

Telerrecriação: conexões conceituais para pensar rupturas de sentidos e criação na ficção seriada televisual¹

Nísia Martins do ROSÁRIO²

Adriana Pierre COCA³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Este artigo investiga os processos de rupturas de sentidos na teledramaturgia brasileira contemporânea para problematizar a noção de telerrecriação a partir de três perspectivas: os conceitos de explosão e criação de Lotman (1978a; 1999), o enfoque da transcrição de Campos (2013) e as reflexões sobre o terceiro sentido de Barthes (2009). O objetivo é apreender o processo de reconfiguração de códigos, de formatos e da linguagem da teledramaturgia atual e, para alcançá-lo, a pesquisa problematiza as rupturas de sentidos na teleficação em suas dimensões estéticas e de percursos narrativos, propondo, ainda provisoriamente, o conceito de telerrecriação.

Palavras-chave: Teledramaturgia brasileira; Telerrecriação; Explosão; Transcrição; Sentido obtuso.

Apontamentos iniciais

Partimos do pressuposto que a desconstrução à matriz tradicional de narrar na televisão vem sendo progressiva, sobretudo, no que tange a formatos estéticos e percursos narrativos do ponto de vista da produção. Esses trabalhos se apresentam, de alguma maneira, como crítica à forma canônica de contar histórias de ficção seriada.

Antes de problematizarmos nosso pressuposto, entendemos que é relevante abordarmos, resumidamente, o que entendemos por linguagem convencional das narrativas ficcionais na TV, que acreditamos que vem sendo desafiada. Ainda que faça parte de um sistema audiovisual, a televisão constitui seu próprio sistema modelizante que foi sendo construído ao longo de sua história num processo de codificação de gêneros e de formatos bastante específicos. Essas características podem ser percebidas de modo geral na fragmentação da programação, na repetição constante de determinados elementos, na autoreferenciação, na existência de um macrodiscurso para além do programa em si, na transmissão única, entre outros. No que se refere às narrativas ficcionais podemos observar que se evidenciam como modelizantes, o modo como os planos de câmera são trabalhados conduzindo o olhar do espectador e sugerindo uma determinada leitura, a busca por uma

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação do XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora e pesquisadora do PPG em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutora em Comunicação Social (PUC/RS). Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq. Membro dos Grupos de Pesquisa *Gpesc* e *Processocom* E-mail: nisia@corporalidades.com.br / www.corporalidades.com.br.

³ Bolsista da CAPES/DS. Doutoranda da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) do PPG em Comunicação e Informação, na linha de pesquisa Cultura e Significação. Mestra em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Membro dos Grupos de Pesquisa *Gpesc* e *Processocom*. E-mail: pierrecooca@hotmail.com.

cenografia realista, a existência de ganchos narrativos, herança do gênero literário folhetim, o estabelecimento de núcleos de personagens protagonistas e secundários, entre outros.

Paralelamente a esses modos convencionais de narrar e construir textos ficcionais, vêm sendo observadas novas experiências, as quais vêm surgindo no seio da emissora brasileira de televisão que alcança maior audiência entre os canais abertos, a TV Globo. Por um lado, isso indica uma tendência à necessidade de atualização e renovação dos modos de contar histórias. Por outro lado, isso pode surpreender, já que, historicamente, a TV Globo serve como um modelo de representação, inspirando inclusive a teledramaturgia das outras emissoras produtoras. Essa situação parece ser uma reação à fuga da audiência provocada pelo avanço das mídias digitais, que, conseqüentemente, também tornam mais acessíveis produções audiovisuais diversas, inclusive aquelas produzidas com sucesso em outros países, como as séries norte-americanas que chegam pelo Netflix, por exemplo. Tal contexto proporcionou mudanças mais acentuadas e urgentes na dramaturgia de televisão, mas, com certeza, há ainda um conjunto de outros fatores que sustentam essa espécie de abertura e/ou experimentação na criação ficcional de TV.

Na busca por compreender como se concretizam essas experiências que colaboram para a reconfiguração da teledramaturgia, o primeiro questionamento que se impôs foi: como a ficção seriada brasileira dá a ver novos formatos e novos modos de contar histórias por meio de rupturas de sentidos em sua linguagem e como desencadeiam a telerrecriação? A partir desse questionamento nos debruçamos sobre os pressupostos da semiótica da cultura (SC) e ancoramos a reflexão no conceito de explosão e criação de Lotman (1999), porque compreendemos que tal noção é valiosa para se pensar como se dão as rupturas de sentidos observadas nas narrativas ficcionais na TV. Rupturas essas que podem provocar tensionamentos que conduzem a novos sentidos, que nos fazem perceber sistemas culturais que compõem a semiosfera pensada por Lotman (1999).

Nesse processo de remodelação da linguagem televisual acreditamos também que a SC oferece outra contribuição determinante para o percurso reflexivo que pretendemos desenvolver: a noção de criação artística. A linguagem das artes, diz Lotman, dispõe uma complexa rede de linguagens inter-relacionadas, mas não semelhantes, que permite a pluralidade de leituras possíveis de um texto artístico (1978a). Por isso, aproximamos essa noção de criação de Lotman (1996) a esse conceito, ainda por definir, que ousamos nomear telerrecriação, assim como suspeitamos que as explosões são precípuas da telerrecriação. Além desses conceitos como alicerces fundantes da proposta, subsidiariamente, há outras

vertentes teóricas que sustentam a argumentação e que serão desenvolvidas brevemente neste texto: a reflexão do terceiro sentido ou sentido obtuso (BARTHES, 2009) e a perspectiva da transcrição (CAMPOS, 2013). É justamente nas abordagens desses conceitos que a noção de telerrecriação deverá ser problematizada e argumentada e entendemos que esse processo fica mais consistente ao se estabelecer relações com as séries televisuais.

Assim sendo, esse artigo foi dividido em cinco partes, a primeira é essa que dá conta de tecer os apontamentos iniciais da reflexão. A segunda e a terceira partes se dedicam a discorrer sobre os conceitos fundantes da pesquisa na sua articulação com a telerrecriação. Para tanto abordaremos aspectos da semiótica da cultura que dizem respeito a explosão e a criação e, em seguida, passamos a tratar da transcrição e do sentido obtuso. Na quarta parte trazemos observações empíricas que buscam corroborar as relações entre os eixos conceituais e as séries ficcionais em que se observam as rupturas de sentido. Por fim, as considerações finais.

Antes de seguirmos, entendemos que seja importante já apresentar nossos observáveis empíricos, que nesse artigo não são analisados em profundidade em função do espaço que seria necessário para tal. Assim, optamos por pontuar os traços de telerrecriação que encontramos neles. É no núcleo de teledramaturgia da TV Globo que passamos a observar a diversificação nos modos de construir formatos e narrativas. Algumas dessas produções oferecem ao telespectador elementos imprevisíveis e descontínuos, provocando a necessidade de reconfigurar seus processos de tradução. Encontramos nelas o incomum e a inadequação, por vezes, aos sistemas modelizantes. Para o recorte desse artigo escolhemos o núcleo liderado pelo autor e diretor Luiz Fernando Carvalho⁴. Carvalho dirigiu trabalhos elogiados, sobretudo, pela qualidade estética, como a telenovela *Renascer* (1993) e a minissérie *Os Maias* (2001) e o *remake* da telenovela *Meu pedacinho de chão* (2014). Contudo, optamos nesta reflexão por direcionar nosso olhar para os trabalhos em que ele assinou o texto final e também fez a direção e que ocuparam a mesma faixa horária na grade de programação da TV Globo, por volta das 23 horas, período mais suscetível a experimentações. As produções são: *Hoje é dia de Maria*; *A pedra do Reino* e *Capitu*.

⁴ Nota-se que neste artigo fizemos apenas um recorte dos trabalhos de Carvalho, outras produções foram realizadas por este diretor; elegemos essas para referência empírica, por entender que são flagrantes para se pensar as rupturas de sentidos.

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

Rupturas de sentidos, explosão e criação

Um dos conceitos caros a Lotman (2003) é o de linguagem, que assume uma função comunicativa ao dar uma informação ao receptor e pode ter também, além da função informativa, a função criativa. A linguagem apresenta, ainda, uma terceira função que está vinculada à memória da cultura e reflete um passado cultural - portanto está enraizada pela memória de textos que formam a história da cultura humana.

O autor alerta que o texto, nessa concepção, não é um “mero envoltório passivo do significado determinado de antemão”⁵ (LOTMAN, 2003, p. 02), mas se configura como um gerador de significados, de sentidos. Nessa perspectiva, entendemos que a linguagem televisual, por sua natureza intrínseca, é um texto comunicativo e que pode ser criativo além de ter a função mnemônica. Nessa perspectiva, todo texto audiovisual se constitui como uma amálgama de vários outros textos e, conforme reflete Lotman (2003), também vem impregnado de memórias, um conjunto de signos em relação que produzem significados. Portanto, a linguagem televisual se constitui num texto, um sistema semiótico complexo que cruza e se forma a partir de um conjunto de textos que abarca códigos distintos, tais como o sonoro e o visual.

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

Quando Lotman reflete sobre a linguagem audiovisual referindo-se ao cinema, ressalta que toda imagem reproduzida numa tela é um signo, então tem significado, é portadora de informação. Contudo, pode ser um signo ambíguo, revestido “(...) de

⁵ Tradução livre das autoras do original em espanhol.

significações suplementares, por vezes completamente inesperadas” (LOTMAN, 1978a, p. 60). Lotman aponta tendências distintas: uma que se baseia na experiência já introjetada no espírito, que nos conforta porque repete elementos conhecidos e se apresenta dentro das nossas expectativas, e a tendência que perturba, aquela que não corresponde ao “esperado” e provoca deslocamentos porque coloca “em relevo no texto nós semânticos” (*Idem*). É exatamente quando a expectativa é derrubada que se apresenta diante do espectador o maior número de informação, é quando há, segundo Lotman (1978a), uma transgressão significativa. É evidente que essas tendências podem ocorrer simultaneamente em uma mesma produção audiovisual e uma ou outra se sobressair.

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

Os filmes de Charlie Chaplin são um exemplo universal trazido por Lotman para pensar a significação no cinema em seu livro *Estética e semiótica do cinema*, posteriormente retomado de maneira ampliada em *Cultura e explosão*. Sob o olhar de Lotman (1978b; 1999), em todas as produções do cineasta é possível identificar um elemento constante, portanto esperado, conhecido do espectador - o que ele chama de a máscara de Charlot – e que contempla, além da maquiagem, sua indumentária, seus gestos e as situações-tipo de intriga. Esse é um elemento da personagem que faz parte da estrutura artística da obra cinematográfica de Chaplin como um todo, mas que, paradoxalmente, não subtrai sua contribuição para a criação de uma nova linguagem para o cinema, que se construiu não a partir desses elementos, mas dos elementos inconstantes que contribuíram para a desconstrução dos esteriótipos cinematográficos. Para Lotman, o inesperado nos filmes de Chaplin foi garantido por sua habilidade na introdução de técnicas circenses no cinema, por meio da linguagem da pantomima, embora o artista mantivesse em todo longa-metragem que produziu um “princípio artístico guia” (1999, p. 164). Com isso, o modo de Charlie Chaplin colocar em diálogo o circo e o cinema marcou um momento de ruptura de sentido na história da cinematografia.

Nota-se em toda obra de Lotman uma ocupação e atenção às rupturas de sentido, a reconfiguração de códigos e de linguagens que levam ao imprevisível, ao descontínuo. Esse foi, sem dúvida, um eixo de problematização do autor, fundante na construção de seus

estudos sobre a semiótica da cultura e está conectado também aos seu entendimento de cultura como texto complexo e processo dinâmico. A impermanência é uma condição fundante desse processo dinâmico e tal dinamicidade assegura um contínuo artifício de transformação - mudanças que são desencadeadas pelos tensionamentos entre os sistemas.

As relações entre os sistemas culturais se desencadeiam em um espaço semiótico que Lotman (1996) denominou semiosfera. Como dimensão de realização da semiótica, a semiosfera está em constante movimento porque vive “aberta” a informação externa, ela opera sobre a tradução e, nessa via, sobre a imprevisibilidade a partir de processos com potencial de semioses diversas, apropriações, exclusões e diálogos. Desse modo, podemos dizer, inclusive, que este estudo se dedica a pensar os processos de impermanência e, conseqüentemente, de reconfiguração de uma linguagem específica que é a narrativa ficcional que contempla textos dentro de textos e faz parte da semiosfera televisual.

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

Se aproximarmos essa noção à linguagem audiovisual, mais uma vez percebemos como se dá a reconfiguração da linguagem, como no exemplo trazido por Lotman sobre o cinema de Chaplin. Acontece um movimento de desterritorialização do código, do sentido, que induz a uma re-acomodação do sistema em razão da tensão e, por consequência, uma reterritorialização destes elementos. Para Lotman (1999), os órgãos do sentido reagem aos estímulos que, pela consciência, são percebidos como algo contínuo. Esse processo de percepção pode operar sobre o previsível e o imprevisível. A primeira é aquela percepção já esperada, que tende a estabilização; a segunda, o oposto, leva a desestabilização e pode provocar, inclusive, a ruptura de sentidos brusca que é nomeada por ele de explosão.

Assim, defendemos que há níveis de explosão a partir das perspectivas de abordagem propostas por Lotman que se materializam quando buscamos identificar os modos como ocorrem as imprevisibilidades, os procedimentos de descontinuidade e as intensidades das desterritorializações de sentidos em relação ao modelizante das linguagens, códigos e sistemas. Os processos de construção e apresentação dos elementos que compõem

a explosão impactam de modo diferenciado em públicos diferentes e precisam ser examinadas em relação a um texto cultural mais amplo que, no caso deste estudo, abrange pelo menos o sistema televisual. Desse modo, antes de definirmos processos explosivos, é necessário investigar como se dão as rupturas de sentidos.

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

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

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

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

Lotman esclarece a condição desse tipo de texto: “o receptor tenta perceber o texto segundo cânones já conhecidos, mas pelo método de tentativas e de erros, convence-se da necessidade de elaborar um novo código que ainda não conhece” (1978a, p. 61). E completa

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

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

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

Transcriação e sentido obtuso

Transcriação⁶ é como Haroldo de Campos nomeia a tradução poética. O texto *Da tradução como criação e como crítica* nos ajuda a traçar relações de correspondência do texto telerrecriado com a verve da transcriação de Campos que se apresenta como um processo crítico e criativo. Mas foi ao desconstruir a noção de transcriação em contato com

⁶ A preocupação do autor é antiga. Seus primeiros ensaios sobre o tema são de 1962, no entanto, em 2013 foi lançado um livro com um compêndio dos principais textos dele sobre transcriação, sobretudo artigos publicados em revistas científicas, jornais de grande circulação, fruto de conferências ou que, isoladamente, fizeram parte de coletâneas em que o fio teórico condutor era outro.

outros textos do autor que estabelecemos as fusões conceituais possíveis das quais falamos a seguir.

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

Os apontamentos do autor seguem uma linha de observação clara que se sintoniza com as leituras da semiótica da cultura reveladas até este ponto - traduzir é recriar um novo texto que desconstrói o original para reconstruí-lo e, assim, “*traduz a tradição, reinventando-a*” (CAMPOS, 2013, p. 39, grifo do autor), porque só dessa maneira contornamos a impossibilidade de traduzir textos criativos, endossando a mesma linha de raciocínio de Bense quando este aponta a fragilidade da “informação estética”. Portanto, podemos criar uma nova informação estética ou como prefere Campos, recriar. Associamos a tradição na colocação anterior à memória televisual que permanece, embora reinventada, nos textos telerrecriados, já que esta é vista como “uma apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como uma construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente da criação” (*Idem*).

Nessas contingências, a tradução poética repensa os conceitos de fidelidade e liberdade. “Em vez de ‘fidelidade’ entendida como literalidade servil em função da restituição do sentido, agora a fidelidade estará, antes, numa ‘redação da forma’” (CAMPOS, 2013, p. 103, grifo do autor). Nesse sentido, estabelecemos mais uma fusão entre as referências da transcrição e da telerrecriação se a “fidelidade” aqui for admitida como uma fidelidade às formas usuais de se criar para TV. Quando olhamos para os textos recriados na televisão também observamos uma fuga à “fidelidade servil” e, conseqüentemente, uma “redação da forma”.

É certo que Campos ressalta os aspectos formais da poesia que compõem o plano de expressão, assim como, se pensarmos no audiovisual, recompor a forma também é transmutar o plano da expressão. Esta, ainda, impacta na transposição do conteúdo, como veremos na discussão sobre o sentido obtuso pensado por Barthes (2009). Os preceitos são bem definidos:

A reconfiguração da estrutura do texto pela “transcrição” redetermina-lhe a função como seu “horizonte de sentido” (o “extratexto” do original, geralmente situado numa dada conjuntura do passado, sofre a interferência

do “extratexto” do presente da tradução pelo qual ele é “lido”) (CAMPOS, 2013, p. 119).

Eis nessa citação outro aspecto fundamental para pensar os textos telerecriados: a sinalização que o texto traduzido/recriado tem como função preencher um novo contexto. Campos lembra que “como ato crítico, a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, mas – pelo menos segundo a concebo – supõe uma escolha, orienta-se por um projeto de leitura, a partir do presente da criação, do passado da cultura” (CAMPOS, 2013, p. 136). Logo, a transcrição como tradução crítica atualiza os elementos com os “novos atos ficcionais” recombinaos, sem abstrair o original; exatamente por isso o texto recriado garante a sobrevivência desse texto do passado, ou, para usar uma terminologia benjaminiana, seu “perviver”, e é dessa forma que, parafraseando o poeta Fernando Pessoa, o autor afirma que se o poeta é um fingidor, o tradutor é um transfigurador.

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

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

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

No artigo *O Terceiro Sentido*, escrito em 1970 para o *Cahier du Cinéma* e publicado em 2009 com outros textos no livro *Barthes: o óbvio e o obtuso*, Roland Barthes discute esse conceito a partir de alguns fotogramas de filmes do cineasta russo Sergei Eisenstein. O

raciocínio de Barthes é claro quando diz que os sentidos podem se apresentar em três níveis: o informativo, o simbólico e o obtuso. É esse último que nos interessa.

O nível informativo é o nível da comunicação, aquele do signo que se apresenta a nossa frente, evidente e, portanto, óbvio. O nível simbólico é o da significação, no qual encontramos elementos figurativos emblemáticos que fazem alusão aos universais. O terceiro nível do sentido apontado por Barthes é o obtuso, é o nível da significância. O nível obtuso exige um questionamento; diferente do segundo nível, o simbólico, que é intencional e é extraído de uma espécie de “léxico geral, comum, dos símbolos” (BARTHES, 2009, p. 49). Enquanto um se coloca “naturalmente ao espírito” (*Idem*), o outro, o obtuso, abriga algo mais, “como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo” (BARTHES, 2009, p. 50).

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

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

Assim, o sentido obtudo, tanto quanto as explosões lotmanianas e a transcrição, exigem a reorganização de códigos, desterritorialização de sentidos, elaboração de novos significados, tudo isso no âmbito de um nível de significância.

Alguns observáveis dessa experiência

Conforme já afirmamos, serão abordadas aqui três produções de Luiz Fernando Carvalho afim de pontuar os traços de telerrecriação.

A série *Hoje é dia de Maria* (2005)⁷ foi a primeira produção de TV que Carvalho assinou como roteirista o texto final e também fez a direção. Com esse trabalho, expõe um texto televisual que de fato “incomoda” o telespectador ao explorar elementos pouco comuns na teledramaturgia, o principal deles a fuga à representação fiel da realidade. *Hoje é dia de Maria* surpreendeu com um universo lúdico representando o nordeste brasileiro, inspiração teatral e marionetes assumindo papéis de animais. Uma experiência que fez uso do cenário em forma de ciclorama, um *domus*, com 360 graus, todo pintado à mão e com uma cenografia montada a partir de material reciclável, que deu vida, inclusive, ao figurino das personagens. Algo imprevisível para a TV aberta brasileira, que por muito tempo privilegiou minisséries de representação realista, muitas delas baseadas em fatos históricos e que se confundiam com relatos verídicos, com rigor na construção da *mise-èn-scene* e a inserção, inclusive, de materiais de arquivo da época retratada. Dois anos depois, nas mesmas circunstâncias, Carvalho produziu a microssérie *A pedra do reino* (2007)⁸ e, dessa vez, repetiu algumas experiências visuais, como os animais que lembram o teatro de bonecos. O ciclorama foi substituído por uma cidade-cenário em locação e entrou em cena a desconstrução narrativa; personagens de tempos narrativos distintos (passado e futuro) contracenando. Talvez possamos dizer que essas microsséries provocaram momentos de intradutibilidade na relação com o público ao proporcionarem uma experiência estética e narrativa com nova roupagem na televisão. *A pedra do reino* foi o primeiro trabalho do Projeto Quadrante, que tem como proposta adaptar obras da literatura brasileira para a televisão, e, por isso, no ano seguinte, foi ao ar a microssérie *Capitu*⁹. Consideramos que com essa produção houve um momento de explosão, que já vinha sendo sinalizado nos trabalhos anteriores de maneira gradual. *Capitu* pode ter provocado rupturas de sentidos significativas. Isso porque a narrativa, que é toda contada em *flashback*, articulou de maneira intensa a atuação entre personagens de tempos narrativos diferentes e, não obstante, uniu na mesma cena o protagonista Bentinho adolescente e o adulto e objetos dos séculos XIX e XXI, provocando uma subversão do cronotopo¹⁰ (COCA, 2012); Para Irene

⁷ *Hoje é dia de Maria* foi ao ar pela TV Globo de 11 a 21 de janeiro de 2005 e a segunda temporada de 11 a 15 de outubro de 2005. A série foi inspirada na obra do dramaturgo Carlos Alberto Soffredini.

⁸ *A pedra do reino* é baseada no livro *O Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* do escritor Ariano Suassuna e foi ao ar de 12 a 16 de junho de 2007. É uma coprodução da TV Globo com a produtora independente Academia de Filmes e foi rodada em 16 mm, só depois finalizada em alta definição. As filmagens aconteceram na cidade de Taperoá, no interior da Paraíba.

⁹ *Capitu* foi baseada no romance *Dom Casmurro*, do escritor Machado de Assis, e foi ao ar de 08 a 13 de dezembro de 2008.

¹⁰ As tratativas sobre o conceito de subversão cronotópica na microssérie estão no artigo: COCA, Adriana P.. As subversões cronotópicas na microssérie *Capitu*. **Temática** (João Pessoa. On-line), v. 1, p. 1-19, 2012. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2013/Janeiro/subversoes_cronotopicas_capitu.pdf>. Acesso em: 02.08.2014 às 18h23.

Machado, “o cronotopo diz respeito à análise das transformações de semiose em que informações passam por elaborações de modo a traduzir sistemas de signos.” (2010, p. 216). Esses signos estão arraigados na narrativa e “configuram modos de vida em contextos particulares de temporalidades.” (*Idem*, p. 215). No entanto, nessas produções há uma subversão desse espaço-tempo narrativo com a fusão de temporalidades. Por tudo isso, a microssérie *Capitu* traz uma proposta estética improvável, se considerarmos as tratativas canônicas para se contar uma história que se passa no início do século XIX. A fidelidade histórica não foi preservada e os cenários realistas deram lugar a cenários “inacabados”, a maior parte da produção foi rodada em um galpão, um antigo prédio abandonado no centro da cidade do Rio de Janeiro, que serviu como locação para a maioria das cenas, o tom operístico foi o conceito-chave para a criação da microssérie. Em poucos momentos a decupagem clássica, que visa reproduzir o movimento natural do nosso olhar, foi respeitada. Com um elenco enxuto, em várias cenas a figuração foi substituída por desenhos feitos em papelão. Uma mestiçagem de textos diversos que, a nosso ver, tira *Capitu* do centro da semiosfera, na qual circulam a maioria das narrativas ficcionais na televisão, e a aproxima da periferia da semiosfera.

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

Considerações finais

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

Na conceituação de criação de Lotman (1978a) estão embutidas outras vertentes constitutivas que alicerçam a nossa formulação de telerrecriação, como as explosões, precípuas do texto artístico. “Um texto artístico é um texto construído com complexidade. Todos os seus elementos são elementos de sentido” (LOTMAN, 1978a, p. 41); assim também é o texto televisual recriado. A telerrecriação, do mesmo modo que o texto artístico, pode ser penetrada “(...) por um número praticamente infinito de fronteiras que segmentam o texto em fragmentos equivalentes a numerosos pontos de vista e, por

consequente, alternativos” (LOTMAN, 1978a, p. 473). Lembramos que a fronteira é movediça. Lotman ratifica: “O texto artístico não tem uma única resolução” ¹¹ (1999, p. 168) e, portanto, podemos usufruir dele inúmeras vezes.

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

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

Com essas considerações esclarecemos que o texto telerrecriado não se apresenta como um texto fora de todos os padrões de se criar histórias ficcionais na TV; logo, o que buscamos é investigar um determinado texto televisual que prima por características que marcam uma época e se difere das demais produções realizadas sob os cânones da linguagem da teleficção. Reforçamos que são elementos específicos das telerrecriações, por exemplo, as imprevisibilidades, que carregam momentos de explosões que podem se apresentar nos aspectos formais e/ou narrativos e que, dessa maneira, rompem com o modelo clássico conhecido do público habitual da televisão aberta. São também elementos da telerrecriação a descontinuidade e a desterritorialização. Pela perspectiva de Campos os elementos da telerrecriação se constituem num processo de tradução criativa que desconstrói o original e o reinventa. Mas nesse processo está também uma redefinição de forma e, sobretudo, um ato usurpatório. Já nas contribuições de Barthes para a constituição de uma noção de telerrecriação podemos identificar aspectos relevantes do sentido obtuso que estão na subversão das práticas de sentidos, contra as práticas majoritárias. O sentido obtuso, afinal, busca enxergar além do que está na cena, expressões que a inteligência não consegue absorver de imediato e, portanto, são fugidias e esquivas. No sentido obtuso, e portanto, na telerrecriação devem estar a força da desordem e da contralógica.

Tais rupturas de sentidos propõem novas tessituras visuais, proporcionam uma experiência estética importante na televisão aberta e apontam reconfigurações significativas nos percursos narrativos. A chave de leitura desenvolvida nessa reflexão quer acreditar que a teledramaturgia vive um momento de transformações intensas diante das questões

¹¹ Livre tradução das autoras do original em espanhol.

impostas pela multiplicidade de formatos no audiovisual e das mudanças nos modos de ver e produzir imagens na contemporaneidade. Vivemos um período que gera, em vários aspectos, propostas para um novo regime de visibilidade na televisão aberta brasileira, e com base nessas condições é que enxergamos trabalhos que refletem esse momento específico de reconfiguração da teleficção que acolhe produções com características de telerrecriação, como a microssérie *Capitu*.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COCA, Adriana P.. As subversões cronotópicas na microssérie *Capitu*. **Temática** (João Pessoa. Online), v. 1, p. 1-19, 2012. Disponível em:
<http://www.insite.pro.br/2013/Janeiro/subversoes_cronotopicas_capitu.pdf>. Acesso em: 15.06.2015 às 18h23.

LOTMAN, Iuri M. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a.

_____. **Cultura y explosión**. Barcelona: Gedisa, 1999.

_____. Sobre el concepto contemporáneo de texto. **Entretextos**. n. 2, Granada, 2003. Disponível em: <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf>>. Acesso em: 15.06.2015 às 21h30.

_____. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Estampa, 1978b.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (orgs). **Círculo de Bakhtin**: Diálogos in possíveis. Campinas: Mercado de Letras, 2010. v.1. Série Bakhtin: Inclassificável.