das famílias e da cultura brasileira.

É possível falar, não obstante, que essa tecnologia *broadcasting*, assim como o rádio, detinha alto poder de controle social, atuando como um meio homogeneizador de valores, formas de compreensão do mundo e comportamentos. Esses dois lados da mídia são bastante perceptíveis no contexto brasileiro, pois a televisão, desde sua gênese, operou com interesses políticos e econômicos, fortemente relacionados com Estado e, ainda mais visíveis, durante o regime militar. Disso, aliás, decorre o fato de, por muito tempo, haver forte preconceito no que concerne ao estudo da televisão: acreditava-se que seus produtos, populares, poderiam ter uma função doutrinária ou alienante.

3.1 SOBRE A TELEVISÃO NO BRASIL

Em termos mundiais, a televisão já estava em atividade desde a década de 1920. No Brasil, ela foi exibida pela primeira vez na década de 1940, no Rio de Janeiro, em uma feira de negócios. No entanto, somente em 1950, entrou em funcionamento a primeira empresa de televisão do país, a TV Tupi, fundada por Assis Chateaubriand.

Ela nasceu no país como uma mídia comercial, graças ao investimento pioneiro em compra de equipamentos e, também, de televisores, feitos pelo empresário *Chatô*. A TV Tupi foi a primeira emissora de televisão a entrar em atividade, não somente no Brasil, mas também, na América Latina. Já em 1951, foi produzida pela emissora a primeira telenovela exibida no país: **Sua vida me pertence**.

Esse período recobre os governos dos presidentes Getúlio Vargas (1951-1954) e Juscelino Kubitschek (1956-1961), que adotaram, ambos, políticas desenvolvimentistas, no intuito de ressaltar o crescimento econômico do país. Foi nessa atmosfera cultural que o setor midiático ganhou força, com altos investimentos financeiros nacionais e internacionais.

Na década de 1960, já existiam no país quinze emissoras de televisão¹³, ainda que nem todas funcionassem de forma comercial e autossustentável. Os aparelhos receptores de televisão, bastante caros, impediam que grande parte da população tivesse acesso a essa mídia, o que impossibilitava grandes índices de audiência para tantos canais. O início da popularização da televisão só começou a ocorrer no país, de fato, no decorrer dos anos 1970, com a diminuição do custo dos televisores, até então, artigos de luxo. E o aumento efetivo do número de aparelhos no país só aconteceu mesmo a partir dos anos 1990, com a gradativa estabilização da economia¹⁴.

As primeiras emissoras de televisão eram locais, sendo cada uma delas responsável por sua própria programação – o que tornava as produções mais específicas, de acordo com regiões e estados. No início, não havia, também, a tecnologia do videoteipe, que só chegou ao país na metade da década de 1960, transformando e facilitando toda a criação, execução e veiculação de conteúdos. Graças ao videoteipe, a televisão pôde sair dos estúdios para realizar gravações externas, exibidas tanto nos programas jornalísticos, como nos de entretenimento e ficção. Tal possibilidade passou a conferir maior credibilidade e verossimilhança aos produtos televisuais.

A primeira telenovela com capítulos diários, o que se tornou possível pela tecnologia do videoteipe, foi a **2-5499 Ocupado**, exibida pela TV Excelsior. Também ocorre nesse período a veiculação da telenovela mais longa da história da produção ficcional brasileira, **Redenção**, com 596 capítulos, exibidos entre os anos de 1966 e 1968, pela mesma emissora. Nessa ocasião, foi construída a primeira cidade cenográfica – algo raro, pois nem todas as

¹³ Algumas das emissoras que iniciam suas atividades nesse período: em 1951, a TV Tupi do Rio de Janeiro; em 1952, a TV Paulista; em 1953, a Record; em 1955, TV Rio; em 1960, a TV Excelsior; em 1959, TV Piratini de Porto Alegre; em 1964 a TV Cultura; em 1967, a TV Bandeirantes (FIGUEIREDO, 2003).

¹⁴ Segundo Figueiredo (2003), somente nos anos iniciais do plano real (1994-1998), no Brasil, foram comprados 20 milhões de novos aparelhos televisores no país.

ficções televisuais implicavam grandes produções de cenários, ambientações externas e figurinos. Data também desse mesmo momento, a produção da telenovela **Beto Rockefeller**, veiculada entre 1968 e 1969, pela TV Tupi, que se consagrou como a primeira obra ficcional seriada bastante próxima da realidade: ela usava de locações externas e seu texto fazia alusão a fatos do cotidiano brasileiro.

Nesse início de funcionamento da televisão e de produção de obras pioneiras, muitos profissionais com experiência no rádio, cinema e teatro migraram para essa mídia, configurando os novos produtos televisuais, do ponto de vista genérico, de forma muito semelhante aos gêneros de entretenimento e formatos de veiculação adotados pelo rádio: é o caso dos programas de auditório e das telenovelas, que eram apresentados ao vivo. Anos de experimentação foram necessários para que se pudesse falar em uma linguagem e uma gramática do televisual, com gêneros mais definidos e formas de estruturação e inserção na programação próprias da televisão, tal como se reconhece atualmente.

A maior de todas as emissoras de televisão do país na atualidade, a Rede Globo de Televisão (RGT)¹⁵, iniciou suas atividades apenas em 1965, sob o comando de Roberto Marinho. E a emissora, desde o início, esforçou-se por ser reconhecida pelo avanço tecnológico e abrangência de veiculação. Seu crescimento e implementação deve-se, sem dúvida, ao fato de ter contado com apoio estatal, bem como com investimentos econômicos externos, o que marcou o seu caráter comercial.

Como, nesse período, o regime militar buscava nas mídias suporte para uma veiculação positiva das medidas governamentais propostas e pretendia uma integração nacional, apostou na televisão, em especial na RGT, facilitando, não somente, sua concessão para funcionamento, como comprando espaços para a divulgação e potencialização dos seus objetivos e normas. Como enfatiza Sérgio Mattos:

a fim de que suas mensagens atingissem toda a população e que esta prova de modernidade, a televisão, pudesse se expandir através do território nacional, os governos militares investiram no melhoramento das condições técnicas e operacionais das telecomunicações. Ao fazerem isto, contribuíram para o desenvolvimento e disseminação da televisão através de toda a nação (MATTOS, 2010, p. 48).

Assim, sob o incentivo do governo militar, muitas das produções televisuais da RGT passaram a privilegiar temas nacionais, riquezas e belezas do país, sendo produzidas com base

¹⁵ Mais sobre a Rede Globo de Televisão na seção 6 da presente dissertação, p 61.

no princípio de valorização do Brasil para os brasileiros, instigando, com isso, a ideia de nação e, até mesmo, um nacionalismo acentuado. Conforme Mattos:

como consequência do crescimento nacional sob o sistema político militar voltado para a produção de bens de consumo, serviços e bem-estar social, a televisão foi usada para promover entretenimento, encorajar o consumo e difundir as realizações econômicas do país e, ao mesmo tempo, perpetuar a imagem do regime militar (MATTOS, 2010, p. 50).

À guisa de exemplificação das ações empreendidas pela RGT, alinhadas com os propósitos governamentais, cita-se o programa **Amaral Netto – O repórter**¹⁶. Produzido e veiculado pela emissora e conduzido pelo apresentador Amaral Netto, seus episódios eram impregnados de um tom desbravador, explorando diversos territórios e culturas ermas, com uma exaltação ufanista e desenvolvimentista do Brasil da época. A produção, de cunho declaradamente político, posicionava-se a favor do contexto ditatorial vigente, travestido de um tom de *aventura e humor*, viés que garantia maior aceitabilidade por parte do público.

O regime militar vigorou até 1985, e, em todo esse período, a RGT apoiou abertamente as ações governamentais. Em 1984, iniciaram-se as manifestações e comícios em prol das Diretas Já. Diante desse contexto, o telejornal noturno da rede, **Jornal Nacional**, exibiu uma reportagem sobre as manifestações, designando-as como “festas e comemorações da cidade de São Paulo”, o que esvaziava de conteúdo e sentido o grande e inédito movimento cívico que ocorria contra o governo militar.

Anos após o fim da ditadura, já em 2013, o Grupo Globo¹⁷ publicou uma nota oficial¹⁸ responsabilizando-se pelo apoio editorial conferido à situação política vigente no período. Da mesma forma, em 2015, quando a emissora completou 50 anos de atividade, essa questão veio novamente à tona: um grande número de programas, da ordem dos especiais, pertencentes a diferentes subgêneros e formatos – produções ficcionais, documentais, esportivas, políticas e programas de entrevista e auditório –, foram veiculados com a intenção de recuperar a história da RGT. Essa gama de produções resgatou também o fazer midiático e jornalístico da própria emissora, como, por exemplo, o **Jornal Nacional - 50 anos de Jornalismo**¹⁹, que se propôs a

¹⁶ Informações sobre o programa disponíveis em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/amaral-netto-o-reporter/formato.htm>. Acesso em: 15/06/2015.

¹⁷ O Grupo Globo é formado pelas organizações: InfoGlobo; Sistema Globo de Rádio; Editora Globo; TV Globo; Som Livre; GloboSat; Globo.com e Zap.

¹⁸ Texto completo disponível no link: <http://oglobo.globo.com/brasil/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>. Mais informações também no site Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/erros/diretas-ja.htm>. Acesso em 18/05/2016.

¹⁹ Disponível em: <http://especial.g1.globo.com/jornal-nacional/50-anos-de-jornalismo/>. Acesso em: 15/06/2015.

traçar um histórico do programa durante as cinco décadas em que esteve no ar ininterruptamente.

Nesse especial de jornalismo, ao retomar os fatos e as coberturas realizadas no período ditatorial, o apresentador William Bonner reiterou não ter havido a intenção, por parte da RGT, de omitir as manifestações das Diretas Já, ou de quaisquer outras, apesar da situação política da época, mas ressaltou a existência de uma forte censura vigente no período, o que impedia a abordagem de certos temas. Essas omissões, entretanto, geram polêmicas e controvérsias até hoje, no que concerne ao posicionamento da RGT frente ao regime militar, visto que a emissora ainda atualmente está em funcionamento graças à concessão pública, obtida naquele período. A questão das concessões ganhou atenção com a redemocratização:

a partir da promulgação da Constituição de 1988, o ato de outorga ou renovação da concessão de uma emissora passou a depender da aprovação do Congresso Nacional e não apenas da decisão pessoal do presidente ou do ministro das comunicações. O cancelamento da concessão ou permissão, antes de vencido o prazo de dez anos para emissora de rádio e de quinze para emissoras de televisão, passou a depender da decisão judicial (MATTOS, 2010, p. 125).

Atualmente, estão em atividade no país, sob a forma de canais abertos, seis redes de emissoras de grande porte: Rede Globo de Televisão, Record, SBT, Bandeirantes e Rede TV, todas empresas privadas, além da TV Brasil, uma rede pública. Algumas dessas redes estão em atividade ininterruptas desde os anos 60. Esse é o caso da RGT, responsável pela maior produção ficcional brasileira, com ênfase especial na realização de telenovelas, que, posteriormente à sua exibição no país, são exportadas e bem aceitas internacionalmente.

Uma outra característica que perpassa a história da televisão comercial brasileira é o seu modelo de organização, estruturado a partir da adoção do princípio da serialização e da manutenção de uma grade fixa de programação, com intervalos inter e intraprogramas para inserção de comerciais publicitários – forma de financiamento e sustentabilidade das emissoras. No contexto atual, para além dos espaços intervalares, as produções televisuais passaram, também, a vender espaços no interior dos próprios programas, sob a forma de *merchandising*²⁰ publicitários, que assumem, no texto dos programas, diferentes formatos e estratégias de veiculação.

²⁰ Em definição, o termo *merchandising* pode ser definido como: "o conjunto dos instrumentos de comunicação, promoção, demonstração e exposição do produto no ponto de venda, visando estimular a compra imediata pelo consumidor" (DIAS, 2003, p. 301). Segundo Trindade, no que concerne às obras ficcionais, "o discurso do merchandising seria uma espécie de conversão do discurso da telenovela para o discurso publicitário que se dá através de um processo metassemiótico, que acarreta na inversão da sobremodalização do discurso da telenovela, pois a ação de merchandising visa um fazer crer naquela situação ficcional, que poderia ser real, para estimular um querer no telespectador" (TRINDADE, 1999, p. 7).

O modo de funcionamento atual da televisão, possibilitado pelo avanço tecnológico, comporta transmissões à longa distância, em rede, o que permite às grandes emissoras o estabelecimento de um modelo de retransmissão nacional, através de emissoras filiadas e afiliadas, geralmente de caráter regional, distribuídas pelos diferentes estados, regiões e interior do país.

No final da década de 80, surgiram no Brasil as primeiras TVs a cabo por assinatura, com sinal de transmissão pago, emitido em tecnologia UHF²¹. Embora no país a economia estivesse em período de transição e a redemocratização fosse ainda um processo recente, para a televisão, em termos de tecnologia e expansão, a década foi muito profícua, como relata Mattos:

Com a tendência de desenvolvimento global, na década de 1990 começou-se a estabelecer as bases para o surgimento estruturado da televisão por assinatura, via cabo ou satélite, estruturada nos moldes americanos, e a se debater a televisão de alta definição. Também foi iniciada a busca de programas interativos, a exemplo de *Você decide*, da Rede Globo (MATTOS, 2010, p. 131).

Ocorreu ainda, a partir dos anos 90, um alargamento dessa oferta por assinatura, com maior amplitude de canais nacionais e internacionais. Segundo dados da Associação Brasileira de Televisão por Assinatura (ABTA), a televisão fechada “adquiriu maior força e popularidade a partir da década de 90, quando grandes grupos de mídia entraram no negócio, atingindo números cada vez mais expressivos de 1994 a 2000. Nesse período o aumento de assinantes foi de 750%”²².

Dentre as emissoras com sinal de transmissão aberto, a RGT continuou mantendo sua hegemonia, embora quase todas as outras – Bandeirantes, Cultura, Manchete, Record e SBT – também realizassem alguns programas que gozavam de notoriedade e obtinham bom êxito de audiência. Como exemplo estão os programas de auditório, que continuaram marcando sua presença nas emissoras abertas, contando com apresentadores-chave, tais como Fausto Silva, Gugu Liberato, Hebe Camargo, Jô Soares e Silvio Santos.

A grande promessa técnica para o período pós-inserção da televisão com sinal de transmissão pago, já na década de 2000, foi o aperfeiçoamento e implantação do sinal da televisão digital no país. Com qualidade de imagem e som muito superiores aos da tecnologia

²¹ Definição da tecnologia UHF: ultra high frequency ou frequência ultra alta, esta faixa vai desde 300 MHz até 3.000 MHz (ou 3 GHz: Giga Hertz). Os canais em TV transmitidos por UHF estão dentro desta faixa. Veja as frequências atribuídas para cada canal na tabela do espectro. Além de outros serviços, estão também nesta faixa, os canais para telefonia celular Disponível em: http://www.willians.pro.br/frequencia/cap3_espectro.htm. Acesso em: 26/06/2016.

²² Dados disponíveis no site: http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp. Acesso em: 15/06/2016.

analógica, a TV digital foi mais uma importante conquista técnica para o aprimoramento da televisão brasileira, que hoje convive com as duas tecnologias – a analógica e a digital –, pois ainda não há uma abrangência do sinal digital na totalidade do território nacional. O que diferencia essas duas tecnologias de difusão, via ondas e dados, é a qualidade das imagens digitais, que têm sua resolução (número de *pixels*) aumentada.

Atualmente, dispõe-se de vários serviços por assinatura de canais de televisão pagos, muitos deles em conjunção com os serviços de telefonia e internet, com transmissão em tecnologia digital e em alta definição - como é o caso das empresas operadoras²³ Claro TV, NET, Oi TV, Vivo TV. A tecnologia de distribuição funciona com transmissão via satélite ou cabo. Há uma longa lista de canais disponíveis, que são oferecidos em pacotes de menor ou maior custo, dependendo dos diferentes agrupamentos estabelecidos. Esses canais são reunidos sob as seguintes categorias: Variedade e Entretenimento; Notícias; Cultura; Étnicos; Esportes; Filmes e séries; Infantil e Adulto²⁴. Os dados mais recentes da ABTA e da Anatel²⁵, datados de dezembro de 2016, relatam a existência de quase 19 milhões de assinantes de televisão paga no país, que está, assim presente, em 27,37% dos lares brasileiros²⁶.

Dentre a gama de canais disponíveis, no que concerne aos serviços por assinatura, há os nacionais e aqueles de caráter internacional que, inicialmente, ofereciam suas programações originais dubladas ou legendadas. Na atualidade, esses canais estrangeiros continuam veiculando uma programação internacional, mas também abrem espaços para as realizações locais, sob a forma de co-produções com empresas brasileiras.

Essa possibilidade de exibição de co-produções e/ou produções totalmente brasileiras, na grade de programação da televisão por assinatura ampliou-se a partir da instituição, em 2011, da lei n.12.485, conhecida como Lei da TV Paga²⁷. A referida lei, que esteve em discussão por vários anos, foi estabelecida com o intento de valorizar a produção nacional, objetivando à diminuição da disparidade de exibições internacionais e favorecendo a

²³ Conforme a ABTA “Empresa responsável pela distribuição de sinais de TV por assinatura. A operadora, normalmente, não produz conteúdo: ela distribui os sinais dos canais contratados ou dos canais abertos, processa-os e os envia aos assinantes via cabo, microondas ou satélite”. A definição de operadora difere-se da de programadora que é “Empresa que fornece conteúdo (canais) para TV paga. Pode produzir programação própria, representar canais estrangeiros no país ou comprar programas e reformatá-los em canais locais” Informações disponíveis em: <http://www.abta.org.br/associados.asp>. Acesso em: 05/07/2016.

²⁴ Tal categorização pode diferir conforme a grade de programação disponível em cada pacote distinto de assinatura.

²⁵ Agência nacional de telecomunicações - <http://www.anatel.gov.br/institucional/>. Acesso em: 26/01/2017.

²⁶ Dados de dezembro de 2016, disponíveis em: <http://www.anatel.gov.br/dados>. Acesso em: 26/01/2017.

²⁷ Texto completo da Lei 12.485: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12485.htm. Acesso em: 04.07.2016.

concorrência no mercado brasileiro. Ela também previu uma redução no valor das assinaturas, bem como a oferta aos usuários dos mais diversos conteúdos, democratizando o serviço de alto custo. A lei, em suma, determina que os canais fechados, disponíveis por assinatura, tenham a obrigação de ocupar 3 horas e 30 minutos semanais de seu horário nobre à veiculação de conteúdos audiovisuais brasileiros, sendo que, no mínimo, a metade desse material deverá ser realizado por produtora brasileira independente. Esse cenário tornou possível assistir a produções brasileiras nos canais por assinatura, tais como: **Porta dos Fundos** (2014, FOX), **Agora sim!** (2013, Sony Brasil), **Sessão de terapia** (2012, GNT), **Preamar** (2012, HBO²⁸), entre muitas outras.

Atualmente, na tríade de televisão, computador e internet, há o serviço de *streaming*, também denominado de vídeo *on demand*²⁹, no qual os usuários, através de assinatura, podem assistir ao conteúdo televisual ou cinematográfico selecionado em seu computador, com as possibilidades de conexão do aparelho televisor ou telefone celular à internet. É o caso do popular *Netflix*³⁰, bem como de outros serviços de *streaming*, criados hoje até mesmo pelas próprias emissoras, que visam a uma nova parcela de mercado, tais como: Globo Play, HBO NOW, Telecine Play, entre outros.

Nessa perspectiva, dialoga-se com Martín-Barbero e Rey (2004) que apontam novas maneiras de consumo dos produtos audiovisuais na atualidade. A televisão continua em seu posto de mídia importante e híbrida, no entanto “estamos diante de uma mudança nos protocolos e processos de leitura, o que não significa, nem pode significar, a simples substituição de um modo de ler por outro, senão a articulação complexa de um e outro, da leitura de textos e da de hipertextos” (MARTÍN-BARBERO; REY, 2004, p. 62).

Em que pesem todas essas transformações de caráter tecnológico em sua trajetória, é inegável que a televisão continua exercendo uma função comunicativa, social e pedagógica extremamente relevante, divertindo, informando e, por vezes, educando, construindo identidades e reiterando comportamentos. Aliás, toda a complexidade que envolve a

²⁸ Mais informações sobre televisão por assinatura, especificamente sobre as produções do canal HBO, serão ampliadas na seção 6.2 da dissertação.

²⁹ A tecnologia *vídeo on demand*, VOD, ou Vídeo Sob Demanda, é um serviço por assinatura que oferece ao usuário a possibilidade de selecionar os vídeos que serão assistidos e definir a programação de acordo com suas escolhas, preferências e também conveniência, já que pode ser optado por mais de uma tela - computador, Smart TV (televisor com tecnologia *wi-fi*), telefone celular - desde que haja uma conexão em banda larga.

³⁰ Precursor no setor de assinatura por demanda, o *Netflix*, criado em 1997, atualmente já está presente em mais de 190 países, e além de oferecer séries produzidas por grandes canais e *blockbusters* no seu *cardápio* on line, produz seu próprio conteúdo audiovisual, como as séries *House of Cards* e *Orange is the new Black*, entre tantas outras produções. O serviço também compra os direitos de exibição de filmes e séries independentes de cada país em que atua. Disponível em <https://media.netflix.com/en/about-netflix>. Acesso em: 04.01.2017.

investigação da mídia televisão decorre de sua amplitude social e dimensões técnicas, pois, no seu intento de obter audiência e rentabilidade, precisa oferecer ao telespectador qualidade e emoção, assim como necessita interperlar seu público para que ele se sinta convocado a participar. É nesse viés que a televisão precisa e, também, propõe construir uma identidade e recuperar memórias que entrem em sintonia com o telespectador.

É no contexto atual de funcionamento da televisão que foram selecionadas duas produções ficcionais para comporem o *corpus* da pesquisa: as séries **Queridos amigos** (RGT) e **Magnífica 70** (HBO), analisadas na sequência, a partir de uma metodologia fundada nas premissas e conceitos da semiótica discursiva de inspiração europeia, que oferece uma matriz teórica densa e rica para o estudo desses textos midiáticos.

4 DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

A presente seção apresenta a fundamentação teórica que sustenta a metodologia a ser empregada na análise do *corpus* selecionado. Essa articulação entre teoria e metodologia tem por base a semiótica europeia, desenvolvida a partir das formulações dos estudiosos Ferdinand Saussure (1978), Louis Hjelmslev (1975) e Algirdas Julien Greimas (1979; 2013).

A semiótica europeia é um projeto de ciência que se propõe ao exame dos processos de produção de significação e sentidos nas diferentes linguagens empregadas pelo homem para sua expressão. Seu objeto de estudo são os textos, independentemente das linguagens em que eles se manifestam.

Os estudos europeus de semiótica³¹ têm como ponto de partida as obras de dois grandes precursores: Ferdinand Saussure, com seu **Curso de linguística geral**, publicado em 1916; e Louis Hjelmslev, com o seu **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**, publicado em 1943. São as principais proposições contidas nesses dois trabalhos que orientam, ainda hoje, os estudos no âmbito da semiótica, tais como os posteriormente desenvolvidos por Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Mikhail Bahktin, entre outros.

Muitos autores, dentre os quais se destacam Jost (2004, 2010), Fontanille (2005), Fiorin (2003), Barros (2005), Duarte (2004, 2007, 2010, 2015), Duarte e Castro (2014a, 2014b) recuperam e ampliam algumas das premissas desses teóricos, direcionando-as especificamente ao exame da produção televisual.

4.1 DE SAUSSURE A HJELMSLEV

Ferdinand Saussure (1857-1913), em seu **Curso de linguística geral**, publicado *pós-mortem*, em 1916, é quem estabelece as premissas de uma ciência, uma teoria geral dos sistemas de signos, a que propõe chamar de Semiologia, cujo objeto de estudo seria o exame dos *signos no seio da vida social*.

A teoria saussuriana acredita que os estudos de linguagem devem privilegiar, ao invés de sua evolução (diacronia), um determinado estado da língua (sincronia). Saussure concebe a linguagem como fruto da relação entre língua (sistema) e fala (processo), e os signos como uma entidade de dupla face, significante (imagem acústica) e significado (conceito), que contraem entre si uma relação de arbitrariedade.

³¹ A partir de 1969, a Associação Internacional de Semiótica adota os termos semiologia e semiótica como equivalentes (NOTH, 2008).

Os signos, segundo o estudioso suíço, além de contraírem relações internas entre significante e significado, estabelecem relações com outros signos, de dois pontos de vista: o sintagmático, que relaciona o signo com aqueles que o precedem ou sucedem na cadeia sintagmática; e o paradigmático que dá conta da relação de um signo com um conjunto virtual de signos pelos quais ele poderia ser substituído e que fazem parte do seu paradigma.

Esse modelo teórico, proposto por Saussure (1978), embora destitua a linguagem de suas características históricas e culturais, abre a possibilidade para a realização de investigações mais rigorosas e científicas no campo das linguagens, razão pela qual sua obra tem sido revisitada e atualizada por outros estudiosos.

Assim, as dicotomias saussureanas – diacronia/sincronia; língua (sistema)/fala (processo); significado (conceito)/significante (imagem acústica); sintagma/paradigma – acabam por se tornar a base dos estudos estruturalistas desenvolvidos posteriormente.

No cenário de desenvolvimento dessa corrente estruturalista, afeita aos estudos da linguagem, destaca-se o linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (1899 – 1965), que, com a publicação de seu livro, **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**, em 1943, propõe um projeto de ciência, que denomina de Semiótica. Segundo Hjelmslev, caberia a semiótica estudar os processos de produção de significação e sentidos, nas diferentes linguagens empregadas pelo homem, não como um conglomerado de fatos não linguísticos (físicos, fisiológicos, psicológicos, lógicos, sociológicos, históricos), mas como um todo que se basta a si mesmo, como uma estrutura *sui generis* (HJELMSLEV, 1975, p. 3).

Hjelmslev (1975) propõe que o objeto de estudo da semiótica seja o texto, que, tal como o signo, comporta, segundo ele, dois planos: expressão (significante) e conteúdo (significado) – que mantêm entre si, ao contrário do que pensava Saussure (arbitrariedade), uma relação de interdependência. Segundo o autor:

o signo é uma grandeza de duas faces, uma cabeça de Janus com perspectiva dos dois lados, com efeito nas duas direções: ‘para o exterior’, na direção da substância da expressão, ‘para o interior’, na direção da substância do conteúdo (HJELMSLEV, 1975, p. 62).

Dessa forma, para Hjelmslev (1975), uma expressão só é expressão porque a ela corresponde um conteúdo, e o conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão. A essa função contraída entre expressão e conteúdo, denomina função semiótica, que é, em si mesma, uma solidariedade, visto que as duas faces do signo/texto pressupõem-se mutuamente. Para o linguista dinamarquês, as relações entre expressão e conteúdo são, assim, responsáveis pela significação ou semiose.

No interior de cada um dos planos do texto ou signo, o autor prevê a existência de dois fúntivos em relação, forma e substância. A substância depende exclusivamente da forma, não lhe podendo ser atribuída uma existência independente. É a projeção da forma sobre a substância que dá origem ao sentido, ordenado, articulado e formado diferentemente segundo as distintas linguagens, uma vez que cada linguagem estabelece suas fronteiras na massa amorfa das substâncias. Há, assim, um sentido de expressão e um sentido de conteúdo.

Para Hjelmslev, considerado isoladamente, texto algum tem significação. Segundo ele:

Toda significação nasce do contexto, quer entendamos por isso um contexto de situação ou um contexto explícito, o que vem a dar no mesmo; com efeito, num texto ilimitado ou produtivo (uma língua viva, por exemplo), um contexto situacional pode sempre ser tornado explícito (HJELMSLEV, 1975, p. 50).

Para além dessa relação com o contexto, Hjelmslev (1975) prevê que os textos contraíam relações, de caráter intertextual, com outros textos, essas relações podem ser de ordem paradigmática ou sintagmática. As relações paradigmáticas (ou...ou) ocorrem *in absentia*, dando conta das articulações de um texto com um conjunto virtual de textos que lhe servem de paradigma e pelos quais ele poderia ser substituído; as relações sintagmáticas (e...e) ocorrem em *in presentia*, ou seja, numa relação de coexistência.

As proposições hjelmslevianas, inspiradas, em parte, nos princípios saussureanos, são retomadas e ampliadas pela teoria greimasiana.

4.2 DE GREIMAS AO PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Fundamentada nos princípios hjelmslevianos, supracitados, a teoria de Algirdas Julien Greimas (1917-1992) preocupa-se com o exame do processo de produção de significação e sentidos. Já em 1966, o autor lança a obra **Semântica estrutural**, na qual é possível antever os empreendimentos e futuros desdobramentos das suas demais proposições.

As formulações greimasianas acreditam na existência de uma forma que se projeta sobre a substância de conteúdo, estruturando o conteúdo do que o homem diz em qualquer linguagem. A essa forma, o autor denomina de **narratividade**, por ele concebida como uma instância geradora dos sentidos e cuja existência virtual corresponde ao sistema, sendo pressuposta como presente em qualquer manifestação discursiva, atuando como “o princípio organizador de qualquer discurso” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 330).

O estudioso define a Semiótica como uma metalinguagem que tem por objetivo explicar seu objeto de estudo, que é o texto, compreendido nas relações contraídas entre

conteúdo e expressão. Como já se referiu, ele privilegia o estudo do plano do conteúdo, preocupando-se com as regularidades presentes em sua organização.

Inspirado, inicialmente, na obra de Vladimir Propp³² (1928), que se empenha na formalização das estruturas de conteúdo presentes nas narrativas dos contos russos, Greimas (1979) propõe a denominação **narratividade** para essa organização subjacente que, acredita, estrutura-se em diferentes níveis. Sem dúvida, são as regularidades encontradas na obra de Propp, que o influenciam na construção de um modelo mais rigoroso, de caráter universal e extensivo a todos os tipos de texto, independentemente da linguagem em que eles se manifestem.

A formulação greimasiana fixa-se, assim, na análise da **narratividade**, concebida como uma forma organizadora do que o homem diz em qualquer linguagem. Greimas (1979) acredita que a narratividade não esteja presente somente em tipos específicos de narrativa, mas como forma organizadora do conteúdo de todos os textos, independentemente dos gêneros que atualizem e das linguagens em que se manifestem. Dessa forma, a proposta teórica preocupa-se com o que os homens dizem em qualquer linguagem e, mais ainda, como fazem para dizer o que dizem.

Em sua perspectiva, a esse *dizer* corresponde um percurso de geração de sentidos, que comporta três níveis de profundidade desigual. Tal organização é pressuposta em toda e qualquer manifestação discursiva,

à disposição de seus componentes uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um “percurso” que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 232).

Essa estruturação do percurso gerativo de sentido em níveis compreende, assim, três instâncias estruturalmente articuladas: a **instância fundamental**, etapa mais simples, profunda e abstrata, responsável pela operação com os temas e valores em jogo na narrativa; a **instância narrativa**, etapa intermediária e com maior grau de complexidade, responsável pela inserção dos sujeitos, que, embora despidos de características pessoais e particulares,

³² Estudiosos precursor nos estudos teóricos e metodológicos das narrativas. Suas principais obras foram **Morfologia do conto maravilhoso** e **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Propp, em análise da literatura popular russa, observa e reúne uma proposição de variantes e regularidades, no conjunto de seu *corpus*, do conto maravilhoso russo, que ao todo somavam 31 funções. O autor propõe um dos primeiros e mais importantes estudos de estruturas de narrativa. As funções sugeridas por ele davam ênfase à sequencialidade de situações nas histórias fantásticas, motivos e desfechos. Greimas, irá reiterar o estudo de Propp, porém, verificando a ausência de um rigor metodológico, atualizará um modelo de estudo da estrutura narrativa em níveis, e não mais em funções.

entram em ação; e a **instância discursiva**, etapa mais superficial e complexa, na qual se materializam as escolhas feitas pelo enunciador, quanto ao modo de contar seu relato. Na etapa discursiva do percurso de geração de sentido, o enunciador opera com diferentes dispositivos com vistas a conferir maior concretude às suas escolhas, manifestas através do emprego de diferentes estratégias discursivas.

Em síntese, segundo Barros:

a) o percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto; b) são estabelecidas três etapas no percurso, podendo cada uma delas ser descrita e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis; c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima; d) no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito; e) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação (BARROS, 2005, p. 13).

Desse modo, a instância fundamental dá conta da estrutura mais simples e profunda, responsável pela organização mais abstrata do conteúdo da narrativa. Nesse nível, em que se inicia o processo de produção de significação e sentidos, estão em pauta os valores que regem a narrativa, organizados por pares opostos, que podem ser representados pelo *quadrado semiótico*³³.

A instância narrativa recupera a estrutura fundamental e a organiza a partir da inserção de um sujeito, sempre em busca de um objeto de valor, o que o leva a executar uma série de ações para atingir aos objetivos propostos. É possível perceber, nessa instância, a existência de regularidades na construção da narrativa, assim como de posições ocupadas pelos sujeitos e antissujeitos envolvidos. Essa busca do sujeito pelo objeto de valor prevê três percursos: o da qualificação do sujeito para a ação, o da ação do sujeito e o da sanção do sujeito. Com isso se quer dizer que só um sujeito qualificado pode realizar as ações necessárias para o atingimento dos seus objetivos e que depois sua ação é julgada, tendo em vista a sua precedente qualificação.

Considerando os objetivos da presente investigação, o nível de análise privilegiado é o discursivo, compreendido como a instância que manifesta as escolhas operadas pelo

³³ O quadrado semiótico propõe a representação de cada valor contido no texto e suas oposições, em sua representação gráfica. De acordo com Barros (2001, p. 21), “a estrutura elementar define-se [...] como a relação que se estabelece entre dois termos objetos – um só termo não significa –, devendo a relação manifestar dupla natureza de conjunção e disjunção”.

enunciador. Esse nível é responsável pela conversão das estruturas profunda e narrativa em discurso.

Para esse processo de conversão, o enunciador lança mão de diferentes dispositivos (Greimas; Courtès, 1979), então manifestos através de diferentes estratégias cuidadosamente selecionadas, tendo em vista os seus interesses e as inúmeras possibilidades que lhe são ofertadas.

Os dispositivos são, então, os mecanismos disponibilizados ao enunciador para estruturar o conteúdo do que pretende dizer. Os dispositivos semânticos dizem respeito à **tematização** e à **figurativização** do discurso; já os sintáticos referem-se aos procedimentos de **actorialização**, **temporalização**, **especialização** e **tonalização**, todos eles, formas de manifestação do discurso.

Os temas articulam-se, segundo Greimas e Courtés (1979), através de pares opostos, que podem ser representados pelo quadrado semiótico – representação visual da articulação de valores. De caráter abstrato, esses temas e valores ganham forma e materialidade através do processo de figurativização, no qual se recorre à instalação de figuras e imagens do mundo. Temas e figuras estão estreitamente articulados, uma vez que um tema só ganha materialidade se recorrer a sua figurativização.

Esses dispositivos semânticos estão relacionados aos de ordem sintática, que operam na constituição dos sujeitos, do espaço e do tempo envolvidos na narrativa. No processo de actorialização, os sujeitos são configurados como atores, desempenhando diferentes papéis. Os dispositivos de temporalização e de especialização possibilitam “a inscrição das estruturas narrativas (de natureza lógica) em coordenadas espaço-temporais” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 432).

Para além desses dispositivos discursivos previstos pela teoria greimasiana, a análise a ser realizada considera um outro, o de *tonalização do discurso*, proposto por Duarte (2010), que o define como uma forma de interpelação, responsável pela conferência de um ponto de vista, a partir do qual um discurso quer ser *lido* por seu interlocutor. Segundo a autora, pode-se pensar a tonalização como extensiva a todos os tipos de textos, embora ela ganhe maior visibilidade nos textos midiáticos, em especial, nos televisuais, devido à forte necessidade de que as mídias têm de interpelar seus receptores ao consumo dos produtos.

Duarte (2010) acredita que a relevância assumida pela tonalização no mercado televisual, se deve à dependência que essa mídia tem dos telespectadores, responsáveis pelo consumo de seus produtos. Assim, a tonalização é, em sua perspectiva, uma forma específica de endereçamento que tem como propósito a interpelação dos telespectadores.

Na compreensão de produções televisuais como textos, passa-se, na sequência a examinar as especificidades dos textos televisuais, considerando as diferentes linguagens convocadas para sua manifestação, suas características estruturais, modos de funcionamento, enquadramentos genéricos, entre outras características.

4.3 SOBRE O TEXTO TELEVISUAL

Os produtos televisuais manifestam-se sob a forma de textos complexos, isto é, que convocam diferentes linguagens sonoras e visuais para sua expressão, sobredeterminadas pelos meios técnicos de captação, circulação e consumo dessas mensagens.

Além de operar com essas distintas linguagens, o texto televisual recorre a um complexo articulado de recursos, que, criados e aprimorados ao longo do desenvolvimento da televisão, operam com o intuito de melhor contar suas histórias e estabelecer a relação entre a televisão e o telespectador.

Dessa forma, se por um lado se utilizam de diferentes linguagens sonoras - a verbal, a musical, trilhas sonoras, ruídos e entonação – e visuais – atores, personagens, encenação, construção de cenários e figurinos, recursos cromáticos, grafismos, etc –, também recorrem a diferentes dispositivos técnicos: formas de captação, enquadramentos, montagem, edição e plataformas de exibição, entre outros.

Assim, o texto televisual costuma ser extremamente cuidadoso na escolha dos atores que vão representar seus personagens, na configuração de cenários e figurinos, na seleção das trilhas e efeitos sonoros, que funcionam como estratégias de interpelação dos telespectadores. De acordo com Moletta (2009, p. 25), a construção dos personagens é de suma importância, pois é “com o personagem que o público se identifica assim que o vê entrar em cena, acompanhando-o por toda sua trajetória e fazendo da vitória ou da derrota desse personagem a sua própria”.

Os recursos expressivos sonoros – vozes, trilhas e efeitos de som – também funcionam como ferramentas dramáticas, contribuindo ativamente para a construção da narrativa. Aliás, no televisual, as linguagens sonoras são tão relevantes quanto as imagéticas. Segundo Rodríguez:

O som não só enriquece imagens, mas modifica a percepção global do espectador. O áudio não atua em função da imagem e dependendo dela; atua como ela e ao mesmo tempo que ela, fornecendo informação que o receptor processará de modo complementar em função de sua tendência natural à coerência perceptiva (RODRÍGUEZ, 2006, p. 276-277).

Desse modo, a utilização tanto das linguagens sonoras, como das visuais, não é empregada arbitrariamente, mas, sim, de forma intencional e planejada. A música pode ter uma função rítmica, dramática ou lírica, fornecendo ao telespectador elementos para que ele compreenda determinada situação ou sentimento vivenciado pelo personagem, assim como realçando a importância ou a densidade emocional de um momento ou ação.

A definição dos cenários, figurinos e objetos cênicos, além de materializar o mundo em que os personagens transitam, fornecem informações sobre o contexto social; a situação econômica e emocional; e a delimitação espaço-temporal em que se passam as narrativas.

O recurso cromático, segundo Martin (2003, p. 71): “pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Logo, sua utilização bem compreendida pode ser não apenas uma fotocópia do real exterior, mas preencher igualmente uma função expressiva e metafórica”. A escolha das cores em uma narrativa, por vezes, se torna crucial para a manifestação do *tom* que se pretende conferir.

Já os recursos tecnológicos, responsáveis pela montagem e organização dos planos de um produto televisual, conferem movimento e ritmo aos planos estáticos. É através da montagem e da edição que, de fato, uma narrativa televisual ganha forma, uma vez que é nessa etapa que se definem a duração de cada uma das cenas e a forma de ordená-las no interior da narrativa. O ritmo televisual é fruto dessa organização e sucessão de planos. Formas específicas de montagem, de criação e direção de arte, de uso das cores e de trilhas sonoras são elementos que podem explicitar o estilo autoral de determinados diretores e formatos.

Há que se pensar também que as formas de veiculação e as próprias telas de exibição interferem na forma de captação, montagem e edição das imagens. O texto televisual obedece a critérios específicos de construção, acabando por se diferenciar de outros produtos audiovisuais, o que permite falar de uma gramática que preside a construção/realização desses produtos. Assim, por exemplo, enquanto o cinema opera com planos longos, e, por vezes, mais silenciosos e contemplativos, a produção televisual recorre a um maior número de cortes, conferindo um ritmo mais dinâmico e mesmo repetitivo às suas narrativas. Mais ainda, a forma de consumo dos textos cinematográficos, que conta com um público mais direcionado e disposto a sentar-se em uma sala escura e apreciar em silêncio, durante um tempo predeterminado o produto que lhe está sendo ofertado, é bastante distinta do consumo do texto televisual, direcionado a um público plural, que interage com o produto em meio à rotina doméstica e com outras telas, e obtém acesso de maneira mais simples e democrática.

Para além das potencialidades dessa linguagem televisual, cabem ressaltar ainda algumas características estruturais e modos de organização, decorrentes dos princípios que presidem a sua construção, tais como: a serialidade, a repetição e a reiteração.

Toda a produção televisual rege-se, pelo princípio da serialidade, apresentando-se de maneira fragmentada sob a forma de emissões diárias, semanais, mensais, com dias e horários pré-fixados de exibição na grade de programação. Segundo Arlindo Machado (2001, p. 83), “chama-se de serialidade essa forma de apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual”.

Machado diz, ainda, que, considerando a serialidade, há, pelo menos, três tipos de narrativas seriadas televisuais:

No primeiro caso, temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede (m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries e minisséries. [...] No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. Nesse caso, temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa. [...] Finalmente, temos um terceiro tipo de serialização, em que a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completa e diferente das outras, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até roteiristas e diretores (MACHADO, 2001, p. 84).

Dessa forma, os produtos televisuais são fragmentados por emissões – capítulos, episódios, edições, apresentações, etc –, e a essa fragmentação em emissões diárias, que fazem parte de um todo maior, representado pelo programa, sobrepõe-se ainda, a divisão de cada emissão em blocos, para os intervalos comerciais³⁴.

Muitas das tramas ficcionais, como é o caso das telenovelas e séries, são trabalhadas com intuito de fazer o público acompanhar, diariamente, semana a semana, uma linha temporal por vezes linear, ou não, que pode arrastar-se estrategicamente através da repetição das mesmas situações e da reiteração de um modelo que está dando certo – dependendo da audiência e dos investimentos publicitários. Cabe lembrar, também, que a serialidade e a reiteração não se aplicam somente aos textos ficcionais, sendo extensivas à toda a produção

³⁴ Aqui está se relacionando ao modelo de serialidade às produções veiculadas em televisão, sob a organização de uma grade programação, na qual os objetos de estudos se enquadram. Está claro que na contemporaneidade, a partir das tecnologias de DVD-*player* e, ainda mais, com a de vídeo *on demand*, os modos de exibição e assistência são distintos, sem a necessidade de aguardar semanas, dias ou mesmo intervalos. Nesse cenário, tanto se modificou que, o termo *binge-watch* foi introduzido no vocabulário para explicar a assistência ininterrupta de narrativas. De acordo com o Oxford Dictionary, a definição é: “*watch multiple episodes of (a television program) in rapid succession, typically by means of DVDs or digital streaming*”. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/binge-watch>. Acesso em: 16/01/2017.

televisual, independentemente dos gêneros e realidades discursivas com que operam. Programas como telejornais, entrevistas ou *reality shows* podem recorrer a essas estratégias para gerar expectativa e, também, fidelização por parte dos seus telespectadores.

Dentre as especificidades que caracterizam os textos televisuais, destacam-se as relações genéricas, que definem sua organização a partir do pertencimento a determinados gêneros e subgêneros e à realização em distintos formatos.

4.3.1 Gêneros, subgêneros e formatos televisuais

Como qualquer outro texto, o televisual mantém relações de semelhança e dessemelhança com outros textos que se constituem no seu paradigma. O texto televisual atualiza, ou rompe, assim, com questões referentes aos seus enquadramentos genéricos.

A relevância dos estudos sobre gênero deve-se, em primeiro lugar, à sua função de *guia de leitura* (BARTHES, 1967). Em acordo, o autor Martín-Barbero (1997) considera que os gêneros servem de mediação entre as lógicas de produção e as de uso. Os gêneros funcionariam, nessa perspectiva, antes de tudo, como estratégias de comunicabilidade, formas de endereçamento, categorias discursivas e culturais que oferecem uma grade de leitura aos telespectadores.

Segundo Jost (2007, p. 91), no que concerne aos **gêneros televisuais**, estes preveem o reconhecimento de “regularidades, que, enquanto *promessa*, despertam o interesse do telespectador. Essa promessa constitui-se na oferta ao telespectador sob a perspectiva de três mundos: o mundo real, o mundo fictivo e o mundo lúdico³⁵”.

Para Duarte (2007), os gêneros televisuais definem-se como formações discursivas que reúnem um conjunto virtual de produtos televisuais que partilham entre si umas poucas categorias de caráter sintático-semântico comuns: os mundos que tomam como referência; o tipo de realidade discursiva que constroem a partir dessa referência e o regime de crença que propõe ao telespectador. Os gêneros seriam, assim, modelizações virtuais e construções de diferentes tipos de realidades discursivas.

Nessa perspectiva, há, segundo Duarte e Castro (2014), quatro arquigêneros em televisão: o factual, o ficcional, o simulacional e o promocional. Por conseguinte, há uma estreita relação entre os arquigêneros e as realidades discursivas ofertadas aos telespectadores.

³⁵ De acordo com Jost (2007): o mundo real faz referência diretamente ao mundo exterior e se compromete com a verdade dos fatos veiculados, a exemplo dos telejornais; o mundo fictivo é o ficcional e comprometido com a coerência interna do discurso que produz, como em telenovelas e ficções seriadas; o mundo lúdico é criado artificialmente, não atuando com referência ao mundo exterior, a exemplo, dos *reality shows*.

O gênero **factual** opera com uma *metarrealidade*, isto é, com uma realidade discursiva que faz referência direta ao mundo real, exterior à mídia e sobre o qual ela não detém o controle, propondo como regime de crença a veridicção; o gênero **ficcional** trabalha com uma *suprarrealidade*, isto é, com uma realidade discursiva que, embora tome como referência o mundo exterior, com ele não se compromete, propondo como regime de crença a verossimilhança, fundada na coerência interna do discurso; o gênero **simulacional** opera com uma *pararrealidade*, isto é, com uma realidade discursiva que toma como referência um mundo paralelo, construído no interior do próprio meio e regido por regras sobre as quais ele detém o controle, propondo como regime de crença a hipervisibilização como equivalente à veridicção; já o **promocional** opera com a possibilidade de uma *plurirealidade*, recorrendo a variadas referências, com a intenção de dar conta de seu caráter de divulgação, propondo como regime de crença a veridicção. Segundo Castro (2006), este é um gênero híbrido, praticamente onipresente na televisão atual, que assume os mais variados subgêneros, perpassando todo o fazer televisual.

Assim, esses gêneros televisuais, compreendidos como uma macroarticulação de categorias semânticas, obedecem a regras de estruturação e atualizam-se em **subgêneros**; estes configurados como um conjunto de regularidades que definem e reiteram determinadas características:

os subgêneros e formatos são responsáveis pelos percursos de configuração dessas realidades (discursivas), ou seja, pelos seus procedimentos de colocação em discurso, projetando sobre essas categorias genéricas formas que as estruturam, permitindo sua manifestação (DUARTE, 2010, p. 239).

O **formato**, da ordem da realização (DUARTE, 2010), constitui-se naqueles traços e formas de organização, que conferem especificidade a um produto televisual, diferenciando-o dos demais ao seu subgênero. De acordo com Rosário, o formato, para além das distinções no percurso da produção e nas escolhas técnicas,

faz, também, referência ao estilo, deixando evidências do caráter discursivo, dos modos de operação desses programas, da maneira como eles são conduzidos, dos modelos e normas que os direcionam, bem como das repetições que enfatizam sua identidade (ROSÁRIO, 2007, p. 187).

Vale ressaltar, ainda, conforme Rosário (2007), pensando na virtualidade dos gêneros, na estruturação dos subgêneros e na formatação da programação televisiva, que esses são processos dinâmicos, não estanques, de constantes hibridismos e recriações estilísticas.

Essas relações paradigmáticas contraídas por um texto televisual é que vão permitir, na sequência, a configuração de distintos subgêneros, tal como o de série ficcional, priorizado neste estudo.

4.3.2 Do subgênero série ficcional

As produções televisuais pertencentes ao gênero ficcional³⁶ – isto é, que, embora tomem como referência o mundo real, natural, com ele não se comprometem, mas, sim, com a coerência interna do discurso, prometendo verossimilhança –, podem manifestar-se sob distintos subgêneros, ou seja, sob diferentes formas estruturadoras dos conteúdos a serem abordados. Via de regra há uma história principal, articulada com outras tramas secundárias, geralmente apresentada nos primeiros capítulos e desenvolvida no decorrer dos demais através de ganchos narrativos, até o desfecho final da trama.

As séries, objeto de estudo da presente investigação, são um subgênero ficcional cujo modo de organização é bastante próximo do modelo da telenovela; trata-se de narrativas segmentadas em capítulos, com duração mais breve (30 a 50 min) e menor período total de exibição.

Essas narrativas, no Brasil realizadas majoritariamente pela Rede Globo de Televisão, diferenciam-se das telenovelas por serem obras fechadas e que muitas vezes se configuram como espaços de experimentação: optam pela adoção de esquemas narrativos mais sofisticados e elaborados e destinam-se a uma faixa de público menos abrangente, o que pode ser comprovado pelos próprios dias e horários escolhidos para sua exibição.

Com direito a temporadas, as séries constroem sua narrativa ao longo dos capítulos, pautados por picos dramáticos e suspensões estratégicas, com a solução dos impasses centrais só ocorrendo no encerramento da trama. De acordo com Rodrigues (2014, p. 135) “o que faz a narrativa seriada ter sucesso, desde o folhetim, é a divisão em pedaços, são as perguntas lançadas para serem respondidas que obrigam o espectador a assistir ao episódio seguinte”. Ainda segundo a autora, do ponto de vista do enunciador, as tramas paralelas vão se multiplicando de forma estratégica, com o intuito de delongar o máximo a expectativa do telespectador.

³⁶ Conforme dados do anuário do ano de 2015, do Obitel Brasil (Rede Brasileira de pesquisadores de ficção televisiva), no último triênio foram produzidas mais de 1300 horas de obras do gênero ficcional em televisão aberta brasileira, geradas por 109 produções. Disponível em: http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/08/10-08_Obitel-Portugu%C3%AAs_color_completo.pdf. Acesso em: 20/10/2016.

As séries ficcionais distinguem-se entre si pelo direcionamento temático, pelo número de capítulos e número de temporadas. Nessa gama de produções, há séries policiais, *sitcoms*, adaptações literárias, obras de recuperação histórica, dramas, animações, entre tantas outras mais.

Ainda sobre os diferentes subgêneros ficcionais, há as minisséries, que como a própria denominação o diz, são um tipo particular de série, cuja narrativa é apresentada de forma ainda mais condensada, através de emissões diárias, ou, por vezes, semanais, possuindo um número variável, mas bem reduzido, de capítulos. Há, também, o subgênero seriado, que segue a influência da matriz folhetinesca de criação, porém se desenvolve em episódios, independentes, que se caracterizam por vários conflitos e tramas paralelas, no entanto, resolutos separadamente do todo.

A produção brasileira de séries iniciou no ano de 1982, com **Lampião e Maria Bonita**, produzida pela RGT. Com o passar dos anos, podem-se perceber, nos roteiros das séries nacionais, alguns desenvolvimentos mais recorrentes, tais como: adaptações de obras literárias, como **O tempo e o vento** (1985), de Érico Veríssimo, **Capitu** (2008), baseada em Dom Casmurro, de Machado de Assis e a recente, **Dois Irmãos** (2017), de Milton Hatoum; recuperações de narrativas históricas, como **A casa das sete mulheres** (2003) e **Os maias** (2001); narrativas de cunho biográfico, como **Maysa: quando fala o coração** (2009), **Dalva e Herivelto: uma canção de amor** (2010), **Tim Maia: vale o que vier** (2015), entre outras propostas novas, como o híbrido entre série e *reality* **Supermax** (2016).

As séries produzidas pela RGT também se configuram, por vezes, como espaços de experimentação estética e tratamento de temas mais pesados, o que tem estabelecido êxito à emissora. Séries contemporâneas, como **O Rebu**, **Verdades Secretas**, **Justiça** e **Dois Irmãos** obtiveram altos índices de audiência, ficando em torno de 25 a 30 pontos, o que é equivalente àqueles alcançados no horário nobre.

Nas emissoras de sinal fechado, disponíveis por assinatura, após a implementação da Lei da TV Paga, já referida anteriormente, começou a aumentar o número de produções nacionais do subgênero série ficcional. Nesse cenário, um dos canais que mais vem investindo em roteiros originais, pertencentes a esse subgênero, é o HBO Brasil. Em 2017, doze anos após a sua primeira produção original no país, o canal já está em sua nona realização exclusivamente brasileira, a série **Magnífica 70**. Antes dela foram produzidas: **Mandrake** (2005), **Filhos do carnaval** (2006), **Alice** (2008), **Mulher de fases** (2011), **Preamar** (2012), **O negócio** (2013), e **Psi** (2014), todas desdobradas em mais de uma temporada, sendo **Magnífica 70** a primeira de recuperação histórica, também denominada “de época”.

Como, nesta dissertação, elegeram-se, como objeto de estudo, duas séries ficcionais de abordagem histórica, que tratam especificamente do período da ditadura militar brasileira (1964 – 1985): **Queridos amigos** (RGT, 2008) e **Magnífica 70** (HBO Brasil, 2015), que, justifica-se por suas distinções genéricas e de veiculação, sendo uma série por assinatura, veiculada no canal HBO Brasil, em comparação a uma produção de emissora de sinal aberto, veiculada pela RGT.

A próxima seção apresenta um detalhamento da metodologia empregada na análise desses dois textos televisuais em sua textualidade.

5 DA METODOLOGIA DE ANÁLISE

A seção 5 apresenta o percurso metodológico adotado na seleção e análise das duas séries, **Queridos amigos** e **Magnífica 70**, escolhidas para comporem o *corpus* da pesquisa.

A metodologia empregada, fundada em princípios da semiótica discursiva de inspiração europeia (Hjelmslev, Greimas, Barthes), conforme apresentada em capítulo anterior, articula e adapta algumas proposições metodológicas que vêm sendo desenvolvidas no âmbito do Grupo de Pesquisa Comunicação Televisual (ComTV), tendo em vista os objetivos e o objeto de estudo da presente investigação.

Vale ainda lembrar que o propósito maior da pesquisa é o exame da forma como as mídias em geral, e a televisão em particular, vêm recuperando, a partir dos anos 2000, a história e configurando a memória dos *anos de chumbo* (1964-1985), período em que o país esteve sob a ditadura militar.

Partindo da hipótese de que a televisão desempenha papel relevante na recuperação/construção da história e memória de uma sociedade, mas que essa configuração pode, por vezes, estar comprometida com o contexto e interesses das próprias emissoras, a investigação questiona-se sobre o modo como duas emissoras de televisão contemporâneas, uma de sinal de transmissão aberto e outra, fechado, representam, em suas narrativas, um mesmo período histórico, a ditadura militar brasileira, e, como, nessa representação, configuram traços da memória nacional. Nesse sentido, indaga-se: que procedimentos discursivos e expressivos são por elas empregados para relacionar história e memória da sociedade? Que traços de um mesmo período histórico do país são postos em evidência, ou silenciados, nos produtos televisuais estudados?

Com vistas a dar conta desse objetivo geral e dos questionamentos antes levantados, estabeleceram-se os seguintes **objetivos específicos**: (1) recuperar o contexto histórico, bem como o modo de funcionamento da mídia televisão, durante o período em que o país esteve sob o regime da ditadura militar (1964-1985); (2) caracterizar os programas televisuais selecionados, examinando suas formas de estruturação, temática central e desdobramentos, passando por suas instâncias de produção e formas de veiculação; (3) analisar os programas selecionados do ponto de vista de suas relações para, inter e intratextuais; (4) identificar as estratégias discursivas e mecanismos expressivos empregados na representação da história e memória brasileira, via configuração dos personagens, caracterização dos cenários e tonalização.

A análise realizada que, como já se referiu, se fundamenta em princípios de uma semiótica de inspiração europeia, tal como inicialmente foi formulada por Louis Hjelmslev (1975) e desenvolvida posteriormente por Algirdas Julien Greimas (1979), compreende também os aportes trazidos por outros estudiosos que direcionam suas investigações especificamente ao exame do televisual, tais como: Jost (2004, 2010), Machado (2001), Martín-Barbero (2001), Duarte (2004, 2007, 2010), e, particularmente, Duarte e Castro (2014a, 2014b), no âmbito do Grupo de Pesquisa Comunicação Televisual (ComTV).

A análise dos textos centra-se, particularmente, na instância discursiva, dizendo respeito à maneira como cada uma das séries conta sua narrativa. Intenta-se, assim, examiná-las com o propósito de verificar não só o que elas dizem, mas como fazem para dizer o que dizem.

5.1 DOS CRITÉRIOS PARA DELIMITAÇÃO DO *CORPUS*

O *corpus* da pesquisa, composto pelo texto de duas séries ficcionais distintas, que recuperam um mesmo período histórico, **Queridos amigos** (RGT, 2008) e **Magnífica 70** (HBO, 2015), foi selecionado a partir dos seguintes critérios:

- (1) o tema – as duas séries têm como pano de fundo para o desenvolvimento de suas narrativas o período relativo à ditadura militar brasileira, recuperado através de referências explícitas a acontecimentos da época (início da ditadura militar; lei de anistia – 1979; censura; prisões; torturas; e fechamento dos cinemas, ocorridos no país);
- (2) a instância de produção/realização – as duas séries foram produções/realizações de emissoras brasileiras de televisão distintas;
- (3) o período de produção/veiculação – as duas séries foram veiculadas nos últimos dez anos.

Devido à impossibilidade de analisar todos os capítulos de cada uma das séries selecionadas, optou-se por examinar cinco capítulos de cada uma delas, respectivamente os dois iniciais, um intermediário e os dois finais. O quadro que segue permite visualizar os capítulos selecionados, a partir de sua data de veiculação:

Quadro 1 – Seleção do corpus de análise

Série	Capítulo selecionado	Duração	Data de veiculação
Queridos Amigos	01	40 min	18.02.2008
Queridos Amigos	02	40 min	19.02.2008
Queridos Amigos	13	40 min	12.03.2008
Queridos Amigos	24	40 min	27.03.2008
Queridos Amigos	25	40 min	28.03.2008
Magnífica 70	01 – Na boca do lixo	50 min	24.05.2015
Magnífica 70	02 – O roteiro	50 min	31.05.2015
Magnífica 70	07 – O fim do filme	50 min	05.07.2015
Magnífica 70	12 – Divisão de lucros	50 min	09.08.2015
Magnífica 70	13 – Os magníficos	50 min	16.08.2015

Fonte: autora.

5.2 SOBRE OS NÍVEIS DE PERTINÊNCIA DA ANÁLISE

A análise de textos televisuais não se constitui em tarefa fácil. Para que seja possível avançar na compreensão dos textos das séries em exame, devem-se seguir as recomendações de Jost (2007), que contemplam três etapas:

exame de todo o material de comunicação emitido pela emissora, o que envolve entrevistas e anúncios; exame da própria emissão e a comparação de seu dispositivo e de seu posicionamento em relação a essas promessas; o estudo da recepção, que deve colocar em evidência a maior ou menor permeabilidade dos telespectadores (JOST, 2007, p. 102).

Segundo Duarte (2010), é necessário “ter presente que não se podem analisar os produtos televisuais independentemente de sua relação com o processo comunicativo que os engendra e constitui” (DUARTE, 2010, p. 231). Por outro lado, é preciso considerá-los internamente em sua complexidade, sem se fixar em uma linguagem em detrimento das outras, examinando com cuidado não só as relações contraídas entre expressão e conteúdo, como aquelas, no interior de cada um desses planos, com ênfase nas estratégias discursivas empregadas em sua construção, visto que elas correspondem a deliberações do enunciador quanto ao modo de contar sua narrativa.

Nesse cenário, tendo em vista os objetivos da investigação, a pesquisa, inspirada em metodologia desenvolvida por Duarte e Castro (2014)³⁷, propôs-se a operar com três níveis de pertinência na análise dos textos: (1) o **paratextual**, relativo às suas relações com o contexto comunicativo e enunciativo, bem como com outros entornos, de caráter sócio histórico; (2) o **intertextual**, concernente tanto às suas relações de caráter paradigmático, contraídas com outros textos que lhes servem de modelo, bem como com aquelas de caráter sintagmático, que recuperam e atualizam outros textos que os precedem e/ou sucedem; (3) o **intratextual**, concernente aos seus modos de contar a narrativa, manifestando, assim, as escolhas estratégicas, operadas pelo enunciador, sobre os dispositivos discursivos e expressivos, responsáveis pela estruturação dos planos de conteúdo e expressão.

5.3 DAS ETAPAS DE ANÁLISE

A análise dos textos das séries selecionadas para comporem o *corpus* da investigação compreende cinco etapas:

Etapa I: Esta etapa, de caráter paratextual, prevê três momentos: o primeiro, desenvolvido, em capítulo específico, é dedicado a recuperação do contexto histórico e sociocultural da ditadura militar; o segundo diz respeito ao contexto cultural e social contemporâneo em relação à veiculação das séries; o terceiro é concernente ao contexto comunicativo e enunciativo de produção/realização das séries, diretamente relacionado às emissoras que as produziram e veicularam. Esses dois últimos momentos são realizados no início da análise de cada uma das séries;

Etapa II: Esta etapa, de caráter intertextual, apresenta um exame das séries em relação ao seu modelo de textos, responsável pela configuração do gênero, subgênero e formato adotados, com a finalidade de compreender os textos do ponto de vista paradigmático, ou seja, da formação discursiva nos quais se inserem;

Etapa III: Esta etapa, de caráter intradiscursivo, apresenta a análise das séries do ponto de vista de suas relações internas, contraídas entre conteúdo e expressão, com ênfase em seu nível discursivo, descrevendo os procedimentos de manifestação e materialização de seus

³⁷ De acordo com DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. **Da teoria à aplicação: detalhamento metodológico (material didático)**. Porto Alegre: 2014.

dispositivos de tematização, figurativização, actorialização, espacialização, temporalização e tonalização, com destaque às estratégias empregadas na configuração da memória brasileira, bem como às formas expressivas que as manifestam;

Etapa IV: Esta etapa, de caráter intertextual, apresenta um exame das relações contraídas pelas séries em análise, do ponto de vista sintagmático, ou seja, de sua articulação com outros textos que as precedem e sucedem, com vistas a compreendê-las a partir do processo de recuperação e/ou transposição de outros textos que referenciam;

Etapa V: Esta etapa apresenta a comparação e cruzamento dos resultados obtidos na análise das duas séries, na tentativa de estabelecimento de semelhanças/dessemelhanças na forma de configuração discursiva e expressiva da memória relativa ao período de duração da ditadura militar no Brasil.

5.4 DO CORPO DE DEFINIÇÕES

(1) Capítulo

Fragmento do texto total da série, em emissões, exibido periodicamente.

(2) Emissão

Emissões são fragmentos/segmentos de um programa de televisão, exibidos periodicamente, segundo o critério da serialização, que tomam a forma, dependendo do subgênero a que eles pertençam, de capítulos, episódios, edições, apresentações, etc.

(3) Formato

Forma específica de estruturação de um produto televisual, constituindo-se naqueles traços que lhe conferem identidade, diferenciando-o dos demais pertencentes ao seu subgênero. O formato é da ordem da realização.

(4) Gênero televisual

Gêneros são modelizações virtuais, que reúnem um conjunto amplo de produtos televisuais que partilham de umas poucas categorias em comum. Os gêneros conformam-se a partir do tipo de realidade discursiva que um produto televisual constrói, considerando o tipo de real que toma como referência e o regime de crença que propõe ao telespectador.

(5) Produto televisual

Produtos televisuais são os diferentes tipos de programas e peças intervalares que a mídia televisão coloca no ar para consumo dos telespectadores, independentemente do gênero/subgênero a que pertençam.

(6) Programa

Programas são tipos de produtos que a mídia televisão produz e exhibe, com vistas à informação, entretenimento, promoção e/ou educação, comportando cada um deles um certo número de emissões, que se apresentam como **fragmentos** (partes), ou como **segmentos** (todos), componentes do texto maior representado pelo próprio programa. Na perspectiva da semiótica o programa é um texto, podendo ser considerado nas suas relações para, inter e intratextuais.

(7) Subgênero

Subgênero constitui-se em uma das possíveis atualizações de um gênero, capaz de reunir inúmeros programas televisuais. O subgênero, enquanto tal, preexiste a realização efetiva de um programa, sendo da ordem da atualização.

(8) Série ficcional

Séries ficcionais são um subgênero de produtos televisuais, ligados ao gênero ficcional, cujo modo de organização é bastante próximo das telenovelas; conhecidas também como *minisséries* e/ou mininovelas, tratam-se de narrativas também segmentadas em capítulos, com duração mais breve (30 a 50min.) e período total de exibição menor. Geralmente as séries são textos fechados.

6 DA ANÁLISE DO CORPUS

A presente seção é destinada à análise das duas séries selecionadas para comporem o *corpus* da presente investigação, **Queridos amigos**, produzida pela RGT e exibida de 18.02 a 28.03 de 2008; e **Magnífica 70**, produzida pelo canal HBO Brasil, e exibida de 24.05.2015 a 16.08.2015.

6.1 SÉRIE QUERIDOS AMIGOS

6.1.1 Dados de identificação

- **Título:** Queridos amigos
- **Roteiro:** Maria Adelaide Amaral
- **Direção:** Denise Saraceni
- **Núcleo de produção:** Denise Saraceni
- **Emissora em que foi veiculada:** Rede Globo de Televisão
- **Período de veiculação:** 18.02.2008 a 28.03.2008, de segunda a sexta-feira
- **Horário de exibição:** 23h
- **Duração:** 40 minutos
- **Capítulos selecionados:** 1, 2, 13, 23 e 24
- **Número total de capítulos:** 24
- **Classificação indicativa:** 12 anos

6.1.2 Caracterização geral da série³⁸

A série **Queridos amigos**, produzida pela RGT e exibida no período de 18.02.2008 a 28.03.2008, de segunda a sexta-feira, no horário das 23h, com um total de 24 capítulos, conta com roteiro adaptado por Maria Adelaide Amaral e direção geral de Denise Saraceni e Carlos Araújo, núcleo de produção Denise Saraceni. Cada capítulo, com duração de 40 minutos, contém três blocos intervalares.

³⁸ Para essa análise o *corpus* selecionado são os dois primeiros capítulos da série Queridos Amigos. Os capítulos estão disponíveis no site Youtube, em página não oficial, no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ElrJil3Sj44&list=PL81CD9D59EB3CDAE7&index=12>.

O roteiro, uma adaptação da obra literária intitulada **Aos meus amigos** (1992), de autoria da própria Maria Adelaide Amaral, relata o encontro de doze amigos, que vivenciaram o período da ditadura militar, anos depois, em 1989, já com a democracia reestabelecida no país. O convite para o encontro, feito por um dos companheiros, Léo (Dan Stulbach), decorre, segundo ele, da necessidade de o grupo rememorar o tempo e as experiências vivenciadas nos anos 1970. Léo, descobrindo que está doente, organiza essa festa de reencontro em sua casa, com o intuito de reviver e recuperar as antigas utopias, bem como de saber do desenvolvimento da vida e história de cada um dos seus amigos. Ao longo dos capítulos que compõem a série, vai-se evidenciando como todos eles se tornaram reféns, direta ou indiretamente, da violência política vivenciada no período da ditadura militar, havendo ela interferido nas opções profissionais, ideais, vida pessoal, relações amorosas de todos eles, e, até mesmo, provocado inúmeros ressentimentos. Embora a série trate de um reencontro festivo, ela é perpassada por um tom de nostalgia do que poderia ter sido do futuro que lhes fora roubado.

Queridos amigos partilhou a grade de programação da emissora com outros programas ficcionais, tais como as telenovelas **Beleza Pura**, **Desejo Proibido**, **Duas Caras**, **Malhação**, bem como com o **Big Brother Brasil 2008**, e a série norte-americana *Lost*, havendo marcado uma média de audiência de 23 pontos.

6.1.3 Nível paratextual: entornos e contexto comunicativo e enunciativo

Este nível aborda a relação da série com seus entornos socioculturais e instâncias comunicativa e enunciativa, passando por uma breve recuperação do período histórico da ditadura militar, ao qual foi dedicada a seção 2 da dissertação, bem como pelo exame das relações desse período com a televisão brasileira, seguido de um detalhamento do contexto comunicativo/enunciativo da emissora (RGT), responsável pela realização da produção.

6.1.3.1 Contexto histórico

O contexto que serve de entorno político para o desenvolvimento da narrativa em **Queridos amigos**, está relacionado diretamente à ditadura militar brasileira (1964-1985), instaurada via medida governamental em março de 1964, sob a justificativa de uma necessidade premente de ações de reordenação do país contra a corrupção, o comunismo e o terrorismo. Embora a intervenção militar tenha sido inicialmente concebida como temporária,

ela se estendeu por 21 anos. Assim, a busca pela ordem deu lugar à vigência de um regime autoritário e violento, atuando como inibidor e cerceador dos direitos civis e da liberdade de expressão. As mídias não escaparam desse controle da ditadura, que analisava as temáticas abordadas por jornais, filmes, telenovelas, peças teatrais, obrigando-as a tratar de temas alternativos, isentos de qualquer suspeita.

Ocorre que as mídias brasileiras, e a televisão em particular, acabaram por se tornarem reféns da ditadura militar, uma vez que foram por ela beneficiadas através de concessões para seu funcionamento. Dessa forma, o governo militar podia controlar o que estava sendo veiculado, na tentativa de manter uma imagem positiva do país, bem como das medidas governamentais que estavam sendo impostas à população.

Nessa perspectiva, ainda hoje, quando se discute a ditadura militar, é necessário compreender o comprometimento das mídias, cujos interesses impediam posicionamentos contrários mais efetivos e coerentes: esse é o caso da Rede Globo de Televisão (RGT), que à época apoiava a situação política vigente, e, atualmente, após anos de silêncio, é responsável por grande parte da produção/veiculação de narrativas televisuais que tratam desse período conturbado da história brasileira, como já foi citado na seção 2 da dissertação.

6.1.3.2 Contexto comunicativo/enunciativo

A RGT, atualmente a maior rede aberta de emissoras de televisão do país, com 119 emissoras afiliadas no território nacional e cinco sedes oficiais, iniciou suas atividades em 1965, sob o comando de Roberto Marinho, havendo obtido, com apoio estatal, a concessão para funcionamento, primeiramente para a emissora de rádio Globo e, logo após, para a televisão.

O rápido crescimento e implementação da emissora deve-se, sem dúvida, ao fato de ter contado com o apoio estatal, bem como com investimentos econômicos externos, que marcaram o seu caráter comercial desde então. Caparelli (1982) situa e denomina esse primeiro momento da televisão de *capital estrangeiro*, devido ao acordo estabelecido entre a RGT e o grupo *Time Life*. A partir dessa relação contratual, a RGT passou a contar com um investimento estrangeiro de US\$ 5 milhões, bem como com a assessoria do grupo norte-americano para o treinamento de sua equipe de funcionários. Em consequência disso, a RGT deu um salto de qualidade e abrangência em relação às demais emissoras em atuação no período.

Embora a RGT retifique³⁹, em sua página oficial, o favorecimento governamental, sua concessão para funcionamento ocorreu durante o período ditatorial no país. De caráter empresarial e privado, a RGT é uma empresa familiar que sempre pautou sua atuação pela busca da qualidade, gozando hoje de reconhecimento pelo seu avanço tecnológico e abrangência de veiculação, obtidos graças a altos investimentos econômicos.

Até os anos 1990, a emissora tinha polos descentralizados de produção, contando com mais de 40 endereços diferentes, com estruturas específicas de funcionamento. A partir de 1995, com o intuito de organizar e otimizar o trabalho da emissora, foi inaugurado o complexo de produção **Projeto Jacarepaguá – o Projac** –, na cidade do Rio de Janeiro, hoje denominado institucionalmente de Estúdios Globo, a maior sede de produção televisual da América Latina.

Em junho de 2016, em visita à sede da RGT⁴⁰, realizada no âmbito da presente pesquisa, foi possível conhecer os **Estúdios Globo**, e, assim, obter dados mais atualizados sobre a emissora, em termos de mensuração de suas produções e forma de estruturação de suas ações. Um dos relações públicas da empresa, Samuel Esteves, acompanhou a visitação a diferentes setores: o de criação, espaço destinado ao desenvolvimento das produções, no qual roteiristas, diretores, cenógrafos e demais colaboradores operam; o de figurino; o de fabricação de cenários; o destinado à produção de efeitos especiais, entre outros. Também foi possível conhecer e explorar os estúdios internos e as cidades cenográficas de duas telenovelas em exibição: **Êta Mundo Bom** e **Velho Chico**. Essa visitação forneceu uma ideia ao grupo de visitantes da grandiosidade da RGT em termos econômicos e de capacidade produtiva.

Entre os dados mais representativos apresentados pela emissora aos pesquisadores visitantes estão a manutenção de cerca de 10 mil funcionários permanentes; a produção anual de mais de 2.500 horas de conteúdo apenas de entretenimento, contemplando a realização de programas ficcionais, de auditório, entrevistas, entre outros; a confecção mensal de 2 mil peças de vestuário, pelo setor de figurino, além da disponibilização, via acervo, de mais de 800 mil peças, catalogadas on-line e armazenadas; a fabricação dos próprios cenários e mobiliário, executada em madeira, correspondendo ao uso de 9 mil metros³ da matéria prima ao ano; a existência de dez estúdios internos de gravação em funcionamento sob a forma de

³⁹ Texto completo pode ser acessado em: <http://memoriaglobo.globo.com/acusacoes-falsas/concessoes-de-canais.htm>. Acesso em: 10/05/2016.

⁴⁰ A visita foi realizada pela pesquisadora através de seleção para o X Congresso Temático Intercom – Novas Formas de Educar -, o qual ocorre em parceria com a Globo Universidade e indica 30 pesquisadores da área para curso específico e visita presencial à sede da Rede Globo de Televisão.

rodízio, para dar conta de todas as produções em exibição, sendo seis deles com 1000 m² e quatro com 500m²; a existência de dez cidades cenográficas, com até 10 mil m² de extensão, construídas, em média, em quatro meses, e, reaproveitadas ao final de cada produção; e a coexistência de oitenta ilhas de edição e de pós-produção, funcionando em todos os turnos, mediante a alternância de profissionais.

A RGT conta também com um setor especializado em reciclagem, que reutiliza as madeiras e tintas empregadas nos cenários e cidades cenográficas; com uma usina de energia interna, cuja finalidade é abastecer e evitar falhas de energia; e uma prefeitura e um corpo de bombeiros, que atuam em eventuais necessidades.

A emissora opera ainda com estúdios dedicados exclusivamente à produção de programas de telejornalismo e de esporte, cujas sedes de realização situam-se também nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Toda essa estrutura deixa claro o modelo de televisão comercial adotado pela RGT, que, desde o início de seu funcionamento, passou a utilizar-se de uma grade de programação fixa, no interior da qual está prevista a inserção de comerciais publicitários – entre programas, entre os blocos de um mesmo programa, e hoje, até mesmo, no interior dos próprios programas –, responsáveis pelo seu financiamento e sustentabilidade. Esse modelo de negócio que perdura até os dias de hoje, obriga a produção televisual realizada pela emissora a prever espaços reservados para a publicidade.

Dentre os gêneros de programas que sempre garantiram a audiência da RGT, estão os ficcionais, particularmente as telenovelas. No entanto, a RGT vem procurando diversificar sua produção ficcional, contando hoje com uma realização bastante significativa de séries e seriados, como é o caso de **Queridos amigos**, uma das séries objeto de estudo da presente investigação.

O roteiro da série **Queridos amigos** ficou ao encargo de Maria Adelaide Amaral, escritora, jornalista, e também autora do romance adaptado, **Aos meus amigos**. A trajetória profissional da autora e roteirista passa por sua experiência como redatora da Editora Abril nos anos 1970 e 80, escritora literária e, posteriormente, roteirista de peças teatrais. Concomitantemente ao trabalho de jornalista e dramaturga, Maria Adelaide Amaral escreveu vários roteiros para teatro, possuindo muitos textos premiados, como é o caso de **Chiquinha Gonzaga**, **Se eu fosse você** e **Mademoiselle Chanel**.

Maria Adelaide começou a trabalhar na televisão em 1990, como roteirista colaboradora do autor Cassiano Gabus Mendes na telenovela **Meu bem, meu mal**. Também

auxiliou Silvio de Abreu em várias outras telenovelas, só passando a gozar do *status* de autora principal a partir de 1997, com o *remake* de **Anjo mau**, também de Cassiano Gabus Mendes.

No decorrer dos anos 2000, a autora especializou-se no roteiro de séries, realizando adaptações literárias e co-criações, a partir de fatos históricos e biografias. Em depoimento, a escritora afirma que:

As minisséries históricas são uma grande oportunidade de o Brasil conhecer o Brasil, e você sente que o público espera por elas. Em vários estados do país, cruzei com pessoas que me diziam isso. As minisséries históricas serviam para elas aprenderem sobre a história do Brasil, serviam, na verdade, para o Brasil descobrir o Brasil⁴¹

Desse período, datam séries como **A muralha** (2000), **Os Maias** (2001), **A casa das sete mulheres** (2003), **Um só coração** (2004), **JK** (2006), **Queridos amigos** (2008), **Dalva e Herivelton** (2010) e **Dercy de verdade** (2012), cujos roteiros são de sua autoria. Sobre a série em análise, a autora relata que:

Queridos Amigos era uma obra pessoal. Vou mais longe: essa é a única obra verdadeiramente pessoal que escrevi para a televisão. Nas minhas obras anteriores, ou eu era assistente, ou colaboradora, ou estava fazendo um *remake*. Em Queridos Amigos, eu tinha toda liberdade para fazer o que bem entendesse, e fiz. É a única obra verdadeiramente pessoal e, em alguns momentos, foi escrita com sangue.

Queridos amigos, seu primeiro roteiro original de cunho biográfico, uma adaptação do livro **Aos meus amigos**, descreve a juventude plural dos anos 1970, com foco nas relações afetivas com seus companheiros, mais especificamente na morte de um querido amigo, o jornalista Décio Bar, que, na produção televisual, é representado pelo personagem Léo.

Examinando as produções da autora, percebe-se sua preferência pela redação de roteiros para séries ficcionais nas quais há a recuperação de personagens e de histórias reais. Como a própria autora relata em depoimento, ela vê nesse tipo de produção a possibilidade de “conhecer e reconhecer a história do país”⁴², apreendendo, através desses relatos privados, o contexto histórico que lhe é subjacente.

A execução do roteiro coube a Denise Saraceni, responsável pela direção da série. Primeira diretora mulher de um dos núcleos de produção da RGT, ela conta em seu *curriculum* com a realização de telenovelas e séries consagradas, tais como: **O tempo e o vento** (1985), **Agosto** (1993), **Memorial de Maria Moura** (1994), **A muralha** (2000), e

⁴¹ Trecho de entrevista retirada do site Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/maria-adelaide-amaral/maria-adelaide-amaral-trechos-da-entrevista-ao-memoria-globo.htm>. Acesso em: 10/05/2016.

⁴² Ibid.

mais. Dentre as produções que assina, destaca-se um forte privilégio às de caráter histórico, as ditas “produções de época”, que reconstróem as tramas baseadas em fatos verídicos.

Em 2000, Denise passou também a coordenar um núcleo de direção, ocupando uma posição profissional de bastante expressão no que concerne à teledramaturgia produzida pela RGT. Ora, sua inclinação para dirigir obras ficcionais de cunho histórico afina-se com a especialidade da autora Maria Adelaide Amaral. Dessa forma, o roteiro de **Queridos amigos** esteve em sintonia com o núcleo de direção escolhido para sua realização, ou seja, para a materialização da trama sob a forma de uma série ficcional televisual.

6.1.4 Nível intertextual: relações de caráter paradigmático

Este nível da análise recupera o modelo ficcional em que se insere **Queridos Amigos**, dizendo respeito ao seu paradigma, ou seja, ao conjunto de regras que orienta o subgênero série ficcional televisual. As séries ficcionais obedecem a uma forma de estruturação bastante semelhante à das telenovelas: são fragmentadas em capítulos, embora esses sejam mais breves, girando em torno de 30 a 50 minutos. Com isso se quer dizer que a série conta uma narrativa que vai se desenrolando no correr dos capítulos só concluindo ao final, o que obriga, a cada capítulo, a operar com suspensões e picos dramáticos, com vistas à manutenção do telespectador.

O roteiro de séries históricas, como é o caso de **Queridos amigos**, opera, além disso, com a reconstrução da época em que a narrativa se passa, o que requer extremo cuidado com a produção de cenários, figurinos e ambientes, com vistas a melhor conferir verossimilhança à suprarrealidade construída.

Além disso, tradicionalmente as séries ficcionais brasileiras, para além da experimentação estética, constituem-se em espaços com maior liberdade para a abordagem de temas mais densos, devido à faixa etária do público a que se destinam. A RGT, em especial, tem por hábito ocupar a faixa entre as 22 e 23h para veiculação, em dias alternados da semana, de suas séries. E, cada sucesso obtido vem, de certa forma, valorizando o horário, que hoje é nomeado como o da *novela das onze*.

6.1.5 Nível intratextual: relações de caráter discursivo e expressivo

O nível intratextual, concernente ao modo de contar a narrativa, manifesta-se através da operação com os dispositivos discursivos e expressivos, responsáveis pela estruturação dos

planos de conteúdo e expressão dos textos em análise. Os dispositivos discursivos são de ordens semântica e sintática, referindo-se à tematização e figurativização, bem como à actorialização, à temporalização, à espacialização e à tonalização; os dispositivos expressivos referem-se às escolhas operadas pelo enunciador quanto à forma de expressão dos dispositivos discursivos. Analisam-se, na sequência, de maneira conjunta, as formas de manifestação desses dispositivos discursivos e expressivos empregados nos capítulos examinados da série.

6.1.5.1 *Queridos amigos: capítulo 1*

A narrativa, neste capítulo inicial, é desencadeada pelo sonho de um dos personagens, no qual ele, após sua morte, reencontra antigos companheiros de juventude e exílio. Ao acordar, impressionado com o sonho, decide com eles reunir-se com o intuito não só de relembrar e recuperar as utopias e experiências comuns por eles vivenciadas, como saber, passados dez anos de seu último encontro, suas situações atuais, relações afetivas, vivências pessoal e profissional.

- Tematização

O capítulo 1, de certa forma, condensa os temas centrais da série, sendo muitos deles reiterados nos capítulos subsequentes, desenvolvidos a partir das seguintes oposições temáticas: *história presente vs história passada, amizade vs inimizade, memória vs esquecimento, exílio vs retorno, ditadura vs democracia, revolta vs submissão, repressão vs liberdade, ausência vs presença, violência vs serenidade*. A articulação temática que sustenta o desenvolvimento da narrativa apresenta configurações referentes às vivências e memórias dos diferentes personagens.

Esses eixos temáticos opositivos são conformados na narrativa a partir da atualização estratégica dos demais dispositivos discursivos e expressivos.

- Figurativização

As oposições temáticas destacadas são figurativizadas na narrativa a partir de um mote central, a figura da ditadura militar brasileira, expressa tanto por fotos e vídeos, como pela configuração atual dos doze companheiros e amigos, passando pelo direcionamento de suas vidas e pela atualização de suas memórias, por ocasião do reencontro.

As figuras da revolta e da violência são expressas através de imagens de vídeo de arquivo, textos de cartazes e quadros artísticos apropriados da época. Já o afeto e a saudade são figurativizados tanto na fala, como nos elementos expressivos que relacionam os personagens entre si, tais como a fotografia do grupo reunido, os quadros pintados e as expressões corporais carinhosas no reencontro do grupo.

- Actorialização

O capítulo 1 da série apresenta, inicialmente, os doze protagonistas da trama: Léo (Dan Stulbach), Lena (Débora Bloch), Ivan (Luiz Carlos Vasconcelos), Bia (Denise Fraga), Pedro (Bruno Garcia), Benny (Guilherme Weber), Tito (Matheus Nachtergaele), Vânia (Drica Moraes), Raquel (Maria Luisa Mendonça), Pingo (Joelson Medeiros), Lúcia (Malu Galli) e Rui (Tarcísio Filho).

O personagem Léo é o protagonista principal do capítulo, uma vez que, a partir de seu sonho, toma para si a missão de reunir os amigos e companheiros para uma comemoração. Léo mantém uma imagem física bastante próxima da dos anos 1970: é um arquiteto, em torno dos 40 anos, barbudo, que mora com a namorada em uma espécie de sítio, bastante afastado do centro de São Paulo, quase como um ermitão.

A estratégia discursiva empregada para a apresentação dos demais componentes do grupo é a visita realizada por Léo a cada um deles, para convidá-los a participar da comemoração. A partir dessa estratégia, o telespectador entra em contato com o conjunto de amigos, tendo em vista suas atividades e posição social e econômica atual, que tem como elo comum não só a faixa etária, mas o fato de haverem partilhado a violência da ditadura militar nos anos 1970.

A trama apresenta uma gama distinta de personagens um tanto estereotipados, quase arquétipos⁴³: Lúcia, a profissional (psicóloga) e esposa bem-sucedida; Lena, a artista plástica promissora e divorciada; Bia, a *hiponga* espiritualizada e solteira; Tito, o jornalista radical, comunista e divorciado de Vânia; Ivan, o jornalista frustrado na profissão e no casamento; Rui, o médico bem-sucedido e casado com Lúcia; Raquel, a dona-de-casa, mãe de família, apaixonada e traída pelo marido; Pingo, o professor universitário, casado com Raquel e

⁴³ O conceito de arquétipo provém da psicologia, de Carl Jung (1971), como “imagens primordiais” que os indivíduos apropriam-se, diante de um “inconsciente coletivo”. Arquétipos, conforme Jung, são figuras como mitos, heróis, contos de fada, que norteiam o inconsciente, como: a Grande Mãe, o Guerreiro, o Pai Terrível, a Donzela. A mídia se utiliza muito desses arquétipos para captar a identificação com o público, no cinema e no televisual. O teórico Christopher Vogler (1998) amplia tais conceitos ao refletir sobre as essas representações fixas nos roteiros, atualizando o percurso dramático da Jornada do herói, de Joseph Campbell, em que os personagens fixos seriam: herói, mentor, guardião, arauto, camaleão, sombra e pícaro.

adúltero; Benny, o rico proprietário de uma editora, homossexual, aidético e viciado em cocaína; Pedro, o escritor e poeta promissor, que, ao enviuvar, entra em depressão; Vânia, a ex-revolucionária, divorciada de Tito, que se transformou em *socialite*, casada com o empresário Nando.

Figura 1 – Grupo de amigos representados na temporalidade da ditadura militar. O momento é o retorno dos exiliados ao Brasil, diante da Lei de Anistia, em 1979. Na foto, da esquerda para a direita, em pé: Bia, Ivan, Lena, Léo, Benny, Tito, Vânia, Pedro, Rui, Lúcia, Pingo e Raquel



Fonte: RRM/TV Globo – Divulgação.

As estratégias expressivas empregadas na construção do visual dos personagens, - figurino, penteado, maquiagem – bem como dos cenários em que se movimentam, conferem materialidade aos traços que distinguem entre si os participantes do grupo. No que concerne à caracterização dos personagens, nos momentos de suas lembranças são apresentados como jovens, na casa dos vinte anos, em figurinos típicos dos anos 1970, em cores quentes e tons terrosos. No tempo presente são caracterizados como adultos, por volta de 35 anos a 40 anos, com figurinos mais alinhados e de cores claras, que partilham o gosto pelo cinema e pela poesia; conhecem os artistas em voga e estão a par do contexto político e econômico.

- Temporalização

A narrativa do capítulo opera com cinco temporalidades distintas: o tempo presente, em 1989, relacionado à visita de Léo e convite para participar de sua comemoração e o tempo do próprio reencontro/comemoração; e o tempo passado, desenvolvido em três momentos, o período da ditadura militar vivenciada pelos personagens no Brasil; os anos de exílio vividos no exterior pelo grupo de amigos; e os dez anos já passados, correspondentes ao retorno do exílio (em 1979-1989).

Há um livre trânsito entre essas distintas temporalidades, sem maiores avisos ao telespectador, sendo esses diferentes *passados* resgatados através de lembranças e diálogos, e o tempo atual apresentado pelo cotidiano dos personagens. A estratégia utilizada para demarcar a passagem temporal é a apresentação de intertítulos, que assinalam na tela o decorrer cronológico da série, assim como trazem indicações precisas sobre esses espaços e ambiências.

Figura 2 – Intertítulo apresentado na narrativa da série, que explicita localização, data e condição climática



Fonte: Printscreen DVD.

- Espacialização

A narrativa, ao convocar as diferentes temporalidades, recorre a distintos espaços para materializá-las. Há aqueles recuperados pela memória dos diferentes passados e há aqueles representados pelo tempo presente da narrativa.

A trama inicial movimentava-se entre dezoito ambientes distintos:

Cenário 1: Estrada, representada por ponte longa e vazia, percorrida por Léo em alta velocidade, durante o sonho.

Cenário 2: Casa de Léo, apresentada do ponto de vista interno, em estilo arquitetônico refinado, com muitos livros e peças de arte.

Cenário 3: Apartamento de Lena, configurado como residência e ateliê, contando com muitos quadros e telas em branco nas paredes e mesas, atulhadas de pincéis e tintas. Dentre os quadros já concluídos, vários são rostos dos amigos.

Cenário 4: Redação da revista masculina **Sexus**, configurada como o espaço onde os personagens Ivan, Pedro e Tito trabalham: trata-se de uma sala ampla, com vários profissionais presentes, livros, máquinas de escrever e folhas nas mesas, cujas paredes são decoradas com quadros com mulheres nuas e capas de revistas.

Cenário 5: Escola de Davi, representada pela fachada externa de um prédio amplo, cujas paredes exibem imagens religiosas.

Cenário 6: Casa de Lúcia e Rui, configurada como o espaço residencial da família e consultório profissional de Lúcia, ambos apresentados em cores sóbrias, com muitos livros e papéis sobre as mesas, poltronas e divã próprio de psicanálise.

Cenário 7: Faculdade de Letras, apresentada via escritório de Pingo, com mesa de trabalho e estante com livros: trata-se de um espaço que o professor utiliza para atender aos alunos e dar conta de seus relacionamentos extraconjugais.

Cenário 8: Casa de Raquel e Pingo, conformada como um ambiente familiar bastante bagunçado, contendo muitos objetos coloridos e diversos utensílios domésticos espalhados, em meio à confusão e briga entre seus quatro filhos crianças.

Cenário 9: Apartamento de Bia e Iraci, configurado como o ambiente doméstico no qual a personagem Bia vive em companhia da mãe Iraci, contendo vários elementos dispostos sobre os móveis, papel de parede espalhafatoso, objetos extravagantes e *kitschs*.

Cenário 10: Apartamento de Pedro, apresentado como uma *kitnet*, muito escura e bagunçada, contendo livros, louças e papéis desordenados, além de uma sacada com vista para a praça da Catedral da Sé, no centro da cidade de São Paulo.

Cenário 11: Casa de Benny, configurada como mansão majestosa, com uma grande área externa, com a presença de peças de arte, carros de luxo, piscina, e, internamente com decoração e mobiliário minimalista, em tons de preto e cinza.

Cenário 12: Apartamento de Flora e Davi, apresentado com uma residência bastante sóbria, em tons escuros, alguns poucos objetos de arte, livros e cadernos.

Cenário 13: Piscina do clube, conformada como um ambiente destinado à prática da natação, frequentada por Lena e o ex-marido Guto durante o tempo em que observam a filha, Marina, exercitar-se.

Cenário 14: Hospital, configurado internamente a partir do setor de cardiologia, ambiente em que o Dr. Rui atua profissionalmente e da ala pediátrica, em que as personagens Vânia e Regina desempenham voluntariado.

Cenário 15: Apartamento residencial de Vânia e Nando, configurado como um espaço bastante amplo, em tonalidades *clean*, marcado pela presença maciça das novas tecnologias da década -inúmeros objetos eletrônicos, tais como televisores, videogames e telefones.

Cenário 16: Casa de Teresa e Alberto, pais de Lena, apresentada como um ambiente bastante escuro, com móveis e papel de parede em tons de marrom.

Cenário 17: Casa de Ivan e Regina, apresentada como uma residência de dois andares, decorada com flores e cores pastéis e alguns objetos eletrônicos, tais como televisor e telefone.

Cenário 18: Casa noturna, configurada como um espaço de lazer direcionado ao público gay; trata-se de um ambiente escuro, com mobiliário em preto e globos de espelho no teto, local frequentado por Benny.

A narrativa desenvolve-se prioritariamente em espaços internos, embora haja recorrência à cidade de São Paulo. Todos os amigos moram na capital paulista, à exceção de Léo que mora na Serra da Cantareira, onde ocorre a festa. A cada um dos personagens, visitados por Léo, é atribuído um cenário diverso; esses ambientes configuram a vida profissional e privada de cada um deles. A configuração expressiva desses cenários opera com uma tendência à neutralidade, à sobriedade, tendo por base uma estética *clean* e refinada. Há excessos de objetos ou de cores apenas nos ambientes onde a desordem e o acúmulo de objetos são condizentes com a dramaticidade da narrativa, tais como a casa de Raquel e Pingo (cenário 8), a casa de Pedro (cenário 10) e a casa noturna (cenário 18). Em geral, mesmo os ambientes confusos e desorganizados, mantêm-se fiéis à paleta fixa de cores da série. Embora a narrativa se passe no final dos anos 80, uma década com estética bastante colorida e exagerada em termos expressivos.

- Tonalização

O primeiro capítulo da série tem como foco principal a organização de uma comemoração. Mas, os tons que perpassam o início da narrativa, ao contrário do que se poderia esperar, tendo em vista a perspectiva de uma festa – *alegria, descontração, divertimento* –, são configurados pelas oposições tonais de *tristeza vs alegria, nostalgia vs contentamento, ressentimento vs remissão*. Nessa ambivalência tonal, os tons expressos devem-se às mágoas e ressentimentos que a memória de uma juventude obscurecida pela ditadura militar atualiza em todos os convidados. Por outro lado, um tom geral de *afetividade* reúne e unifica essa pluralidade de sentimentos representada pela visita de Léo e uma possível reunião dos companheiros. Os tons tradicionalmente atribuídos à *brasilidade - alegria, descontração* – aliás, bastante reiterados pelas mídias, passam à deriva e bastante distantes da realidade vivenciada pelos representantes de uma juventude atravessada pelos anos de ditadura militar.

6.1.5.2 *Queridos Amigos: capítulo 2*

A narrativa, no capítulo 2, apresenta o momento de reencontro de todos os amigos que, obedecendo ao chamado de Léo, comparecem à comemoração. No decorrer da festa, com direito a almoço e momentos de diálogo, as experiências relacionadas ao passado vêm à tona, gerando conflitos, mas também despertando sentimentos de afeto e saudade entre os companheiros.

- Tematização

O capítulo 2 retoma os temas centrais da série, apresentando outras oposições temáticas: *juventude vs maturidade*, *afeição vs repulsão*, *agressividade vs pacificidade*, *proximidade vs distanciamento*, *amabilidade vs indiferença*, *peso vs leveza*, *redemocratização política vs crise econômica*. Afora os temas relacionados à ditadura, outra articulação temática gira em torno da oposição *globalização vs nacionalização*, decorrente da influência norte-americana na economia mundial e da instauração de um individualismo presente nos anos 1980.

Esses eixos temáticos opositivos são conformados na narrativa a partir da atualização estratégica dos demais dispositivos discursivos e expressivos.

- Figurativização

As oposições temáticas destacadas são figurativizadas na narrativa a partir do grupo de amigos, representado em duas configurações principais: de um lado, a figura dos bem-sucedidos, expressa através de amplas residências, carros modernos, bens materiais, dispositivos eletrônicos e de figurinos bem alinhados; de outro, a figura dos que não obtiveram êxito, através do desemprego, casas simples e apartamentos exíguos.

Embora a violência seja reiterada no capítulo, através das falas dos personagens, há também a figura da alegria que une os amigos, expressa através de balões, truques de mágica, flores no jardim e banhos de chuva.

- Actorialização

Os doze protagonistas centrais - Léo, Lena, Ivan, Bia, Pedro, Benny, Tito, Vânia, Raquel, Pingo, Lúcia e Rui – já apresentados em capítulo anterior, fazem parte desse segmento da trama, ganhando contornos mais definidos, a partir de suas relações com os novos personagens introduzidos.

Neste capítulo são apresentados os coadjuvantes da trama: Flora, a professora de artes e alemão, ex-mulher do protagonista Léo, mãe de Davi – filho de ambos; Karina (Mayana Neiva), a namorada atual de Léo, uma ex-modelo, sensual e ingênua; Lorena (Fernanda Machado), a aluna de literatura, bonita e refinada, que se torna amante do professor Pingo; Regina (Regina Remencius), a esposa solitária e carente de Ivan, que é refém de um casamento fadado ao fracasso; Iraci (Fernanda Montenegro), a altiva e animada mãe de Bia, que possui um espírito jovem e é adepta a bailes e encontros com namorados; Teresa (Aracy Balabanian), a amargurada mãe de Lena, que suporta as traições do marido e rechaça o divórcio da filha; Cíntia (Odilon Esteves), a transexual que morava no exterior fazendo shows como Carmem Miranda e atuando como prostituta de luxo; Alberto (Juca de Oliveira), o pai de Lena, que mantém um relacionamento extraconjugal com Iraci. Há ainda outros personagens de importância mais reduzida que permeiam brevemente a narrativa.

A estratégia expressiva empregada na construção do visual dos personagens pretende dar conta da transição da juventude dos anos 1980, até os anos 1990, de maneira plural, caracterizando-os conforme tendências temporais e estéticas.

- Temporalização

A narrativa do capítulo opera com três temporalidades distintas: o tempo presente, no ano de 1989, referente à festa de reencontro dos amigos; e o tempo passado, desenvolvido em dois momentos, o ano de 1979, lembrado por imagens audiovisuais, assistidas pelo grupo em fita VHS, representando o retorno dos amigos e demais personalidades, ao país após anos de exílio e o momento do casamento de Léo e Flora, também assistido pelo grupo em fita VHS, em data não precisa.

A estratégia expressiva utilizada para a diferenciação dessas temporalidades, relacionadas às memórias dos personagens, é a recorrência às distintas imagens assistidas em VHS. A diferença cromática entre as fotografias televisuais oscila entre colorida para o tempo presente e envelhecida, com efeitos de película, para as imagens assistidas nas fitas VHS.

Figura 3 – Personagens da trama em uma fotografia antiga. O momento representado é o casamento do protagonista Léo com a personagem Flora, amigos estão presentes na cerimônia, dentre outros personagens não nominados



Fonte: Printscreen DVD.

- Espacialização

A narrativa, ao convocar três diferentes temporalidades, recorre a distintos espaços para materializá-las. Alguns espaços se repetem, tais como: o espaço interno da casa de Léo, a estrada, o apartamento de Bia e Iraci, o apartamento de Pedro e a casa de Benny.

Além desses, a trama movimenta-se entre outros cinco ambientes:

Cenário 19: Apartamento de Lorena, conformado como um flat luxuoso, com objetos e paredes em couro, espaço em que a personagem se encontra com Pingo para relações extraconjugais.

Cenário 20: Casa de Léo, apresentada do ponto de vista externo, como uma residência construída a partir de projeto do renomado arquiteto Oscar Niemeyer, contando com jardim cercado por muitas flores, gramado excessivamente bem cuidado, piscina e varanda, espaço onde ocorre a comemoração.

Cenário 21: Ambiente de retorno do exílio, configurado como um espaço público no qual se encontram os exilados por ocasião de seu retorno ao país: não há uma definição precisa do local, que possivelmente seja o saguão de um aeroporto, contendo um grande número de pessoas, comemorando a volta de seus entes queridos.

Cenário 22: Ambiente de casamento de Léo e Flora, apresentado como um grande prédio localizado em espaço público, com arquitetura externa condizente com uma igreja, com imagem religiosa em posição central.

Cenário 23: Apartamento de Cíntia, internamente configurado como uma pequena *kitnet*, com paredes em cores quentes, vermelho e rosa, combinando com os objetos dispostos. Externamente está localizada em frente ao viaduto Elevado Presidente Costa e Silva⁴⁴, também conhecido como *Minhocão*, área central e popular da cidade de São Paulo.

A configuração expressiva desses espaços opera como estratégia para a definição do *status* e contexto social dos personagens: de um lado, a estética *clean* e refinada, com ênfase nas cores azul, verde, branco e cinza, como no jardim de Léo (cenário 20), falam de origem e classe socioeconômica; de outro, a estética *kitsch*, com um excessivo uso de objetos nas cores vermelho e rosa, como no apartamento de Cíntia (cenário 23), dizem de condições e de seus *estilos de vida*⁴⁵. Os ambientes externos são configurados como espaço de memórias dos personagens. A cidade de São Paulo, pano de fundo sempre presente na trama, opera quase como um outro personagem: além de ser o ambiente-espço urbano onde se passam as ações no presente, funciona como gatilho das lembranças das vivências passadas.

⁴⁴ A partir do mês de junho de 2016, o Elevado Presidente Costa e Silva, também conhecido como Minhocão, foi rebatizado para Elevado Presidente João Goulart. A proposta foi da Câmara Municipal da cidade de São Paulo.

⁴⁵ Aproxima-se da definição de estilos de vida pela perspectiva conceitual do sociólogo Pierre Bourdieu (1994), que afirma “às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência”.

Figura 4 – Grupo de amigos em momento de comemoração, na casa do personagem Léo, cenário 20



Fonte: Printsceen DVD.

- Tonalização

O capítulo 2 tem como foco principal o almoço de reencontro dos amigos. Durante essa reunião comemorativa, em que os diálogos dão a tônica do capítulo, os personagens atualizam em suas falas algumas oposições tonais: *a nostalgia vs contentamento*, no que concerne aos sonhos de redemocratização e libertação das amarras políticas; *a afeição vs indiferença* e *a proximidade vs distanciamento* que reúnem os amigos; *a esperança vs decepção* em relação aos governantes atuais; *a instabilidade vs estabilidade* e *a igualdade vs desigualdade* quanto à situação socioeconômica do país.

Os tons de *medo, angústia e tristeza* em relação à ditadura militar continuam perpassando toda a narrativa através das falas dos personagens. Para Benny, a festa de reencontro constitui-se em “memórias do cárcere”. A personagem Bia ratifica “você não sabe o que é a tortura feita pelos órgãos de repressão, aquela tortura que dilacera, que anula, que humilha, que reduz você a um monte de carne inerte e ensanguentada”, e Tito, reafirma a importância da união do grupo, “mas, se não fosse o Benny intervir e nos tirar da prisão, nós teríamos morrido, como Vlado”.

6.1.5.3 *Queridos Amigos: capítulo 13*

A narrativa do capítulo 13, que corresponde ao momento intermediário da trama, apresenta a transição de alguns impasses centrais, direcionando-se às desavenças e conflitos pessoais dos personagens.

A doença do protagonista Léo, a esclerose múltipla, já está agravada e o personagem decide forjar a sua morte, desaparecendo da vida dos amigos por alguns dias, a ponto de ser velado um suposto corpo. Aos poucos, Léo começa a enviar aos amigos “sinais”, sob a forma de presentes e mensagens, de que ainda está vivo, com um intuito de herança, até reiniciar a visitá-los novamente. Ao retomar o contato com os amigos, o protagonista procura auxiliá-los em seus dilemas e preocupações emocionais.

No desenvolvimento da trama acontecem alguns conflitos e rupturas entre o grupo, principalmente entre os casais: Lúcia e Rui; Vânia e Nando; Raquel e Tito; Ivan e Regina. Tais discórdias tem como foco os envolvimento amorosos, as traições e as descobertas de fatos do passado. O reencontro da personagem Bia com o seu torturador, Nenê, traz à tona muitas de suas lembranças perturbadoras da violência sofrida na ditadura militar.

Esses eixos temáticos opositivos são conformados na narrativa a partir da atualização estratégica dos demais dispositivos discursivos e expressivos.

- Tematização

O capítulo 13 reitera os temas centrais da série, apresentando outras oposições temáticas: *desavença vs reconciliação, casamento vs divórcio, prisão vs liberdade, mentira vs verdade, segredo vs descoberta, tristeza vs alegria, violência vs serenidade, mesmice vs renovação*. Nessa articulação temática ganham destaque as relações interpessoais dos personagens e as memórias relacionadas ao período da ditadura militar no país.

- Figurativização

As oposições temáticas destacadas nessa fase intermediária da narrativa são figurativizadas a partir dos ambientes, cenários e estética dos personagens, sob duas perspectivas: a figura do caos, expressa através de grande movimentação em espaços externos, onde parte dos personagens é apresentada como desestruturada emocionalmente, descabelados, embriagados e desorientados; e a figura da renovação, através da apresentação de viagens a novos espaços e novos personagens.

- Actorialização

O capítulo 13, além de apresentar os protagonistas principais e coadjuvantes já mencionados anteriormente, confere destaque e aprofunda a caracterização de outros personagens: Oscar, o Nenê (Nelson Diniz), torturador de Bia que se envolve com Benny; Heloísa (Jaqueline Dalabona), médica com a qual Rui trai sua esposa Lúcia; Brenda (Ricardo Monastero), transexual, prostituta de luxo, que revela o passado homossexual de Guto (ex-marido de Lena); integrantes da banda Arquivo Geral, dentre os quais, com um deles, Fausto (André Frateschi), Raquel envolve-se amorosamente no período pós-separação; Marlene (Mila Moreira), mãe de Vânia, proprietária do restaurante no qual os amigos costumam se encontrar; Hélio (Celso Frateschi), tio de Lorena e advogado especialista em casos relacionados à ditadura, que instiga Bia a denunciar Nenê; Jurandir (Sidney Santiago), namorado e protegido de Benny.

No que concerne à caracterização dos atores, o foco, neste capítulo, é a construção estética do personagem Nenê. Apresentado como um homem moreno, cabelos negros e compridos, com idade aproximada de 40 anos, o torturador veste-se com roupas pretas, casaco de couro, óculos escuros, em posse de arma de fogo. A estratégia expressiva empregada em sua configuração dota-o de uma imagem *policialesca* e *austera*, diferenciando-o completamente dos demais protagonistas da série.

- Temporalização

A narrativa do capítulo opera com quatro temporalidades distintas: o tempo presente, em 1989, e no momento da queda muro Berlim na Alemanha, assistida em uma televisão; e o tempo passado, representado pela lembrança da prisão de Bia, em ano não especificado, e a recordação da missa de Vladimir Herzog, em 1975.

A estratégia expressiva utilizada para a diferenciação dessas temporalidades está ligada à diferença cromática entre as fotografias televisuais, oscilando entre colorida para o tempo presente, preto e branco para o tempo passado e apresentada sob a moldura de uma televisão, em um noticiário televisual.

Figura 5 – Imagem histórica da Praça da Sé em momento da missa de falecimento de Vladimir Herzog, em 1975



Fonte: Printscreen DVD.

Figura 6 – Na imagem o momento da queda do Muro de Berlim, em 9 de novembro de 1989



Fonte: Printscreen DVD.

- Espacialização

A narrativa, ao convocar quatro temporalidades distintas, recorre a diferentes espaços para materializá-las. Alguns desses espaços se repetem, tais como: a **Revista Sexus**, a casa de Lúcia e Rui, a casa noturna e o apartamento de Lena.

Além desses, a trama movimenta-se entre outros seis ambientes distintos:

Cenário 24: Estação Rodoviária de São Paulo, espaço público representado pela presença de um grande número de ônibus e transeuntes, chegando e partindo para outras cidades.

Cenário 25: Praça da Sé, espaço central da cidade de São Paulo, no qual se encontra a Catedral da Sé, apresentada como um ambiente histórico, de grande carga emocional devido à sua ocupação em momentos políticos como as Diretas Já e a missa de falecimento do jornalista Vladimir Herzog.

Cenário 26: Viaduto do Chá, primeira grande obra elevada da cidade de São Paulo, que se constitui em um espaço público de grande movimentação diurna na cidade, representado por seus arcos em ferro e suas calçadas plenas de grafismos.

Cenário 27: Cerro Azul, apresentada como uma cidade tipicamente interiorana, com praça, igreja e ruas de chão batido.

Cenário 28: Muro de Berlim, configurado no telejornal apresentado na narrativa, como um espaço público, no qual muitas pessoas estão reunidas comemorando a derrubada das paredes que dividiam a cidade da Alemanha.

Cenário 29: Estações da Sé, do Anhangabaú, da Barra Funda e de Santa Cecília, apresentadas através de suas fachadas, no trajeto percorrido pelo metrô.

Figura 7 – Viaduto do Chá, visto do alto. Na imagem a personagem Bia está prestes a subir na grade



Fonte: Printscreen DVD.

Figura 8 – Estação de metrô da Sé



Fonte: Printscreen DVD.

A narrativa desenvolve-se prioritariamente em espaços externos. A configuração expressiva desses espaços opera com uma tendência a priorizar locais externos e/ou públicos de grande movimentação na cidade de São Paulo. Para essas ambientações há um distinto tratamento estético. As imagens nos espaços de transição, tais como a estação rodoviária, as estações de metrô, a praça da Sé e o Viaduto do Chá, são apresentadas de forma escura e difusa. O viaduto em que a personagem Bia tenta atirar-se em comportamento suicida, reflete um ambiente inseguro e solitário. A imagem da derrubada do muro de Berlim, veiculada pela televisão em preto e branco, aponta para o desmoronamento da esperança no comunista. Já a cidade de Cerro Azul, em que Raquel se propõe a reiniciar sua vida, é configurada por uma estética e fotografia iluminada e colorida, dizendo respeito a sua tentativa de renovação e independência.

- Tonalização

O capítulo 13 tem como foco principal o contexto de transição das relações interpessoais dos personagens e da política mundial.

A combinatória tonal que perpassa a narrativa configura-se pela presença simultânea de tons ambivalentes, tais como: *aprisionamento vs liberdade, violência vs serenidade, continuidade vs mudança*. Exemplo dessas combinatórias tonais são a situação de Raquel, ao se livrar do marido infiel e promíscuo, e tornar-se dona de si mesma, livre dos compromissos com a casa e com os filhos; a de Bia, ao se reencontrar com o torturador Nenê, reviver os atos de violência e humilhação sofridos no cárcere e tentar o suicídio.

Também são apresentados os tons de *transição e renovação*, concernente às situações políticas vivenciadas em contexto nacional e mundial: no Brasil, a disputa política entre os candidatos à presidência Fernando Collor de Mello e Luís Inácio Lula da Silva; em Berlim, a ruptura da esperança comunista, com a derrubada do muro e a unificação das duas Alemanhas, Ocidental e Oriental.

6.1.5.4 *Queridos Amigos: capítulo 23*

A narrativa do capítulo 23 encaminha-se para o desenlace da trama, retomando os conflitos iniciais e dando conta de seus desdobramentos, centrando-se em três momentos cruciais: na despedida de Léo dos amigos, de seu filho e dos locais mais importantes de sua vida; no impasse vivenciado por Iraci, ao ser coroada rainha do baile da terceira idade, encontra o torturador de sua filha Bia; e no comportamento de Vânia, que tenta reavivar as

memórias do passado relacionado à ditadura militar, apresentando aos filhos, através da assistência às fitas VHS, a história de vida dos pais.

- Tematização

O capítulo 23 recupera os temas centrais que vêm sendo desenvolvidos na série, apresentando outras oposições temáticas: *presença vs ausência, lembrança vs esquecimento, liberdade vs prisão, segurança vs insegurança, peso vs leveza, vida vs morte, justiça vs injustiça, passado vs presente, conhecimento vs ignorância*. A articulação entre esses temas manifesta-se a partir das relações dos personagens Léo, Bia e Vânia.

Esses eixos temáticos opositivos são conformados na narrativa a partir da atualização estratégica dos demais dispositivos discursivos e expressivos.

- Figurativização

As oposições temáticas destacadas são figurativizadas na narrativa a partir de três perspectivas: a figura da fantasia, através da recorrência à magia e à arte, expressas pelo uso de balões, vestimentas caricatas e da exposição de obras de arte; a figura da festividade, através de uma solenidade de coroação de rainha; a figura da tensão e do temor, através de um diário de cárcere militar.

- Actorialização

No capítulo 23 não há apresentação de personagens novos, afora os protagonistas e os coadjuvantes já mencionados nos capítulos anteriores. Dois personagens, não obstante, ganham um maior detalhamento e caracterização específica nesta etapa: Léo, que, em seus momentos de despedida, demonstra tranquilidade e aceitação, veste uma longa capa branca e uma rebuscada bengala, que o auxiliam em seus truques de mágica e, também, no agravamento de sua deficiência física (a esclerose); Iraci, que, acompanhada por Bia, Karina e as transexuais Cíntia e Brenda, todas em vestidos de festa, contrapõe à festividade de coroação de rainha do baile da terceira idade, aos sentimentos de angústia e revolta decorrente do encontro com o torturador.

Figura 9 – Léo, Flora e Davi brincam no parque



Fonte: Printscreen DVD.

Figura 10 – Coroação da rainha do baile



Fonte: Printscreen DVD.

- Temporalização

A narrativa do capítulo opera com três temporalidades distintas: o tempo presente, em 1989, que dá conta do desenrolar da trama; e o tempo passado, desenvolvido em dois momentos: aquele referente aos dias de cárcere, lembrado por Bia, sem data precisa, e

aquele vivenciado pelos jovens amigos quando do retorno do exílio, em 1979, expresso em imagens registradas em fita VHS, já apresentadas em outros momentos da trama.

A estratégia expressiva utilizada para a diferenciação dessas temporalidades está ligada ao uso de intertítulos que assinalam o desenvolvimento cronológico da narrativa e à diferença cromática entre as fotografias televisuais, oscilando entre colorida para o tempo presente e envelhecida, com efeitos de película, para as imagens assistidas nas fitas VHS.

Figura 11 – Intertítulo que expressa a passagem cronológica do tempo na série



Fonte: Printscreen DVD.

- Espacialização

A narrativa, ao convocar as diferentes temporalidades, recorre a distintos espaços para materializá-las. Alguns espaços se repetem, tais como: a casa noturna, o apartamento de Bia e Iraci, o hospital, a casa de Pingo e Raquel, a casa de Vânia e Nando, a **Revista Sexus**, a casa de Lúcia e Rui, a casa de Benny e a universidade.

Além desses a trama movimenta-se entre outros cinco ambientes distintos:

Cenário 30: Pinacoteca de São Paulo, apresentada como uma imponente construção em um espaço público, cujos corredores expõem um grande número de obras de arte.

Cenário 31: Parque da Luz, configurado como um espaço público em cuja área externa, ampla e arborizada, muitas pessoas passeiam.

Cenário 32: Chão de Prata, configurado como um clube de terceira idade, no qual ocorre a premiação da personagem Iraci como rainha; trata-se de um salão decorado com muitas luzes coloridas e globos de espelho, que conta com um palco e uma grande pista.

Cenário 33: Restaurante de Marlene (mãe Vânia), apresentado como ambiente público, com mobiliário e decoração próprios de um restaurante popular, onde o grupo de amigos costuma se reunir em momento de *happy hour*.

Cenário 34: Planetário de São Paulo, apresentado como um espaço público e tradicional da cidade, ambiente que comporta uma sala, repleta de cadeiras, próprias para observação das constelações.

A narrativa desenvolve-se prioritariamente em espaços externos. A configuração expressiva desses espaços opera com uma tendência a valorizar os espaços públicos da cidade de São Paulo, como uma estratégia de despedida do personagem Léo aos locais mais relevantes da sua trajetória em relação à cidade.

- Tonalização

O capítulo 23 tem como foco principal a despedida de Léo e o encontro de Iraci com o torturador da filha Bia. A combinatória tonal configura-se de acordo com os seguintes valores: *encontro vs despedida; vida vs morte; medo vs calma; presente vs passado*.

Os tons de *despedida vs perspectiva*, materializa-se na figura do personagem Léo, de sua morte e dos afetos relacionados aos seus amigos. Já os tons de *violência e tristeza* são concernentes à lembrança da ditadura. O medo e o temor de Bia conferem um tom *traumático e brutal* às experiências vivenciadas pela protagonista, relacionadas às prisões e torturas indevidas. O diálogo de Iraci com Nenê, preenchido por trechos da leitura do diário de cárcere de Bia, verbaliza lembranças de grande violência e crueldade sobre tortura e estupro às mulheres presas no período ditatorial.

Há também um tom de *denúncia*, referente a Lei da Anistia, que é configurada como controversa, favorecedora dos militares e de quem estivesse a serviço do regime. Bia

denuncia, com o seu testemunho e com o seu diário de cárcere nas mãos, que a referida lei isenta o seu torturador dos crimes cometidos.

6.1.5.5 *Queridos Amigos: capítulo 24*

No último capítulo da série o desdobramento central se dá em torno da morte do protagonista Léo e dos momentos que seguem após o seu velório. Os demais amigos são apresentados em tom de desfecho, em aproximações e reaproximações afetivas, com ênfase nos casais: Lúcia e Pedro, Lena e Ivan, Tito e Karina, Raquel e Fausto, Bia e Hélio. Um outro conflito destacado é o comportamento do personagem Benny, em relação a sua doença AIDS e o vício em cocaína.

- Tematização

O capítulo final da série retoma os temas centrais, relacionados à amizade, afeto, democracia, e apresenta, ainda, outras oposições temáticas: *tristeza vs alegria, vida vs morte, saudade vs presença, conflito vs reconciliação justiça vs injustiça, distancia vs proximidade, doença vs saúde*. Nessa articulação temática há uma atmosfera de desfecho e de resolução afetiva.

Esses eixos temáticos opositivos são conformados na narrativa a partir da atualização estratégica dos demais dispositivos discursivos e expressivos.

- Figurativização

As oposições temáticas destacadas figurativizadas na narrativa através de duas perspectivas em contraposição: a figura do luto e da tristeza, sobre o velório de Léo, através da despedida dos onze amigos ao precursor do reencontro; a figura da serenidade, através da representação do suicídio, através da recorrência a pombas brancas e tecidos esvoaçantes, contrapondo a morte à serenidade e a paz, expostas por Léo no momento de sua morte.

- Actorialização

No capítulo final não há apresentação de personagens novos, afora os protagonistas e os coadjuvantes já mencionados nos capítulos anteriores. A narrativa retoma o desenvolvimento dos doze protagonistas e seus desfechos pessoais e profissionais. No que concerne à caracterização do grupo de amigos, em função do velório de Léo, os protagonistas

vestem figurinos de cor branca. Os demais personagens, os coadjuvantes Cíntia, Karina e as crianças, vestem figurino de tons claros, entre rosa, bege e azul claro.

Figura 12 – Amigos de Léo no momento do velório



Fonte: Printscreen DVD.

- Temporalização

A narrativa opera com quatro temporalidades: o tempo presente, em 1989, que apresenta o desfecho da trama em momento de velório de Léo, seguido pelo jantar com a presença de todos os amigos; e o tempo o passado, desenvolvido em três momentos nas lembranças dos amigos, em relação a momentos vivenciados junto com o personagem Léo, como a recordação de Bia, do reencontro dos amigos na casa da serra; a recordação de Tito, Pedro e Ivan, de momentos dos amigos em viagem com o personagem Léo; e a recordação de Davi, dos truques de mágica do pai. A estratégia expressiva utilizada para assinalar a passagem temporal, entre o início da série até os capítulos finais, é o uso de intertítulos na tela. O tempo cronológico total da trama resulta em vinte dias.

- Espacialização

A narrativa, ao convocar as diferentes temporalidades, recorre a distintos espaços para materializá-las. No decorrer do capítulo final, alguns espaços se repetem, tais como: a casa de

Vânia e Nando, a casa de Lúcia e Rui, o apartamento de Lorena, a casa de Benny, a casa de Tito e o apartamento de Pedro.

Além desses, a trama movimenta-se entre outros quatro ambientes distintos:

Cenário 35: Estátua Mãe Preta, apresentada como um dos locais dos quais Léo escolhe visitar com o filho; é também o ambiente em que o personagem decide por cometer o suicídio, sendo encontrado nos braços da estátua. O monumento, é configurado como uma imagem proeminente, localizada no Largo do Payssandu, edificada à frente da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, na região central mais antiga da cidade.

Cenário 36: Cemitério do Araçá, espaço amplo configurado por túmulos e lápides. É apresentado através de um longo corredor onde os amigos caminham até o túmulo de Léo.

Cenário 37: Casa Bom Retiro, espaço configurado com muitos móveis, caixas, malas e objetos de Léo. O ambiente é apresentado como um local secreto, onde o protagonista habita e reúne seus pertences em seus últimos momentos.

Cenário 38: Casa Lúcia e Rui, apresentada externamente como um jardim amplo, arborizado e aconchegante. No cenário ocorre um jantar com os amigos, com amplas mesas em madeira, cadeiras e almofadas ao chão.

A narrativa desenvolve-se prioritariamente em espaços externos. A configuração expressiva desses espaços opera com um predomínio de ambientes públicos e reconhecidos da cidade de São Paulo. Nos capítulos finais da série é possível identificar uma ode à cidade, como que um *tour* aos locais célebres, evidenciando sua arquitetura, sua história e memórias relacionadas. Na cena de encerramento da trama, mesmo em esfera privada, na casa de Lúcia e Rui, a escolha é pelo jardim externo, com *close* final em um céu estrelado.

Figura 13 – Estátua da mãe preta



Fonte: Printscreen DVD.

Figura 14 – Velório de Léo



Fonte: Printscreen DVD.

Figura 15 – Confraternização final dos amigos



Fonte: Printscreen DVD.

- Tonalização

O capítulo final da série tem como foco principal a morte e despedida do personagem Léo e a manutenção dos laços afetivos do grupo de amigos, provocada pelo protagonista. A combinatória tonal do capítulo é presidida pelos tons de *tristeza vs alegria, despedida vs expectativa, presente vs futuro*. A morte do personagem é associada, em fala do personagem Benny, a um artista que finaliza a sua vida de maneira artística com ares de tragédia. Há também uma tendência ao clichê ao associar a morte do personagem a pombas brancas voando, e ao figurino, de todo o grupo de amigos, em cor branca, para figurativizar a morte como um momento de paz e redenção.

A cena ocorrida no início da trama, em uma ampla mesa com a presença de todo o grupo de amigos, repete-se, tal qual, em momento de desfecho. Nessa circunstância não há a presença de Léo, mas há uma atmosfera de missão cumprida do personagem, já que todos voltaram a se reencontrar e estão melhor resolvidos quanto à suas vidas, memórias e relações afetivas. O período ditatorial desencadeador de traumas, rupturas e sofrimentos, na trajetória de vida dos amigos, nesse momento é abstraído, sem demais resgates históricos.

6.1.6 Nível intertextual de caráter sintagmático

O nível intertextual de caráter sintagmático é concernente à relação que os textos analisados contraem com outros textos, que o precedem e/ou sucedem, compreendendo as apropriações e reiterações de outras vozes.

Nos capítulos examinados da série **Queridos amigos**, esse tipo de relação intertextual se atualiza, em primeiro lugar, pelo fato de o próprio roteiro da série ser uma adaptação do livro **Aos meus amigos**, de Maria Adelaide Amaral. O livro da autora discorre sobre seus companheiros, mais especificamente sobre a morte de um querido amigo, o jornalista Décio Bar, que, na produção televisual, é representado e atualizado pelo personagem Léo.

Além disso, o texto da série recupera muitos fragmentos de vídeos documentais, que remetem, principalmente às questões políticas da época, tais como: os depoimentos de Betinho e Henfil, quando de seu retorno do exílio, em 1979; a propaganda política da campanha eleitoral dos candidatos Fernando Collor e Luís Inácio Lula da Silva, em 1989; a cobertura jornalística da queda do muro de Berlim, em 1989. Esses vídeos, apresentados na íntegra, são imagens de edições do **Jornal Nacional**, noticiário veiculado pela RGT à época. Há, na recuperação desses textos, o interesse em privilegiar produtos e coberturas jornalísticas realizadas pela própria instância enunciativa, a RGT.

Uma outra relação sintagmática é configurada quando Léo, o protagonista principal da série, já no prólogo é apresentado interrelacionado a outros textos, tais como: a trilha sonora de Janis Joplin, **Cry baby**; as imagens de Martin Luther King; cenas do filme de Luis Buñuel, **O cão Andaluz**; fragmentos de discurso de Che Guevara; imagens de Betinho no retorno do exílio ao Brasil; cenas do filme de Joaquim Pedro de Andrade, **Macunaíma**; e cenas fílmicas do personagem Charles Chaplin. Essa sobreposição de imagens, trilha sonora e personagens, apresenta a porta de entrada para as representações do contexto temporal, histórico e cultural da série.

A trilha sonora, original dos anos 1970 e 1980, traz composições musicais interpretadas por Chico Buarque, Elis Regina e Milton Nascimento, que tratam de temas sociais daquela época, permeando e complementando a narrativa da série. Canções características da época, como **O bêbado e o equilibrista**, na voz de Elis Regina, e **Construção**, de Chico Buarque, conduzem vários momentos da narrativa.

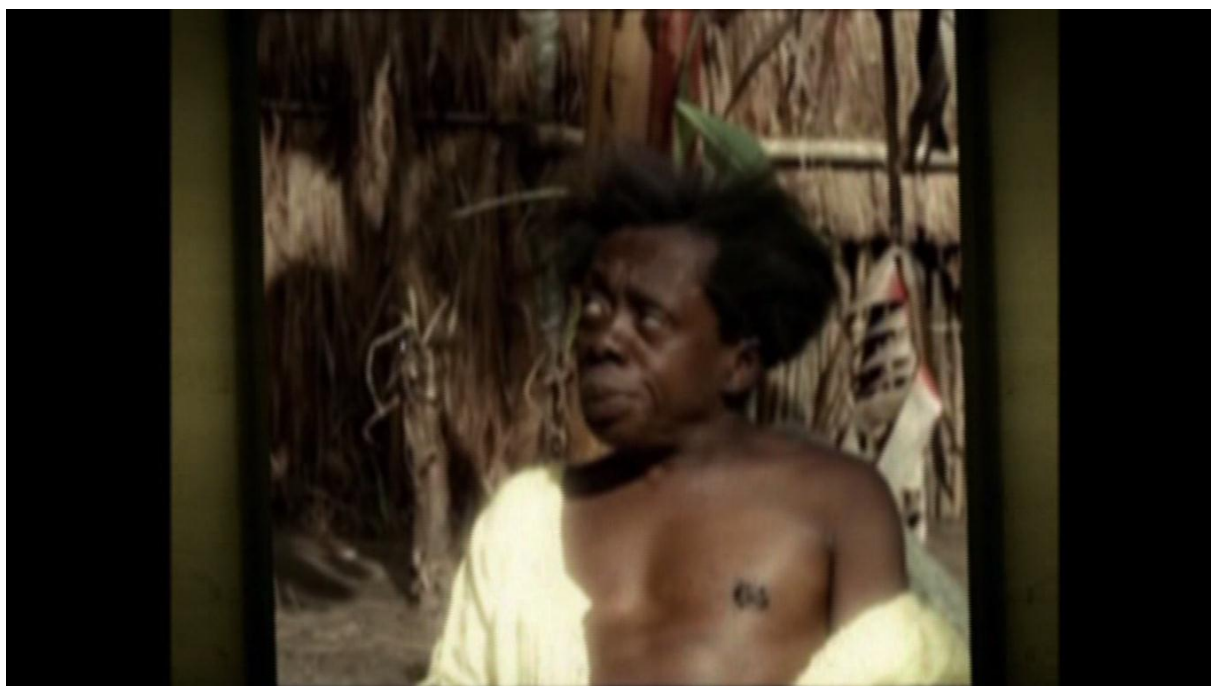
As imagens fotográficas, de caráter histórico e documental, assim como alguns poemas recitados e fragmentos de textos fílmicos são apropriados pela narrativa com vistas a retomar a memória e a história do Brasil contemporâneo. É possível reconhecer que as relações sintagmáticas, manifestas no texto da série, atuam como conectores históricos e documentais, com vistas a conferir credibilidade à trama, no que concerne ao tratamento do período da ditadura militar brasileira e de redemocratização.

Figura 16 – Fragmentos de outros textos filmicos apresentados na narrativa: no printscreen acima, uma cena de pronunciamento de Che Guevara



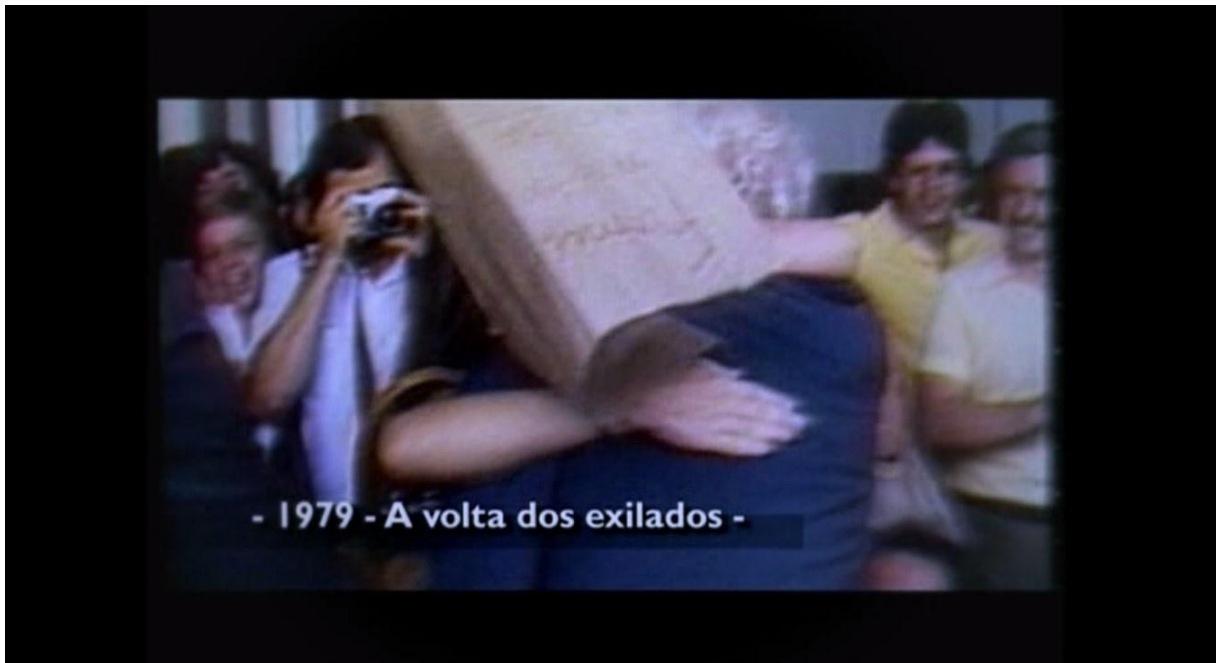
Fonte: Printscreen DVD.

Figura 17 – Trecho do filme Macunaíma, apresentado em prologo da série



Fonte: Printscreen DVD.

Figura 18 – Imagem de arquivo, verídica, sobre o retorno dos brasileiros exilados ao país, em 1979



Fonte: Printscreen DVD.

6.2 SÉRIE MAGNÍFICA 70

6.2.1 Dados de identificação

- **Título:** Magnífica 70
- **Roteiro:** Toni Marques, Cláudio Torres, Leandro Assis
- **Direção:** Cláudio Torres, Carolina Jabor
- **Emissora em que foi veiculada:** Home Box Office Brasil (HBO)
- **Período de veiculação:** 24.05.2015 a 16.08.2015
- **Horário de exibição:** 21h, aos domingos
- **Duração:** 50 minutos
- **Capítulos selecionados:** 1 (A boca do lixo), 2 (O roteiro), 7 (Fim do filme), 12 (Divisão de lucros) e 13 (Os magníficos)
- **Número total de capítulos:** 13 (1ª temporada)⁴⁶
- **Classificação etária:** 16 anos

⁴⁶ A segunda temporada iniciou sua exibição no segundo semestre de 2016.

6.2.2 Caracterização geral da série

A série **Magnífica 70**, produzida pelo canal HBO Brasil e exibida no período de 24.05.2015 a 16.08.2015, aos domingos, às 21h, conta com um total de 13 capítulos, com direção geral de Claudio Torres e direção de capítulos de Carolina Jabor, e roteiro de Claudio Torres, Renato Fagundes e Leandro Assis, com base em argumento de Toni Marques. Os capítulos, com duração de 50 minutos, não contam com espaços intervalares. A série, produzida no Brasil, com atores e equipe brasileiros, é veiculada em toda a rede **HBO Latin America**, sendo uma co-produção com a Conspiração Filmes⁴⁷.

O roteiro da série recupera a história brasileira, no ano de 1973, um dos mais acirrados da ditadura militar no país, direcionando-se especificamente à produção cinematográfica do período. A narrativa se desenvolve na região da Boca do Lixo, em São Paulo, zona central da cidade, onde eram produzidos os filmes B no período, conhecidos como marginais, e, também como pornochanchadas.

De acordo com a sinopse da trama:

Magnífica 70 utiliza o universo da Boca do Lixo dos anos 70, que produzia pornochanchadas, para falar de algo universal e atemporal: o confronto entre o desejado e o proibido, a vontade e a repressão, a liberdade e o preconceito. A série traz a história de Vicente, um paulistano que leva uma vida acomodada e reprimida. Ele trabalha como censor da Censura Federal e vive um casamento monótono com Isabel, filha do general Sotto, até que assiste ao filme que precisa censurar: A Devassa da Estudante. É quando ele vê Dora Dumar pela primeira vez e fica deslumbrado. O fascínio o leva até a Boca do Lixo, onde começa a trabalhar com Dora e Manolo. Nesse sedutor e caótico universo que os envolve de maneira irresistível, Vicente, Dora e Manolo vivem um triângulo marcado pela obsessão⁴⁸.

Os capítulos da série operam, também, com tramas paralelas, desenvolvidas a partir das vivências de cada um dos seus protagonistas, todos com relações dúbias e antagônicas.

A trama, por vezes, beira a metalinguagem fílmica acerca do cotidiano da Magnífica Cinematográfica, produtora fictícia da série, apresentando a relação à época entre atores, diretores e investidores. Aliás, os títulos de todos os capítulos fazem menção à região da cidade e às funções profissionais exercidas dentro de um processo de filmagem e de uma equipe cinematográfica.

⁴⁷ Produtora audiovisual brasileira, há 24 anos no mercado, mais informações: <http://www.conspira.com.br/#/sobre>. Acesso em: 16/19/2015.

⁴⁸ Informações sobre ficha técnica, sinopse e bastidores, disponíveis em: <http://www.hbomax.tv/magnifica-70/>. Acesso: 20/05/2015.

A série assume a intenção de tratar de um movimento artístico que afirma ter iniciado a partir de um viés contestador e que teria conseguido desencadear um expressivo movimento de cultura e contracultura⁴⁹ à sua época.

Magnífica 70 partilhou a grade de programação da emissora com a exibição de filmes, e outros programas ficcionais fixos, tais como os sucessos internacionais *Game of Thrones*, *Mad Men* e *True Detective*. Nessa primeira temporada em análise, **Magnífica 70** marcou uma média de audiência de 23 pontos.

6.2.3 Nível Paratextual

Este nível aborda a relação da série com seu contexto sociocultural, em instâncias comunicativa e enunciativa, passando por uma breve recuperação do período histórico referente à ditadura militar, a qual foi dedicada a seção 2 da dissertação, diretamente relacionado às questões de censura no cinema, mote temático central da série. No que concerne ao entorno enunciativo, são apresentados o canal responsável pela produção (HBO Brasil), além das especificidades de produção, direção e exibição da série.

6.2.3.1 Contexto histórico

O contexto que serve de entorno político para o desenvolvimento da narrativa em **Magnífica 70**, está diretamente relacionado à ditadura militar no país, com ênfase na produção cinematográfica independente que ocorria nesse período, na região da Boca do Lixo, em São Paulo. Os filmes realizados à época nessa região eram denominados de marginais, isto é, estavam à margem das grandes produções.

O cinema marginal, ou cinema da boca, era produzido de forma concentrada na região chamada Boca do Lixo, propondo uma nova estética e estratégias produtivas e discursivas diferenciadas. Essas produções não tinham pretensão à sofisticação, nem tampouco à concorrência com filmes hollywoodianos, pois como explica Xavier: “sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica” (2001, p. 70). Colocando nas telas uma estética agressiva, vista também como uma resposta às repressões sofridas, o cinema marginal operava com uma diversidade de gêneros, alavancando nomes

⁴⁹ Para Ronsini (2007) para se pensar num movimento contracultural é preciso que seja “forma global de vida que se opõe aos mecanismos opressivos”. Por isso, pensa-se na contracultura como uma oposição ou resistência à práticas dominantes. Conforme a autora “em síntese, podemos afirmar que toda contracultura é um movimento cultural e possui um estilo peculiar (código regulador do comportamento, da aparência e da linguagem do grupo)” (RONSINI, 2007, p. 30).

como José Mojica Marins, o Zé do Caixão, um dos ícones do cinema da Boca do Lixo, que trabalhou um gênero novo no país, o terror, produzindo filmes considerados “uma radicalização da estética da fome” (XAVIER, 2001, p. 70), que dava vazão a uma verdadeira estética do lixo.

O movimento artístico não tinha como objetivo operar somente com um gênero, porém, no seu decorrer, acabou por concentrar suas produções no gênero erótico, ou, como popularmente são conhecidas, nas pornochanchadas. Mesmo sob olhar atento da censura e dos possíveis cortes que pudessem ocorrer, as produções da Boca do Lixo continham basicamente um apelo erótico, trazendo à tona ícones de beleza da época, tais como Norma Bengell, Vera Fisher, Sandra Bréa, entre outros nomes da televisão ou de outras fases do cinema.

O período de produção dos filmes marginais, filmes baratos, produzidos independentemente de um circuito comercial de grandes produtoras, acabou por se tornar um dos marcos do cinema brasileiro. Conforme Leite (2005), durante alguns anos da década de 1970, a produção cinematográfica da Boca do Lixo chegou a representar 50% dos filmes brasileiros realizados, alcançando, estima-se, o número de cerca de 700 produções entre 1972 e 1982. Nos anos de vigência dessa produção paulista, o público brasileiro voltou a frequentar as salas de cinema, pois, mesmo no cenário de imposições da censura e dos setores mais conservadores, as comédias eróticas lotavam as salas de exposições.

Essas produções do Cinema Marginal, devido à grande aceitabilidade do público, iniciou a abertura de espaço a outro gênero que viria a culminar nessa década, o de sexo explícito, o que mais tarde ocasionou um enfraquecimento do Cinema da Boca.

Nesse cenário também se desenvolvia a abertura política no país. No final do mandato do presidente João Figueiredo, o Brasil já estava sob condições de afrouxamento da censura. Curiosamente, o país que tanto almejou a democratização, após essas duas décadas de período ditatorial, entrou em fase de declínio no que concerne às produções cinematográficas. O cinema brasileiro, que então se caracterizava por um número significativo de produções, entrou em um período de poucas realizações, o que se tornou ainda mais evidente a partir da segunda metade da década de 80, havendo persistido até o início da década de 90.

O cinema independente mesmo produzindo com exíguos recursos, sendo alvos de acirradas críticas e cortes da censura, alcançou sucesso junto ao público brasileiro e se tornou um legado da história do cinema, com um número significativo de realizações, atores, produtores e diretores. A série **Magnífica 70**, produzida e exibida pelo canal HBO Brasil, traz em sua narrativa esse contexto da resistência artística em tempos de ditadura e censura, nos anos 1970.

6.2.3.2 Contexto comunicativo/enunciativo

No Brasil, a partir dos anos 90, para além das emissoras de televisão com sinal de transmissão aberto, teve início o funcionamento dos serviços televisuais por assinatura, o que conferiu maior amplitude de atuação a canais nacionais e internacionais. Atualmente, há uma longa lista de canais disponíveis, oferecidos em pacotes com diferentes agrupamentos, de menor ou maior custo, dependendo das empresas programadoras e do tipo de canais selecionados.

Nesse cenário, o *Home Box Office (HBO)*, é um canal disponível apenas por assinatura, em atividade no país desde 1994, cujo acesso pode ser obtido apenas mediante assinatura de pacotes com maior valor de aquisição. Trata-se de um canal americano privado, presente em mais de 60 países, nos quais adota o mesmo sistema de funcionamento. A marca **HBO** atua também com outros canais da mesma empresa, segmentados e especializados em filmes e séries, o que é uma característica dos canais por assinatura. Atualmente, a HBO internacional segmenta-se em: HBO Family, HBO 2, HBO Max Digital, HBO HD, HBO Plus, cada um deles com programação que obedece a especificidades temáticas, privilegiando gêneros, qualidade imagética de transmissão e classificação etária.

No Brasil, no decorrer desse período, a HBO Brasil atuou, também, como uma empresa programadora, distribuindo sinal de outros canais como Sony e Warner Channel. Inicialmente, contava com o Grupo Abril e parte do Grupo Globo como sócios brasileiros. Sociedade essa que findou em 2000, quando a HBO Brasil passou a ser diretamente comandada do exterior, através da *HBO Latin America Group*. Até 2005, o pacote de canais da HBO, de caráter *premium*, só era disponibilizado por uma operadora, a DirecTV, que mais tarde se fundiu com a SKY, passando a ser transmitido também pela NET, maior serviço de televisão por assinatura do país.

Esse breve histórico do canal possibilita perceber as diferenças entre uma televisão nacional de sinal de transmissão aberto e o viés mercadológico e especializado representado por uma televisão fechada por assinatura.

Apesar de a grade de programação do canal ser composta majoritariamente pela exibição de filmes de grandes estúdios, na última década, o HBO começou a se destacar pela produção de séries e filmes próprios, demonstrando sua preocupação com a originalidade, estética apurada, e qualidade técnica das produções realizadas e exibidas exclusivamente no canal.

Dentro da gama de produção original, aparecem grandes sucessos, tais como as séries *Sex in the city* (1998), *The sopranos* (1999) e *Game of Thrones* (2011), cada uma dessas contando com várias temporadas subsequentes.

De acordo com Sally Munt, nesse percurso, o canal HBO tornou-se

reconhecível pela grande qualidade nas produções, inovações nos roteiros, estrutura original e complexa de trama, sexo e violência explícitos, tendências ideológicas liberais/democráticas, narrativa e caracterização inteligente e por retratar temas políticos contemporâneos de forma séria (MUNT, 2008, p. 67).

No Brasil, após a implementação da Lei da TV Paga, já referida anteriormente, o HBO tornou-se um dos canais que mais vem investindo na produção de séries ficcionais originais. Em 2017, doze anos após a sua primeira produção original no país, o canal já está em sua oitava realização exclusivamente brasileira, a série **Magnífica 70**. Antes dela, foram produzidas: **Mandrake** (2005), **Filhos do carnaval** (2006), **Alice** (2008), **Mulher de fases** (2011), **Preamar** (2012), **O negócio** (2013), e **Psi** (2014), sendo que **Magnífica 70** é a primeira de recuperação histórica, também denominada “de época”.

Por ocasião da estreia de **Magnífica 70**, o canal HBO Brasil abriu o seu sinal de transmissão para todos os assinantes de televisão por assinatura, mesmo aqueles que contavam com pacotes mais enxutos. A ação, de caráter estratégico, tinha como propósito, não só divulgar a série, como despertar o interesse do público telespectador, levando-o a assistir e adquirir o pacote de canais HBO.

No que concerne aos profissionais responsáveis pela realização da série em estudo, o roteiro da série **Magnífica 70** foi inspirado em um argumento, para um longa-metragem de Toni Marques. A partir da premissa central da trama “um censor que apaixonou-se por uma atriz de um filme censurado”, Cláudio Torres assumiu a redação do roteiro definitivo e também a direção geral da narrativa.

Cláudio Torres é um produtor e diretor brasileiro, proveniente da área da publicidade. Filho do renomado casal de atores, Fernanda Montenegro e Fernando Torres, já atuou como roteirista e diretor em vários filmes brasileiros contemporâneos, tais como: **Redentor** (2004), **O homem do futuro** (2015) e **A mulher invisível** (2011), que também gerou uma série homônima, realizada pela RGT.

A série **Magnífica 70**, conta também com direção de Carolina Jabor, em alguns capítulos. A jovem diretora, filha do cineasta Arnaldo Jabor, lançou, em 2014, seu primeiro longa-metragem de ficção, o filme **Boa Sorte**. Em trabalhos televisuais, além de

Magnífica 70, também executou a direção de alguns capítulos da série **Ó, pai ó** e **A Mulher Invisível**, as duas veiculadas pela RGT.

Ambos os diretores, Cláudio e Carolina são também sócios da empresa responsável pela co-produção com o canal HBO: a **Conspiração Filmes**. A produtora, em atividade no país há 25 anos, atua nos mais diversos segmentos audiovisuais do país, com produção, pós-produção e criação de conteúdo para cinema, bem como para publicidade e em produções televisuais. No segmento ficção televisual está atualmente produzindo as séries **Amor Veríssimo** e **Odeio segundas**, veiculadas no canal GNT; **Adotada**, veiculada no canal MTV Brasil, **Vai que cola**, veiculada no canal Multishow, **1 contra todos**, veiculada no canal Fox e **Magnífica 70**, veiculada no HBO.

6.2.4 Nível intertextual de caráter paradigmático

Este nível da análise recupera o modelo ficcional em que se insere **Magnífica 70**, dizendo respeito ao seu paradigma, ou seja, ao conjunto de regras que orienta o subgênero série ficcional televisual. No que concerne à série **Magnífica 70**, seu modelo de serialização está estritamente ligado ao modo de organização da programação de canais fechados por assinatura, como é o caso do canal HBO Brasil, cuja grade é majoritariamente preenchida por outras séries e filmes internacionais. Obedecendo à forma de exibição característica de séries estrangeiras, a veiculação de **Magnífica 70** é semanal, e não diária, e seu tempo de duração varia entre 50 minutos e 1 hora, sem blocos intervalares.

6.2.5 Nível intratextual: relações de caráter discursivo e expressivo

O nível intratextual, concernente ao modo de contar a narrativa, manifesta-se através da operação com os dispositivos discursivos e expressivos, responsáveis pela estruturação dos planos de conteúdo e expressão dos textos em análise. Os dispositivos discursivos são de ordens semântica e sintática, referindo-se à tematização e figurativização, bem como à actorialização, à temporalização, à espacialização e à tonalização; os dispositivos expressivos referem-se às escolhas operadas pelo enunciador quanto à forma de expressão dos dispositivos discursivos. Analisam-se, na sequência, de maneira conjunta, as formas de manifestação desses dispositivos discursivos e expressivos empregados nos capítulos examinados da série.

6.2.5.1 *Magnífica 70: capítulo 1 – Na boca do lixo*

A narrativa, neste capítulo inicial da série, apresenta a vida cotidiana de um grupo alternativo que se dedica à produção fílmica, durante a década de 1970, com foco nas questões relativas à censura artística e cultural. A trama desenvolve-se a partir da relação entre a produção de filmes eróticos e a proibição de exibição pela censura, tendo como ponto de partida a censura do filme **A devassa da estudante**.

O capítulo inicia com um prólogo que fornece informações sobre o conflito central a partir do qual a série se desenvolve: no ano de 1973, Vicente, um censor do **Departamento de Censura Federal**, examina o filme **A devassa da estudante** e apaixona-se por Dora Dumar, a protagonista da obra. Passa então a buscar meios para burlar a censura, isto é, boicotar o exercício de seu próprio trabalho, com o intuito de se aproximar de Dora. No desenrolar da narrativa o censor acaba por adentrar no mundo do cinema e assumir a função de roteirista.

- Tematização

O capítulo 1, de certa forma, condensa os temas centrais da série, sendo muitos deles reiterados nos capítulos subsequentes, desenvolvidos a partir das seguintes oposições temáticas: *ditadura vs democracia, censura vs liberdade, resistência vs submissão, paixão vs profissão, trabalho vs prazer, história presente vs história passada, segredos vs verdades, interesse vs desinteresse, erotismo vs recato*. Essa articulação temática que sustenta o desenvolvimento da narrativa apresenta os relacionamentos que se estabelecem entre os protagonistas, bem como às restrições pelas quais passava a produção cinematográfica independente naquele período histórico.

Esses eixos temáticos opositivos são conformados na narrativa a partir da atualização estratégica dos demais dispositivos discursivos e expressivos.

- Figurativização

As oposições temáticas destacadas são figurativizadas na narrativa a partir da figura da censura e do censor, sendo representadas através do escritório do **Departamento de Censura Federal**, ambiente no qual o protagonista principal trabalha, pela sala exibição dos filmes e pelas planilhas de censura; e, também, da figura do cinema e dos cineastas, através da sede da **Magnífica Cinematográfica**, produtora independente, situada na Rua do Triunfo, na região central da **Boca do Lixo**, bairro alternativo da cidade de São Paulo.

- Actorialização

O capítulo 1 da série apresenta, inicialmente, os três protagonistas principais da trama: Vicente (Marcos Winter), o ex-contador que se torna censor por indicação do sogro general do exército militar; Manolo (Adriano Garib), ex-caminhoneiro e contrabandista, que se torna produtor cinematográfico; Dora Dumar (Simone Spoladore), atriz participante do filme **A devassa da estudante**, cujo passado é misterioso. Os três personagens são configurados com um caráter dúbio, pois suas vidas estão relacionadas a crimes, atividades proibidas e/ou clandestinas.

Outros personagens coadjuvantes também entram em cena neste primeiro capítulo: Gen. Sotto (Paulo César Pereio), militar rígido, sogro de Vicente; Lúcia (Joana Fomm), esposa doente do Gen. Sotto; Isabel (Maria Luiza Mendonça), esposa de Vicente, filha do militar; Ângela (Bella Camero), cunhada falecida de Vicente, com a qual o censor tem pesadelos e lembranças eróticas; George Larsen (Stepan Nercessian), proprietário da **Magnífica Cinematográfica**; Dario (Pierre Baitelli), irmão de Dora, recém-saído da prisão; Dra. Suely (Juliana Galdino), chefe do **Departamento de Censura Federal**; cartomante (Ivone Hoffmann), a qual Manolo visita para consultar sobre o seu futuro. Todos esses personagens estão, de alguma forma, relacionados aos três protagonistas e são apresentados via diálogo com os personagens.

A estratégia expressiva empregada na construção visual dos personagens – figurinos, adereços, penteados e maquiagem - é datada, fazendo clara menção à década de 70. No que concerne à caracterização dos atores, há uma configuração estereotipada, na medida em que se constroem os perfis dos personagens: Vicente é caracterizado como um homem de 40 anos, censor, usando terno e gravata, cabelos cuidadosamente penteados e óculos de grau; Dora é configurada como uma mulher sensual, aspirante à atriz, com longos cabelos loiros e cacheados e figurinos de modelagem ajustada, aparecendo, em algumas cenas, nua ou em trajes curtos e íntimos; Manolo é apresentado como um ex-motorista de caminhão, usando camisas estampadas, abertas no peito e correntes douradas no pescoço e pulso.

Figura 19 – Os três protagonistas Manolo, Dora e Vicente



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

- Temporalização

A narrativa do capítulo opera com duas temporalidades distintas: o tempo presente, ano de 1973, apresentado em prólogo, em forma de intertítulo, com a grafia do ano e a imagem do então presidente Emílio Garrastazu Médice; e o tempo passado, sem data precisa, apresentado de forma fragmentada, recuperado com cenas em *flashback*, a partir das memórias de Vicente, Dora e Manolo. Os diferentes tempos passados são representados pela fotografia televisual em preto e branco, o que assinala as rupturas temporais na trama.

Figura 20 – Na tela: presidente Emílio Garrastazu Médice, país e ano, imagem apresentada em prólogo do capítulo



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

Figura 21 – Imagem apresentada em flashback da memória de Manolo, indicando espaço e tempo em que ocorre



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

- Espacialização

A narrativa, ao convocar as diferentes temporalidades, recorre a distintos espaços para materializá-las. A cada núcleo de personagens é atribuído um cenário diverso, os quais configuram as suas vidas profissionais e privadas, aparecendo de maneira intercalada na narrativa. Há também cenas de transição que contextualizam a cidade de São Paulo. Neste capítulo inicial a trama movimenta-se entre treze ambientes distintos:

Cenário 1: Escritório do **Departamento de Censura Federal**, apresentado como uma sala ampla, contando com vários profissionais presentes, máquinas de escrever, pastas, arquivos e carimbos sobre as mesas.

Cenário 2: Sala da Dra Suely, representada como um ambiente escuro, com estantes e mesas sobrecarregadas de livros e pastas de arquivos, contando, na parede central, com um quadro do presidente Emílio Garrastazu Médice.

Cenário 3: Sala de projeção, configurada como o espaço no qual os censores assistem aos filmes e fazem suas sugestões de vetos, contendo na parede uma grande tela de projeção e muitas cadeiras dispostas.

Cenário 4: Casa de Vicente e Isabel, apresentada do ponto de vista externo, como uma residência familiar de dois andares, em cores claras e circundada por árvores.

Cenário 5: Residência do Gen. Sotto, representada por um imponente casarão, decorado com móveis em madeira, estofados em couro e adereços dourados, com grandes quadros e abajures.

Cenário 6: Espaço urbano da cidade de São Paulo, configurado a partir da exibição de cenas de ruas, com muitos carros e transeuntes.

Cenário 7: Fronteira do Paraguai, indicada por um intertítulo sobre uma estrada de terra vazia.

Cenário 8: Sala da cartomante, conformada como um ambiente escuro, contendo uma mesa sobre a qual aparecem dispostos búzios e cartas.

Cenário 9: Rua do Triunfo, apresentada como um espaço público urbano, no centro da cidade de São Paulo, no qual está localizada a produtora **Magnífica Cinematográfica**.

Cenário 10: Sede **Magnífica Cinematográfica**, representada externamente com uma grande fachada com o nome da produtora e uma estrela; internamente é configurada como um escritório improvisado, com uma mesa e alguns pôsteres eróticos dispostos nas paredes.

Cenário 11: Fachada do presídio, apresentado como um local ermo e vazio, no qual Dora espera pela saída de seu irmão Dario do confinamento.

Cenário 12: Apartamento de Dora, configurado como um espaço pequeno e decadente, com poucos móveis e paredes descascadas.

Cenário 13: Cemitério municipal, apresentado como um espaço de locação improvisado para filme de **Zé do Caixão**, e, também, para gravação de cena com Dora.

A narrativa desenvolve-se prioritariamente em espaços internos, embora haja cenas em locações externas. A configuração expressiva desses espaços opera como estratégia para a definição do *status* e contexto social dos personagens. Percebe-se, na configuração desses cenários, uma tendência ao escuro, ao sobrecarregado, a uma estética caótica, na qual se mesclam fotografia atual, em cores, e fotografia do passado, em preto e branco.

A cidade de São Paulo também é apresentada como ambientação na trama, através da exposição do espaço urbano, com carros, ônibus, fachadas de prédios e inúmeros figurantes, todos caracterizados em conformidade com a década. Mesmo na ambientação externa, há uma construção cromática coerente.

- Tonalização

O capítulo inicial da série tem como foco principal a apresentação do contexto social e político em que se desenvolve a trama, articulando-se às especificidades pessoais e profissionais dos protagonistas.

A combinatória tonal que perpassa a narrativa do capítulo inicial é presidida pelas oposições: *transgressão vs subordinação*; *obediência vs desobediência*, articulados com os de *erotismo vs recatamento* e mesmo *violência vs tranquilidade*. As cenas que contextualizam a região da Boca do Lixo em São Paulo, e os filmes lá produzidos, reconhecidos como parte do cinema marginal, são perpassadas por tons de *malandragem* e *safadeza*. Essa combinatória tonal impregna a configuração de todos os personagens, que se apresentam sob uma dupla face, representada por com um comportamento dúbio e, por vezes, contraditório.

6.2.5.2 *Magnífica 70: capítulo 2 – O roteiro*

A narrativa, no capítulo 2, centra-se na redação de um novo *script* de um filme erótico a ser produzido pela **Magnífica Cinematográfica**. Manolo encomenda o roteiro a Vicente, que obteve êxito na liberação do filme **A devassa da estudante** na censura. A partir daí o censor passa a exercer uma jornada tripla, na qual desempenha simultaneamente as funções de censor, de roteirista e ainda de marido exemplar no cotidiano familiar, funções essas que começam a se mesclar e sobrepor. O novo roteiro, escrito por Vicente, faz menção à relação extraconjugal que ele tivera com sua cunhada no passado. Dora e o irmão, Dario, planejam a realização de um assalto à **Magnífica**, visando o dinheiro obtido com os lucros do filme **A devassa da estudante**.

- Tematização

O capítulo 2 retoma os temas centrais da série, apresentando novas oposições temáticas: *sensualismo vs recato, pornografia vs decência, licitude vs ilicitude, mentira vs verdade, fidelidade vs infidelidade, honestidade vs desonestidade*. Os temas relacionados à ditadura e à censura são assim articulados com aqueles aliados à produção fílmica alternativa e ao relacionamento amoroso entre Vicente e Dora.

Esses eixos temáticos opositivos são conformados na narrativa a partir da atualização estratégica dos demais dispositivos discursivos e expressivos.

- Figurativização

As oposições temáticas destacadas são figurativizadas na narrativa a partir de dois pontos de vista, sobre os setores profissionais abordados na trama: de um lado, mais uma vez, a figura da censura, através dos censores e dos filmes censurados, apresentados recorrentemente em ambientes escuros e claustrofóbicos; e, de outro, a figura dos cineastas, com ênfase na informalidade do setor artístico do período, em suas reuniões e confraternizações em bares e contando com a presença de mulheres bonitas e sensuais.

- Actorialização

Os três protagonistas centrais – Vicente, o ex-contador, e atual censor e roteirista, Dora, atriz e Manolo, o produtor cinematográfico –, já apresentados em capítulo anterior, fazem parte desse segmento da trama, que dá destaque aos seus relacionamentos pessoais e profissionais com outros personagens.

Alguns dos atores coadjuvantes ganham maior destaque e aprofundamento, tais como: Ângela, a cunhada falecida, que atormentava e seduzia Vicente, enquanto era violentada pelo

padrasto, o Gen. Sotto; George Larsen, o proprietário intransigente da **Magnífica Cinematográfica**, que não possui conhecimento a respeito da produção fílmica; Dario, o irmão de Dora, preso por golpes financeiros, que já sai do cárcere planejando novos crimes; e Isabel, a mulher oprimida pela família e infeliz no casamento com Vicente.

A estratégia expressiva empregada na construção visual dos personagens mais uma vez recorrem a estereótipos na construção individual. No que concerne à caracterização dos atores, Ângela é representada como uma adolescente provocante cujo figurino escolar, maquiagem e penteado angelical contrapõem-se a sua sensualidade; Isabel, a esposa de Vicente, é configurada como uma dona de casa recatada, usando roupas longas e abotoadas, em cores frias; Dario, o irmão de Dora, é apresentado com trajes de andarilho, cabelos desgrenhados e óculos de grau, numa estética *hippie*.

Figura 22 – Flashback de memória de Vicente sobre a cunhada Ângela



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

- Temporalização

A narrativa do capítulo 2 opera com quatro temporalidades distintas: o tempo presente, ano de 1973, e o tempo do filme **A devassa da estudante**, apresentado em fragmentos no interior da trama; e o tempo passado, desenvolvido em dois momentos, sob a forma de *flashbacks* de lembranças de Vicente, em 1968, através da representação de embates entre militares e civis, quando o censor é preso por engano e, em data indefinida, representado pelas recordações do censor sobre Ângela, utilizadas como gatilhos para a redação do novo roteiro.

A estratégia expressiva utilizada para a diferenciação dessas temporalidades está ligada à diferença cromática entre as fotografias televisuais, oscilando entre colorida para o tempo presente, preto e branco para o tempo passado e envelhecida, com efeitos de película, para o tempo do filme.

Figura 23 – Cena do filme A devassa da estudante, produzido no interior da narrativa da série



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

Figura 24 – Flashback da memória de Vicente, de momento em que fora preso por militares



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

- Espacialização

A narrativa, ao convocar as diferentes temporalidades, recorre a distintos espaços para materializá-las. Alguns espaços se repetem, tais como: o espaço interno da **Magnífica Cinematográfica**, o **Departamento de Censura Federal** e a casa de Vicente e Isabel.

Além desses, a trama movimenta-se entre outros três ambientes distintos:

Cenário 14: Sala de cinema, apresentada como um ambiente público, contendo cadeiras uma grande tela exibindo o filme **A devassa da estudante**.

Cenário 15: Bar na Rua do Triunfo, configurado como um espaço escuro, boêmio e popular, frequentado pelos personagens da produtora.

Cenário 16: Centro da cidade de São Paulo, apresentado por meio da visualização de ruas movimentadas, prédios e carros da década de 70, tais como Fuscas, *Gordinis* e *Kombis*.

A narrativa recorre a índices de veridicção na configuração estratégica desses cenários, com ênfase em objetos, figurinos, arquitetura e locações, que introduzem o telespectador no contexto espaço-temporal, da cena cultural alternativa da cidade de São Paulo, dos anos 1970.

Figura 25 – Cenário 16, ambiente urbano da cidade de São Paulo. Fonte: printscreen HBO, gravação realizada pela autora



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

- Tonalização

O capítulo 2 tem como foco principal a apresentação da vivência na produtora **Magnífica Cinematográfica**, articulada às rotinas das filmagens e ao embate entre filmar e exibir.

A combinatória tonal que perpassa a narrativa é presidida por um tom de *dinamismo vs mesmice*, que alia, *erotismo vs recatamento*, e *indagação vs resposta*. Os valores relacionados ao passado dos protagonistas, responsáveis pelos tons como *violência vs tranquilidade* e *angústia vs calma*, vão caindo por terra a medida que as mazelas dos protagonistas começam a ser desmascaradas.

6.2.5.3 *Magnífica 70: capítulo 7 – Fim do filme*

A narrativa do capítulo 7, que corresponde ao momento intermediário da trama, dá conta da transição de alguns impasses centrais, direcionando-se particularmente à finalização de um novo filme da **Magnífica Cinematográfica**. Os flertes e desejos do casal de protagonistas, até então secretos se realizam. Dora revela a Vicente o seu verdadeiro nome, Vera, e seus planos de roubo à produtora, explicitando a razão pela qual atua como atriz na **Magnífica**.

A trama se desenvolve a partir da desconfiança de Helena, Dario e Larsen sobre a relação do casal. A personagem Isabel, esposa de Vicente, também ganha destaque, através de seu retiro/fuga da situação afetiva em seu casamento.

- Tematização

O capítulo 7 recupera os temas centrais da série, apresentando outras oposições temáticas: *fidelidade vs infidelidade*, *confiança vs desconfiança*, *presente vs passado*, *ficção vs realidade*, *vida vs morte*. Essa articulação temática manifesta-se a partir das relações entre os personagens Dora, Vicente, Manolo e Isabel e a gravação e finalização de um novo filme da produtora.

Esses eixos temáticos opositivos são conformados na narrativa a partir da atualização estratégica dos demais dispositivos discursivos e expressivos.

- Figurativização

As oposições temáticas destacadas nesta fase intermediária da série são figurativizadas na narrativa a partir de dois pontos de vista, sobre a produção independente de filmes: a figura da sensualidade e da luxúria, através da apresentação de mulheres sensuais, vestindo lingerie

em ambientes escuros com objetos de decoração e mobiliário na cor vermelha; e a figura da clandestinidade e da perseguição a esses filmes, através da recorrência de locações improvisadas, salas de revelação e edição amadoras e temporárias. Aparece, novamente, a figura austera da censura ao setor artístico, através do **Departamento de Censura Federal**.

- Actorialização

O capítulo 7, além dos protagonistas principais e dos coadjuvantes, já mencionados anteriormente, confere destaque e aprofunda a caracterização de outros personagens: Helena (Julia Ianina), aspirante a atriz, que conhece o passado de Dora e a chantageia para conseguir emprego na produtora; Carioca (Leandro Firmino), produtor e braço direito de Manolo na produtora; Aurélio, investigador, reconhecido por seus serviços prestados ao regime militar como torturador e contratado por Larsen para vigiar a rotina de Vicente e Dora.

A estratégia expressiva empregada na construção visual de Dora, Helena e Isabel, têm por finalidade erotizar as personagens. No que concerne à caracterização das atrizes, elas usam lingerie vermelhas ou aparecem seminuas. Dora, em especial, é configurada com aparência similar à cunhada de Vicente, na qual ele se inspira para o desenvolvimento do roteiro: vestida com trajes e penteados juvenis, mas ao mesmo tempo ousados. A personagem Isabel, volta de seu retiro *hippie* com uma nova aparência, bastante distinta de sua imagem anterior: veste com roupas justas e decotadas, em cores quentes e longos casacos de couro.

Figura 26 – Atrizes durante gravação do filme **Minha cunhada é de morte**

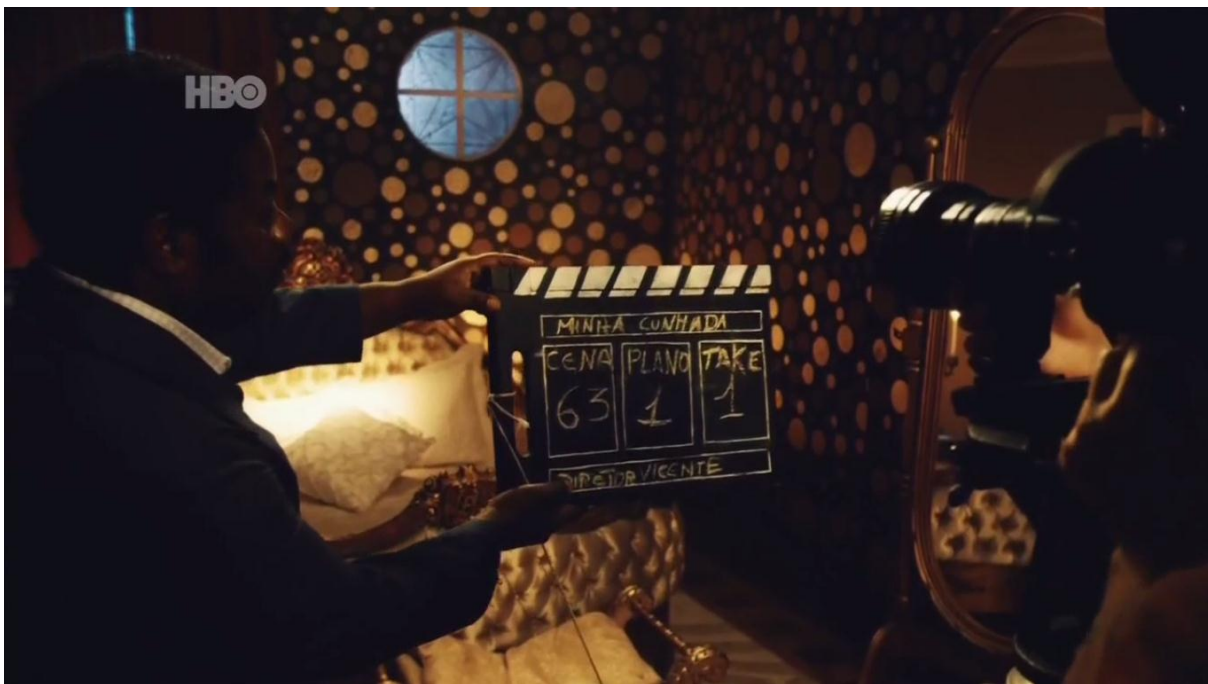


Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

- Temporalização

A narrativa do capítulo opera com uma única temporalidade: o tempo presente, no ano de 1973. Não há recorrência ao passado dos personagens, visto que a narrativa transcorre durante um único dia. A estratégia utilizada para demarcar a passagem temporal é apresentada sob o número de cenas gravadas, em uma claquete, do referido filme.

Figura 27 – Artefato utilizado para representar a passagem do tempo, conforme gravação do número de cenas



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

- Espacialização

A narrativa desenvolve-se em tempo presente, recorrendo a alguns cenários já apresentados, tais como: a sede da **Magnífica Cinematográfica**, o **Departamento de Censura Federal**, o apartamento de Dora e Dario e o Bar na Rua Triunfo.

Além desses, a trama movimenta-se entre outros seis ambientes distintos:

Cenário 17: Casa de Vicente, apresentada, internamente, como locação para as gravações do novo filme da produtora. O quarto e a sala da residência contêm objetos decorativos bastante coloridos, com a predominância da cor vermelho no mobiliário e paredes.

Cenário 18: Sítio de retiro *hippie*, representado como um ambiente calmo, afastado do centro urbano. Externamente apresenta-se como um espaço amplo e arborizado, e do ponto de vista interno é decorado com tecidos, almofadas e velas coloridas.

Cenário 19: Apartamento de Helena, localizado em um pequeno prédio de dois andares e apresentado como uma *kitnet*, bastante colorida e bagunçada, com revistas, louças e papéis dispostos de forma desordenada.

Cenário 20: Bar Le Tabarin, apresentado, externamente, como um prédio com uma grande fachada com letreiro em neon; do ponto de vista interno, é configurado como um ambiente escuro com mobiliário em preto, destinado ao lazer - encontro de casais.

Cenário 21: Fachadas de bares, localizadas da região da Boca do Lixo, com letreiros em neon, presentes na cidade de São Paulo, na década de 70.

A narrativa recorre a índices de veridicção na configuração estratégica desses cenários, com ênfase em objetos, figurinos, arquitetura e nas locações externas, que retratam espaços públicos existentes e se aproximam da estética da década de 70.

Figura 28 – Cena dos bastidores da filmagem na trama da série



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

- Tonalização

O capítulo 7 tem como foco principal a apresentação da rotina de produção do cinema independente/marginal da época, representada através da gravação, revelação e montagem dos filmes. A combinatória tonal que perpassa a narrativa é presidida pelos tons de *amadorismo* vs profissionalismo, articulado com os de *repressão* vs *expressão*, bem como os de *liberdade* e *erotismo*. Esses tons se materializam na figura dos cineastas, dos censores, dos militares e da personagem Isabel, após retorno de seu retiro *hippie*.

6.2.5.4 *Magnífica 70: capítulo 12 – Divisão de lucros*

A narrativa, no capítulo 12, encaminhando-se para o desfecho final da trama e centra-se no lançamento do filme que vinha sendo gravado pelos protagonistas principais. **Minha cunhada é de morte** se torna um sucesso de bilheteria, gerando um grande lucro para a produtora **Magnífica Cinematográfica**.

Com o desenvolvimento da trama, as vidas secretas dos protagonistas são desveladas: Dora conta aos companheiros de produtora seu passado como golpista, e Vicente relata que seu cargo como censor está ameaçado, pois colegas e chefes desconfiam de suas permanentes saídas e de seu relacionamento com as obras fílmicas. O Gen. Sotto, seu sogro, envia-o para uma missão secreta à região da Boca do Lixo para encontrar possíveis grupos comunistas infiltrados no setor artístico, como pretexto para testar sua fidelidade. O proprietário da produtora, Larsen, planeja fugir com o lucro do filme e Dora mata-o.

- Tematização

O capítulo 12, embora reitere muitos dos temas já tratados em capítulos anteriores, apresenta outras oposições temáticas: *segredos* vs *descobertas*, *violência* vs *calmaria*, *bondade* vs *crueldade*, *exílio* vs *retorno*, *maldade* vs *bondade*, *crueldade* vs *piedade*, *morte* vs *vida*. Nessa articulação temática, ganham maior destaque os personagens relacionados diretamente a **Magnífica Cinematográfica** e as relações afetivas que se desenvolvem entre eles.

Esses eixos temáticos opositivos são conformados na narrativa a partir da atualização estratégica dos demais dispositivos discursivos e expressivos.

- Figuratização

As oposições temáticas destacadas são figurativizadas na narrativa a partir de dois pontos de vista: na figura do luxo e do requinte, referente ao lançamento do filme, feito com a pompa de uma *première* cinematográfica, com a presença da imprensa e direito à grande festa comemorativa; e na figura da violência militar e na morte, concernente aos atos de censura e à utilização de aparelhagem própria de tortura, tal como: fios elétricos para choque, correntes metálicas, grades de prisão e revólver.

- Actorialização

O capítulo 12, além dos protagonistas principais e dos coadjuvantes, já mencionados anteriormente, confere destaque e aprofunda a caracterização de outros personagens. No núcleo relacionado a produção fílmica, entram em cena os investidores da **Magnífica Cinematográfica**, três homens de etnias diferentes, configurados como estrangeiros, imigrantes, que financiam com suas pequenas rendas o cinema independente; o ator Flint, galã do filme **Minha cunhada é de morte**; e Wolf, diretor de fotografia da **Magnífica**, que procura apaziguar em momentos caóticos de gravação. O personagem Dario também ganha destaque ao assassinar Helena, para proteger a irmã Dora, e a partir disso ser exilado no Paraguai.

No núcleo relacionado à censura, ganha destaque a personagem Dra Suely, inspirada na biografia verídica da Dra. Solange, diretora do **Departamento de Censura Federal**, da cidade de São Paulo, até o ano de 1984, sendo a mais famosa censora do período.

A estratégia expressiva empregada na construção visual e estética tem por finalidade a definição do *status* e contexto social e profissional dos personagens. No que concerne à caracterização dos atores, o foco é a construção estética em duas perspectivas: a do luxo dos cineastas, referente ao lançamento do filme, em que os personagens usam roupas de gala, ternos refinados e a protagonista Dora um longo vestido preto, com decote aprofundado e acessórios brilhosos; e a da austeridade, representada pela Dra Suely e ao Gen. Sotto, que usam trajes convencionais, com insígnias militares, em cores escuras.

Figura 29 – Equipe em momento de lançamento do filme *Minha Cunhada é de morte*



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

- Temporalização

A narrativa do capítulo opera com quatro temporalidades distintas: o tempo presente, referente ao lançamento do filme, em 1973; o tempo do filme **Minha cunhada é de morte**, apresentado em fragmentos no interior da narrativa; e o tempo passado desenvolvido em dois momentos - *flashback* das lembranças do General Sotto sobre Ângela e *flashback* de Dora e Larsen juntos em momento íntimo no passado. A estratégia expressiva utilizada para a diferenciação dessas temporalidades está ligada à diferença cromática entre as fotografias televisuais, oscilando entre colorida para o tempo presente, preto e branco para o tempo passado e envelhecida, com efeitos de película, para o tempo do filme.

- Espacialização

A narrativa, ao convocar as diferentes temporalidades, recorre a distintos espaços para materializá-las. Alguns espaços se repetem, tais como: a **Magnífica Cinematográfica**, o **Departamento de Censura Federal**, a casa de Isabel e Vicente, o Bar Rua do Triunfo.

Além desses, a trama movimenta-se entre outros dois ambientes:

Cenário 22: Cinema Triunfo, apresentado externamente como um grande prédio de fachada luminosa, na qual aparece um grande letreiro com o nome do filme em exibição; do ponto de

vista interno, como uma ampla sala de exibição de filmes, com muitas cadeiras dispostas enfileiradamente.

Cenário 23: Casa de tortura, configurada como um ambiente secreto, utilizado pelo Gen. Sotto, contendo um quarto escuro repleto de objetos utilizados nos processos de tortura, tais como: correntes, fios elétricos e camas.

Neste capítulo não há recorrência a outros espaços, afora os já citados. Percebe-se, na construção expressiva desses cenários, uma tendência a explicitar a contraposição entre a obscuridade de um ambiente de violência e crueldade, e um ambiente de diversão e descontração.

- Tonalização

O capítulo 12 tem como foco principal o entorno ao lançamento e ao sucesso do filme **Minha cunhada é de morte**. Tal fato gera conflitos e perseguições em ambos os núcleos centrais da narrativa. A combinatória tonal que perpassa a narrativa é presidida pelos tons de *indagação vs resposta* e *violência vs tranquilidade*, por parte da censura e dos militares; e, também, os tons de *honestidade vs corrupção*, referente aos lucros por parte da equipe da produtora cinematográfica. Por outro lado, há um tom de *agressividade vs brandura*, desenvolvido quando Dora salva a **Magnífica Cinematográfica**, do roubo de Larsen, e desiste do golpe para seguir a carreira de atriz. Há também uma combinatória tonal específica relacionada à trama do filme **Minha cunhada é de morte**, que trata com *erotismo* a cunhada, Ângela, em contraponto à violência que a personagem sofre por parte do padrasto General Sotto, em tom também de *denúncia*.

6.2.5.5 Magnífica 70: capítulo 13 – Os magníficos

No último capítulo da série o desdobramento central se dá em torno do desmascaramento da vida secreta do protagonista Vicente. O Gen. Sotto ao assistir o filme dirigido pelo genro, **Minha cunhada é de morte**, reconhece que a história é inspirada em fatos da sua vida - sua relação abusiva com a enteada, Ângela - e censura e confisca todas as cópias existentes do filme. Vicente é então raptado e torturado pelo sogro, no intento de largar a vida de cineasta e entregar os colegas de trabalho na produtora. Como forma de burlar a perseguição do general, Vicente e Isabel forjam uma comemoração familiar, onde o filme

sobre a história de Ângela é exposto. O general sofre um infarto e, com a conivência da filha Isabel, deixam-no morrer.

Em decorrência da perseguição da censura militar, a **Magnífica Cinematográfica** se dissolve e Vicente, Dora e Manolo propõem-se a criar uma nova produtora.

- Tematização

O capítulo final da série retoma os temas centrais, relacionados à censura, à ditadura militar, à resistência do cinema independente e às relações amorosas entre os protagonistas, apresentando, ainda, outras oposições temáticas: *futuro vs passado*, *vingança vs perdão*, *independência vs obediência*, *verdade vs mentira*, *cinema vs realidade*, *vida vs morte*.

Esses eixos temáticos opositivos são conformados na narrativa a partir da atualização estratégica dos demais dispositivos discursivos e expressivos.

- Figurativização

As oposições temáticas destacadas são retomadas e figurativizadas na narrativa a partir de perspectivas distintas: na figura da violência, mais uma vez expressa na prática de tortura, através dos espaços e objetos utilizados para a prática de crueldade; na figura de uma festividade, expressa em momento de comemoração, através de ambiente decorado para o aniversário do general; e também, na figura da morte, expressa em ritual fúnebre.

- Actorialização

No capítulo final da série não há apresentação de personagens novos, afora os protagonistas e os coadjuvantes já mencionados anteriormente. A narrativa retoma o desenvolvimento dos conflitos principais, tanto dos personagens relacionados à produtora, como o desfecho do núcleo familiar de Vicente, Isabel e o Gen. Sotto.

No que concerne à caracterização dos atores, o foco, neste capítulo, é a construção estética em dois momentos principais: violenta e degradante nos atos de tortura, quando Vicente é apresentado desgrenhado e ensanguentando, vestindo em roupas íntimas; e na comemoração do Gen. Sotto, quando Isabel, Lúcia e Vicente vestem roupas de festa, as quais se repetem no cemitério.

- Temporalização

A narrativa do capítulo opera com uma única temporalidade: o tempo presente, no ano de 1973. Não há recorrência ao passado dos personagens. A estratégia de passagem temporal se dá ao desenvolvimento das ações na narrativa e na apresentação de intertítulo que assinala a passagem de 4 dias no desfecho final.

Figura 30 – Intertítulo referente à passagem temporal na narrativa.



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

- Espacialização

A narrativa desenvolve-se em tempo presente, recorrendo a alguns cenários já apresentados, tais como: o **Departamento de Censura Federal**, a sede da **Magnífica Cinematográfica**, o cinema, a casa de tortura, a Casa de Vicente e Isabel e o Bar da Rua do Triunfo.

Além desses, a trama movimenta-se entre outros três ambientes distintos:

Cenário 24: Salão de comemoração, representado como um pequeno salão de festas, com mesas e cadeiras dispostas, decorado com toalhas, balões e cortinas, nas cores verde e amarelo.

Cenário 25: Cemitério, apresentado como espaço amplo, organizado por corredores de túmulos e lápides.

Cenário 26: Bordel no Paraguai, configurado como um espaço de prostituição, tratando-se de um casebre em madeira, com pouco mobiliário e algumas bebidas dispostas.

No capítulo final da narrativa não há recorrência a outros espaços, afora os já citados. Percebe-se na configuração desses cenários uma tendência à decadência e ao sombrio, no que diz respeito às escolhas de decoração, iluminação e cromáticas.

Figura 31 – Momento de festividade que antecede a morte do Gen. Sotto



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

- Tonalização

O último capítulo da série tem como foco principal a resolução do conflito central censura vs liberdade de expressão. A combinatória tonal que perpassa a narrativa é presidida pelos tons de *transgressão vs subordinação*, preponderantes nos envolvidos na produção cinematográfica; em contraponto ao tom *derrotista* concernente às práticas de censura, com a morte do Gen. Sotto e a liberação de exibição dos filmes marginais.

No desfecho das tramas pessoais dos personagens, são apresentadas situações de futuro para os mesmos, em tons de *presente vs futuro* e *vitória vs revanche*: Dora é convidada por um produtor de telenovelas, para um grande trabalho como atriz na televisão; Manolo é surpreendido pelo retorno de Dario, aliado a inimigos de seu tempo de contrabandista no Paraguai; Vicente entrega sua carta de demissão ao **Departamento de Censura Federal** e Dra. Suely propõe que ele faça um filme ufanista para o governo, em troca de sua liberdade. O aceite da proposta de Vicente, o futuro de Dora enquanto atriz, e o impasse de Manolo com

desafetos do passado, são as suspensões dramáticas e possíveis desdobramentos para a segunda temporada da série, exibida no segundo semestre de 2016.

6.2.6 Nível intertextual de caráter sintagmático

O nível intertextual de caráter sintagmático é concernente à relação que os textos analisados contraem com outros textos, que o precedem e/ou sucedem, compreendendo as apropriações e reiteraões de outras vozes.

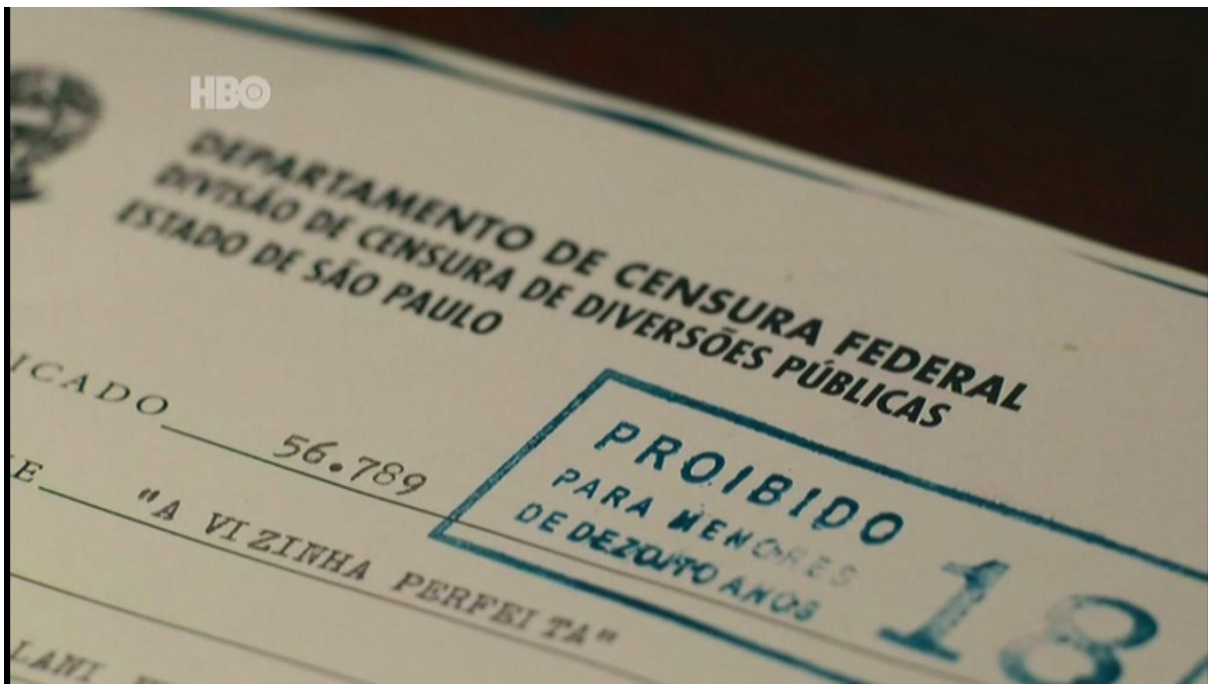
Nos capítulos examinados da série **Magnífica 70**, esse tipo de relação intertextual se atualiza, em primeiro lugar, pela inserção de documentos históricos, tais como: as fichas catalográficas utilizadas no **Departamento de Censura Federal**, da cidade de São Paulo e a fotografia oficial do presidente Emílio Garrastazu Médice, que era disposta em ambientes ligados ao governo.

Além disso, o texto da série recupera outros fragmentos documentais que remetem à época e ao cinema marginal, tais como: trechos de filmes verdadeiramente censurados; fragmentos de jornais da época, como da Folha de São Paulo; personalidades desse período histórico, vide o ator e diretor de filmes independentes José Mojica Marins, o **Zé do Caixão** e a censora mais famosa durante a ditadura, a Dra. Solange, atualizada pela personagem Dra Suely.

Essa relação de caráter sintagmático também aparece configurada no prólogo do primeiro capítulo, quando, ao som da música Sangue Latino, da banda **Secos e Molhados**, aparece a fotografia do gen. Emílio Garrastazú Médice, presidente militar do governo brasileiro. Sobre a foto de Médice, aparece datilografado, o seguinte texto: “Brasil, 1973. A ditadura militar domina o país. Os direitos civis estão suspensos. Toda e qualquer obra intelectual está sujeita à censura”.

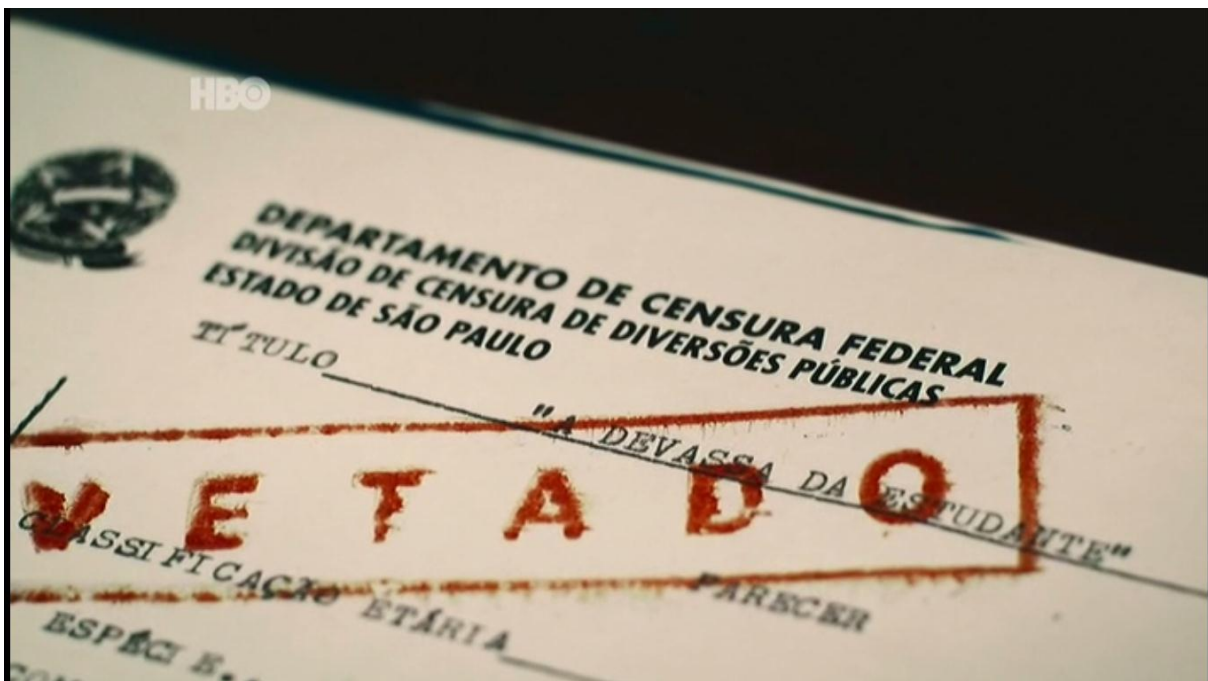
Essas relações sintagmáticas atualizam o diálogo da série **Magnífica 70** com a ditadura militar, convocando fragmentos históricos e recriando outros, que dão conta não somente da violência que marcou o período, mas, também, de questões referentes à resistência do setor cultural cinematográfico. As relações atuam como elos entre o período histórico da ditadura militar e o contexto dos personagens, no cotidiano dos anos 70.

Figura 32 – Ficha catalográfica utilizada no departamento de censura para classificar os filmes



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

Figura 33 – Ficha catalográfica utilizada no departamento de censura para classificar os filmes



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

Figura 34 – Inserção do jornal A folha de São Paulo na narrativa



Fonte: Printscreen HBO, gravação realizada pela autora.

6.3 DA INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS

Os quadros que seguem apresentam, de forma resumida, os dados obtidos no processo de análise das duas séries, objeto de estudo da presente investigação.

6.3.1 Síntese nível paratextual

Contexto de produção	Queridos amigos	Magnífica 70
Emissora responsável pela produção/exibição	Rede Globo de Televisão - RGT	HBO Brasil – HBO <i>Latin America</i>
Período de exibição	18.02.2008 a 28.03.2008	24.05.2015 a 16.08.2015
Dias de exibição	de segunda a sexta-feira	aos domingos
Classificação etária	mínima de 12 anos	mínima de 16 anos
País de exibição	Brasil	todos os países da América Latina

6.3.2 Síntese nível intertextual

Subgênero e formato	Queridos amigos	Magnífica 70
Número total de capítulos	24	13
Número de temporadas	1	2
Tempo de duração dos capítulos	40	50
Número de blocos intervalares comerciais	3	não há segmentação por blocos
Frêquência de exibição	5 vezes na semana	1 vez na semana

6.3.3 Síntese nível intratextual

Contexto narrativo	Queridos amigos	Magnífica 70
Articulações temáticas	predominância de temas relacionados a vida do grupo de amigos, tais como: <i>presente vs passado;</i> <i>amizade vs inimizade;</i> <i>lembrança vs esquecimento;</i> <i>presença vs ausência (saudade);</i> <i>individualismo vs coletividade;</i> <i>politização vs alienação</i> <i>vida vs morte.</i>	predominância de temas relacionados à censura de filmes, tais como: <i>ficção vs realidade;</i> <i>erotismo vs recatamento;</i> <i>repressão vs transgressão;</i> <i>resistência vs desistência;</i> <i>simulação vs dissimulação;</i> <i>verdade vs mentira;</i> <i>crudeldade vs generosidade.</i>
Articulações figurativas/ actoriais	presença de apenas um núcleo figurativo/actorial, ligado aos doze amigos. a narrativa conta com 29 personagens, dentre os quais: 12 protagonistas e 17 coadjuvantes.	presença de dois núcleos figurativos/actoriais, ligados à produção cinematográfica e às instituições de censura. A narrativa conta com 18 personagens, dentre os quais: 3 protagonistas e 15 coadjuvantes
Articulações temporais	operação com variadas temporalidades: presente, 1989; passado, ditadura militar: 1964-1985; passado referente ao retorno do exílio: 1979.	operação com variadas temporalidades: presente: 1973; passado: 1968, <i>flashbacks</i> da ditadura; passado: momentos anteriores à ditadura, ou seja antes de 1964.

Articulações espaciais	operação em 38 espaços, com ênfase em espaços externos, locais tradicionais e turísticos da cidade de São Paulo	operação em 26 espaços, com ênfase em espaços internos e externos, localizados na região central da cidade de São Paulo – Boca do lixo
Articulações tonais	operação com combinatórias tonais que passam pelos seguintes pares opostos: <i>nostalgia vs contentamento;</i> <i>alegria vs tristeza;</i> <i>amargura vs satisfação;</i> <i>ressentimento vs remissão;</i> <i>afetividade vs frieza;</i> <i>esperança vs desesperança.</i>	operação com combinatórias tonais que passam pelos seguintes pares opostos: <i>agressividade vs brandura</i> <i>indagação vs resposta;</i> <i>transgressão vs subordinação;</i> <i>obediência vs desobediência;</i> <i>profissionalismo vs amadorismo ;</i> <i>violência vs tranquilidade.</i>

O exame das duas séries, objeto de estudo da presente dissertação, **Queridos amigos** e **Magnífica 70**, e a análise detalhada de cinco capítulos de cada uma delas, no âmbito de suas relações para, inter e intratextuais, possibilitou a identificação de distinções bem significativas entre elas, em que pese estarem ligadas ao mesmo subgênero, série ficcional, e suas narrativas tomarem como referência a memória de um mesmo período histórico brasileiro, a ditadura militar, ocorrida entre os anos 1964 e 1985.

A série **Queridos amigos**, no que concerne ao **nível paratextual**, foi produzida e veiculada pela Rede Globo de Televisão, maior emissora com sinal de transmissão aberto da América Latina. O perfil da instância enunciativa justifica a classificação indicativa da série para telespectadores com idade mínima de 12 anos, o que interfere no tratamento dos temas e imagens apresentadas na narrativa. O fato de seus capítulos estarem divididos de forma a possibilitar três blocos intervalares, estrategicamente utilizados para inserção de comerciais, também diz do modelo de organização e sustentabilidade adotado pela emissora brasileira. A trama foi produzida e exibida apenas no Brasil, sendo comercializada, após a veiculação, em coleção de DVDs.

Muitos desses aspectos relativos ao nível paratextual que caracterizam **Queridos amigos**, diferem, significativamente, em relação ao contexto de produção e exibição da série **Magnífica 70**. O HBO Brasil, embora seja um canal brasileiro, faz parte da **HBO Latin America**, rede estrangeira de canais, que está disponível apenas nos pacotes de maior valor aquisitivo, nas televisões pagas. A série **Magnífica 70** foi produzida no Brasil, mas exibida

nos demais canais da HBO latino-americana⁵⁰, dos quais o grupo detém a cobertura. O fato de ser uma série exibida em vários países, apenas aos domingos, às 21h e com classificação indicativa de 16 anos, já fornece alguns índices sobre a posição adotada pelo canal na abordagem do tema ditadura militar.

No que concerne ao **nível intertextual de caráter paradigmático**, que diz respeito às relações das duas séries em estudo com o seu paradigma, mais uma vez se verificaram distinções entre os formatos e configurações por elas adotados. **Queridos amigos**, é uma trama mais longa, contendo 24 capítulos, cada um deles com duração de 40 minutos, exibidos de maneira mais condensada, de segunda a sexta-feira, apresentados em um total de cinco semanas. Nessa perspectiva, sua extensão, sem dúvida influenciou a construção narrativa, que contou com um número significativo de personagens, abrindo espaço para o desenvolvimento de inúmeros conflitos de caráter secundário entre eles. Por outro lado, o fato de os capítulos serem fragmentados em blocos, para abrir espaços intervalares para os comerciais, conferiu-lhes muitos picos dramáticos, cujos impasses principais só ocorreram ao final da trama. A série adotou, assim, um modelo bem próximo das mininovelas, conhecidas como *novela das onze*.

Magnífica 70 distingue-se desse modelo, por sua duração e periodicidade: a primeira temporada, aqui analisada, possui apenas 13 capítulos, de 50 minutos, sem blocos intervalares, sendo veiculados uma única vez por semana. Embora sua narrativa se fragmente em capítulos, cada um deles é intitulado com uma temática adotando um formato mais próximo dos seriados, que se apresentam em episódios.

Do ponto de vista de suas relações de caráter paradigmático, **Magnífica 70** adota um formato de organização próprio de obras fechadas: a narrativa de cada capítulo, em ritmo acelerado, comporta um grande número de ações e conflitos, geralmente associados a seu título, assemelhando-se, do ponto de vista estrutural, às demais séries internacionais disponíveis na grade de programação da HBO. Na totalidade da trama, há pouca diferenciação de força dramática entre os capítulos iniciais, intermediários ou finais.

No que concerne ao **nível intratextual**, que diz respeito ao modo de contar a narrativa, do ponto de vista discursivo e expressivo, consideraram-se na análise as formas e estratégias de manifestação de seus dispositivos de tematização, figurativização, actorialização, temporalização, espacialização e tonalização.

⁵⁰ A rede de canais *HBO Latin America* possui cobertura de exibição em todos os países da região: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

Quanto à **articulação temática, Queridos amigos**, ao recuperar a história de vida do grupo de amigos, durante e após a ditadura militar, enfatiza temas como: a mágoa, referente aos momentos vivenciados no período histórico; e o afeto, manifestado na configuração do grupo de amigos e em seus relacionamentos passados e presentes.

Dentre esses temas, ganham ênfase na narrativa alguns eixos opositivos: *individualismo vs coletividade e politização vs alienação*, que demonstram que o espírito de coletividade e politização se perdeu ao longo dos anos de ditadura e pós retorno do exílio. A constatação de que esse espírito de coletividade deu lugar ao individualismo é ratificado várias vezes, no decorrer dos capítulos, através da fala dos personagens.

Um outro eixo temático que, ao longo dos capítulos, ganha ênfase, é o que diz respeito à representação de gênero feminino, que configura algumas das protagonistas da trama e desdobra-se em outras oposições temáticas, - tais como *dependência vs independência financeira; heterossexualidade vs transexualidade; casamento vs divórcio; fidelidade vs traição; liberdade vs prisão* – além daqueles relacionados à *violência e superação*.

Os temas ligados à ditadura militar perpassam toda a narrativa e a própria configuração dos perfis dos personagens; no entanto, em alguns capítulos, esse período histórico não aparece explicitado, já que muitos dos temas desenvolvidos relacionam-se aos impasses atuais dos personagens.

Já a série **Magnífica 70**, do ponto de vista temático, realiza uma abordagem diferenciada da ditadura militar, pois opera com a apresentação de um setor artístico, o cinema, atravessado pelas lógicas políticas e sociais do período ditatorial. A articulação temática em torno da ditadura militar não se centra tanto nas tragédias pessoais vivenciadas pelos personagens, mas, sim, na influência sistêmica do regime militar no país.

O contexto histórico em que se passa a série, refere-se à vigência da ditadura especificamente no ano de 1973, direcionando-se a um eixo temático específico, configurado pelo cinema marginal, uma vanguarda artística com necessidade de encontrar brechas no sistema de censura para sobreviver. O cinema independente dessa época, que produzia as conhecidas pornochanchadas, é apresentado como uma possibilidade de resistência à censura e à violência impostas pelo regime ditatorial. Esses eixos temáticos articulam-se a partir das seguintes oposições: *ficção vs realidade; repressão vs transgressão e resistência vs desistência*. Os títulos de todos os capítulos fazem menção à Boca do Lixo, região central de São Paulo, e aos diferentes profissionais da equipe cinematográfica, exigidos em um processo de filmagem.

Na articulação temática total, percebe-se uma clara intenção de internacionalização dos conteúdos, visto que a trama se propõe como plural e, até mesmo, universal – poderia acontecer em qualquer outro país que estivesse passando por um regime ditatorial, como é o caso de muitos outros da própria América Latina, onde, aliás, a série também é exibida.

No que concerne à **articulação figurativa e actorial**, a série **Queridos amigos** é composta por um grande elenco, atualizado por 29 atores, entre protagonistas e coadjuvantes. Desse elenco total, 12 são protagonistas, representando o grupo de amigos, cujos perfis, inicialmente, são apresentados de forma caricata, mas que, no decorrer da narrativa, ganham maior profundidade e densidade, devido à configuração de seu caráter e ao detalhamento de seus conflitos. Os demais, coadjuvantes, estão relacionados diretamente com os protagonistas, complementando o núcleo de relacionamentos, passados ou atuais, de cada um deles e constituindo-se em peças-chave para o desdobramento das tramas.

A trama opera com uma série de figuras, apresentadas de forma a dar conta da gama plural de conflitos vivenciados pelos personagens, em relação à revolta e ao temor decorrentes da ditadura, e à saudade e o afeto, concernente ao reencontro dos amigos.

Já a série **Magnífica 70** é composta por um elenco bem mais enxuto, atualizado por 18 atores. Desse elenco total, apenas 3 são protagonistas. Os demais coadjuvantes assumem diferentes graus de relevância, no desenvolvimento da narrativa, dependendo de seu relacionamento mais ou menos próximo com os protagonistas. A trama é apresentada a partir de dois núcleos actoriais: o relacionado à **Magnífica Cinematográfica** e aquele ligado à censura durante o período da ditadura militar. Representações figurativas são convocadas para dar conta dessa dualidade sempre presente na trama: a figura da censura ganha traços de onipresença, violência, austeridade e morte; e a do cinema erótico e independente recebe roupagens de informalidade, clandestinidade, contracultura e luxo.

Apesar das distinções existentes entre as duas séries, o tratamento figurativo/actorial, em ambas as tramas, recorre à inserção de personalidades conhecidas ou passíveis de reconhecimento como estratégia de veridicção e conferência de credibilidade ao relato histórico sobre a ditadura militar no país. Esse é o caso da recorrência ao depoimento de Betinho e Henfil, quando de seu retorno do exílio, assim como, da apresentação de Zé do Caixão, em meio a uma produção fílmica do cinema marginal.

No que concerne à **articulação temporal**, a série **Queridos amigos** opera com variadas temporalidades que se deslocam, prioritariamente, entre: o tempo presente, em 1989; e o tempo passado, relacionado tanto à ditadura militar, de 1964-1985, quanto ao retorno do exílio, em 1979.

Uma outra importante consideração acerca de **Queridos amigos** é que a memória do período histórico é apresentada, sempre, a partir de lembranças dos protagonistas em relação ao passado. O tempo presente é configurado como uma decorrência do período anterior. Para essas distinções de temporalidade, a estratégia expressiva empregada é o uso de diferença cromática entre as fotografias televisuais, oscilando entre colorida para o tempo presente e envelhecida para as imagens do passado, assistidas em fitas VHS, bem como o uso de intertítulos que assinalam o desenvolvimento cronológico da narrativa, em um total de vinte dias.

A configuração expressiva lança mão da ambientação estética – cenários, figurinos, arquitetura, elementos de consumo – para configurar o final da década de 1980, como um período de transição, ao qual não correspondem traços marcantes; prima pela neutralidade, pelo uso de tons pastéis, pela recorrência a uma decoração estrategicamente concebida e não datada.

A articulação temporal da série **Magnífica 70** recorre a poucas distinções: embora transite entre dois passados, sua predominância é o tempo presente, o ano de 1973. A narrativa se passa em franco período da ditadura militar e há um predomínio de escolhas, do ponto de vista expressivo, que fazem menção ao visual da década de 1970, apresentado de forma estereotipada, no que concerne aos cenários, figurinos, arquitetura e mercadorias de consumo. A estratégia expressiva empregada para a diferenciação dessas temporalidades também está ligada às diferenças cromáticas entre as fotografias televisuais, que oscilam entre a colorida para o tempo presente, a preto e branco para o tempo passado e a com efeitos de película, para os tempos representados nos filmes exibidos.

Quanto à **articulação espacial**, em **Queridos amigos** há uma predominância de espaços externos, amplos e públicos. Os espaços internos são configurados estrategicamente com vistas à definição do *status*, estilo de vida e contexto social dos protagonistas. Os espaços externos apresentam uma São Paulo convidativa, bem arborizada e com uma arquitetura ao estilo tradicional, rica em marcos históricos. A cidade ganha, no contexto da narrativa, a relevância de um personagem, sendo apresentada estrategicamente em diversos momentos da trama, como síntese dos sentidos a que se quer fazer referência.

A articulação espacial em **Magnífica 70** confere ênfase aos espaços internos, cujos cenários escuros e entulhados obedecem a uma estética caótica. Essa configuração expressiva opera como estratégia para a definição do contexto social, profissional, econômico, cultural e, mesmo, político dos personagens. Os espaços externos apresentados localizam-se na zona central da cidade de São Paulo, movimentada e degradada, conhecida como a região da Boca

do lixo, na qual tradicionalmente, se instalavam as produtoras paulistas de cinema independente, na década de 70.

No que concerne à **articulação tonal**, **Queridos amigos** não adota um tom didático e/ou explicativo para falar do período da ditadura ; no entanto, não deixa de narrar a história do país via falas e experiência de vida dos personagens, relacionadas a embates políticos, à violência, a torturas ocorridas na prisão e ao exílio. A trama, permeada por essas experiências e lembranças, fala do período histórico como elemento responsável pela convivência entre os personagens, por suas separações e posterior reencontro. Enquanto há uma combinatória tonal de *nostalgia* e *afetividade* relacionado à união do grupo, os tons de *ressentimento* e *amargura*, que perpassam a narrativa, demonstram como eles culpam a ditadura pela interferência no desenrolar de seus futuros, vivências e relacionamentos.

O ápice dramático da série ocorre quando a personagem Iraci lê para o torturador, frente a todos os amigos presentes, o diário de prisão de sua filha Bia. Os relatos de tortura e estupro, ocorridos nas prisões no tempo da ditadura, dão detalhes da *violência* e *crudeldade* utilizadas no trato com as mulheres encarceradas.

Já a **Magnífica 70** apresenta em sua trama a tentativa de diálogo entre o setor cinematográfico e a ditadura militar, representada pela instituição da censura como cerceadora da liberdade artística e de expressão da sociedade. O setor cinematográfico, à maneira brasileira, procura solucionar os impasses de *subordinação*, ludibriando os vetos ocorridos. Assim, a combinatória tonal que perpassa a narrativa oscila entre *brandura* e *agressividade*, *transgressão* e *subordinação* e *obediência* e *desobediência*. A trama reforça esse tom de *transgressão*, principalmente quando trata do cotidiano da **Magnífica Cinematográfica**, apresentado pela relação entre atores, diretores e investidores, no contexto do cinema marginal, uma vanguarda artística e cultural que resistiu às práticas de censura descabidas.

Quanto às **relações intertextuais de caráter sintagmático**, **Queridos amigos** opera com a recuperação de imagens documentais históricas, empregadas como estratégias de verificação e verossimilhança ao texto da série na configuração do período. Há também o evidente interesse em resgatar produtos e coberturas jornalísticas realizadas pela própria instância enunciadora, a Rede Globo de Televisão. Além disso, a série mantém relações sintagmáticas com outras produções – filmes, documentários, séries, seriados – que tratam desse período da ditadura militar no Brasil, mas representam-na de distintas maneiras.

Magnífica 70 também recupera outros textos midiáticos – filmes, documentários, jornais – sobre o tema em sua narrativa, conferindo ênfase não apenas à violência que marcou o período, mas, também, às questões relacionadas diretamente com a resistência do setor

cultural cinematográfico, através da convocação de atores sociais bastante conhecidos do período, bem como de trechos de filmes produzidos nos anos 1970, com vistas a conferir credibilidade ao seu relato.

A próxima seção apresenta uma reflexão sobre investigação desenvolvida por esta dissertação, no seu tensionamento entre objetivos, hipóteses e resultados obtidos.

7 DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação propôs-se a refletir sobre a forma como a mídia contemporânea recupera a história da sociedade brasileira e com que traços configura a memória nacional, centrando sua atenção mais especificamente no que concerne à representação do período em que o país esteve sob a ditadura militar.

Partindo da hipótese de que a televisão desempenha papel relevante na recuperação/construção da história e memória de uma sociedade, mas que essa configuração pode, por vezes, estar comprometida com o contexto e interesses das próprias emissoras, a investigação questiona-se sobre o modo como duas emissoras de televisão contemporâneas, uma de sinal de transmissão aberto e outra, fechado, representam, em suas narrativas, um mesmo período histórico, a ditadura militar brasileira (1964-1985); e, como, nessa representação, configuram traços da memória nacional. Nesse sentido, se procurou verificar quais foram os procedimentos discursivos e expressivos por elas empregados para relacionar história e memória da sociedade, e que traços desse período histórico do país foram postos em evidência, ou silenciados por ambas as séries.

No intento de dar conta do objetivo geral e dos questionamentos antes levantados, a investigação buscou: recuperar o contexto histórico, bem como o modo de funcionamento da mídia televisão, durante o período em que o país esteve sob o regime da ditadura militar, apresentados nas seções 2 e 3 da dissertação; caracterizar os programas televisuais selecionados, analisando-os do ponto de vista de suas relações para, inter e intratextuais, dando conta do *corpus* de dez capítulos, apresentados na seção 6; e identificar as estratégias discursivas e mecanismos expressivos empregados na representação da memória brasileira, via configuração dos personagens, caracterização dos cenários e tonalização, também apresentados na seção 6, na subseção de resultados, 6.3.

Para responder às questões norteadoras e os objetivos propostos, foram analisados 10 capítulos das duas séries selecionadas como objeto de estudo, **Queridos amigos** e **Magnífica 70**. E como se pôde verificar, pela análise dos seus distintos níveis e dispositivos discursivos e expressivos, as narrativas demonstraram muitas dessemelhanças em suas abordagens. Assim, considerando os resultados identificados na investigação, é possível destacar quatro considerações principais, apresentadas na sequência.

A primeira das considerações diz respeito **às definições temporais** operadas pelas duas séries em estudo compreensão da ditadura militar como um *macroperíodo* que possibilita distintos marcos temporais. Embora ambas abordem o período do regime militar

no país, com duração aproximada de duas décadas, elas operaram com diferentes recortes nessa temporalidade. As duas décadas de vigência do regime (1964-1985), podem ser subdivididas em fases, que correspondem a grandes mudanças e de maior ou menor cerceamento no que concerne aos direitos políticos e civis dos cidadãos brasileiros. Nesse sentido, se reconheceu que a história desse *macroperíodo* pode ser contada a partir de diferentes deslocamentos temporais.

As séries examinadas partem desses distintos marcos temporais para contar a *mesma história*: **Queridos amigos** inicia o seu relato já em período de pós-ditadura, em 1989; **Magnífica 70** centra sua narrativa no ano de 1973, durante o regime. Assim, se é verdade que ambas recuperam o passado, trata-se de passados distintos.

Queridos amigos opta por rememorar o período, apresentando os desdobramentos e consequências da ditadura na vida pessoal dos protagonistas. A série desenvolve e prioriza em sua trama as representações do Brasil da década de 1980, mostrando o país e a sociedade em momento de transição, já em processo de democratização. A ditadura militar, apresentada via memória dos personagens, é atualizada por uma complexidade de sentimentos, que passam pela tristeza, mágoa e esperança, sempre presentes em suas falas e relações afetivas. A série demonstra tratar-se de uma *metamemória*, que pode ser compreendida como a representação de uma memória, (CANDAU, 2011) – nesse caso, na recuperação de um período histórico.

Já **Magnífica 70** aborda o entremeio da ditadura militar, correspondente à década de 1970, priorizando a oposição entre a censura e a liberdade de expressão, onipresente, em toda a trama. A ditadura não se constrói como uma memória, mas, sim, como um presente, que gera impasses e obstáculos para os personagens. A série prioriza a representação da influência sistêmica que uma situação política exerce sobre os diferentes setores da sociedade, centrando sua atenção no cultural, mais especificamente no que concerne ao cinema nacional *setentista*. Assim, a representação corresponde a um outro período da ditadura militar brasileira, o ano de 1973, sob o comando do Gen. Ernesto Geisel e em ampla atividade dos Atos Institucionais.

A segunda consideração está relacionada à importante **atuação das instâncias enunciativas midiáticas** sobre a conformação da história e (re) configuração de memória, o que abre a possibilidade para diferentes abordagens de um mesmo período e/ou tema. Nessa perspectiva, as características paratextuais, concernentes aos entornos de produção e aos profissionais envolvidos na realização das duas séries, conferiram direcionamentos distintos ao tratamento do tema da ditadura militar.

Em **Queridos amigos**, o texto da série fundamenta-se em uma história biográfica da própria roteirista, Maria Adelaide Amaral. Assim, mesmo que a Rede Globo de Televisão,

instância enunciadora responsável, tenha, no passado, apoiado e se beneficiado com o golpe militar, visto que ele dava suporte aos seus interesses, ela optou por produzir uma série sobre a ditadura militar, tendo por roteirista alguém que sofreu com as perseguições do período. Essa escolha parece uma forma de retratar de forma mais intensa a mágoa e o ressentimento de uma juventude brasileira. Nesse sentido, está-se frente a uma narrativa que propõe, apresentar, em televisão aberta, os dramas particulares vivenciados por aqueles que sofreram com o cotidiano da ditadura militar. E mais, trata-se de uma narrativa comprometida com a veridicção. Assim, percebe-se que, apesar do histórico duvidoso da RGT em relação ao *golpe*, talvez a emissora tenha visto nela uma oportunidade de assumir ou, mesmo, justificar sua “*mea culpa*”.

Já a HBO Brasil, canal de ampla exibição em outros países, como instância enunciadora responsável pela série **Magnífica 70**, recorreu a realizadores jovens como Carolina Jabor e Cláudio Torres, que não vivenciaram o período, suas mágoas e frustrações. Talvez por isso a série aponte para *uma outra ditadura*, àquela que possibilita resistência e apresentava brechas de escape. Na trama, os personagens, frente aos seus conflitos pessoais, são levados a reagir como podem para superarem seus problemas econômicos e profissionais, aprendendo a lidar com o contexto e a encontrar meios de produzir filmes, burlando, com isso, a censura do sistema governamental vigente. Há, assim, na obra da HBO Brasil, uma trama de apelo mais dinâmico e jovem, que apresenta um *viés propositivo de futuro*: uma vanguarda artística que opta pela transgressão, ou mesmo pelo jeitinho brasileiro, e consegue encontrar formas de driblar a repressão e a ideologia *careta* vigente.

Uma terceira consideração, subjacente às demais, diz respeito aos dispositivos discursivos, em especial na articulação das **escolhas tonais** diversas que impregnam as duas séries. Os tons que permeiam as duas narrativas, mesmo que relacionados a um mesmo *macroperíodo*, podem diferir-se significativamente e apontar para distintas compreensões.

Em **Queridos amigos**, o período passado da ditadura, é apresentado e rememorado através das tragédias pessoais dele decorrentes. A narrativa prioriza os tons de *mágoa*, *ressentimento*, *trauma*, embora que contrabalançados com os de *afeto* e *união*, entre os membros do grupo que superaram, ou não, as restrições e perseguições vivenciadas durante o regime político. Acredita-se que o que diferencia a trama reside na configuração de memória perpassada, em suma, pelo *afeto*. A narrativa interpela o enunciatário/telespectador comovendo-o com os dramas vivenciados pelos protagonistas, fazendo-o temer a ditadura, com vistas a comover e provocar a identificação com a superação dos amigos.

Já em **Magnífica 70** as escolhas tonais estão direcionadas a uma distinta gama de sentimentos. A série atua com uma combinatória tonal que apresenta *uma outra ditadura*. Apesar da censura vigente e dos momentos de tortura vivenciados, a trama apresenta uma maneira de sobreviver à ditadura, contrapondo-se ao tom *derrotista*. Nessa perspectiva, opta por um tom de uma *resistência* dissimulada, que ao invés de enfrentar a censura, burla suas regras e consegue produzir e liberar a exibição dos filmes marginais. A narrativa propõe-se a retomar a memória do período, *homenageando* o cinema marginal e os personagens envolvidos no setor artístico, configurando-os como representantes de uma *contracultura* brasileira que resistiu ao regime militar. Dessa forma, eles são revestidos de um tom heróico, que tangenciam a clandestinidade e a epicidade.

A quarta consideração relaciona-se diretamente à **configuração da memória nacional** por parte da televisão brasileira contemporânea. A esse respeito cada uma das séries adota um posicionamento diverso. Os textos dos dois produtos analisados podem ser, a partir de suas proposições centrais, assim configurados: **Queridos amigos**, é uma série que opera como uma *metamemória*, ou seja, apresenta uma memória da memória do período; **Magnífica 70** recupera uma história da vivência durante o período, em vias de *homenagear à contracultura*. No entanto, mesmo que as duas tramas se utilizem de diversos dispositivos discursivos e expressivos para contextualizar o período histórico, nenhuma delas aprofunda o debate de caráter políticos e/ou ideológicos. Assim, cada uma das séries, em que pesem suas especificidades temáticas e tonais, centra-se na representação, via memória ou recuperação histórica, do *status quo* que caracterizou o período concernente ao durante e pós regime militar. Não há, no decorrer das duas narrativas, um aprofundamento das razões que levaram o país à instauração da ditadura militar estabelecida.

Diante dessas considerações principais, pôde-se perceber, no desenvolvimento dessa investigação sobre as séries ficcionais, que a televisão brasileira, no que diz respeito à recuperação de memória do país, opera em duas direções, aparentemente contraditórias: a do não aprofundamento do debate histórico, que é sempre demasiadamente pesado, interferindo no entretenimento, audiência e lucratividade; e a de instituição de um espaço de maior liberdade, representado pelas séries ficcionais, que possibilitam ensaios e tratamento de temas não abordados por outros formatos.

Dessa forma, abre-se os olhos para a seguinte reflexão: em um país, cuja a mídia mais democrática é a televisão, se ela se nega a aprofundar debates históricos e políticos, como, então, tornar esses temas pauta do cotidiano, como fazer os brasileiros discutirem as questões

atuais, como fazê-los perceber a gravidade contida nos pedidos de volta à ditadura ou de ações de censura que cerceiem as diversas formas de expressão?

O percurso da presente investigação permite chegar até aqui, mas, acredita-se, que muitos e maiores aprofundamentos são possíveis, podendo ser tema para investigações futuras, abrindo espaço para pesquisas que tensionem o viés da produção e, também, da recepção, com vistas a melhor compreender como chegam aos telespectadores essas representações da história nacional e a atuação social da mídia no cotidiano dos brasileiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, D. L. P. de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.
- BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.
- BORIS, F. **História concisa do Brasil**. Edusp, 2002.
- BOURDIEU, P. Gosto de Classe e estilo de vida. In: **Pierre Bourdieu: sociologia**. 2. ed. Sp. Ática, 1994.
- BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Resgate da memória da verdade: um direito histórico, um dever do Brasil**. Brasília, 2011.
- CANDAU, J. **Antropología de la memória**. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- _____. **Memória e identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CAPARELLI, S. **Televisão e capitalismo no Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 1982. p. 18-58.
- CASTRO, M. L. D. de. **Formato promocional e suas configurações**. In: XXIX Intercom, Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Anais do XXIX Intercom. Brasília, 2006.
- CATROGA, F. **Memória, História e Historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- DAMATTA, R. **O que faz o Brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Editora Sala, 1984.
- DIAS, S. R. (Coord.). **Gestão de Marketing**. São Paulo: Saraiva 2003.
- DICIONÁRIO da TV Globo. **Programas de dramaturgia e entretenimento**. Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- DUARTE, E. B. A grande família: o tom como marca de identidade de um produto televisual. In: NAKAGAWA, R. M. de O.; SILVA, A. (Orgs.). **Semiótica da comunicação** (Livro Intercom 2012). São Paulo: Intercom, 2013, p. 177- 197.
- _____. Entre a comemoração e a autopromoção: os testemunhos do fazer televisual. **II Estudos de Televisão Brasil França – Testemunhas, media, identidades**. Salvador, 2016 (no prelo).
- _____. Eu sou do sul: é só olhar pra ver... In: **Anais do XX Encontro da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós**. Porto Alegre, 2011.
- _____. **Ficção televisual: entre séries e seriados**. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Anais do XXXVIII Intercom (NP Televisão e Vídeo). Rio de Janeiro, 2015.

DUARTE, E. B. Quem te viu, não te vê: disfarces da linguagem persuasiva em *merchandising* de TV. In: **Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática**. Santa Maria: NedMídia (Jan.-Jun.)m, v. 08, n. 15, 2009.

_____. *RBS TV: o tom como identidade*. In: OLIVEIRA, A. C. M. de. **Ensaios sociosemióticos**. São Paulo: PUC-SP, 2013.

_____. Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos. In: CASTRO, M. L. D.; DUARTE, E. B. (Org.). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 19-30.

_____. **Televisão: desafios teórico-metodológicos**. In: Pesquisa empírica em comunicação. São Paulo, Paulus, 2010, p. 227-247.

_____. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. **Televisão: entre gêneros, formatos e tons**. IN: XXX NP – INTERCOM – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação. Santos, 2007.

DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. de. **Da teoria à aplicação: detalhamento metodológico** (material didático PPGCOM/UFSM). Porto Alegre: 2014b.

_____. *midiação: o ir e vir entre teoria, metodologia e análise*. In: BARICHELLO, E. M. R.; RUBLESCKI, A. (org.). **Pesquisa em Comunicação: olhares e abordagens**. Santa Maria: UFSM, 2014, p. 67-87.

FIGUEIREDO, A. M. C. **Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?** Paulus, 2003.

FIORIN, J. L. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. Galáxia, **Revista de Comunicação Semiótica e Cultura**, São Paulo, v. 5, p. 19-52, 2003.

_____. **O regime de 1964: discurso e ideologia**. Atual Editora, 1988.

FONSECA, E. V. **A representação do período da ditadura militar brasileira no filme O ano em que meus pais saíram de férias**. 10º Encontro Nacional de História da Mídia. Anais. GT História da Mídia Audiovisual e Visual. Porto Alegre, 2015.

FONTANILLE, J. **Significação e visualidade: exercícios práticos**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GREIMAS, A. J. As aquisições e os projectos. In: COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2013.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOLLANDA, H. B. H. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JOST, F. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____. Para além da imagem, o gênero televisual: proposições metodológicas para uma análise das emissões de televisão. In: CASTRO, M. L. D.; DUARTE, E. B. (Org.). **Televisão: entre o mercado e a academia II**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

JUNG, C. **Os Arquétipos e o Inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

LACLAU, E. **New Reflections on the Resolution of our Time**. Londres: Verso, 1990.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEITE, S. F. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOPES, M. I. V. de; GÓMEZ, G. O. **Anuário Obitel 2015: Estratégias de Produção Transmídia na Ficção Televisiva**. Porto Alegre: Sulina, 2015. Disponível em: http://obitel.net/wp-content/uploads/2015/08/10-08_Obitel-Portugu%C3%AAs_color_completo.pdf. Acesso em: **mês ano**.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2001.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo, Editora SENAC, 2004.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

MATTOS, S. **História da televisão brasileira: uma visão social, econômica e política**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

MEMÓRIA GLOBO. **Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MOLETTA, A. **Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo**. São Paulo: Summus, 2009.

MUNT, S. **The cultural politics of shame**. Hamshire: Ashgate, 2008.

NORA, P. **Entre Memória e História**. A problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: EDUC, n. 10, 1993. p. 8.

NÖTH, W. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

ORICCHIO, L. Z. **Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos** 2.3, 1989.

- PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Martins Fontes, 1997.
- _____. **Morphology of the Folktale**. University of Texas Press, v. 9, 2010.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RODRIGUES, S. **Como escrever séries: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV**. São Paulo: Aleph, 2014.
- RODRÍGUEZ, A. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2006.
- RONSINI, V. M. **Mercadores de Sentido: Consumo de mídias e identidades juvenis**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- ROSÁRIO, N. M. do. Formatos e gêneros em corpos eletrônicos. In: DUARTE, E.; CASTRO, M. L. **Comunicação audiovisual: gêneros e formatos**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- ROSSINI, M. Filme histórico e identidade nacional: o exemplo de Lamarca. In: CONGRESSO Brasileiro de Ciências da Comunicação, 24, 2001, Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: INTERCOM, 2001.
- SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- _____. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Companhia das letras, 2007.
- SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2008.
- SIMÕES, I. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica Brasil**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- STERNHEIM, A. **Cinema da Boca: Dicionário de diretores**. São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- TRINDADE, E. Merchandising em telenovela: a estrutura de um discurso para o consumo. **Comunicação, marketing, cultura: sentidos da administração do trabalho e do consumo**. São Paulo: ECA/USP, p. 154-166, 1999.
- VOGLER, C. **A jornada do escritor**. Rio de Janeiro, Ampersand Editora, 1997.
- XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra. 2001.