UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – HABILITAÇÃO JORNALISMO

KARYME REIS DA COSTA

AS MOLDURAS E MOLDURAÇÕES DE SOM & FÚRIA:

por um *Shakespeare* televisivo

Porto Alegre

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – HABILITAÇÃO JORNALISMO

Karyme Reis da Costa

AS MOLDURAS E MOLDURAÇÕES DE SOM & FÚRIA:

por um *Shakespeare* televisivo

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Prof. Me. Jamer Guterres de Mello

Porto Alegre

2012

Karyme Reis da Costa

AS MOLDURAS E MOLDURAÇÕES DE SOM & FÚRIA:

por um *Shakespeare* televisivo

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Prof. Me. Jamer Guterres de Mello

Aprovado em 10 de DEZEMBRO de 2012 – Conceito Final: A

BANCA EXAMINADORA:

_____

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS

_____

Prof. Me. Jamer Guterres de Mello – UFRGS

_____

Prof. Me. Alex Ferreira Damasceno – UFRGS

_____

Prof. Me. Patrícia de Oliveira Iuva – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Àqueles que me ajudaram na produção deste trabalho:
Rosangela e Julio, pelo amor incondicional;
Luana, pela força e paciência.

"A vida é uma história contada por um louco,
cheia de som e fúria, significando nada.”
(SHAKESPEARE, 1996, p. 102)

RESUMO

Esta pesquisa se propôs a estudar as diferentes molduras e molduração̧es utilizadas pela televisão na minissérie *Som & Fúria* que a possibilitaram construir um teatro televisivo. A partir da revisão histórica da teledramaturgia e da decupagem dos trechos Shakespearianos apresentados na série, percebeu-se de quais elementos audiovisuais a tevê se apropria para instaurar as suas *ethicidades* televisivas.

Palavras-chave: Televisão. Teledramaturgia. Molduras. Linguagem audiovisual.

ABSTRACT

The propose of this research is to study the different frames (molduras) and molduraçõesused on television in the miniseries *Som & Fúria* that enabled build a television drama. From the review of historical soap operas and decoupage of Shakespearean excerpts featured in the series, it was possible to observe which audiovisual elements TV has appropriated to establish their sense of identity (television ethicidades).

Key-words: Television. Teledramaturgy. Frames. Audiovisual language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Personagem Hérmia moldurada pelo binóculo da espectadora do teatro.....57
Figura 2 - Enquadramento "visão da plateia".....58
Figura 3 - Titânia em plano médio, virando de costas pra plateia na sequência.....58
Figura 4 - Primeiro plano de Titânia.....59
Figura 5 - Peça finalizada com o enquadramento "visão da plateia".....60
Figura 6 - *Frames* evidenciam o personagem Jaques Maia visto da coxia.....62
Figura 7 - Elen e/ou Gertrudes aflita.....63
Figura 8 - Personagem Hamlet interpretada por Jaques em close-up; plateia na expectativa.....64
Figura 9 - Hamlet em *plongée* evocando Deus.....64
Figura 10 - Sequência de molduras que instauram sentimentos.....65
Figura 11 - A câmera evidencia Dante enquanto Hamlet caminha em direção à plateia.....66
Figura 12 - Detalhe das jujubas dentro do crânio seguido da expressão de Jaques ao vê-las.....67
Figura 13 - Jaques sorrindo para Dante ao finalizar a peça.....67
Figura 14 - Sequência de planos mostrando Lady Macbeth despindo o marido.....70
Figura 15 - Plano geral de Macbeth totalmente despido.....71
Figura 16 - Elen pedindo desculpas a Henrique.....71
Figura 17 - Comparação dos enquadramentos entre a luta de Macbeth e uma luta de boxe televisiva.....72
Figura 18 - Sequência de cortes emoldurando a ação da batalha.....72
Figuras 19 - Plano detalhe da espada de Siward e reação da plateia.....73
Figura 20 - Sequência rápida de cortes em planos variados.....74
Figura 21 - Enquadramento inicial *cavalheiro da plateia* seguido de um primeiro plano de Julieta.....76
Figura 22 - Romeu em primeiro plano.....77

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10

2. DA *SOAP OPERA* À MINISSÉRIE: OS TIPOS DE NARRATIVAS TELEVISIVAS E SUAS ORIGENS 14

2.1 SERIADOS 15

2.1.1 Folhetim 18

2.1.2 Radionovela 19

2.1.3 *Soap Opera* 20

2.1.4 Telenovela 21

2.1.4.2 Tipo de narrativa: telenovela 27

2.1.5 Minissérie 29

2.1.5.1 Núcleo Guel Arraes 30

2.1.5.2 Tipo de narrativa: minissérie 31

2.1.5.3 Tipo de narrativa: seriado 32

2.2 UNITÁRIOS 33

2.2.1 Teleteatro 34

3 SOM & FÚRIA 36

3.1 *SLINGS AND ARROWS*: O ORIGINAL CANADENSE 36

3.2 SOM & FÚRIA: A ADAPTAÇÃO BRASILEIRA 36

3.2.1 O enredo e alguns personagens de *Som & Fúria* 38

3.3 O2 FILMES E REDE GLOBO: A PARCERIA E SUA REPERCUSSÃO 41

4 LINGUAGEM AUDIOVISUAL 43

4.1 ELEMENTOS DA LINGUAGEM AUDIOVISUAL 46

4.1.1 Enquadramento 46

4.1.2 Campo 46

4.1.3 Plano 48

5 MOLDURAS E MOLDURAÇÕES TELEVISIVAS 50

5.1 ETHICIDADES, MOLDURAS E IMAGINÁRIOS: OS TRÊS EIXOS FUNDANTES ..51
5.2 POR UM TEATRO TELEVISIVO: A ANÁLISE DE SOM & FÚRIA.....54
5.2.1 Sonho de Uma Noite de Verão.....55
5.2.1.1 Sonho de Uma Noite de Verão em Som & Fúria.....56
5.2.2 Hamlet 60
5.2.2.1 Hamlet em Som & Fúria.....61
5.2.3 Macbeth.....67
5.2.3.1 Macbeth em Som & Fúria.....69
5.2.4 Romeu e Julieta.....74
5.2.4.1 Romeu e Julieta em Som & Fúria.....75
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 81
ANEXO A - DECUPAGEM DAS PEÇAS SHAKESPERIANAS DE SOM & FÚRIA...83

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa vem de um simples desejo, uma curiosidade particular, um gosto pessoal. Vem da vontade de entender um pouco mais sobre aquela (que hoje nem mais posso chamar de caixa, mas que vou fazer) caixa preta luminosa da sala da avó. Quando criança tinha verdadeira fascinação por aquele aparelho que tinha todos os móveis da sala dispostos em sua função. E que crianças pequenas (eu) não podiam mexer, justificado pelo clássico "vai estragar". Demorei muito tempo a aceitar (e entender) que as pessoas que apareciam ali molduradas não estavam DENTRO da televisão, que a imagem na tela vinha por um "sinal". Tentavam me explicar que naquelas hastes de metal - sempre acompanhadas pelas palhas de aço da avó - a imagem era "captada".

Os anos passaram; os questionamentos e a curiosidade, jamais. E na primeira oportunidade que me foi oferecida de conhecer as entranhas daquela caixa preta, eu abracei. Trabalhei na tevê universitária da UFRGS por toda a graduação, e nessa área pretendo seguir enquanto for possível. Aprendi muito da parte técnica, descobri cada ferramenta necessária pra transformar a "realidade" naquele sinal captado pelas antenas da tevê da avó. E agora quero entender um pouco mais as ferramentas que ela utiliza para construir essa "realidade televisiva".

Muito mais do que uma tecnologia que transmite sons e imagens em movimento, a televisão é parte constituidora da cultura. Ela ocupa lugar estratégico na dinâmica da formação de culturas, e o seu conteúdo é tomado como referência de realidade, atuando efetivamente na transformação de sensibilidades e na construção de imaginários e identidades (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001).

Versando um pouco sobre a criação de imaginários, o filósofo Castoriadis (1987) afirma que devemos pensar a realidade de cada sociedade como uma *criação*, a *priori*, sem determinações e originada a partir da imaginação. Essa imaginação se utiliza de elementos que aí estavam dando a eles nova forma. A perspectiva principal de Castoriadis (1987) é a de que a realidade social-histórica é uma consequência do embate realizado entre o imaginário social instituído e o imaginário social instituinte. Ele afirma que

> A história é criação; criação de formas totais de vida humana. As formas sociais-históricas não são "determinadas" por "leis" naturais ou históricas. A sociedade é auto-criação. Quem cria a sociedade e a história é a sociedade instituinte, em oposição à sociedade instituída, imaginário social no sentido radical. A auto-instituição da sociedade é a criação de um mundo humano: de coisas, de realidade, de linguagem, de normas, de valores, modos de viver

> e de morrer, objetivos pelos quais vivemos e outros pelos quais morremos – e, obviamente, em primeiro lugar e acima de tudo, ela é a criação do indivíduo humano no qual a instituição da sociedade está solidamente incorporada. (CASTORIADIS, 1987, p. 271).

É importante ressaltar que, para Castoriadis (1987), premissa essencial para a existência de uma sociedade é que ela atribua um significado para si. E o imaginário social é o grande responsável pela criação de linguagens, costumes e instituições.

Nessa necessidade de significação, vale destacar a modernização que aconteceu no período configurado pelo populismo no Brasil, dos anos 1930 a 1950. Os processos de comunicação e as mídias de massa atuaram de maneira decisiva na formação e difusão da identidade e dos sentimentos nacionais, segundo Martín-Barbero e Rey (2001):

> Nos anos 1920, o nacional se propõe como síntese da particularidade cultural e da generalidade política, que transforma a multiplicidade de desejos das diversas culturas em um único desejo de particular (fazer parte) do sentimento nacional. Nos anos 1940 e 1950, o nacionalismo se transmuta em populismos que consagram o protagonismo do Estado em detrimento da sociedade civil, um protagonismo que é racionalizado como modernizador, tanto na ideologia das esquerdas como na política das direitas. A partir dos anos 1980, pelo contrário, a afirmação da modernidade nacional é identificada com a substituição do Estado pelo mercado como agente construtor de hegemonia, o que acabará produzindo uma profunda inversão de sentido, levando à crescente desvalorização do nacional. (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 41).

Segundo o autor, essas "mídias, especialmente o rádio, se converteram em porta-vozes da interpelação que, a partir do Estado, transformava as massas em povo e o povo em nação". (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p.42). Pensando o assunto na contemporaneidade, o processo que estamos vivendo é bastante diferente daquele vivido no período do populismo, pois "as mídias de massa, cooptadas pela televisão, se converteram em poderosos agentes de uma cultura-mundo que se configura atualmente da maneira mais explícita na percepção dos jovens e na emergência de culturas sem memória territorial" (...) (MARTÍN-BARBERO; REY, 2001, p. 43).

É inegável que são nas imagens de televisão que as grandes maiorias se encontram, pois elas incorporam o discurso que a tevê engendra no imaginário social. Seu papel foi decisivo na unificação brasileira com a veiculação de "imagens brasileiras sobre o Brasil", principalmente a partir das séries e telenovelas (KILPP, 2003). Essa familiaridade que a televisão conquistou nesses mais de 60 anos de existência, permite a ela moldar culturas, transformar certos valores e instituir vontades.

> Encante-nos ou nos dê asco, a televisão constitui hoje, simultaneamente, o mais sofisticado dispositivo de moldagem e deformação do cotidiano e dos gostos populares e uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular, entendido não como as tradições específicas de um povo, mas a hibridização de certas formas de enunciação, de certos saberes narrativos, de certos gêneros novelescos e dramáticos do Ocidente com as matrizes culturais dos nossos países. (MARTÍN-BARBERO; REY 2001, p. 26).

A partir dessa construção de identidades e imaginários sociais, chegamos aos mundos televisivos propostos por Suzana Kilpp (2003), que são exatamente essas *ethicidades*[1] instituídas pela televisão.

Aliando a vontade com a necessidade, fui em busca de um objeto que permitisse explorar esses mundos televisivos e que me desse prazer em lhe explorar cada detalhe. O gosto pela fotografia, pelo cinema, pela história, acabou me encaminhando à teledramaturgia. Mais especificamente à minissérie *Som & Fúria*.

Exibida em 2009, na Rede Globo, a narrativa apresenta algumas das dificuldades e desafios do fazer teatral. Produzida pelo *Núcleo Guel Arraes* em coprodução com a *O2 Filmes*, a minissérie é uma adaptação da produção canadense *Slings and Arrows*. O enredo da trama conta os dramas vividos por uma companhia de teatro durante a montagem das peças que compõem a temporada de clássico do Teatro Municipal. São elas: *Sonho de Uma Noite de Verão*[2], *Hamlet*[3], *Macbeth*[4] e *Romeu e Julieta*[5], obras consagradas do dramaturgo inglês William Shakespeare.

A partir da análise dos trechos em que a minisséries apresenta os textos shakespearianos, pretendo **identificar como que a televisão se apropria do teatro em *Som & Fúria* para engendrar as suas *ethicidades* propriamente televisivas**.

Inicio a construção dessa pesquisa teórica com um breve resgate da história das narrativas seriadas televisivas no primeiro capítulo. Embasado principalmente no autor Renato Ortiz (1991), o recorte vai desde as origens com as *soap operas* americanas até a minissérie. A ideia deste capítulo é mostrar os afluentes que compuseram a linguagem televisiva, costurando a história com os tipos de narrativas. A classificação da serialização televisiva ficou por conta dos autores Arlindo Machado (2001) e Renata Pallottini (2012).

---

[1] Nos termos de Suzana Kilpp, *ethicidades* designam subjetividades virtuais (as durações, *personas*, objetos, fatos e acontecimentos que a televisão dá a ver como tais, mas que são, na verdade, construções televisivas),
[2] SHAKESPEARE, 2001.
[3] SHAKESPEARE, 1997.
[4] SHAKESPEARE, 1996.
[5] SHAKESPEARE, 1998.

Apesar de não ser possível categorizar rigidamente cada produto, em virtude das hibridizações cada vez mais comuns, é importante definir alguns elementos típicos de cada formato.

O objeto é apresentado no segundo capítulo, no qual eu conto as origens da produção brasileira de *Som & Fúria*, desde o texto original canadense, até a sua adaptação. Explico parte do enredo, dos personagens e conflitos da trama. Faço também um breve levantamento sobre a parceria entre a O2 Filmes e a Rede Globo, lembrando outros trabalhos em co produções.

Para realizar a análise do objeto, trouxe alguns conceitos básicos do audiovisual, amparados, especialmente, em Jacques Aumont e seu livro a *Estética do Filme* (2008). Definições como, o que é plano, enquadramento, campo e fora de campo foram desenvolvidas nesta etapa da pesquisa.

No capítulo final encontra-se a minha proposta de análise da minissérie *Som & Fúria.* A partir da metodologia proposta por Suzana Kilpp, faço uma problematização das molduras e molduraçõe realizadas nas peças do dramaturgo William Shakespeare, encenadas na produção. Com o objetivo de **identificar os elementos de que a televisão se apropria para emoldurar as suas *ethicidades,* transformando teatro de *Som & Fúria* em um produto televisivo**. O estudo aqui realizado não tem como proposta descobrir quais os sentidos que a televisão emoldura, mas como ela transforma os acontecimentos, nesse caso, o teatro, em um produto tipicamente televisivo.

2. DA *SOAP OPERA* À MINISSÉRIE: OS TIPOS DE NARRATIVAS TELEVISIVAS E SUAS ORIGENS

Respeitados os limites da realidade social de alguns indivíduos, a televisão conquistou o seu espaço, tornando-se indispensável na vida de muitos brasileiros. Ela é encontrada em lugar de destaque em diversas casas, servindo de entretenimento e, até mesmo, de companhia para alguns, mostrando a importância que adquiriu ao longo desses anos. Cada telespectador tem os seus programas favoritos. Sejam eles no canal fechado, ou na tevê aberta, ele sabe a hora em que começa a produção de seu interesse, e, por vezes, incorpora esse momento como um ritual do seu dia.

A reconstrução da história das narrativas, suas origens e seus afluentes, coloca-nos diante de uma história não-linear, repleta de versões espalhadas pelo mundo. Ancoradas em recursos clássicos como o suspense, encadeamento de conflitos e apelo às emoções, a telenovela é o gênero de maior destaque (PALLOTTINI, 2012). Tais tramas são o grande atrativo da programação de televisão, não só no Brasil, mas também em boa parte dos países latino-americanos. Segundo Ortiz, Borelli e Ramos (1991), a telenovela - também conhecida como folhetim eletrônico, traz influências desde a *soap opera* americana até as radionovelas latino-americanas. Evidentemente ela ocupa maior parte do imaginário coletivo graças a sua boa aceitação por grande parcela do público brasileiro. Mas, embora ela seja considerada "rainha" do gênero narrativo, precisamos atentar ao fato de que quando se fala em ficção televisiva não se pode pensar apenas em telenovela.

Ao se analisar a grade de programação, em especial, das grandes emissoras de tevê aberta, é possível perceber que praticamente um terço da programação diária é formada por teleficção. Essa parcela se divide basicamente entre *seriados*, *minisséries* e *telenovelas*, que ocupam em média quatro, das dezoito horas de programação televisiva. Apenas esses números já justificariam a necessidade de se analisar a ficção veiculada em tevê. A partir dessa importância que ela tem, aliada ao objeto de pesquisa de trabalho - a série *Som & Fúria*, se faz imprescindível um capítulo que explore os diferentes tipos de narrativas seriadas e suas origens históricas. A fim de classificar esses tipos de narrativas, fiz uma pesquisa de cunho teórico, resgatando algumas entre as principais publicações e reflexões sobre o assunto, ancorando-me em teóricos do gênero. Utilizo principalmente Arlindo Machado (2001) e Renata Pallottini (2012) na discussão sobre tipos de narrativas seriadas e Renato Ortiz (1991) para contar a história das mesmas.

2.1 SERIADOS

Por ser a última grande mídia a surgir (analisando-se o contexto pré-internet), a televisão encontrou um cenário bem estruturado e de difícil penetração: jornal, rádio e cinema, todos com linguagem própria e público específico. Por esse motivo, a tevê viu-se obrigada a trazer inovações para conquistar o seu espaço. As técnicas do ao vivo foram o pontapé inicial; entretanto, a televisão descobriu nas narrativas seriadas um verdadeiro trunfo a seu favor. Apresentando-se como um formato de grande popularidade, a narrativa seriada é onipresente em nossas vidas, sendo encontrada desde a narrativa oral, passando pelos folhetins, histórias em quadrinhos, tiras cômicas de jornal, até as telenovelas e seriados televisivos (foco deste trabalho).

Renata Pallottini, autora do livro *Dramaturgia de Televisão* (2012), propõe uma organização dos vários formatos de teledramaturgia, discutindo as características dos produtos audiovisuais unitários, minisséries, seriados, telenovelas, entre outros. Para adentrar esse mundo de nomenclaturas e definições, faz-se necessário conceituarmos primeiro o que é um **programa televisivo de ficção**:

> [...] uma história mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagem e recursos de TV, para contar uma fábula, um enredo, como em outros tempos se fazia só no teatro e depois se passou a fazer também no cinema. (PALLOTTINI, 2012, p. 24).

A serialização narrativa, para além do meio televisivo, existe desde as formas epistolares da literatura. Desde cartas, sermões, até as narrativas míticas intermináveis, tendo-se a obra *As Mil e Uma Noites*[6] como o grande exemplo dessas extensas narrativas. Entretanto o seu grande desenvolvimento se deu na literatura publicada em jornais do século XIX, encontrada nos folhetins, e posteriormente reproduzida também no rádio com as radionovelas.

Segundo Arlindo Machado (1997), as primeiras produções seriadas *audiovisuais* foram criadas pelo cinema. Em meados de 1913, os filmes, por serem exibidos nos nickelodeons - armazéns adaptados, sujos, pouco confortáveis e sem condições de segurança (MACHADO, 1997), tiveram de ser fragmentados. As condições precárias dessas salas de exibição propiciaram a evolução do filme narrativo, que passou a se preocupar com técnicas que buscavam a identificação e o envolvimento da plateia nas produções de longa duração.

[6] Coleção de histórias e contos populares originárias do Oriente Médio e do sul da Ásia e compiladas em língua árabe a partir do século IX.

Contudo, nos primeiros dez anos, o cinema ainda estava preso à figura do narrador, um apresentador que explicava a história, pois "não se havia ainda desenvolvido um conjunto de técnicas e procedimentos de linguagem apropriados para a elaboração de uma narrativa visual que fosse suficientemente autônoma" (MACHADO, 1997, p. 79). As técnicas narrativas eram diretamente herdadas da literatura, como, por exemplo, *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913) e *The Perfils of Pauline* (Louis Gasnier, 1914), primeiras produções baseadas no modelo dos folhetins jornalísticos. Ainda de acordo com Machado (1997), as primeiras produções tinham o seu roteiro inventado na hora sem que se soubesse como iria terminar a história. A prática de associar a produção fílmica com o roteiro escrito, que atualmente é mais do que usual, na época, era ainda bastante incipiente. Em alguns casos acontecia de se ter o *plot*[7] narrativo completamente anárquico, situações sem continuidade, personagens que desapareciam porque o ator havia sido demitido, deixando uma série de acontecimentos sem explicação alguma. (MACHADO, 1997, p. 86).

Pallottini (2012) afirma que essa experiência herdada do cinema foi somada às referências do teatro, acrescentando também alguns recursos do rádio e da literatura de gênero épico. Essa mistura acabou resultando em histórias televisionadas cada vez mais atraentes, possibilitando que a ficção televisiva conquistasse o seu público. Gradativamente ela foi adquirindo formas diferentes das do cinema, e dos seus demais afluentes, principalmente por se tratar de um produto consumido em um ambiente que necessita de características específicas. É importante lembrar que o telespectador está no seu espaço doméstico, sentado em sua sala diante de uma tela menor, sujeito a desvios de sua atenção por razões diversas: alguém comenta algo ao seu lado, o telefone toca, levanta-se para pegar algum objeto, etc.

A partir das características formais, como as linguagens, a apresentação e desenvolvimento de personagens e os tipos de trama, etc., é possível se pensar em uma classificação para a teleficção. Todavia não se pode esperar que encontremos um formato rígido, com elementos e características que se repetem em todos os casos, pois cada vez mais encontramos produtos com organizações narrativas híbridas, reutilização de elementos, intertextualidades. A fim de pesquisar os elementos que a televisão utiliza para transformar os acontecimentos em produtos televisivos, faz-se necessário identificar as principais características que compõem as narrativas seriadas, na qual se encaixa *Som & Fúria*. Veiculada em 2009 na Rede Globo, a trama conta os desafios de uma trupe teatral ao produzir alguns textos shakespearianos para a temporada de clássicos do Teatro Municipal. O objetivo

[7] Enredo. Usado para designar todos os eventos de uma história para se obter um efeito emocional e artístico; aquilo que acontece na história.

geral deste estudo é identificar os "recursos" audiovisuais de que a tevê se apropria para instaurar as suas *ethicidades*, transformando as peças teatrais em um produto tipicamente televisivo. Mesmo sabendo que as classificações não são absolutas, identificar se o *corpus* deste trabalho pode ser realmente considerado uma minissérie (como é comumente referido), apresenta-se como um dos objetivos específicos desta pesquisa.

Em seu livro, Pallottini (2012) define os programas de maior duração como produções **não unitárias.** Entretanto, proponho a definição de Arlindo Machado (2001) que os classifica como **narrativas seriadas**. Na classificação de Renata Pallottini (2012), eles são divididos em minisséries, seriados e telenovelas. Já Machado (2001) propõe uma divisão sem nomenclaturas, identificando apenas as características de cada tipo de narrativa seriada. Pretendo mesclar as duas teorias fazendo com que uma complemente a outra, chegando a um denominador comum para posteriormente apontar especificamente as características de *Som & Fúria*.

A partir de uma "necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta" (MACHADO, 2001, p.86) a televisão encontrou nas narrativas ficcionais uma solução de sucesso para solucionar esse "problema". Por se constituir num fluxo ininterrupto de material audiovisual, transmitido diariamente, a tevê demanda de produtos que alimentem essa extensa grade de programação. Em seu livro *A Televisão Levada à Sério* (2001), Arlindo Machado nos conta que pensando na otimização de tempo e finanças, o modelo de serialização se mostrou bastante apropriado para suprir essa demanda. A adoção de modelos de produção em larga escala permite que se produza uma grande quantidade de material utilizando sempre os mesmos cenários, atores e figurinos. O autor define **serialização televisiva** como a "apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual", afirmando que o enredo é estruturado sob a forma de episódios ou capítulos, exibidos em diferentes dias e interrompidos pelos *breaks* comerciais. Em geral, todas as emissoras adotam essa forma de programação dividida em blocos e a duração dos intervalos varia de acordo com cada canal. As tevês públicas tem *breaks* mais rápidos do que as comerciais, em virtude da busca por lucratividade resultante do espaço destinado aos patrocinadores. Assim como Pallottini, Machado também reforça que a atenção dada à tevê por parte dos espectadores é dispersa e distraída, encontrando nas narrativas seriadas um produto adequado, que não assume uma estrutura regular, de continuidade amarrada, ocorrendo de maneira eventual. A sua linguagem precisa ser, por vezes, redundante, pois essa repetição permite ao espectador ter acesso a uma informação importante que já foi dita, podendo ser resgatada num próximo

episódio. Recursos como o *flashback*[8] ou o próprio diálogo entre os personagens podem auxiliar nessa compreensão do espectador menos atento, artimanhas utilizadas principalmente nas narrativas de maior duração, como as telenovelas.

Enfim, neste primeiro capítulo pretendo construir uma discussão articulando essas diferentes características - que compõem as narrativas seriadas - e os dados históricos - sua evolução e as relações entre cada afluente que auxiliou no desenvolvimento da teledramaturgia. Começando pelo folhetim, passando pela radionovela, *soap opera* e telenovela, quero trazer as origens de cada gênero narrativo.

2.1.1 Folhetim

A partir da ruptura da oposição que existia entre a cultura de "elite" e a cultura "popular", se constitui um novo polo de consumo na França do século XIX. Essa transformação radical por que passou a sociedade francesa, após o advento da Revolução Industrial, fez florescer uma "cultura popular de massa", que, segundo Ortiz, Borelli e Ramos (1991) interessava-se por assuntos como moda, *fait divers*, romance-folhetim, etc., afastando-se da cultura erudita. Paralelamente à Revolução Industrial, a produção cultural cresce com o desenvolvimento de algumas invenções, e o aprimoramento das tecnologias possibilitou que certas áreas fossem favorecidas, em especial, a mídia impressa. Invenções como a prensa rotativa (1851) e o linotipo (1886) foram aprimoradas concomitantemente ao crescimento urbano de países como a França e a Inglaterra.

A Revolução Industrial possibilitou também a abertura de novas estradas e o aperfeiçoamento das ligações marítimas, ampliando o sistema de comunicação entre os países e comunicando centros urbanos com pequenos povoados das províncias (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Entretanto, uma das expansões mais importante para a difusão dos impressos, foi, sem dúvida, a estrada de ferro. Segundo Ortiz, Borelli e Ramos (1991), o impacto das linhas férreas se dá, inclusive, sobre o hábito da leitura, propiciando o surgimento de romances populares de fácil entendimento que serviam de distração durante as viagens.

Contemporâneo a essas transformações, o folhetim foi desde o seu surgimento marcado pelo entretenimento. Inicialmente, os jornais não usavam o romance-folhetim como um instrumento de conquista do público leitor e o seu espaço era bastante limitado e irregular no corpo do jornal. Somente em meados de 1841 que foram publicadas obras de dimensões mais

[8] Interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente.

importantes, trazendo um novo olhar para o folhetim, vinculando-o à estratégia comercial de alguns jornais franceses (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). No Brasil, o folhetim surge quase que simultaneamente ao seu desenvolvimento na França. Os autores afirmam que:

> Em outubro de 1838, o *Jornal do Comércio* (RJ) publica *Capitão Paulo* de Alexandre Dumas, série que é iniciada em Paris, no *Echo*, somente alguns meses antes (setembro do mesmo ano). Como observa Marlise Meyer, há "quase concomitância entre o lançamento na matriz e sua saída aqui em português dos grandes títulos que vão se suceder pela década de 40: *Mistérios de Paris*, *Conde de Monte Cristo*, *Judeu Errante*". (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p.15).

Segundo Ortiz, Borelli e Ramos (1991) a aceitação do novo gênero literário se deu sem maiores problemas em terras tupiniquins, contudo, existem diferenças bastante significativas entre a matriz e sua filial. Enquanto na Europa existia uma clara distinção entre a literatura erudita e a popular, no Brasil tinha-se a impressão de que os romances eram escritos apenas para a publicação. Os literatos brasileiros estavam mais preocupados em ocupar o espaço que lhes era oferecido no jornal do que, de fato, produzir um novo gênero. Ortiz, Borelli e Ramos (1991) afirmam que a questão social também foi ponto importante pra demora do florescimento do folhetim no Brasil, pois na época o país se dividia entre uma pequena elite de um lado, e uma densa massa analfabeta de outro:

> A sociedade colonial brasileira não acompanha o ritmo de transformação que conhecem os países europeus, o que significa que entre nós o florescimento de uma "cultura de mercado" foi sempre incipiente. Neste caso o folhetim, e me refiro às traduções das obras francesas, não adquire em nenhum momento uma conotação popular. Isto porque a imprensa, a linguagem escrita numa sociedade escravocrata, é um bem da elite dominante não atingindo a massa analfabeta da população. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 17).

2.1.2 Radionovela

Considerada uma "invenção" cubana, a radionovela chega ao Brasil somente em 1941. Seu lançamento se deu com as estreias de *A predestinada* pela rádio São Paulo, e *Em busca da felicidade,* do cubano Leandro Blanco, pela Rádio Nacional. Por surgir como um produto importado, a radionovela acabou seguindo um padrão preestabelecido, com temática folhetinesca melodramática e público-alvo predominantemente formado, por donas-de-casa (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Apesar de ser tardiamente introduzida no Brasil (por falta de um sistema radiofônico estruturalmente comercial), a radionovela trilhou um caminho

semelhante àquele percorrido em outros países latino-americanos, de rápido sucesso. De acordo com Ortiz, Borelli e Ramos (1991), "como os aparelhos de rádio tornam-se cada vez mais acessíveis durante a década de 40, temos agora que o gênero torna-se efetivamente popular, o que não havia acontecido com o seu antepassado, o folhetim".

2.1.3 *Soap Opera*

Populares nos Estados Unidos, as *soap operas* são consideradas o formato mais próximo da telenovela brasileira. Segundo Pallottini (2012), as *soap operas*, ou telenovelas norte-americanas são

> uma produção ficcional transmitida por meio de imagens em TV, história sem um fim exatamente previsto que se presta a ser permanentemente estendida e que se baseia nas peripécias de uma comunidade cambiante, de um local definido ou de uma família circunscrita. (PALLOTTINI, 2012, p.48).

É possível apontar alguns contrastes interessantes entre os dois gêneros - folhetim e *soap opera*. O primeiro deles se dá na organização dos capítulos, pois o folhetim se organiza em "próximos capítulos", anunciando um desfecho final da trama, enquanto a *soap opera* se desenvolve sem previsão de fim. No gênero estadunidense não existe uma história principal que funcione como fio condutor, "o que existe é uma comunidade de personagens fixados em um determinado lugar, vivendo diferentes dramas e ações diversificadas" (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 19). Isso justifica o fato de as novelas americanas serem tão longas, permanecendo no ar por até vinte anos. Outra diferença significativa entre os dois gêneros seria o caráter mais comercial do norte-americano. Robert Allen, citado por Ortiz, Borelli e Ramos (1991), afirma que a "*soap-opera* representa uma forma de produção cultural que foi completamente penetrada pelo capital desde o momento de sua concepção, uma forma dirigida e sustentada por imperativos corporativos". Já o folhetim se manteve distante de estratégias comerciais até certo ponto de seu desenvolvimento. As empresas facilmente identificaram as donas-de-casa como público-alvo, apontadas como principais responsáveis pelas compras dos produtos vendidos pelas companhias que financiavam as telenovelas norte-americanas. Ortiz, Borelli e Ramos (1991) ressaltam que esse público-alvo feminino reflete, inclusive, na temática e estrutura das *soap operas*, centrando as histórias principalmente em personagens femininas.

> [...] podemos dizer que a figura da mulher é percebida duplamente: primeiro, enquanto figura central do lar, portanto uma consumidora potencial; segundo, como um ser que vive um universo particularmente feminino povoado por expectativas que podem ser exploradas ficcionalmente por uma narrativa específica. A soap-opera "vende" e "fala" para a mulher. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p 21, 22).

Por isso o nome, referência às fábricas de sabão *(soap)* que patrocinavam o gênero, financiando a fim de atingir o seu público-alvo, as donas de casa.

2.1.4 Telenovela

A primeira novela exibida na televisão estreou em 1951 na TV Tupi de São Paulo, *Sua vida me pertence*, de autoria de Walter Foster (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Segundo MELO (1988), telenovela é um "gênero dramático colocado no folhetim francês no século XIX, do qual se originaram alguns subprodutos: as *séries*, os *teletemas* e os *casos especiais*" (MELO, 1988, p. 26). Ela chegou ao Brasil via Buenos Aires, após alguns produtores da TV Tupi descobrirem os melodramas difundidos em séries argentinas, fazendo adaptações - sem grande sucesso de audiência - no Brasil. Ao longo da década de 1950 alguns textos já começaram a ser levados ao ar duas vezes por semana com uma duração em média de vinte minutos cada capítulo.

Por ser uma aquisição recente (1950), a televisão brasileira ainda engatinhava em suas produções iniciais, bastante ancoradas no modo de fazer radiofônico. Diferentemente da tevê norte-americana, que se ergueu sobre a sólida estrutura da indústria cinematográfica, no Brasil tivemos que recorrer às bases radiofônicas, "importando procedimentos técnicos, esquemas de programação, ideias e mão-de-obra" (LIMA, PRIOLLI E MACHADO, 1985, p. 23).

> O pessoal do rádio, "acostumado a utilizar só a voz em seu trabalho, não tinha uma expressão corporal adequada quando se encontrava diante das câmeras. O resultado é que a locução saía perfeitamente, mas a postura do corpo ficava em total desacordo com as necessidades da cena que estava sendo interpretada. Além disso, havia a dificuldade de decorar *scripts*. Habituados a ler diante do microfone, os atores tinham sérios problemas em memorizar o texto". (PORTO E SILVA apud ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 28).

Mas se por um lado o rádio implicava alguns contratempos na construção da novela televisiva, por outro ele ajudava com sua bagagem de referências. O enredo das telenovelas herdou bastante das tramas radiofônicas, podendo ser observado na predominância

melodramática que as histórias traziam. As narrativas tinham uma "estrutura maniqueísta (...), que opõe, como solução de continuidade, o Bem e o Mal" (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 30). Por um longo período a telenovela permaneceu trabalhando também com as heranças da *soap opera*, como, por exemplo, a figura imprescindível do narrador, que permaneceu por um bom tempo fazendo parte da estrutura dos textos das tramas. Possuía um papel interno ao enredo, apresentando e descrevendo personagens enquanto a câmera os mostrava em *closes*. Nessa época o texto prevalecia sobre as características visuais, fazendo com que alguns críticos da época "considerassem a telenovela como uma espécie de rádio com imagens" (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 33).

É importante lembrar que a televisão chegou ao Brasil marcada pela improvisação e pelas dificuldades econômicas que implicaram diretamente no produto televisivo. Para as gravações os atores tinham que trazer seus figurinos de casa, e no caso de roupas históricas, eram alugadas na Casa Teatral (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Os cenários também eram constantemente reciclados e improvisados. Gravações externas eram consideradas muito complexas e sempre que possível evitadas. A estrutura em estúdio também não era animadora. A TV Paulista, por exemplo, só dispunha de duas salas de estúdio, pequenas, sendo que uma delas era utilizada apenas para a transmissão dos anúncios ao vivo, exibidos nos intervalos.

> O local de filmagem se reduzia pois a um único estúdio, o que limitava a movimentação da câmera que praticamente se deslocava em planos médios. Muitas vezes, a câmera ficava no meio da sala e, em torno dela, se amontoavam as tapadeiras que dividiam os cenários; ela girava contínua e lentamente, e sua rotação, introduzindo uma unidade cênica após a outra; coincidia com a duração do capítulo. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 35).

Grande fonte de inspiração, o cinema foi também um afluente de peso. Nos anos 1950 ele teve grande importância para aqueles que faziam televisão no Brasil, pois a adaptação de filmes conhecidos para a televisão já era, em parte, sucesso garantido. O cinema serviu também de referência para a construção da linguagem televisiva, já que "na medida em que o rádio fornecia aos iniciantes um passado exclusivamente sonoro, restava ao cinema cumprir o papel de modelo imagético" (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 40). As experiências com câmeras, enquadramentos, angulações, vinham todas da referência estética trazida pelo cinema. Ortiz, Borelli e Ramos (1991) citam um depoimento de Walter Durst:

> "Quando a gente fazia uma transposição do tipo Crime e Paixão, Bem Hecht ou alguma coisa como sinfonia pastoral, de André Gide, enfim, clássicos da

> literatura mundial, no fundo a gente estava copiando algum filme. Não deixava de ser um exercício fascinante e produtivo. Não tínhamos outros modelos e só aos poucos fomos descobrindo o que se podia fazer mais especificamente, como se podia utilizar com personalidade própria uma câmera de televisão. Durante anos fizemos todas as experiências possíveis, e já no papel, no texto, eu procurava explorar as situações que me pareciam mais plásticas". (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991 p. 40).

A partir de 1954 acontece uma mudança no gênero melodramático, até então, predominante. De acordo com Ortiz, Borelli e Ramos (1991), as tramas passaram a ser produzidas a partir da adaptação de textos estrangeiros. Alguns nomes de peso da literatura popular internacional, como Júlio Verne, Victor Hugo, Rafael Sabatini, entre outros, passaram a ter suas obras interpretadas no vídeo (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). "Ao se apropriar da literatura internacional, a novela se afastava do melodrama, compensando de alguma forma o desequilíbrio que a herança radiofônica insistia em perturbar" (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 45).

Entretanto essa situação muda radicalmente no final da década de 1950. O Brasil entra numa fase ufanista, na qual a cultura brasileira sofre uma reorientação de caráter nacionalista. Essas transformações se fizeram presentes tanto na política (governo Kubitschek/Jango, movimentos políticos, construção de Brasília), quanto no cinema e no teatro, repercutindo diretamente na televisão (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). A televisão deixa de ser "alienada" da realidade brasileira e passa, então, a valorizar os textos nacionais em suas telenovelas procurando se adaptar ao ritmo cultural e político.

Ainda nos anos 1950, a TV Tupi representava o perfil da televisão brasileira no quesito tecnologia e inovação. Grande parte dessa estrutura se constituiu, principalmente, pela força econômica do grupo dos Diários Associados[9]. François Jost (2007) afirma que, desprovida de registro eletrônico, a televisão era constantemente comparada às artes do espetáculo ao vivo, devido à efemeridade de suas produções. Entretanto, os anos 1960 representam a chegada de uma nova era, marcada pelo uso do videoteipe no Brasil. Essa inovação possibilitou que os programas pudessem circular por todo o país, permitindo à tevê que se inserisse como um veículo de massa, deixando de lado sua efemeridade. Essas transformações implicaram, inclusive, na reformulação dos investimentos que tiveram um aumento significativo.

> Em 1958, as verbas nela aplicadas atingem somente 8%, contra 22% no rádio e 44% nos jornais. Já em 1967 ela concentra 42% dos investimentos publicitários, contra 16% do rádio e 15% dos jornais, vinculando-se

[9] Fundado por Assis Chateaubriand, são o sexto maior conglomerado de empresas de mídia do Brasil. A corporação já foi a maior da história da imprensa no Brasil.

> definitivamente aos interesses de mercado. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 56, 57).

Dentro dessa mentalidade que se instaura no cenário televisivo brasileiro, a TV Excelsior (1959) surge com uma nítida postura empresarial desde o princípio. Ortiz, Borelli e Ramos (1991) ressaltam que essa reformulação econômica da televisão acarretou consequências bastante claras, como, por exemplo, uma nova visão do tempo de tevê. Com o advento do videoteipe uma série mudanças ocorreu. Entre elas, a exibição diária das telenovelas e o fim da programação vertical (que oferecia a programação de forma aleatória, com diferentes programas a cada dia) para dar lugar à implantação de uma programação horizontal (que garantia a divisão em faixas de horário que se repetiam ao longo da semana) (LIMA; PRIOLLI; MACHADO, 1985). Tais mudanças motivaram maiores investimentos publicitários, possibilitando que a televisão fosse se firmando cada vez mais como uma grande potência. Não se pode ignorar a influência que a Colgate-Palmolive teve nesse advento, pois, de acordo com Ortiz, Borelli e Ramos (1991) foi um dos chefes da Colgate-Palmolive Brasil, Penha Aranda, que considerou a telenovela uma forma ideal de divulgar seus produtos, estimulando ainda mais os administradores da TV Excelsior. Ao longo da década de 1960, foi possível observar a presença significativa de empresas de sabão e dentifrício, auxiliando no patrocínio da teledramaturgia desde as *soap operas* americanas.

> Segundo a revista Veja, no ano de 1969, ainda era possível constatar que das 24 novelas produzidas, 16 delas estavam sob patrocínio das empresas Gessy-Lever, Colgate-Palmolive, Kolynos-Van Ess. Essas agências desempenharam um papel importante na consolidação da indústria televisiva brasileira, que, se tinha força para se impor como veículo de massa, não possuía ainda capital suficiente para se autonomizar enquanto fonte produtora. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 60).

A primeira **novela diária** exibida na televisão brasileira estreou em julho de 1963. Baseada no *script* do argentino Alberto Migré, *2-5499 ocupado* era exibida inicialmente três vezes por semana pela Excelsior. Após a fase inicial de experimentação, a novela passou a ser exibida de segunda à sexta-feira.

Não tardou muito para que a telenovela diária começasse a fazer sucesso. Evidente que o público precisou de algum tempo para se acostumar com esse "ritual" de acompanhar uma programação fielmente dia após dia, mas logo foi incorporando em sua rotina uma faixa de horário destinada às tramas. Entretanto, o seu primeiro grande sucesso ficou por conta de *O*

Direito de Nascer (1964), uma radionovela escrita pelo cubano Felix Caignet, adaptada e exibida pela TV Tupi. (MELO, 1988).

Graças à capacidade que a televisão tem de criar ilusões e produzir expectativas, as pessoas foram facilmente "ensinadas" a assistir suas produções. Em pouco tempo já era possível ver famílias inteiras em frente à televisão aguardando o início de um novo capítulo do folhetim eletrônico, marcado predominantemente pelo melodrama em suas primeiras tramas.

> A forma narrativa herdada do folhetim melodramático é fundamental, na fase inicial da telenovela diária, pelas reações que provoca no público. Ela cria o hábito de acompanhar a trama cotidiana, facilitando a implementação da horizontalidade da programação. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p.75, 76).

Até os anos 1970 as temáticas eram basicamente dramáticas e/ou dicotômicas. O telespectador não se importava tanto com o estilo, mas sim com a verossimilhança das narrativas. A dona de casa gostava mesmo era de se identificar com o personagem do folhetim. Segundo Jost (2004), a única fórmula para a garantia de sucesso na ficção é que exista coerência entre a referência e o produto criado:

> Ainda que o mundo da ficção mais ou menos se pareça com o nosso, a gente poderia dizer que ele não lhe deve nada. (...) Isso significa que os objetos, as ações, enfim, todos os signos da ficção inicialmente fazem referência a um universo imaginário, mental e que nós exigimos da ficção que ela respeite uma regra: a da coerência do universo criado com os postulados e as propriedades que o fundam. (JOST, 2004, p. 37).

Apontada como um marco no gênero, a telenovela *Beto Rockefeller* estreou em 1968, pela TV Tupi, rompendo com os diálogos formais vigentes até então, propondo falas mais coloquiais, utilizando-se de gírias e expressões populares. A trama é considerada a primeira produção que propõe uma aproximação ao cotidiano do espectador, precursora na constituição da identidade brasileira da telenovela. De acordo com Ortiz, Borelli e Ramos (1991), o autor, Bráulio Pedroso, tinha como objetivo trazer para as telas o cotidiano, trabalhando o conceito de realidade. A presença de um anti-herói como figura principal da trama é outro fato marcante e inovador, pois se afasta do, até então imperante, gênero melodramático.

Boa parte dessas inovações na teledramaturgia brasileira se deu, principalmente, pela mudança no quadro de autores. Diretores vindos do teatro, do cinema e até mesmo da

literatura acabaram se distinguindo rapidamente daqueles advindos do rádio que se contentavam em apenas adaptar o folhetim radiofônico para a televisão.

> *Beto Rockefeller* explicita tanto a catalização bem-sucedida de autores do "pólo erudito", como a sintonia com a sociedade que se moderniza. Neste sentido ele aponta para o momento seguinte, quando assistiremos a novas mudanças da telenovela (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 80).

Após longo período produzindo tramas a partir da simples tradução de novelas importadas dos países latino-americanos e da apropriação da linguagem e das histórias clássicas da literatura, as tramas brasileiras passaram a exibir personagens e enredos mais próximos do cidadão brasileiro. Essas mudanças que sofreu a telenovela foram consequência também do período que o Brasil passou a partir da virada dos anos 60/70: a "complexificação da sociedade e produção de cultura voltada para um amplo mercado de bens simbólicos são marcas desde novo período" (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 80). Este foi o momento em que a televisão passou a se estruturar como indústria, com avanço significativo na venda de aparelhos televisivos, tendo, também, um ganho de investimento por parte da publicidade.

E foi nessa busca por aprimoramento tecnológico e organizacional que surgiu a Rede Globo, fortemente marcada por um discurso que desde o início anunciava um novo padrão de qualidade.

> O percurso da Rede Globo começa nos anos 50, quando no governo Juscelino Kubitschek é concedido um canal ao grupo Roberto Marinho. Suas empresas congregavam o jornal O Globo, em circulação desde 1925, a Rio Gráfica Editora (produtora e distribuidora de revistas em quadrinhos, fotonovelas etc.) e a Rádio Globo, fundada em 1944. Mas somente mais tarde que o canal de TV é ativado; em 1962 a emissora se associa ao grupo americano Time-Life, que tinha interesse em estrategicamente ocupar espaço nos meios da comunicação da América Latina. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 81).

Essa parceria entre a Rede Globo e a Time-Life foi fundamental para a criação de uma emissora com a qualidade técnica da Globo. Foi ela que proporcionou à emissora de Roberto Marinho todo o suporte técnico e operacional, desde a colocação de antenas mais modernas, até conselhos sobre equipamentos mais ou menos apropriados.

> Graças ao acordo com o grupo Time-Life, a emissora recebeu recursos de assistência técnica, administração e equipamentos que lhe permitiram construir uma imagem de prestígio respaldada pelo "padrão Globo de qualidade", que se caracteriza por um repertório direcionado para o gosto da

> classe média, visualmente limpo e tecnicamente benfeito. (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010, p. 287).

Outras mudanças que podem ser observadas no cenário televisivo com a chegada da Rede Globo são relacionadas aos padrões ficcionais que se alteraram. Perdeu-se a visão mercadológica herdada da radionovela que insistia focar a mulher como audiência prioritária. A própria novela de Bráulio Pedroso citada anteriormente, *Beto Rockefeller*, interferiu nos trabalhos da nova emissora. Mesmo mantendo elementos típicos do folhetim, como dramas familiares e as relações maniqueístas, segundo Favaretto (2008) as novas tramas passaram a fazer alusões a uma brasilidade até então ausente nas produções de tevê. *Beto Rockefeller* sacudiu o cenário televisivo e como resposta a Rede Globo lançou a novela *Irmãos Coragem* (1970), escrita por Janete Clair. Resgatando elementos típicos do antigo folhetim, como a paixão da personagem principal pelo maior inimigo do pai, personalidade dupla da heroína, personagens muito bons ou então muito maus, trouxe de volta para a telenovela o maniqueísmo, velho conhecido das tramas brasileiras.

2.1.4.2 Tipo de narrativa: telenovela

A partir deste breve resgate histórico é possível afirmar que a telenovela é marcada pela transformação. A sua hegemonia dentro da programação se deve principalmente ao fato de que ela está sempre buscando aprimoramentos, a partir das circunstâncias sócio-históricas, das tecnologias e principalmente da resposta do público.

> Ela é na verdade uma reapropriação de algo que já se encontrava na memória narrativa latino-americana e também de outros povos – primeiro como folhetim, na imprensa à época do romantismo; reapropriada pela fotografia e pelo rádio, no século XX, com as fotonovelas e as radionovelas; pela televisão, com as telenovelas, e mais recentemente pela internet, com as experiências das cibernovelas. (LIMA apud FAVARETTO 2008, p. 84).

A telenovela é caracterizada por Pallottini (2012) como uma história contada por meio de imagens televisivas, que a partir de diálogos e ações, vai criando conflitos permanentes e temporários. Esses vão sendo solucionados, ou até mesmo substituídos, ao longo da trama, enquanto os nós definitivos só encontrarão solução nos últimos capítulos. Esse formato de narrativa varia, atualmente, entre 160 – 200 capítulos, e baseia-se em diversos grupos de ação e de personagens que se relacionam entre eles e com os protagonistas, que, geralmente, são responsáveis pelos problemas que dão origem à trama.

Arlindo Machado (2001) classifica o gênero como uma narrativa única que se desenvolve com linearidade até o final da trama. São permitidas narrativas paralelas e entrelaçadas, porém ela se resume fundamentalmente num conflito básico que se estabelece logo no início, justificando os demais capítulos que se sucedem a fim de reestabelecer o "equilíbrio perdido", o qual geralmente só acorre nos capítulos finais. Exemplo desse tipo de narrativa são as telenovelas e as minisséries. De acordo com Renata Pallotini (2012), as telenovelas brasileiras trazem como característica marcante o fato de iniciarem os trabalhos de produção e gravação antes de estarem totalmente escritas. Quando uma nova novela estreia, geralmente, ela tem em média uns trinta, quarenta capítulos gravados. A autora afirma que nos últimos dez anos só houve uma exceção, pois na quase totalidade dos casos a sua redação é realizada concomitantemente a sua exibição. Tal esquema usado nas produções novelísticas brasileiras possibilita que o público interfira na construção, tanto em pequenos detalhes, quanto, por vezes, no caminho principal previamente estabelecido pelo autor. Essa é uma das principais características que diferencia a telenovela dois demais tipos de narrativas, o fato de ela estar aberta, podendo ser escrita à medida que se produz.

Outra característica peculiar ao gênero é a maior quantidade de tramas e subtramas, consequência da sua maior extensão se comparada aos demais gêneros.

> [...] mais complexa, mais longa e mais enredada que a minissérie – como pede, na origem, a palavra *novella* -, a telenovela pede tempo para se fixar na mente e na imaginação do espectador. Ela deve ser, por definição, redundante, repetitiva. [...] Não se pode bastar com a simples menções rápidas a fatos novos: esses fatos serão mostrados uma e outra vez até que toda a audiência tome conhecimento deles. (PALLOTTINI, 2012, p. 35).

Isso interfere diretamente no modo de contar das telenovelas, pois a redundância se faz necessária nesse tipo de narrativa seriada. Essa é marca bastante conhecida por todos nós, consequente não só da maior duração da trama, mas, dito anteriormente, também pelo fato de ser exibida em televisão, o tal aparelho doméstico que disputa a atenção do telespectador com demais atividades do ambiente. Segundo Pallottini (2012), essa redundância era exigência do antigo folhetim, que por ser lido em partes, em dias diversos, passado de mão em mão, necessitava sempre de um resgate para auxiliar o leitor na compreensão dos fatos. E o público, por saber que essa é uma característica permanente, acaba dando menos atenção e se deixando distrair quando se trata deste gênero.

2.1.5 Minissérie

Nas primeiras exibições do gênero telenovela, era possível encontrar produções com durações de todos os tipos. Desde trinta, até duzentos capítulos. Algumas extremamente longas como a novela *Redenção* (1966), exibida pela TV Excelsior, que teve dois anos de duração, contando com 596 capítulos (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991). Atualmente a telenovela brasileira, segundo Pallotini (2012), tem em média uns 200 capítulos de 45 minutos cada, deixando os enredos de curta duração para as chamadas minisséries. Balogh (2004) afirma que elas se tratam do formato mais fechado do gênero, já que o produto é finalizado antes mesmo de sua exibição, proporcionando um resultado estruturalmente muito mais coeso do que a telenovela. Segundo Figueiredo, citado por FAVARETTO (2008),

> A *minissérie*, com origem no telerromance, é como uma telenovela curta, uma obra fechada, pois ela está completamente escrita quando começam as gravações. Isso implica uma unidade que já revela uma visão de conjunto do assunto, aproximando a sua elaboração da de um filme; não só por isso, mas também pela estrutura textual que apresenta, com uma trama importante, desenvolvida ao longo de capítulos. (FIGUEIREDO apud FAVARETTO, 2008, p.96).

A Rede Globo foi a primeira a investir nesse formato, em meados da década de 1980. Entretanto, é preciso citar que em 1960, a TV Excelsior, após associação com dois produtores de cinema, realizou a primeira série nacional para televisão, *Vigilante Rodoviário,* que contou com 38 capítulos rodados em película e exibidos exclusivamente na televisão (RIBEIRO; SACRAMENTO; ROXO, 2010).

Marca principal da minissérie, o número reduzido de capítulos acarreta uma série de outras características que também definem o gênero. Por ter menor duração, a trama pode ser melhor trabalhada, já que tem mais tempo destinado a sua produção. A pressa e a quantidade de trabalho que a telenovela demanda, por vezes, não permite que se exercite tanto o lado artístico criativo, deixando para as produções de curta duração a preocupação com pequenos detalhes. De acordo com Favaretto (2008), "as minisséries costumam ter um trabalho de finalização mais cuidadoso, com uma edição criteriosa e com o uso inclusive de técnicas e procedimentos cinematográficos que em novelas somente é utilizado, comumente, nos capítulos iniciais". Assim como os seriados, as minisséries são produtos que possibilitam experimentações na teledramaturgia. Tanto do viés tecnológico, quanto da construção narrativa que permite enredos mais próximos da literatura. Enquanto sua matriz, a telenovela,

opta por narrativas mais lineares, as minisséries tem um espaço privilegiado de possibilidades de inovações no contar narrativo. É importante ressaltar que, apesar de usar as mesmas bases utilizadas na construção de uma telenovela, a minissérie foi, aos poucos, construindo essa identidade própria, com características distintas das obras que outrora lhe serviram de referência.

Outra distinção fica por conta da faixa de horário que ocupa na grade de programação, geralmente a partir das 23h, conferindo-as maior liberdade também na escolha da temática, na elaboração do enredo. Ortiz, Borelli e Ramos (1991) afirmam que a minissérie, por ser exibida em horário diferente, também tem público distinto daquele da telenovela. Enquanto as telenovelas optam por enredos mais "populares", com pouca exploração de temáticas históricas e de autores clássicos da literatura, a minissérie, por se dirigir a "um público mais seleto" (BALOGH, 2004), geralmente tenta construir um texto mais rico, ora fazendo adaptações literárias, ora usando a história, buscando sempre uma aproximação ao sistema cultural brasileiro.

Melo (1988) diz que existe um entusiasmo maior dos dramaturgos pelas minisséries, pois é nesse gênero que eles encontram maior possibilidade de realização artística, tendo mais controle sobre a criação.

> As minisséries baseadas em obras literárias se aproximam mais daquilo que reconhecemos como qualidade artística, ao reproduzirem o sentido testemunhal da literatura. Ao trabalhar temas de época, por exemplo, trazem para o telespectador os momentos significativos da História do País. [...] Os recursos técnicos da cenografia, da fotografia e da movimentação das câmeras conferem às minisséries o valor de testemunha da obra original, com o bônus de uma recriação que vai além da mera reprodução do conteúdo. (FIGUEIREDO apud FAVARETTO, 2008, p. 99).

2.1.5.1 Núcleo Guel Arraes

A partir dessas exigências estéticas mais aprimoradas por parte das minisséries, aliado à tentativa da Rede Globo de se manter sempre com um "alto" padrão de qualidade, alguns núcleos de produção foram criados na emissora ao longo de sua história para dar conta das demandas da teledramaturgia. Entre eles, aquele que, talvez, melhor atende aos padrões éticos e estéticos do "padrão Globo de qualidade", é o **Núcleo Guel Arraes**. Criado em 1991 pelo diretor de mesmo nome, suas produções transitam entre adaptações de textos de escritores brasileiros para a televisão. Vão desde os mais regionais, como Ariano Suassuna, até os mais universais, como Machado de Assis. Os produtos também variam desde minisséries (a

exemplo de *Som & Fúria*, objeto deste trabalho) até projetos "especiais", como, por exemplo, *Brava Gente*[10]. De acordo com Fechine (2007), "há nesses projetos uma clara intenção da emissora de valorizar a cultura brasileira, afirmando junto ao público seu compromisso com uma identidade nacional" (FECHINE, 2007, p. 6). Outra contribuição importante foi a abertura para trabalhos em conjunto com produtoras independentes. Essa parceria, segundo FECHINE (2007), tem sido responsável pelo pioneirismo na integração cinema-televisão, encontrada em produtos como: *Auto da Compadecida* (1999) e *Caramuru – A Invenção do Brasil* (2000), produções feitas originalmente para a televisão que foram transpostas para o cinema.

> Às críticas dirigidas aos dois filmes por possuírem uma "linguagem de TV" e não proporem nenhum uso inovador dos recursos técnico expressivos do cinema, Guel Arraes responde reafirmando sua convicção no papel histórico que a televisão pode ter na retomada da produção cinematográfica brasileira: "Talvez seja mais importante, em alguns momentos, fazer um cinema popular e uma TV de vanguarda". (FECHINE, 2007, p. 7).

A primeira parceria realizada entre o Núcleo Guel Arraes e produtoras independentes foi em 2002, com a produtora O2 Filmes, para a construção da série *Cidade dos Homens* (2002 - 2005). A partir de um episódio de fim de ano do programa *Brava Gente* (2000 - 2003), baseado na obra de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, com direção de Fernando Meirelles, se deu a ideia de produzir uma série para a televisão. Posteriormente, o mesmo diretor levou as aventuras de dois adolescentes moradores de uma favela do Rio de Janeiro aos cinemas, com o filme homônimo à série.

Comédia da Vida Privada (1995 - 1997), *Brasil Legal* (1995 - 1997), *Os Normais* (2001 - 2003), *Central da Periferia* (2006), *Som & Fúria* (2009), foram algumas das produções assinadas pelo Núcleo do diretor Guel Arraes, que, segundo Fechine (2007), sempre deixou clara a sua ambição de fazer do seu experimentalismo formal uma "marca" da Rede Globo, legitimando o próprio grupo dentro da emissora.

2.1.5.2 Tipo de narrativa: minissérie

Hoje em dia são classificadas como minisséries as produções seriadas que variam entre cinco a vinte capítulos, podendo oscilar para mais ou para menos. Segundo Pallottini (2012),

[10] Exibida pela Rede Globo, a série apresentou adaptações de histórias e contos nacionais, além de peças teatrais de famosos dramaturgos.

só não é “permitido” que a produção se estenda demais, pois aí adentra o campo das telenovelas. A autora afirma que este produto se assemelha muito a sua matriz (telenovela), principalmente, pela continuidade, cujos capítulos apresentam a mesma unidade relativa. Contudo, em sua técnica de montagem do roteiro escrito, ela se assemelha muito mais ao filme de cinema, podendo ser entendida também como um filme mais extenso. Tal ideia é justificada pela autora pelo fato de a minissérie trazer apenas um conflito importante que é desenvolvido ao longo dos capítulos, à qual se acrescentam incidentes menores, enquanto a telenovela se caracteriza pela multiplicidade tramas.

> Se biográfica, gira em torno de uma vida humana; se ficcional, por inteiro (e supomos sempre que as biografias mencionadas sejam ficções que têm por base a vida de uma personalidade conhecida), a minissérie procura se conter num *plot*, num conflito básico, numa linha central de ação bem definida, não comportando a diversidade de linhas de ação da telenovela, às vezes só consolidadas depois que ela já está em andamento. (PALLOTINI, 2012, p. 28, 29).

2.1.5.3 Tipo de narrativa: seriado

Arlindo Machado (2001) propõe também o tipo de narrativa seriada em que as produções tem em que cada exibição início, meio e fim, sem continuidade no episódio seguinte. Só o que se repete são os personagens principais, que funcionam como uma espécie de protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo do programa. Esse tipo de narrativa é chamada de **seriado** por Renata Pallottini (2012). A autora afirma que, diferentemente da minissérie e da telenovela, o seriado é uma produção ficcional para tevê estruturada em episódios independentes, cada um trazendo sua unidade relativa.

Diferentemente do formato anterior, ele não tem o compromisso com a sequência, pois a sua unidade fica por conta do todo, é inerente ao conjunto. Um exemplo clássico de seriado brasileiro é *A Grande Família* (2001). A série brasileira, no ar há mais de dez anos, conta os dramas vividos por uma família classe média que mora no subúrbio do Rio de Janeiro. Exibida às quintas-feiras pela Rede Globo, a série é marcada pela principal característica do seriado: episódios independentes que tem na família dos *Silva* a unidade necessária para a trama.

Outros elementos como uma época, um local de ação, um tema (o dia a dia de uma delegacia de polícia, ou a desigualdade social, por exemplo) pode ser escolhido como unidade, que se dá a partir da visão de mundo que o autor pretende transmitir (PALLOTTINI,

2012). A autora fala que prefere chamar de episódios os fragmentos da trama, para reforçar seu caráter relativamente independente e diferenciar dos outros dois tipos (minissérie e telenovela) os quais se dividem em capítulos.

É interessante se pensar que um episódio de seriado se constitui num misto entre um capítulo e um unitário[11]. Enquanto que o episódio deve se inserir no conjunto, respeitando as características previamente definidas e dando sequência a alguns elementos inseridos ao longo do todo (características do capítulo), ele também deve se bastar em si mesmo, iniciando e encerrando uma história a cada exibição (preceito de um unitário). Pallottini (2012) exemplifica essa hibridização de características com o seriado Malu Mulher[12]:

> [...] ao mesmo tempo que cada episódio contará a história de um determinado momento da vida de Malu e das demais personagens, é inegável que alguns desses momentos acarretarão, na vida da personagem Malu, certas modificações fundamentais, que irão transformar sua vida futura e, portanto, os episódios futuros. (PALLOTTINI, 2012, p. 30).

Resumindo, pode-se definir um produto televisivo como seriado quando ele é contado em episódios, com unidade relativamente suficiente para que possam ser vistos independentemente e sem a necessidade de uma cronologia na produção.

2.2 UNITÁRIOS

Seguindo a classificação proposta por Renata Pallottini (2012), quero dissertar agora sobre os produtos ficcionais televisivos capazes de desenvolver um enredo inteiro em uma única exibição. Os chamados **unitários** são produções que se assemelham aos filmes cinematográficos, mas que são feitas exclusivamente para televisão. Com duração de aproximadamente uma hora, são capazes de contar uma história com início, meio e fim. O **teleteatro** é considerado o primeiro produto dessa categoria, com textos originalmente escritos para o teatro, posteriormente adaptados à televisão. Ele se encaixa perfeitamente nesta característica dos unitários, narrativas que se bastam em si mesmo, com uma história que pode ser compreendida sem a necessidade de um conhecimento prévio ou de posterior continuação, assim como as peças teatrais.

---

[11] Segundo Renata Pallottini (2012), unitários são produtos ficcionais televisivos possíveis de desenvolver um enredo inteiro em uma única exibição.

[12] Malu Mulher foi uma série de televisão brasileira apresentada pela Rede Globo de 24 de maio de 1979 a 22 de dezembro de 1980, criada e dirigida por Daniel Filho.

2.2.1 Teleteatro

O teleteatro – criado em 1950 a fim de atender os anseios de um telespectador mais seleto – se tornou rapidamente o gênero de programa de maior prestígio na televisão brasileira da época. É visto como responsável por dotar a tevê de uma aura mais artística e cultural, conquistando o maior espaço dentro das programações das emissoras. Conceituado como uma adaptação de textos teatrais para o vídeo (ORTIZ; BORELLI; RAMOS,1991), o teleteatro foi por um bom tempo uma espécie de cartão de visitas das emissoras, pois era atribuída a ele a qualidade artística da programação de cada canal. Os autores afirmam que

> Tanto o teatro quanto o teleteatro introduzem na televisão uma lógica que contrasta com o intuito puro e simples de divertimento ou da maximização da audiência. Eles trazem junto às emissoras uma preocupação cultural e um prestígio que se fundamenta na consagração das obras clássicas, o que confere ao próprio meio televisivo uma aura artística que os programas humorísticos ou as novelas não possuíam. (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 44).

Essa supervalorização do teleteatro incidiu diretamente na telenovela que passou a ser vista como um gênero inferior. Tanto os atores, como o grande público, tinham preferência nítida pelo teleteatro. Ortiz, Borelli e Ramos (1991) afirmam que essa desvalorização da novela se deu pela sua herança radiofônica, "tudo se passa como se a escala de prestígio crescesse na razão inversa de sua aproximação à herança radiofônica (...)" (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991, p. 44). A valorização do teleteatro se justifica principalmente pela referência aos clássicos interpretados nos palcos, já a telenovela, como continuidade da radionovela, carrega todo caráter melodramático popular em suas histórias.

Diferentemente das novelas da época que duravam cerca vinte minutos cada capítulo, o teatro na televisão tinha a duração de aproximadamente duas horas - tempo necessário para a apresentação de uma peça. As companhias teatrais levavam seu espetáculo com total autonomia em relação às emissoras, cabia aos diretores de tevê apenas montar os cenários, iluminação e sonoplastia, pois a escolha do texto e o trabalho dos atores era escolha exclusiva das casas de teatro. Em 1951, foi criado o "Grande Teatro Tupi", que operou dentro desse esquema, trazendo os grandes nomes do teatro na época: Procópio Ferreira, Maria Della Costa, Fernanda Montenegro, entre outros.

Quando o teatro foi introduzido na tevê, ele surgiu ancorado basicamente nas técnicas dos primórdios do cinema. As câmeras eram colocadas numa boca de cena transmitindo as

peças em cartaz com aquele mesmo enquadramento das primeiras narrativas cinematográficas. Os roteiros eram totalmente teatrais, entretanto alguns produtores decidiram experimentar os roteiros do cinema, adaptando-os para a televisão (FARIA, 1999). Grande parte dessas adaptações era de filmes da *Universal*, *Columbia* e *Warner*.

O pessoal de televisão foi submetido a um exercício laboratorial para se acostumar com a nova linguagem que estava se desenvolvendo. Os atores tiveram que aprender a falar mais baixo, pois agora eles tinham microfones que amplificavam suas vozes, deviam saber qual câmera estava gravando, e se movimentar menos quando estivessem sendo filmados em planos mais fechados. Estes artistas que outrora aprenderam que um bom ator tinha que saber colocar a voz, evitar virar de costas para a plateia, apresentar-se com boa maquiagem para ter sua fisionomia percebida pelo espectador da última fileira, se depararam com novas exigências, bem diferentes. A "descoberta" do **Primeiro Plano**[13] veio para possibilitar que os mais leves movimentos faciais fossem percebidos na tela. Por ser um produto ao vivo, o improviso - tanto artístico, quanto técnico - foi marca permanente do teleteatro por um bom tempo. Contudo buscava-se trabalhar com seriedade, levando ao público espetáculos bem feitos, de qualidade (FARIA, 1999).

Lentamente foi se construindo e aprimorando o processo de encadeamento das imagens, dominando a técnica em benefício na narrativa. Muito da linguagem cinematográfica foi incorporada à tela pequena. A descoberta da movimentação da câmera, assim como no cinema, ampliou as possibilidades das telepeças. Libertando-as das convenções teatrais, mas claro, sem perder as suas influências no jogo dramático da interpretação (FARIA, 1999). A partir da década de 1960 os teleteatros foram perdendo força com a chegada do videoteipe, e a programação passou a substituí-lo pelas telenovelas, herdeira direta de boa parte de suas descobertas.

[13] Mostra um único personagem em enquadramento fechado que evidencia o seu rosto, considerado sinônimo de *close-up* em muitas situações.

3 SOM & FÚRIA

Após dissertar sobre os diferentes tipos de narrativa seriada televisivas, é possível constatar que o objeto desta pesquisa realmente se trata de uma minissérie. *Som & Fúria*, exibida pela Rede Globo, apresenta as principais características do gênero. O seu enredo traz um conflito principal - a montagem das peças shakespearianas - ao qual são acrescentadas histórias de menor significância. Outro fator importante e definidor é a sua duração: doze capítulos que dão conta de desenvolver e solucionar a trama principal.

Esta etapa do trabalho tem por objetivo principal detalhar o objeto da pesquisa. A partir do texto original exibido no Canadá, reprisado nos Estados Unidos e, por último, adaptado no Brasil, exponho a origem e a trajetória da minissérie *Som & Fúria*. Falo ainda sobre a parceria entre a Rede Globo e a produtora O2 Filmes, bem como conto um pouco do enredo da trama, identificando os principais personagens que a compõem.

3.1 *SLINGS AND ARROWS*: O ORIGINAL CANADENSE

Dirigida por Peter Wellington, a versão original de *Som & Fúria* conta a história da *New Burbage Theatre Festival* (companhia de teatro fictícia inspirada no *Shakespeare Stratford Festival*[14]*).* Produzida pela *Rhombus Media Inc.* e escrita por Susan Coyne, Bob Martin e Mark McKinney, *Slings and Arrows* estreou no Canadá em 2003 pelo *Canada's Movie Central* e pelo *The Movie Network*. A série também foi lançada nos Estados Unidos dois anos mais tarde (2005). Vencedora de diversos prêmios como o de melhor série dramática, melhor direção, melhor roteiro e melhores atores (Paul Gross, Rachel McAdams, Mark McKinney e Burns Martha) pelo *Gemini Awards*, a série se divide em três temporadas de seis capítulos cada, totalizando 18 episódios.

3.2 *SOM & FÚRIA*: A ADAPTAÇÃO BRASILEIRA

Considerada por alguns críticos[15] uma das melhores produções da teledramaturgia brasileira, a minissérie *Som & Fúria* estreou em 2009, na Rede Globo, canal 12 da TV aberta. Dirigida por Fernando Meirelles e sua equipe (Gisele Barroco, Toniko Mello, Fabrizia Pinto,

[14] Festival de teatro que tem por objetivo principal apresentar peças do dramaturgo inglês William Shakespeare. Ocorre anualmente na cidade canadense Stratford.

[15] Disponível em: http://blogs.estadao.com.br/cristina-padiglione/minisserie-som-furia-vai-voltar-agora-nos-cinemas/ acessado em: 22/11/2012 às 20:44.

Rodrigo Meirelles), a série, produzida pelo Núcleo Guel Arraes da Rede Globo em coprodução com a O2 Filmes, é uma adaptação da produção canadense.

Três anos após a exibição da terceira e última temporada de *Slings and Arrows* no Canadá (2006), a série foi lançada no Brasil, estando no ar de 07 a 24 de julho de 2009. Exibida entre as 22h30 e 00h, a minissérie narra algumas das dificuldades e desafios do fazer teatral. Os dramas vividos pelos personagens são retratados na montagem das peças que compõem a temporada de clássicos do Teatro Municipal, que servem de pano de fundo para os demais conflitos da trama. São elas: *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Hamlet*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*, obras consagradas do dramaturgo inglês William Shakespeare.

É complicado definir a minissérie em um único gênero, já que ela apresenta um híbrido entre drama, comédia e romance, usando o trio de personagens principais **Dante Viana** (Felipe Camargo), **Elen Vanlau** (Andréa Beltrão) e **Lourenço Oliveira** (Pedro Paulo Rangel) para conduzir a trama principal e suas histórias secundárias. Esses três personagens estão envolvidos desde a montagem de *Hamlet*, em 1999, dirigida por Oliveira e estrelada pelo apaixonado casal Dante e Elen. A peça marcou o auge da trajetória profissional dos três, sendo considerada um grande sucesso na época. Entretanto, durante a terceira apresentação, Dante (que interpretava *Hamlet*), teve um branco em cena durante o enterro de Ofélia (interpretada por Elen) surtando em palco e interrompendo a apresentação ao se lembrar da traição de sua amada com o diretor Oliveira. Após tal episódio, o ator é internado em uma clínica psiquiátrica, ficando afastado por sete anos.

Som & Fúria resumiu os 18 episódios originais em 12. Com algumas adaptações de ordem cultural, a produção brasileira transferiu o imaginário da *New Burbage Theatre Festival* para o Teatro Municipal de São Paulo. Em entrevista encontrada no blog *Automated Daydream*[16], Meirelles conta que teve contato com a série quando Niv Fichman, produtor da *Rhombus Media*, enviou-lhe a primeira temporada de *Slings and Arrows*. Na época Fernando Meirelles estava produzindo o longa *Ensaio Sobre a Cegueira*[17] (2008), rodado no Canadá e no Brasil, e Fichman, que estava interessado em participar, utilizou a série para mostrar o seu trabalho a Meirelles. O diretor brasileiro se interessou pela obra canadense, mostrando-a a Rede Globo - que aprovou a ideia dando carta branca para a negociação dos direitos para a sua produção no Brasil.

[16] Disponível em: http://automated-daydream.blogspot.com.br/2008/04/slings-arrows-finds-new-beginning-in.html acessado em: 21/10/2012 às 13:34.
[17] Adaptação para o cinema da obra literária homônima de José Saramago.

3.2.1 O enredo e alguns personagens de *Som & Fúria*

A história se passa após sete anos do surto de Dante. Durante esse período, Elen e Oliveira continuaram trabalhando juntos na Companhia de Teatro do Estado de São Paulo (CTE), na qual Elen é uma grande diva em "decadência" e Oliveira continua lhe dirigindo burocraticamente. A atriz enfrenta o medo de envelhecer, potencializado ao perceber que passa a ser escalada para os papéis das rainhas, deixando para os novos talentos as personagens das princesas. Já Oliveira monta peças sem o vigor e a criatividade da época de *Hamlet*, considerado o ápice de sua carreira, avaliando sua atual fase como decadente.

Após a recuperação psiquiátrica, Dante assume a direção de uma pequena e falida companhia teatral, *Sans Argent*. Seu comportamento, ainda considerado maluco, lembra o próprio personagem shakespeariano interpretado anos atrás: angustiado, dramático e louco. Seria ele o *Hamlet* contemporâneo. Dante mostra o seu amor por aquilo que faz, pela sua arte, não desistindo mesmo diante de todas as dificuldades por que a companhia passa.

O primeiro capítulo é marcado pela a estreia de *Sonho de Uma Noite de Verão*, no Teatro Municipal, dirigida por Oliveira pelo sétimo ano consecutivo. O descaso do diretor com o espetáculo é tanto, que, enquanto acontece a apresentação, ele assiste tevê na coxia junto com o zelador Naum (Gero Camilo) – amigo e sábio conhecedor de todos os textos clássicos. Ao zapear os canais, Oliveira vê Dante no noticiário sendo preso por não pagar o aluguel do teatro onde ensaia a sua pequena companhia *Sans Argent*. O diretor artístico do Municipal fica intrigado e, após o encerramento da estreia, caminha embriagado pelas ruas de São Paulo, resolvendo ligar para o ex-amigo. Dante está na festa do seu grupo e se mostra surpreso ao escutar a voz de Oliveira após tantos anos. Por ter consciência do esgotamento da sua criatividade, Oliveira liga nostálgico pelos tempos áureos em que trabalhou com Dante. Ainda muito magoados pelo passado, os dois trocam insultos e acusações. Quando Dante resolve lhe dizer algumas palavras, Lourenço desliga o telefone e segue cambaleando pelas ruas de São Paulo, sendo atropelado por um caminhão de presuntos ainda no primeiro capítulo.

Todos são avisados da morte do diretor, inclusive Dante, que ao se despedir durante a preparação do corpo, é surpreendido pelo fantasma do morto. Desde então o espírito do falecido lhe aparece por toda a minissérie. Inicialmente, Dante fica assustado, mas com o tempo acaba aceitando a presença do diretor-fantasma avaliando suas ações e dando opiniões em todos os momentos de tormentas do personagem.

Com a morte do diretor artístico, Milu Silverstone (Haydée Bittencourt), diretora executiva do Conselho, se vê obrigada a indicar um substituto, nomeando Dante Viana para ocupar o cargo. A indicação desagrada o ambicioso diretor administrativo Ricardo Silva (Dan Stulbach) que se alia à inescrupulosa Graça (Regina Casé), recém nomeada diretora do departamento de teatro da Secretaria de Cultura. Os dois acabam se envolvendo amorosamente e sonham em transformar o Municipal em um negócio lucrativo, voltado ao entretenimento. O plano é acabar com a temporada de clássicos, já que ambos detestam Shakespeare e acreditam ser um desperdício de dinheiro público continuar com aquelas apresentações "que ninguém entende".

Dante inicia sua nova rotina de trabalho como diretor artístico, reencontrando Elen já no seu primeiro dia no Municipal. O encontro é marcado por uma discussão, provando que o passado ainda não foi superado.

A primeira peça a ser encenada após a morte de Oliveira é *Hamlet.* Oswald Thomas (Antônio Fragoso), antigo inimigo de faculdade de Dante, é o nome sugerido para dirigir a peça. Oswald é um reconhecido e polêmico diretor multimídia que costuma transformar as suas montagens em grandes espetáculos, com show de efeitos especiais.

Jaques Maia (Daniel Oliveira), galã de novelas, é escolhido pela direção financeira do teatro para interpretar o papel principal, a fim de trazer visibilidade e público à montagem. Os atores mais antigos da companhia torcem o nariz para o novato, que desagrada com seu método de não seguir as falas do roteiro, dando o texto em suas próprias palavras. Elen, que interpreta Gertrudes, fica furiosa por ter de contracenar com o rapaz, acreditando que ele não será capaz de fazer *Hamlet*. A responsável pelo papel da Ofélia, Clara (Maria Helena Chira), também é outro problema na montagem. Inexperiente e exagerada, a jovem atriz fora indicada por um dos membros do Conselho do Teatro por ser sobrinha de um vereador. Ao levar um susto com a iguana de Elen, que aparece misteriosamente em um dos ensaios, Clara cai do palco. Impossibilitada de continuar, Kátia (Maria Flor), substituta da atriz, é chamada para assumir o papel principal. Após alguns ensaios, Jaques finalmente encarna Hamlet e, juntamente com Kátia, recebe muitos elogios.

A peça é um sucesso, sensibilizando até mesmo Ricardo que decide romper com Graça, de cuja falta de escrúpulos ele já vinha discordando.

Com o encerramento da temporada, Jaques precisa deixar a companhia para gravar uma novela na Bahia e chama Kátia para que o acompanhe, pedindo-a em casamento. A jovem nega a princípio, por não querer abrir mão de seu sonho de interpretar *Julieta* (que fora

convidada), entretanto o coração fala mais forte e ela acaba correndo ao encontro de Jaques. Enquanto isso, após sete anos do término, Dante e Elen reatam o relacionamento.

Alguns personagens saem da trama, dando lugar a novos, como se um novo ciclo se iniciasse, numa espécie de nova "temporada". *Macbeth* é o novo texto escolhido para ser encenado. A peça é rodeada por superstições e “maldições”, gerando mais discussões entre Dante e o fantasma de Oliveira. A montagem traz o famoso Henrique Amado (Daniel Dantas) para encenar o próprio *Macbeth* junto com Elen, que representará a sua esposa, Lady Macbeth.

Por conta dos frequentes diálogos de Dante com o fantasma do Oliveira, Elen se desentende com o diretor e eles rompem o romance mais uma vez. Enquanto isso, Oswald é convidado para dirigir a quarta montagem shakespeariana da série: *Romeu e Julieta*. Ele é chamado às pressas para substituir a diretora que estava responsável pela peça, e que logo no primeiro dia de leitura do texto, caiu do palco e fraturou algumas vértebras do pescoço. O acidente é visto como um sinal da maldição atribuída à montagem da famigerada *Macbeth*.

Por não aceitar a direção de Dante, ignorando suas instruções, Henrique é demitido no dia da pré-estreia de *Macbeth*, sendo substituído por Geraldo (Henrique Schafer). A substituição ocasiona uma nova dor de cabeça a Ricardo, que contava com o prestígio de Henrique no elenco para atrair bilheteria.

Geraldo, ainda que inseguro, assume o personagem principal e, apesar de alguns tropeços, encena a peça até o fim, sendo calorosamente aplaudido pela plateia. Henrique assiste tudo em companhia de Alan (Paulo Betti) - que havia sido demitido por Dante no final da temporada de *Hamlet* - fazendo críticas negativas à apresentação. Alan, ao contrário de seu colega, faz elogios ao espetáculo, demonstrando não guardar nenhum sentimento de rancor.

Elen pede a Dante que chame Henrique de volta, apelando ao sentimento que ele tem por ela, e o diretor assim o faz, pedindo que o ator reassuma o papel de *Macbeth*. De maneira controversa, Dante consegue que o ator interprete o personagem do seu jeito, o que inclui a nudez do vilão em cena, justificado pelo diretor como um ato de “humanização” do personagem marcado pela crueldade. A montagem acaba atraindo grande público, esgotando os ingressos para a temporada.

A minissérie se encerra na estreia da peça *Romeu e Julieta*, protagonizada por Sarah (Débora Falabella) e Patrick (Leonardo Miggiorin). A interpretação do romance acaba ocasionando uma tórrida paixão entre os dois jovens atores, mesmo com a encenação sem emoção proposta por Oswald, e do fato de Patrick ser gay. Dante tenta uma cartada final com

o diretor da última montagem de Shakespeare, e por meio de uma artimanha, consegue fazer com que a direção de *Romeu e Julieta* seja revista, tornando-a mais sensual e apaixonada.

Dante deixa Oliveira falando sozinho na coxia, numa espécie de término do relacionamento dos dois e vai encontrar Elen nos bastidores para assistir a última estreia ao seu lado. O casal reata novamente durante a comemoração do elenco no Bar Falstaff (palco de muitas cenas da minissérie), encerrando a trama com o zelador Naum cantando/contando como foi parar no Teatro Municipal.

3.3 O2 FILMES E REDE GLOBO: A PARCERIA E SUA REPERCUSSÃO

Com mais de 20 anos no mercado, a O2 Filmes se autodenomina uma produtora independente que, segundo o site oficial[18], o "negócio deles é contar histórias com imagens". Nessas duas décadas de existência, a produtora que tem sedes em São Paulo e no Rio de Janeiro, traz desde longas e curtas metragens, séries para tevê, desenhos animados, vídeos para internet – até cerca 2 mil filmes publicitários. Vencedora de alguns Leões de Cannes e com cinco indicações ao Oscar, a produtora iniciou sua parceria com a TV Globo na produção de *Cidade dos Homens* (2002), como citei no capítulo anterior. A coprodução se estendeu à série *Antônia* (2006), bem como ao *Homem Objeto* (2002) - exibido no programa Fantástico, *Carandiru – Outras Histórias* (2005), *Central da Periferia* (2006) e *Ó Pai Ó* (2008), também exemplos de trabalhos em conjunto na área de dramaturgia entre a emissora e a O2.

Voltando ao objeto do trabalho, *Som & Fúria* se passa basicamente em três cenários principais: o Theatro Municipal, o Bar Falstaff e a casa da personagem Elen. Segundo o site Memória Globo[19], a adaptação brasileira utilizou para rodar as cenas o próprio Teatro Municipal de São Paulo e uma réplica do mesmo construída nos estúdios da O2 Filmes, em Cotia - São Paulo. As gravações da minissérie, captada e exibida em HDTV, duraram cerca de quatro meses e envolveram 120 atores, cinco diretores e três diretores de fotografia. Todo o trabalho teve supervisão artística da TV Globo, que teve a produção coordenada pelo Núcleo Guel Arraes (ver capítulo 1). Segundo o site Memória Globo, a equipe de figurino desenvolveu mais de 500 peças para a produção. Além dos vestuários usados pelos personagens no dia a dia, foram criados figurinos para cenas específicas como a da delegacia, do presídio e do necrotério. Nesses 12 capítulos, só a personagem Elen fez cerca de 30 trocas

[18] Disponível em: http://www.o2filmes.com/ acessado em 22/10/12 às 10:02.
[19] Disponível em: http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-277122,00.html acessado em: 22/10/2012 às 10:37.

de roupas. A atriz Débora Falabella recebeu aplique de 16 *dreads* em seus cabelos para dar um ar de modernidade à sua personagem Julieta. Assim como Romeu, interpretado por Leonardo Miggiorin, ganhou quatro tatuagens fictícias pelo corpo.

No mesmo ano de sua estreia (2009), a série teve uma versão compacta exibida no festival internacional de projetos para televisão, realizado na Itália, o *Roma Fiction Fest*. O evento contou com uma mesa debatedora composta pelo diretor geral, Fernando Meirelles, o produtor canadense Niv Fichman e a roteirista Susan Coyne. Em 2010 a minissérie foi lançada em Blu-ray pela TV Globo, junto com as produções *Capitu* (2008) e *Maysa – Quando Fala o Coração* (2009), marcando os primeiros lançamentos da emissora nessa tecnologia. Além disso, em junho desse ano, a executiva da produtora O2 Filmes, Andrea Barata Ribeiro, responsável pela minissérie, informou que haverá também o lançamento da história da trupe teatral nos cinemas[20].

Bem recebida por alguns críticos, mas nem tanto pelos espectadores, a série contou com baixos números de audiência, que, segundo James Cimino da Folha de São Paulo[21], a atração perdeu até mesmo para filmes "de quinta exibidos na Record" no mesmo horário. Contudo, curiosamente, a série recebeu diversos elogios por trazer para a televisão brasileira um produto sofisticado, que abordou o papel do teatro no panorama das artes cênicas brasileiras de forma bem humorada e inteligente. O ator Felipe Camargo recebeu o prêmio de Melhor Ator, assim como a série levou a categoria de Melhor Minissérie pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), ratificando e reconhecendo a qualidade da obra.

[20]Disponível em: http://blogs.estadao.com.br/cristina-padiglione/minisserie-som-furia-vai-voltar-agora-nos-cinemas/ acessado em: 22/10/2012 às 12:57.
[21] Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u599925.shtml acessado em: 22/10/2012 às 13:15.

4 LINGUAGEM AUDIOVISUAL

Arlindo Machado, em seu livro *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997), afirma que quanto mais os historiadores tentam descobrir o primeiro ancestral da história do cinema, mais eles são remetidos para trás. Os registro das paisagens animadas de *L´arrivédún train em gare de la Ciotat* (1895), pelos Irmãos Lumière, mesmo que realizado mais ou menos às cegas, é considerado o marco dessa história (MACHADO, 1997). Entretanto, o que me interessa neste capítulo está para além da história do cinema. Após definir qual o tipo de narrativa seriada que se encaixa o objeto desta pesquisa, quero selecionar alguns recursos da sua linguagem que serviram de base para a construção audiovisual e explicá-los aqui, pois esses conceitos serão imprescindíveis para a continuação do trabalho. O cinema, primeiro produto audiovisual, que um dia incorporou alguns elementos do teatro, hoje vai me servir de apoio para analisar o **teatro televisivo -** o *propriamente televisivo* - da minissérie *Som & Fúria*, nos termos de Suzana Kilpp (2003), analisado no próximo capítulo.

Os filmes mais típicos dos primórdios do cinema eram compostos, segundo Machado (1997), por uma série de quadros autônomos, que equivaliam aos "atos" do teatro. O autor afirma que a câmera em geral não se movia, estando sempre fixa e a uma certa distância da cena, com o olhar, mais ou menos, semelhante ao de um espectador no centro de uma plateia. Que a frontalidade era marca registrada dos primeiros filmes, pouco se questiona, entretanto, é preciso ressaltar que apenas os filmes encenados em estúdios, como é o caso daqueles de Méliès[22], traziam essa característica. Segundo Philippe Dubois (2004), "a grande maioria dos documentaristas e operadores de atualidades da época, que trabalhavam em exteriores, essa noção de *tableau* ou de "cena" (ou seja, a visão frontal) simplesmente não existia" (DUBOIS, 2004, p. 94). Isto é, o quadro frontal foi por muito tempo característica dos registros ficcionais, enquanto os mais documentais já experimentavam os recursos que futuramente se traria a todos os filmes.

Os primeiros filmes encaravam o quadro visualizado pela câmera como se fosse um cubo cênico que "aspira" a ação para o seu interior, concentrando toda a ação num único quadro fixo de curta duração (MACHADO, 1997, p. 114).

> Seu eixo ótico era frontal, perpendicular ao cenário, correspondendo ao ponto de vista cativo de um espectador sentado mais ou menos no meio de uma sala de teatro, ponto de vista que Georges Sadoul identifica como o do *cavalheiro da plateia*, que vê a cena por inteiro, desde a abóbada até a

[22] Marie Georges Jean Méliès (1861 - 1938), ilusionista francês, foi um dos precursores do cinema.

> rampa, e cuja localização ideal faz dirigirem-se as linhas de fuga a um ponto no fundo e no meio do cenário. (MACHADO, 1997, p. 93).

Assim como no teatro, os atores no cinema entravam e saíam de quadro pelas laterais da cena, com movimentos de câmera pouco significativos. Essa característica se dava principalmente pela falta de noção de montagem. Outra curiosidade fica por conta das cenas que só mudavam quando a ação seguinte necessitava de outro ambiente para contextualizar a história. (MACHADO, 1997).

A superação do ponto de vista frontal só se deu a partir das "reconstituições em cenários reais" (MACHADO, 1997), que introduziram no cinema o olhar móvel, que correspondia a um sujeito implicado na ação. Essas reconstituições permitiram que se fugisse daquele papel de testemunha ocular imóvel, que assiste a tudo do mesmo ângulo, distante da cena. O primeiro plano primitivo, segundo Machado (1997), surgiu também de uma necessidade de se reduzir a distância entre a câmera e os protagonistas. Por se ter uma película de baixa resolução, dificultava se trabalhar de forma significante a profundidade de campo, o que resultava em sombras e manchas que confundiam a identificação dos personagens. (MACHADO, 1997). Tal fato mostrava aos homens do cinema da época a necessidade de superar o proscênio teatral, aproximando mais a câmera dos atores, fechando o enquadramento, tornando visível a fisionomia dos personagens.

Outra questão que influenciou essa mudança era o fato de a imagem cinematográfica, sendo ampla demais, não permitir o direcionamento do olhar do espectador aos pontos importantes ao desenvolvimento da intriga. Com tantos detalhes em cena, ele ficava perdido. Com essa nova linguagem audiovisual, era possível ao diretor criar estratégias de ordenamento, recursos de individualização que possibilitassem separar o significante do não-significante. (MACHADO, 1997).

Machado (1997) afirma que Griffith[23] foi um dos principais responsáveis pelo movimento de intensificação do processo de fragmentação da narrativa. A obra do cineasta passou a radicalizar esse processo com a montagem alternada de ações paralelas. Ele começa a dar ênfase nos cortes, na interrupção da ação, criando uma certa descontinuidade que passa a trazer o foco do espectador especificamente para a montagem. No início não se tinha grande preocupação com a sequência, deixando um pouco a desejar na verossimilhança das montagens. Da mesma maneira que acontece com a linguagem verbal, um acontecimento ao ser descrito precisa de linearização, e no caso da montagem cinematográfica, não foi

[23] David Llewelyn Wark Griffith (1875 - 1948) foi diretor de cinema estadunidense.

diferente. Caracterizado por Machado (1997) como **linearização do signo icônico**, teve no cinema inglês as suas primeiras tentativas de organização das montagens. Os fragmentos passaram a ser chamados de planos, e a informação contida neles já não era suficiente para o entendimento do espectador. Esses planos passaram a necessitar de hierarquização, segundo as estratégias de ordenamento citadas pelo autor:

> [...] o seu tamanho relativo, ou seja, a quantidade de imagem recortada pelo quadro, contribui para dirigir o olhar do espectador, ao passo que a sua amarração na sequência temporal sugere um caminho de "leitura" e até mesmo uma interpretação dos fatos. (MACHADO, 1997, p. 105).

Diante da possibilidade de esfacelamento da ação, o cinema precisou buscar alternativas para resolver os problemas que estavam surgindo e que desorientavam o espectador. Entretanto, na década de 1920, as regras de *raccord* de continuidade[24] foram estabelecidas a fim de sanar os erros. Quebra de eixo da câmera, inversão de movimentos, cortes sem preocupação com a continuidade da ação ou direção do olhar do personagem, eram alguns dos problemas mais comuns. Essas regras permitiram que os fragmentos fossem colados uns aos outros da maneira menos ruidosa possível, permitindo uma fluição contínua e natural da ação.

Curiosamente, nem Marcel Martin em *A Linguagem Cinematográfica* (1990), nem Jacques Aumont em *A Estética do Filme* (2008), dois dos principais teóricos de cinema, trazem uma definição concisa para o que é linguagem cinematográfica. Segundo Aumont (2008) sua conceituação sempre gerou reticências, ratificando o que foi dito no começo do capítulo que inicialmente o cinema era apenas o registro de um evento, uma simples reprodução do real. Almejando contar histórias e transmitir ideias que o filme se viu carente de uma série de procedimentos expressivos, "é o conjunto desses procedimentos que o termo linguagem inclui" (AUMONT, 2008, p. 169). Contudo, Machado propõe uma definição mais unificada, afirmando que é "um tipo de construção narrativa baseado na linearização do significante icônico, na hierarquização dos recortes de câmera e no papel modelador das regras de continuidade" (MACHADO, 1997, p. 191).

[24] Raccord serve para designar os efeitos visuais, sonoros ou de linguagem cinematográfica utilizados para garantir a coerência entre dois planos ou duas cenas subsequentes em um filme ou vídeo.

4.1 ELEMENTOS DA LINGUAGEM AUDIOVISUAL

Neste momento quero trazer alguns elementos fundamentais da linguagem audiovisual para que se possa desenvolver melhor a análise da minissérie *Som & Fúria* no próximo capítulo.

4.1.1 Enquadramento

O enquadramento audiovisual pode ser facilmente entendido se fizermos uma analogia aos quadros de pintura, que de acordo com Aumont (2008), deram origem ao nome. Ele limita a imagem, constituído pelas dimensões impostas por dois dados técnicos: a largura da película e as dimensões da janela da câmera (AUMONT, 2008). A soma desses dois elementos resulta no formato do filme, podendo este ter diversos tamanhos; entretanto, as principais proporções seriam a 4/3 (largura *versus* altura), chamada de *standard* e a 16/9, denominada *widescreen*. É interessante dizer que atualmente a televisão está passando por um processo de migração do formato *standard* (formato comum às telas dos aparelhos antigos) para o modelo *widescreen.* A própria minissérie *Som & Fúria*, em 2009, foi gravada em HDTV na proporção 16/9, que cada vez mais está se tornando o formato unânime no mercado.

A principal contribuição do **enquadramento** para uma obra audiovisual fica por conta da composição da imagem, especialmente quando a imagem é imóvel. Conforme Aumont (2008), a superfície retangular que o quadro delimita é um dos primeiros materiais que o cineasta deve trabalhar.

Bem como o nome diz, o **fora de quadro** seria aquilo que está acontecendo no entorno dessa montagem/encenação. O espaço destinado à produção do filme, onde fica toda a aparelhagem técnica, o diretor, os operadores, etc., ao contrário do quadro, que faz o recorte somente daquilo que se “quer” mostrar.

4.1.2 Campo

A partir desse recorte feito pela câmera, vamos ter outros elementos para serem estudados, como o campo/fora de campo, profundidade de campo e os tipos de planos.

A imagem que é recortada pelo enquadramento traz ao olho humano a impressão de realidade, fruto de uma possível analogia entre imagem na tela e espaço real vivido. Segundo Aumont (2008), apesar de algumas limitações - como a presença desse quadro ou o caráter

artificial da imagem filmada - essa imagem projetada provoca essa forte impressão específica do cinema. Essa questão é imprescindível para pensarmos agora o campo. De acordo com Aumont (2008), “reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (p. 21). Isto é, como essa imagem aparece “limitada” por um quadro, portamo-nos como se estivéssemos diante de uma porção do espaço real, chamado por Aumont (2008), de **campo**. Pelo poder da impressão de analogia com o espaço real, a imagem fílmica nos faz esquecer desde a falta de cor em filmes preto-e-branco até a falta de som do cinema-mudo. O mesmo acontece com as bordas que limitam a imagem, que nos fazem esquecer o fato de que, além do quadro, não há mais imagem.

> É essa ideia que é traduzida de maneira extrema pela famosa fórmula de André Bazin [...] que qualifica o quadro de “janela aberta para o mundo”; se, como uma janela, o quadro revela um fragmento de mundo (imaginário), por que o último deveria deter-se nas bordas do quadro? (AUMONT, 2008, p. 24).

Se o campo é tratado como tudo aquilo que está aparecendo na tela, o **fora de campo** daria conta do que ficou de fora, consequentemente estando diretamente vinculado ao campo. Ele só existe em função do último, pois não passa de uma construção imaginária consequente do campo, que auxilia na ilusão de continuidade daquilo não está aparecendo no recorte feito pela câmera. Para simplificar o entendimento, quando um personagem entra em cena (geralmente pelas bordas laterais do quadro), ele vem de uma suposta continuidade da cena, nesse caso, o fora de campo. Ou também quando um personagem está olhando para fora da tela, tem-se o “olhar de fora de campo” (AUMONT, 2008), e assim por diante.

> Sair de campo ainda significa, para Griffith, sair da cena, ir para os bastidores, como no teatro. O espaço fora de campo ainda não é trabalhado de forma significante. A ação se concentra toda dentro dos limites do quadro. (MACHADO, 1997, p. 109).

Essa citação discute diretamente com a proposta de análise que se realizará no próximo capítulo. Ao retratar os bastidores de uma companhia teatral, a minissérie *Som & Fúria* transita frequentemente entre esse "sair de cena" de Griffith e o próprio palco. Mais adiante se detalhará melhor a maneira como a televisão trabalha de forma significante o fora de quadro e o fora de campo, nesse momento é importante se entender estes elementos básicos da linguagem audiovisual.

O autor afirma que esse campo “visível” e o “não-visível”, juntos, compõe um mesmo espaço imaginário, homogêneo, que chamamos de espaço fílmico ou cena fílmica, “[...] sua virtude particular é enfatizar com força o *engodo* que a representação fílmica constitui, ocultando também, sistematicamente, qualquer vestígio de sua própria produção.” (AUMONT, 2008, p. 29).

Vale reforçar a diferença entre o fora de campo e o fora de quadro, lembrando que o segundo fica por conta apenas dos bastidores, da produção daquela montagem, enquanto o primeiro remete apenas àquilo que se quer mostrar, relevante ao roteiro.

A fim de trazer maior “impressão de realidade”, uma das técnicas utilizadas pelo cinema é a **profundidade de campo**. Agora que sabemos o que é campo, é fácil entender que a sua profundidade se trata daquilo de *nítido* que temos na imagem. A partir de uma série de fatores técnicos como, a quantidade de luz que penetra na objetiva, ou a distância focal, etc., é possível se ter uma imagem com mais ou menos nitidez. Esse foco maior no todo da imagem cria a ilusão de profundidade, reforçando a percepção do efeito de perspectiva na cena.

4.1.3 Plano

E o que seria o **plano**? Citando Aumont (2008), aquilo que é representado nas películas cinematográficas "é um representado em devir" (AUMONT, 2008, p. 90). Ele afirma que qualquer paisagem, qualquer objeto, etc., encontra-se, por mais imóveis que sejam, "inscritos na duração e oferecidos à transformação" (AUMONT, 2008, p. 91). Sendo a imagem em movimento uma imagem em constante transformação, poderia afirmar que o plano é o local onde surgem e se propagam essas mudanças em devir. Este plano cinematográfico pode ser relacionado a três situações diferentes: ao movimento de câmera, à duração do filme ou à proporção na tela (ponto de vista da câmera em relação ao objeto/evento filmado).

> No estágio de filmagem, utiliza-se como equivalente aproximativo de “quadro”, “campo”, “tomada”: designa, portanto, ao mesmo tempo, um certo ponto de vista sobre o evento (enquadramento) e uma certa duração. Na fase de montagem, a definição do plano é mais precisa: torna-se então a verdadeira unidade de montagem, o pedaço de película mínima que, juntada a outras, produzirá o filme. (AUMONT, 2008, p. 39).

Quanto ao **tamanho**:

Esse tipo de plano se constitui na proporção daquilo que foi enquadrado pela objetiva da câmera em relação a um personagem. Seria uma espécie de classificação do recorte feito pelo quadro, que se divide em diversas nomenclaturas, variando de acordo com cada teórico de cinema. A lista proposta por Aumont (2008), geralmente admitida, seria: plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado, primeiro plano e *close up.* Fazendo uma breve comparação, o plano geral seria o mais abrangente dos planos, aquele que contempla um cenário por completo, uma paisagem, geralmente contextualizando a sequência. O plano mais "fechado" ficaria por conta do *close-up* ou do primeiríssimo primeiro plano (citado por outros autores) que seria um plano de detalhe do rosto humano, usado, muitas vezes, como recurso para dar dramaticidade à cena.

Quanto ao **movimento**:

Neste caso o plano pode ser divido em **fixo** ou **móvel**. O plano fixo, como o nome já diz, refere-se ao quadro parado, com a câmera imóvel durante todo o plano. O fixo pode ser classificado a partir dos tamanhos de plano, explicados anteriormente. Os movimentos de câmera, segundo Gérard Betton (1987), devem sempre corresponder a uma necessidade imperiosa. Eles não devem ser realizados sem justificativa prévia, seja ela física, psicológica ou dramática, devendo ser efetuados em casos de intenção bem precisa, solidamente motivada do ponto de vista artístico. O autor destaca que poderia ser vantajosa a substituição deles por um encadeamento mais interessante de planos fixos. Em relação aos tipos, de acordo com Aumont (2008), existem duas famílias principais de movimento de câmera, o ***travelling*** e a **panorâmica**. O primeiro se trata de um deslocamento da câmera, seja apoiada em um tripé, ou segurada na mão, etc. ela se desloca por completo, não fixando "raiz", desprendendo-se do chão. Já a panorâmica fixa-se a um eixo, gira em torno dele, seja horizontal ou verticalmente, permanecendo presa ao "chão". Fazendo uma analogia entre uma câmera e o corpo humano, é possível exemplificar que o *travelling* seria uma pessoa caminhando enquanto olha ao seu redor, já a panorâmica seria essa mesma pessoa fixa, olhando ao redor apenas com movimentos de cabeça, ou dos olhos. A partir desses dois tipos de movimento, desenvolveram-se variadas ramificações que os hibridizam, como, por exemplo, o *pano-travelling*, *travelling ótico*, entre outros.

Quanto ao **ângulo**:

Assim como os movimentos, o ângulo escolhido jamais deve ser gratuito, tem de estar de acordo com a configuração do cenário, com a iluminação, com a valorização de algum aspecto a ser realçado. Segundo Betton (1987), "Cada ângulo implica uma escolha (toda arte é escolha), uma postura intelectual e, por vezes, afetiva do diretor." (BETTON, 1987, p. 34).

Essa escolha pode suscitar determinados sentimentos, certas emoções, e deve ser decidida a partir do desejo de mostrar certos fenômenos afetivos. Segundo o autor, eles se distinguem em ângulo **normal**, ***plongée*** e ***contre-plongée***.

O primeiro deles, como o nome diz, apresenta o ponto de vista normal, sem deformação de perspectiva, tendo a câmera mantida horizontalmente na altura homem.

O *plongée* posiciona a câmera acima do personagem, filmando-a de cima pra baixo, causando a sensação de esmagamento. Ele traz a sensação de diminuição da pessoa, de ruína psicológica, de angústia, etc.

O terceiro, e último, *contre-plongée* traz o efeito contrário do anterior, posicionando a câmera abaixo da pessoa, filmando-a de baixo para cima. Ele também falseia a perspectiva, sugerindo sensações de superioridade, de poder, de majestade, de triunfo, etc.

Quanto à **duração**:

O plano como unidade de duração se refere ao tempo entre o acionamento inicial e final do motor da câmera para a captação de imagens. Esse período pode originar fragmentos muito breves (segundos ou *frames*), ou fragmentos muito longos (minutos ou horas) (AUMONT, 2008). O ponto máximo de duração de plano numa montagem seria o chamado **plano-sequência,** que se trata de uma gravação "única", na qual a câmera começa a gravar e segue sem interrupções até o final do enredo. O tempo dessa filmagem equivalerá à duração final desse filme, sem possibilidade de posterior montagem, como acontece com quando se produz fragmentos de duração menor.

5 MOLDURAS E MOLDURAÇÕES TELEVISIVAS

Após dissertar um pouco sobre os principais recursos para a construção audiovisual, baseada na linguagem cinematográfica, quero dar início à proposta de análise desta pesquisa. A evidente construção de imaginário social que a televisão proporciona desde sua invenção é o objeto de estudo da autora que embasará este quinto capítulo, bem como a análise do objeto de pesquisa. Suzana Kilpp não tem por objetivo desvendar os imaginários construídos, mas sim, a maneira como eles são engendrados. Diferente de grande parte dos teóricos de televisão, Kilpp centra sua pesquisa não no conteúdo, mas na forma. Neste momento, baseada no livro da autora: *Ethicidades televisivas: sentidos identitários na TV: molduraçõeshomológicas e tensionamentos* (2003), quero esclarecer alguns elementos que compõem as gramáticas televisivas. A partir das molduras e molduraçõe, Suzana propõe que cheguemos

aos produtos de televisão, os quais ela denomina televisivos. Os mundos televisivos são constituídos dos programas, pessoas, acontecimentos, etc., veiculados pela televisão, tais da maneira como ela (televisão) decide significar. O trabalho não tem a pretensão de dimensionar o poder que a televisão, assim como a mídia, tem sobre o imaginário da social. Tampouco entrarei na discussão de se a tevê manipula, ou não, as informações que veicula. O capítulo se centrará mesmo no estudo de Kilpp, desconstruindo as ferramentas e reconstruindo as gramáticas que compõem o mundo televisivo para que nos subcapítulos subsequentes eu possa utilizar os conceitos da autora na análise da minissérie *Som & Fúria*.

5.1 ETHICIDADES, MOLDURAS E IMAGINÁRIOS: OS TRÊS EIXOS FUNDANTES

Para se trabalhar com os mundos televisivos se faz necessário, primeiramente, entender os três conceitos fundantes apontados por Kilpp (2003) para a elaboração dos produtos propriamente televisivos. O primeiro conceito foi construído a partir do conceito de *ethos*, tomado como base para a formulação de ETHICIDADES. Segundo consta no dicionário (Houaiss citado por KILPP), "*ethos* refere-se ao conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento e da cultura, característicos de uma determinada coletividade, época ou região" (KILPP, 2003, p. 29). Ou seja, as identidades étnicas e estéticas, compartilhadas por povos, tribos, grupo, etc. A partir deste conceito, Kilpp (2003) formula uma versão mais "líquida" e menos inflexível – *ethicidade*, para trabalhar os sentidos identitários instaurados *pela* televisão. Kilpp define que as *ethicidades*:

> [...] designam subjetividades virtuais (as durações, *personas*, objetos, fatos e acontecimentos que a televisão dá a ver como tais, mas que são, na verdade, construções televisivas), cujos sentidos identitários (éticos e estéticos) são agenciados num *mix* de molduras e molduração de imagens, no qual, nas metrópoles comunicacionais, a televisão tem um papel importante. (KILPP, 2003, p. 33).

Para a autora, a partir da ressignificação de *ethos*, a *ethicidade* televisiva seria, então, um devir ético e estético que permite entender o processo de unificação de um território e suas diferentes populações, trazendo a televisão como responsável por exercer um papel fundamental da construção da identidade brasileira.

> No Brasil, a televisão jogou um papel decisivo nessa unificação, produzindo e veiculando imagens 'brasileiras sobre o Brasil' (especialmente em telenovelas e nas séries brasileiras), mas particularmente também porque instaurou, pela primeira vez na história do país, uma cena brasileira em tempo real (especialmente nos telejornais), transcendendo de longe as várias

> cenas regionais que vigiam então e criando simbolicamente o mercado nacional que facilitaria a vida das multinacionais, ao mesmo tempo que, é claro, diminuiria – simbolicamente falando, mas não só – as distâncias que até então separavam-nos, a nós, brasileiros, uns dos outros, em vários quase países arranjados sobre o mesmo território geopolítico. (KILPP, 2003, p. 57, 58).

Dentro da definição de *ethicidade*, aparece o segundo eixo fundante dos mundos televisivos: MOLDURA. Suzana Kilpp usa o termo

> *moldura* para designar molduras, quase-molduras e molduras virtuais, em geral sobrepostas, que instauram, no interior de suas bordas ou manchas (incluindo aí as molduras-filtro), territórios de significação. A moldura torna-se, assim, em minha proposta, o limiar de um território, e a molduração um procedimento técnico e estético em que, por recortes e montagens, ganham visibilidade as forças que disputam os sentidos televisivos e que os tencionam ethicamente. (KILPP, 2003 p. 47).

É bastante clara a relação da moldura com a *ethicidade*, pois a segunda é enunciada a partir da primeira. A moldura seria a área delimitante que "enquadra" os sentidos, enunciando *ethicidades*, isto é, os imaginários sociais. "penso como molduras os confins instaurados pelo encontro de duas ou mais superfícies ou formas diferentes, confins esses que produzem uma ilusão de bordas que atuam como se fossem filtros de parte a parte, e que implicam novos sentidos sobre as partes (superfícies ou formas)" (KILPP, 2003, p. 37). Chamados também de quadros de experiência, eles instauram os mundos tipicamente televisivos. Essas molduras se sobrepõem agindo simultaneamente nessa construção éthica-estética, recortando, montando e moldurando fragmentos e restos culturais, ressignificados-os em tipicamente televisivos. Por exemplo, o ambiente em que o espectador se encontra enquanto assiste televisão (sua casa, ou escritório, ou uma sala de espera, etc.), funciona como uma moldura extra televisiva, somada à moldura do próprio aparelho de TV, somada à moldura-corpo do espectador (e seu repertório de memória), etc. Ainda no eixo das MOLDURAS, Kilpp (2003) sugere o termo molduração para a técnica que realiza as montagens no interior das molduras. Para que haja um sentido, as molduras precisam ser ordenadas de maneira a significar as *ethicidades* propostas pela emissora, programa, panorama, etc. Esse processo de molduração de molduras origina, então, a terceira etapa: o emolduramento - que seria então o agenciamento de todos esses sentidos. Segundo a autora,

> Com as molduras e as molduraçõe procede-se uma oferta de sentidos. Como cada termo remete aos demais, proponho que a percepção de uma ethicidade deve levar à sitiação e compreensão das molduras em que ela foi

> enunciada, para que se perceba, não só os sentidos, mas também os procedimentos teóricos-metodológicos (no caso do pesquisador e dos discursos sobre o objeto) e os criativos (no caso das imagens televisivas) usados para a enunciação. (KILPP, 2003 p. 47).

Em outras palavras, o *emolduramento* seria a percepção daquilo que foi enunciado, resultante da criação e sobreposição de molduras e das molduraçõe praticadas (KILPP, 2003). Esse agenciamento cultural e pessoal seria a última instância do processo de significação.

Kilpp então propõe o último eixo, o conceito central que de fato permite a comunicação dos sentidos éthicos moldurados: o IMAGINÁRIO. Para fins de análise, a autora propõe que o termo seja utilizado como

> [...] mediações, que são também um conjunto de marcas de enunciação das culturas (identidades coletivas), manifestas e visíveis nos discursos, na arte, nos produtos culturais..., ou que são por eles mediadas. (KILPP, 2003 p. 49).

Então, mesmo sendo impossível se falar em cultura sem associar a imaginários, a existência deles só é possível quando mediado, ou seja, quando é registrado, seja em forma de discurso, de narrativa, etc. A partir da definição de imaginários, é possível trazer o conceito para os mundos televisivos. Kilpp (2003) afirma que os imaginários televisíveis seriam aqueles que percebemos nas imagens televisivas, engendrados pela televisão e compartilhados de muitas formas, social e culturalmente. Segundo Castoriadis apud Kilpp, "o imaginário é criação incessante e essencialmente indeterminada de figuras/formas/imagens, sendo que aquilo que chamamos realidade e racionalidade são seus produtos" (KILPP, 2003, p. 49). Trazendo o imaginário para a televisão pode-se afirmar que

> [...] a televisão dá visibilidade a certas pessoas, objetos e acontecimentos, reais ou imaginados, pelos quais ganham visibilidade também certos imaginários. Chamo-os de televisíveis para acentuar que dar visibilidade implica efetuar mediações. Penso ser possível compreender os imaginários no âmbito da comunicação e contextualizá-los no interior de uma sociedade que a imagina (a televisão) e que é por ela (a televisão) imaginada. (KILPP, 2003, p. 52).

Essa afirmação de Kilpp (2003) dialoga com Martín-Barbero e Rey (2001), que afirmam que a capacidade de mediação social provocada pelas imagens - que torna possível mensurar o peso político e cultural da tevê - provém muito mais dessa espera que as pessoas têm dela do que do próprio desenvolvimento tecnológico da mídia. Em outras palavras, não se

têm como saber o que a televisão faz com a sociedade se não conhecermos quais demandas sociais e culturais ela faz à televisão. Jost (2004) afirma que é necessário um contrato para que haja comunicação televisual. Esse acordo permite que aja comunicação entre emissor e receptor por razões compartilhadas previamente.

Essa mesma televisão, segundo Kilpp (2003), é responsável por dar visibilidade a certos imaginários a partir da produção de mercadorias, como os programas e outras unidades televisivas. Entretanto, é importante ressaltar que "os imaginários televisíveis não são absolutos e nem são o mesmo imaginário social ou de sociedade" (KILPP, 2003), pois eles são veiculados *sui generis*, a partir dos imaginários já engendrados por campos como a política, a religião, a economia, etc., que veiculados na televisão, se tornam imaginários propriamente televisivos com marcas de enunciação próprias do meio-linguagem.

5.2 POR UM TEATRO TELEVISIVO: A ANÁLISE DE SOM & FÚRIA

Antes de dar início à análise, preciso esclarecer que, segundo Kilpp (2003), os programas são *ethicidades* que têm sido emolduradas pelas emissoras, pelos profissionais de televisão, de formas mais ou menos convergentes. Eles são produtos oferecidos aos telespectadores, encontrados na grade de programação de cada emissora, considerados pela autora como a parte mais sólida do que é televisível, dando forma a diversas *ethicidades*.

A minissérie *Som & Fúria*, exibida em horário comum às narrativas seriadas da Rede Globo, a partir das 23h, teve seu espaço na grade de programação escolhido a partir das estratégias de captação e retenção da audiência (KILPP, 2003). Por vezes, os telespectadores que assistem a um determinado programa nem sempre estão interessados naquele produto, mas o assistem por ser, entre as opções oferecidas, a que mais lhes agradam. Os interesses comerciais das emissoras, ávidas por verbas publicitárias, são o fator decisivo para essas escolhas. Isto é, a luta pela audiência é a luta pelas verbas publicitárias (KILPP, 2003). É importante explicar que cada moldura engendra os *seus* sentidos *éthicos*: programa *versus* programação. Suzana Kilpp (2003) faz essa ressalva para que não se atribua à emissora ou à tevê os sentidos *éthicos* e estéticos que são de responsabilidade dos programas, por exemplo. A partir dessa reflexão, é possível afirmar que existe uma forte tensão de sentidos *éthicos* entre os programas e a programação das emissoras. Segundo a autora,

> A moldura programa, situada nos confins do programa e da programação, é um território em que ocorre uma importante disputa por sentidos éthicos: os

> sentidos do programa e os da emissora, os sentidos do programa e os da publicidade, os sentidos do programa e os da programação" (KILPP, 2003, p. 106).

Então, antes de trazer os fragmentos de *Som & Fúria* para analisar, era necessário explicar que, por mais que existam essas tensões entre a moldura programa e as demais molduras citadas pela autora, o que me interessa nessa análise é o emolduramento do **programa**.

Como que a televisão se apropria do teatro para engendrar, a partir da minissérie *Som & Fúria,* as suas *ethicidades* propriamente televisivas. Para auxiliar na análise, apropriar-me-ei de elementos da linguagem audiovisual, que darão suporte para esse trabalho.

A fim de estudar os trechos das quatro peças shakespearianas *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Hamlet*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*, encenados no programa, realizei uma decupagem (em anexo) minuciosa de cada cena. Transcrevi todas as falas dos personagens e a cada corte realizado na montagem registrei os planos e enquadramentos utilizados para engendrar os sentidos desejados. Vale lembrar que a história conta os bastidores de uma companhia de teatro durante a montagem da temporada de clássicos. Isto é, apesar de o enredo se desenrolar em função dessas apresentações, elas são bem curtas se comparadas ao tempo total da minissérie. São trechos que duram minutos, recortes que servem, principalmente, em prol do enredo de *Som & Fúria*, e não o contrário. Por se tratarem de trechos curtos, pretendo apresentar um breve resumo da história de cada peça antes, esboçando na sequência a análise proposta. Bem como, indicarei os *frames* de referência que marcarão territórios em que se estarão dando disputas por sentidos *éthicos*.

5.2.1 Sonho de Uma Noite de Verão

Especula-se que a peça foi escrita e apresentada ao público entre 1594 e 1596. Ainda que se possam identificar elementos relacionados à mitologia greco-romana e à literatura clássica, autores acreditam que não existe nenhuma fonte direta de inspiração para a peça. Ambientada na Grécia mítica, *Sonho de Uma Noite de Verão* nos conta a história de seres élficos e personagens mitológicos envolvidos numa atmosfera mágica.

A história começa com a preparação para o casamento do Duque de Atenas, **Teseu** com a rebelde **Hipólita**, Rainha das Amazonas. Dias antes desse grande acontecimento em Atenas, **Egeu** pede ajuda ao Duque para forçar a sua romântica filha **Hérmia** a se casar com o jovem escolhido por ele, **Demétrio**. Hérmia, por estar apaixonada por **Lisandro**, recusa a ideia e é

ameaçada de morte de acordo com a lei ateniense que não dá o direito de escolha de marido, tendo ela de escolher entre a morte ou o convento. Em virtude disso, Hérmia e Lisandro decidem fugir para bem longe onde as penas das leis atenienses não os alcançarão.

Titânia, Rainha das fadas e seu marido **Oberon**, Rei dos elfos, discutem no bosque na mesma noite da fuga. Oberon decide pedir a **Puck**, um elfo, que lhe traga a flor do amor perfeito, pois ele quer pingar o sumo dessa flor nos olhos de sua esposa para que, ao acordar, ela se apaixone pelo primeiro que vir. Após pingar o sumo da flor nos olhos da Rainha, Oberon pede a Puck que encontre o casal ateniense, fazendo com que, a partir da flor, Demétrio se apaixone por uma amiga de Hérmia. Puck encontra Hérmia e Lisandro dormindo e pensa que aquele é o moço que Oberon falou, e acaba espremendo-lhe o sumo nos olhos. O engano do elfo causa uma confusão entre os casais, desfeita pelo próprio Puck ao descobrir a troca.

Teseu, Hipólita e Egeu chegam ao bosque para procurar os casais desaparecidos. Após encontrá-los, Egeu quer a punição de Lisandro pela fuga com sua filha pedindo que Teseu decrete o casamento de Hérmia com Demétrio. Contudo, o jovem afirma que já não quer mais casar com a filha de Egeu, pois ama outra. A história se encerra com o fim da magia ocasionada pelas poções do elfo Puck, único que se divertiu com as confusões que provocou, dizendo que tudo não passou de um sonho de uma noite de verão.

5.2.1.1 Sonho de Uma Noite de Verão em Som & Fúria

O texto original de *Sonho de Uma Noite de Verão*, repleto de tramas paralelas, personagens e conflitos, foi bastante recortado na minissérie, servindo de início para a trama. Apresentado já no primeiro capítulo, os trechos encenados da peça somam menos de três minutos de duração, permeados e interrompidos por conflitos paralelos da própria minissérie.

O primeiro trecho que aparece é a jovem Hérmia pedindo perdão por sua ousadia em se negar casar com Demétrio, questionando qual será seu castigo. Conforme observado nos *frames* abaixo, extraídos da minissérie, a cena é vista a partir do binóculo de uma personagem da plateia, transformando o telespectador de casa no próprio espectador do teatro.

Figura 1 - Personagem Hérmia moldurada pelo binóculo da espectadora do teatro

Fonte: Missérie Som & Fúria.

Ditando o olhar da audiência a partir do interesse da personagem, que tinha como intenção ver melhor o busto da atriz, a tevê utiliza o binóculo como etapa final de uma grande sobreposição de molduras. Podemos dizer que o telespectador recebe o acontecimento numa ordem de molduras que vai desde a televisão dele em casa, passando pelas *ethicidades* da emissora Rede Globo, da grade de programação, do programa *Som & Fúria*, da moldura feita pelo enquadramento da câmera que ainda é moldurada pelo binóculo da plateia.

O próximo corte é para um plano conjunto que mostra parte do cenário da peça. Bem como o primeiro, este enquadramento (observado na figura abaixo) também simula a visão de algum personagem genérico da plateia, pois um dos elementos que compõem o quadro são as cabeças das pessoas que estão sentadas a frente desse possível espectador.

Figura 2 - Enquadramento "visão da plateia"

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Na sequência, Titânia e Oberon estão discutindo em meio às fadas e elfos no bosque, e neste momento temos o primeiro enquadramento propriamente televisivo, em que uma pessoa sentada nas poltronas do teatro não teria alcance.

Figura 3 - Titânia em plano médio, virando de costas pra plateia na sequência

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Um plano médio da personagem Titânia, interpretada por Elen, a coloca em destaque com o personagem Oberon ao fundo desfocado, como podemos observar nas imagens acima. A menor profundidade de campo é capaz de deixar em evidência a personagem que vai se pronunciar, direcionando o olhar do espectador para aquilo que é relevante na ação. Nesse momento é possível notar que a câmera deixa de ser mera testemunha e se torna ativa, pois passa a direcionar o olhar do telespectador.

Entretanto, a atriz teve que se virar de costas para dar o restante do texto, pois esse posicionamento havia sido combinado previamente com o diretor Oliveira durante os ensaios. Essa que é uma característica peculiar do teatro - os atores jamais darem suas falas de costas para a plateia - deixa de ser uma preocupação com a chegada do teleteatro, conforme falamos anteriormente. Evidentemente que o efeito de abafamento da voz da atriz percebido na cena foi intencional para a minissérie, resultado do conflito entre a atriz e o seu diretor, fruto da própria trama, pois provavelmente os atores de *Som & Fúria* deviam estar todos microfonados.

A utilização do primeiro plano é outro elemento bastante usado no teatro de *Som & Fúria*, aparecendo pela primeira vez na cena da Rainha Titânia chamando as fadas.

Figura 4 - Primeiro plano de Titânia

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

O seu surgimento possibilitou que as expressões faciais dos atores fossem facilmente apreciadas, sem precisar carregar no uso de maquiagens, que eram usadas no auxílio da visão dos espectadores do teatro. Sengundo Henri Angel, citado por Marcel Martin (1990), o cinema é *intensidade*, encontrada especialmente no uso do primeiro plano que, segundo o autor, tem uma força quase mágica que oferece uma visão específica do real, "é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme [...]" (MARTIN, 1990).

Movimentos de câmera também são percebidos na montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão*. Nota-se que quase sempre há um deslocamento do ponto de vista da lente, por mais suave que seja. Especificamente, os *travellings* realizados na peça estão a serviço da ação e/ou do cenário. Isto é, não são usados para moldurar pontos de vistas subjetivos, pois com movimentos nada audaciosos, servem basicamente de registro.

Figura 5 - Peça finalizada com o enquadramento "visão da plateia"

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

A apresentação se encerra com aquele plano mais aberto que simula a visão do espectador na plateia (observado na ilustração acima), trazendo o público de casa novamente pras poltronas do teatro. A tevê se apropria da visão teatral para transformar em propriamente televisivo, emoldurando a sensação de que o telespectador também está sentado na plateia do teatro. Tornando a presença, elemento tipicamente teatral, uma moldura televisiva.

5.2.2 Hamlet

Considerada uma das obras mais famosas de Shakespeare, *Hamlet* é a peça mais longa do dramaturgo e, provavelmente, a que mais trabalho lhe deu. Contudo, foi, sem dúvida, uma das mais poderosas e influentes tragédias da língua inglesa. A obra mostra o curso de vida na loucura real e na loucura fingida, da raiva fervorosa ao sofrimento opressivo do personagem **Hamlet.** Explora temas como a vingança, a traição, o incesto, a corrupção e a moralidade.

Situada na Dinamarca, a obra conta a história do príncipe Hamlet que tenta vingar a morte de seu pai. Especula-se que a obra foi escrita entre 1600 e 1602. O enredo se dá a partir do encontro do personagem com o suposto espectro de seu pai, recentemente morto, numa noite assombrada no alto da torre do castelo. Hamlet tem sua vida perturbada com a informação de que seu tio, o Rei **Cláudio**, havia assassinado o próprio irmão. O fantasma de seu pai lhe pede que seja feita a vingança, e para disfarçar suas intenções, Hamlet finge loucura. Entretanto ele continua sem saber se o espírito era realmente o do seu pai e se este lhe contou a verdade. Para sanar a tal dúvida, Hamlet resolve montar uma peça encenando o assassinato, a partir da descrição que o espectro lhe deu, determinando assim a culpa ou a

inocência do Rei Cláudio a partir de suas reações. A corte comparece em peso para assistir o espetáculo e Hamlet faz comentários durante toda a encenação. Eis que acontece a cena tão esperada do assassinato, e a partir de sua reação, Cláudio acaba se mostrando culpado. Após uma série de mortes e assassinatos, entre elas a de **Ofélia,** amante de Hamlet, que enlouquece e se suicida**,** a de **Polônio,** pai de Ofélia e amigo do Rei Cláudio, que é assassinado pelo príncipe, a da Rainha **Gertrudes**, que bebe uma taça de veneno. A tragédia se encerra com um duelo de espadas entre Hamlet e **Laerte**, irmão de Ofélia que quer vingar a morte do pai, no qual os dois se ferem fatalmente. Porém, antes de morrer, o príncipe obriga o Rei a beber uma taça de veneno. Todos morrem e Hamlet consegue a vingança desejada por seu pai.

5.2.2.1 Hamlet em Som & Fúria

A montagem dessa peça é o grande propósito da minissérie. Conforme dito no terceiro capítulo, o trio de personagens principais de *Som & Fúria* encenou *Hamlet* sete anos antes, onde Oliveira era o diretor e Dante e Elen interpretavam Hamlet e Ofélia, respectivamente. Porém, na terceira apresentação, Dante tivera um branco na cena do sepultamento de Ofélia, ocasionando um grande hiato na carreira do ator que passou a ser considerado louco.

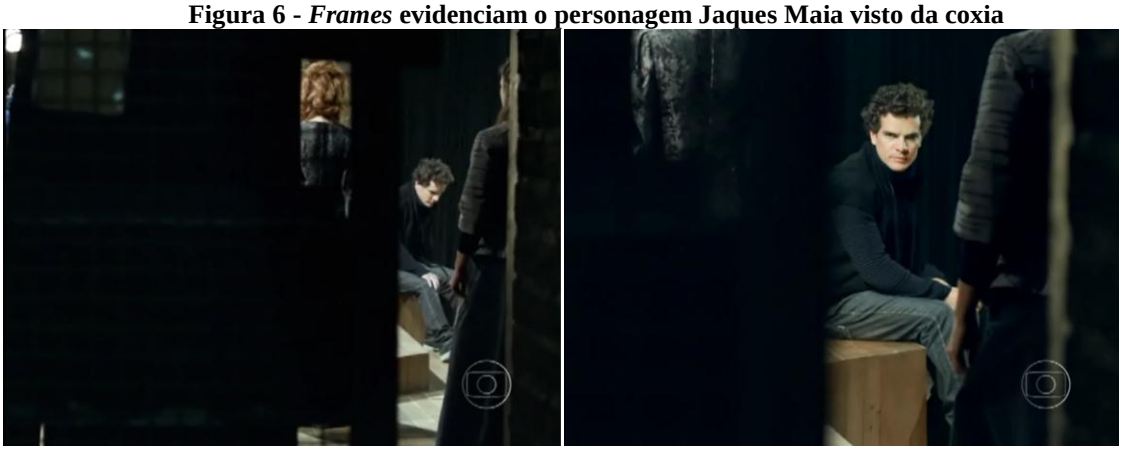
A montagem de *Hamlet* no Teatro Municipal, sete anos depois, marca não só o reencontro dos personagens, como também a superação do ator Jaques Maia que interpretará o príncipe. Em virtude disso, ela vem para marcar o fim de um ciclo na trama da minissérie, como desfecho da história. Assim como no primeiro texto shakespeariano apresentado, o *Hamlet* encenado em *Som & Fúria* também é um recorte do texto original permeado pelos conflitos da narrativa seriada. Todavia, o tempo destinado à apresentação é de quase oito minutos, muito aquém do texto inteiro, mas também mais do que àquele destinado à primeira peça.

Nesta encenação encontraremos muitos momentos em que o campo e o fora de campo se confundem. Como vimos no capítulo anterior, campo é "a porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro" (AUMONT, 2008, p. 21). Isto é, corresponde àquilo referente à encenação, dando a impressão de analogia com o espaço real. Na minissérie temos duas sobreposições ficcionais, pois cada peça Shakespeariana apresentada tem o seu enredo moldurado pelo enredo maior da minissérie *Som & Fúria*. Quando o ator Daniel Oliveira interpreta o personagem Jaques Maia, estamos assistindo o desenrolar da trama da minissérie, todavia, quando Jaques Maia interpreta Hamlet, deixa-se de lado a história da companhia teatral para se acompanhar a tragédia de Shakespeare. Por se tratar de narrativas paralelas, cada uma tem o *seu* campo e fora de campo, o *seu* quadro e fora de quadro. Eis a dificuldade

de se identificar, especialmente em *Hamlet*, qual das histórias a câmera quer evidenciar. A presença de Dante, o diretor, é constante durante toda a encenação, sempre dando dicas para o ator Jaques que interpreta o personagem principal. Dante representa o fora de quadro da montagem teatral e, ao mesmo tempo, faz parte do quadro da história da minissérie. Jaques, por vezes, deixa de ser Hamlet para viver o drama do galã de novelas inexperiente que está nervoso com sua estreia no teatro. Em alguns momentos é possível se perceber qual das *personas*[25] que o jovem está encenando ou pela sua expressão que evidencia o nervosismo ou pela câmera que enquadra o ator pelo ponto de vista da coxia.

A peça se inicia com os cavaleiros perguntando "quem está aí", possivelmente interpretando a cena do castelo em que o fantasma do Rei Hamlet está assombrando. Na sequência o príncipe Hamlet entra nessa composição, enquanto a palavra está com o personagem Rei Cláudio que fala sobre a morte de seu irmão. Após entrar, ele senta-se para escutar as falas de seu tio. Neste momento um dos enquadramentos mostra que a visão é de alguém da coxia (conforme figuras na sequência), no caso do zelador Naum, que oferece um balde para o ator vomitar. Jaques deixa de ser Hamlet por alguns segundos, olhando para a coxia enquanto a peça segue normalmente.

Figura 6 - *Frames* evidenciam o personagem Jaques Maia visto da coxia



Fonte: Minissérie Som & Fúria.

O próximo *frame* mostra Gertrudes enquadrada em primeiro plano, evidenciando sua expressão de aflição.

25 Segundo Suzana Kilpp (2003), *personas* são pessoas que a televisão dá a ver como tais, mas que são, na verdade, construções televisivas.

Figura 7 - Elen e/ou Gertrudes aflita

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Sua respiração levemente ofegante sobreposta ao seu olhar impaciente, emolduram a sua inquietude. Contudo, é difícil se ter certeza se é por conta da personagem shakespeariana que acabara de perder o marido ou pela atriz Elen que está temerosa com a atuação de Jaques que está por vir.

A partir do enquadramento em primeiro plano de Daniel Oliveira, o ator deixa de interpretar Jaques e encarna o personagem de Hamlet. A câmera está posicionada atrás do palco e mostra a silhueta do ator, ele é recortado pela luz que vem da frente do palco. Nesse momento a impressão é de que o personagem não está mais no teatro, de que ele realmente entrou na atmosfera da tragédia. Os demais atores deixam o palco, permanecendo o príncipe sozinho em cena. É chegado o momento em que o jovem "galã de novelas" interpretará o desafiador papel do príncipe da Dinamarca.

O ator começa enquadrado em *close-up*. A montagem alterna cortes entre o ator e a plateia, que está ansiosa pelo momento. O texto começa, "Ah, que esta carne tão sólida pudesse se desfazer, se dissolver e se transformar em orvalho. Se o todo poderoso não tivesse uma lei contra os suicidas"[26]. Acompanhe os *frames* extraídos da minissérie:

[26] Trecho extraído da minissérie Som & Fúria (2009), capítulo 6.

Figura 8 - Personagem Hamlet interpretado por Jaques em *close-up*; plateia na expectativa

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Lentamente a câmera vai se deslocando, junto com as palavras, posicionada como se estivesse atrás do cenário. O corte se dá no momento em que Hamlet evoca Deus. O plano em *plongée* (abaixo), filmando o jovem príncipe de cima para baixo, causa a sensação de submissão do mesmo ao todo poderoso. O texto e os recursos audiovisuais trabalham em harmonia. “Oh, Deus, Deus! Como parece sem vida, sem graça, sem alma, inúteis, todos os costumes deste mundo”.

Figura 9 - Hamlet em *plongée* evocando Deus

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Após algumas passagens rápidas entre a encenação da peça e a coxia, Hamlet entra em cena para dar as falas mais famosas do texto:

> Ser ou não ser, eis a questão. Será mais nobre sofrer na alma pedradas e flechadas do destino feroz ou pegar em armas contra um mar de angústias. E combatendo dar-lhe o fim. Morrer, dormir, é só isso. E com o sono, dizem,

> extinguir dores do coração e as mil mazelas naturais a que a carne é sujeita. Eis uma consumação ardentemente desejável, morrer, dormir, dormir, talvez, sonhar, aí está o problema. (SHAKESPEARE apud SOM & FÚRIA, 2009).

Hamlet aparece de lado, olhando para o "nada" para dar as falas que evidenciam sua confusão mental. O clima é interrompido pelo celular de Ricardo que toca na coxia e especialmente pela música de fundo que denota a vitória do ator Jaques diante do desafio de interpretar um personagem. Os enquadramentos evidenciam o ator em planos médios, bem como o mostra de costas pra câmera, exibindo a plateia de frente na tela, atenta ao espetáculo. Os cortes para os demais personagens da minissérie que estão assistindo à peça são molduraçõe que se sobrepõem a fim de trazer mais sentimento ao telespectador, pois focalizam os rostos emocionados de cada um. Assim como os cortes para planos que mostram a plateia, também auxiliam na construção da narrativa. Conforme é possível observar na sequência abaixo, as *personas* que compõem a plateia, ora tensos, ora risonhos, são parte fundamental das *ethicidades* que a tevê tenta engendrar, tensionando os confins do que faz e do que não faz parte da peça.

Figura 10 - sequência de molduras que instauram sentimentos

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Aquele que devia se constituir como o fora de quadro, isto é, bastidores, técnicos, etc., na minissérie se tornou parte fundamental da trama. Na cena em que Hamlet dá o seguinte texto: "Esta é a hora enfeitiçada da noite, quando os túmulos se abrem e o próprio inferno escancara a sua boca para empestear o mundo. Agora eu poderia beber sangue quente..."[27] a câmera se movimenta em *travelling* iniciando no príncipe que aparece em primeiro plano de frente. Rapidamente ela começa a contornar o ator, mostrando-o de lado até que aparece ao fundo o diretor. O ator segue caminhando em direção à plateia, e a câmera vai em direção ao Dante que está escondido na coxia sussurrando as falas do personagem que outrora fora dele. Deve-se dar atenção para essas *personas* molduradas pela câmera de modo a hibridizar a cena,

[27] Trecho extraído da minissérie Som & Fúria (2009), capítulo 6.

mostrando ao fundo o “real”, o fora de quadro, e mais a frente o “falso”, a encenação. Mesmo que a minissérie seja moldurada pelo ficcional, ela se coloca dentro de uma segunda moldura ficcional quando as peças começam a ser encenadas.

Figura 11 - A câmera evidencia Dante enquanto Hamlet caminha em direção à plateia

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

A montagem do *Hamlet* em *Som & Fúria* segue com passagens rápidas de trechos do texto original. A penúltima cena mostra o momento em que o príncipe da Dinamarca pega o crânio de seu grande amigo Horário. Os enquadramentos seguem o jogo do diálogo, em que o personagem que fala fica de “frente” para câmera, enquanto o outro aparece em parte de costas, dando a impressão do conversação. Essa perspectiva é usada enquanto Hamlet fala sobre o seu amigo, enquanto olha para o crânio que está sendo erguido por sua mão. O fato peculiar dessa cena é que, mais uma vez, o personagem shakespeariano fica de lado para dar lugar ao ator Jaques Maia. Tal episódio ocorre no momento em que ele vê as balas de jujubas dentro da boca do crânio. À parte da tragédia do dramaturgo inglês, os personagens da minissérie haviam combinado que a “cabeça” utilizada seria a de Oliveira após sua morte. Dante cumpriu a promessa, substituindo o crânio antigo pelo o do amigo. Entretanto, esquecera de tirar as balas que havia guardado dentro da boca do mesmo. A cara de surpresa, seguida de um leve sorriso, quebra a tensão do drama e remete o telespectador à trama da própria minissérie. As ilustrações abaixo evidenciam o fora de campo:

Figura 12 - Detalhe das jujubas dentro do crânio seguido da expressão de Jaques ao vê-las

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Fato que acontece novamente na cena final, na qual todos os personagens aparecem caídos no palco em plano conjunto, que é continuada com um primeiro plano do personagem principal caído no chão. Esse está estirado no chão e é enquadrado por uma câmera posicionada no chão também, que mostra o seu rosto de frente e as luzes que ilumina o palco ao fundo. De acordo com a imagem abaixo, após os aplausos o ator Jaques abre os olhos e vislumbra o seu diretor lhe fazendo um sinal de positivo que o faz sorrir com ar de vitória.

Figura 13 - Jaques sorrindo para Dante ao finalizar a peça

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

5.2.3 *Macbeth*

Ao contrário de *Hamlet*, *Macbeth* é uma das peças mais curtas de William Shakespeare. Embasada em relatos de guerras entre as linhagens nobres da Inglaterra, Escócia e Irlanda, a

obra é uma das tragédias mais sangrentas do dramaturgo, deixando apenas dois dos protagonistas vivos ao final.

Ambientada na Escócia, a peça conta a história de **Macbeth**, um dos generais do Rei **Duncan**. Ao retornar de uma batalha com **Banquo**, outro general, eles encontram três bruxas profetas. Entre algumas das profecias ditas para Macbeth, a que mais lhe perturba é a de que ele se tornará o Rei da Escócia. O general escreve a sua esposa, **Lady Macbeth**, contando as profecias e ela logo trata de armar um plano para matar o atual Rei. A princípio Macbeth fica receoso e hesita em tomar parte do plano, entretanto acaba apunhalando Duncan enquanto dorme.

De acordo com o planejado, os criados de Duncan, adormecidos por causa da bebedeira ocorrida na noite anterior, são incriminados. Macbeth acaba sendo coroado, vivendo momentos de glória. Todavia, ele teme o general Baquo, que o rivaliza e para quem as bruxas previram que seria o futuro Rei a partir dos seus descendentes, já que Macbeth não teria herdeiros. Temeroso, Macbeth contrata dois assassinos para matar Banquo e seu filho. Contudo, o filho de Banquo foge e só o seu pai é assassinado. Macbeth passa a ser assombrado pelo fantasma do morto, o que o leva a ter crises de loucura, iniciando-se uma série de intrigas por parte dos nobres para depô-lo do posto de Rei.

Macbeth visita novamente as bruxas e elas lhe avisam sobre o perigo de perder o trono para **Macduff**, um nobre foragido da Inglaterra, ou, novamente, para a linhagem de Banquo. As profetas afirmam também que ninguém que tenha nascido de uma mulher lhe fará mal. Juntamente com o filho do antigo Rei, **Malcolm**, Macduff pede ajuda ao Rei da Inglaterra para derrubar Macbeth e aquele lhe empresta mais de dez mil homens para ajudar na façanha.

Enquanto isso, na Escócia, a Lady Macbeth tem crises de sanidade e começa a limpar as mãos sem parar para se livrar do sangue imaginário que a atormenta, dizendo tudo o que sabe em palavras desconexas. Lady Macbeth morre enquanto os ingleses se aproximam com ramos de árvores nas mãos para a batalha.

A batalha tem o seu ápice no confronto de Macduff com Macbeth, que afirma não temer o oponente, já que, segundo a profecia, não pode ser morto por um homem que tenha nascido de mulher. Macduff declara então que ele fora rasgado do útero de sua mãe antes do tempo, ou seja, nascido de cesariana. Macbeth percebe tarde demais que havia sido enganado pelas bruxas, e Macduff corta-lhe fora a sua cabeça, coroando-se Malcolm como o novo Rei.

5.2.3.1 Macbeth em Som & Fúria

O principal foco de *Macbeth* na minissérie *Som & Fúria* ficou por conta da maldição atribuída à peça. No meio teatral muitos acreditam que ela é “amaldiçoada”, e nem mesmo falam o seu nome em voz alta, referindo-se a ela como “a peça escocesa”. Os boatos são de que a cada encenação dessa obra coisas misteriosas acontecem, que a maldição paira no ar. E este era o desafio de Dante Viana, conseguir transpor todas essas “superstições” e provar que *Macbeth* poderia ser executada sem problemas. Contudo, alguns pormenores atormentaram a equipe durante a montagem. Fruto da maldição, ou não, Dante teve diversos problemas com o ator que interpretaria o personagem principal. Henrique Amado, renomado intérprete de Macbeth, não estava muito disposto a aceitar as orientações do diretor.

A apresentação da segunda tragédia do dramaturgo inglês aconteceu no último episódio dos doze da minissérie *Som & Fúria*. Com aproximadamente sete minutos de duração, a montagem focou especialmente no conflito entre o ator principal e o seu diretor. Grande parte dos trechos escolhidos do texto original para serem encenados é consequência desse atrito. Enquanto em *Hamlet* o desafio ficava por conta do jovem "galã de novelas", inexperiente ao encenar um personagem shakespeariano, agora Dante teve de aprender a lidar com um ator “autossuficiente” que não aceitava a sua direção.

A apresentação se inicia na cena em que as bruxas anunciam suas profecias. Partindo de um plano geral, a câmera moldura as sombras das três bruxas que aparecem em meio à névoa. Nos bastidores da montagem o clima é bastante tenso entre os atores e Dante. A primeira apresentação da peça teve que ser encenada pelo ator substituto interpretando Macbeth, por motivo de brigas entre Henrique e o diretor. Todavia, conforme dito no terceiro capítulo que conta a história da minissérie, após uma conversa e um pedido de desculpas, o ator aceitou voltar.

Após a fala das bruxas, a câmera, sem cortes, se desloca em direção a Henrique que está entrando em cena, para sua estreia em Macbeth. Essa rápida passagem serve apenas para moldurar o começa da peça, pois logo ela é interrompida pelas tramas fora de quadro. O clima nos bastidores é tenso também entre Dante e Elen, pois o diretor lhe obriga a tirar a roupa de Macbeth em cena.

Eis que é chegado o momento: Lady Macbeth, interpretada por Elen, deve tirar toda a roupa de Macbeth, interpretado por Henrique. A cena começa com a Lady Macbeth tirando o paletó do esposo, os dois em plano médio, evidenciando o contato do casal. Na sequência o próximo corte mostra um plano geral, em enquadramento que simula a visão da plateia.

Todavia essa moldura espectador do teatro rapidamente se mostra ilusória em virtude do movimento de *travelling*, que, apesar de sutil, é possível de se notar. A menos que o espectador estivesse caminhando por entre as poltronas, não poderia se ter esse plano.

Figura 14 - Sequência de planos mostrando Lady Macbeth despindo o marido

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

A montagem segue o jogo de enquadramentos: primeiros planos no rosto dos atores - planos americanos – e planos médios dos dois no palco, conforme a sequência acima. Quando Lady Macbeth pede ao seu marido "... parece com uma flor inocente, mas no íntimo seja como uma serpente" ela força a abertura de suas calças, conforme o pedido do diretor. Nesse momento a atriz está de joelhos em frente ao personagem de Macbeth. Por instantes o ator deixa de ser a *persona* Macbeth e encarna a *persona* Henrique, sussurrando uma fala que não pertence ao texto de Shakespeare. Assustado por estar sem roupas íntimas, o ator diz a Elen: "pelo amor de Deus eu estou sem cueca". A atriz continua interpretação de sua personagem e ignora totalmente o aviso do colega de trabalho. Moldurada pela *persona* Lady Macbeth ela prossegue a ação arrancando a última peça de roupa de seu marido. No exato momento em que ela puxa a calça do ator, acontece um rápido corte para plano geral dificultando ao telespectador a visão da nudez, como podemos observar na figura abaixo:

Figura 15 - Plano geral de Macbeth totalmente despido

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Este enquadramento, identificado por Georges Sadoul (*apud* Machado, 1997) como "*cavalheiro da plateia"*, que outrora era considerado ruim por dar pouca nitidez, é usado no exato momento em que a tevê não quer a clareza de detalhes em sua pequena tela.

Na sequência dos cortes, a câmera enquadra a atriz Elen em *plongée*, em primeiro plano, olhando para Henrique e lhe pedindo desculpas. Desta vez é a atriz que abandona a moldura da personagem teatral, em posição de rebaixamento, causada pelo emolduramento da câmera que lhe coloca em situação de inferioridade. Esse sentimento é a *ethicidade* que a tevê tenta passar ao telespectador a partir da moldura *plongée*, que segundo Betton (1987) é usado para provocar uma diminuição do personagem.

Figura 16 - Elen pedindo desculpas a Henrique

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Após o término da cena mais aguardada desta terceira montagem de Shakespeare, Macbeth volta ao palco para encenar dois duelos de espadas. Pesquisando no texto original[28] do dramaturgo é possível descobrir que o primeiro duelo é entre Macbeth e o jovem Siward.

Nesse ato é possível identificar um enquadramento que até então não havia sido usado em nenhuma cena. Após a entrada de Siward, com Macbeth já presente no palco, a montagem traz um plano geral do alto, uma câmera que possivelmente está sendo movimentada em uma grua[29]. O plano mostra todo o cenário de cima, enquanto os dois rivais estão caminhando em círculos com suas espadas em punho. O enquadramento da câmera remete, inconscientemente, aos planos usados em transmissões televisivas de esportes de luta. Essa

[28] SHAKESPEARE, William. Macbeth. Tradução Manuel Bandeira, 1996.
[29] A grua de cinema consiste em um sistema de guindaste onde a câmera é instalada em uma extremidade e na outra extremidade é inserido pesos que servem para equilibrar a câmera, criando-se um sistema de gangorra.

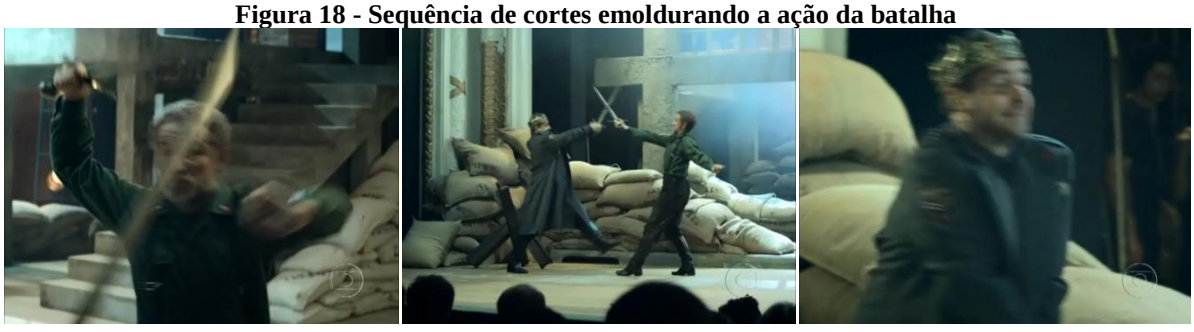
ethicidade pode ser observada na comparação dos *frames* abaixo, que mostram a semelhança entre um quadro e outro.

Figura 17- Comparação dos enquadramentos entre a luta de Macbeth e uma luta de boxe televisiva

Fonte: Minissérie Som & Fúria e Youtube[30].

O ritmo de montagem destes duelos, que ocorrem em sequência, auxiliam no emolduramento da luta. Tanto no primeiro embate, quanto no segundo (entre Macbeth e Macduff), os cortes se alternam numa velocidade razoável enquanto os personagens estão dando suas falas, mas aumentam consideravelmente ao se iniciar o enfrentamento. Reforçando que estes são recursos audiovisuais que a tevê se apropria para transformar a encenação em cenas propriamente televisivas, possibilitando-a instaurar *ethicidades* diferentes daquelas recebidas pelo espectador no teatro. Em relação à duração, os planos são muito curtos, passagens rápidas de um enquadramento para o outro, alternando sempre entre *closes* de expressões de ira dos personagens e planos mais abertos mostrando a batalha. Abaixo a colagem de alguns planos da sequência que emoldura embate entre os personagens:

Figura 18 - Sequência de cortes emoldurando a ação da batalha



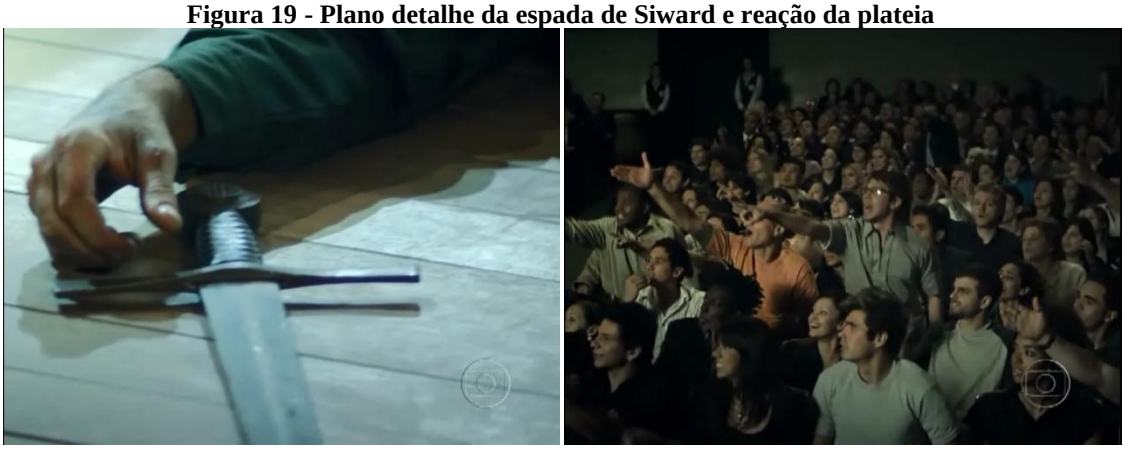
[30] Frame extraído do vídeo no youtube da luta Sat & Co AIBA World Championships, Baku 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lGd1ien54QU&feature=related acessado em: 24/11/2012 às 23:53.

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Essas sobreposições de molduras tem o poder de engendrar sentimentos de tensão, adrenalina e expectativa no telespectador. Segundo Martin (1990), essa relação entre as imagens (montagem) é chamada de *dialética externa* e possibilita ao diretor construir um sentido a partir da relação entre as imagens que se alternam.

Após Macbeth conseguir derrubar o seu inimigo pela primeira vez, nota-se uma diminuição no ritmo da montagem. Entretanto ao moldurar em plano detalhe a mão do rival próxima à espada, caído no chão, a tevê sugere que a batalha ainda não terminou. Macbeth fala em direção ao público uma das profecias das bruxas: “Das armas eu rio com escárnio se brandidas por homem nascido de mulher”. Sem cortes a câmera se movimenta em direção ao inimigo que se levanta com a espada erguida para continuar o duelo.

Figura 19 - Plano detalhe da espada de Siward e reação da plateia



Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Por mais que o plano detalhe tivesse sugerido que Siward contra-atacaria, a montagem tenta sugerir surpresa no telespectador com o corte para a plateia que aparece em pé "aflita" apontando para o inimigo, na tentativa de alertar Macbeth. Recomeça o duelo entre os oponentes que evidencia Henrique nitidamente irritado por Geraldo ter lhe dado mais trabalho dificultando a cena. Em virtude disso ele bate incessantemente em no colega até que este lhe pede para parar, deixando-se de lado os personagens de Shakespeare.

Sem muito tempo para descanso, Macduff entra em cena desafiando Macbeth. O novo duelo se inicia, e semelhante a anterior, a montagem acontece em ritmo intenso, conforme visto nas imagens abaixo:

Figura 20 - Sequência de cortes em planos variados

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

A edição da tragédia de *Macbeth* contou com 121 cortes (sem contar as cenas dos bastidores) contra 55 de *Hamlet* (peça que regulou em tempo de duração). Este dado mostra que a televisão usa essa sobreposição intensa de molduras para emoldurar as cenas de ação presentes na peça escocesa. O telespectador menos atento possivelmente não percebe o que lhe causa a sensação de ação, mas ao se decupar o material percebe-se que o principal recurso utilizado para transmitir tal *ethicidade* é a edição mais fragmentada. A peça se encerra com a plateia aplaudindo em pé a morte de Macbeth por Macduff.

5.2.4 Romeu e Julieta

Escrita entre 1591 e 1595, *Romeu e Julieta* é uma das primeiras obras de Shakespeare, figurando, ao lado de *Hamlet*, entre as peças mais populares do autor. Baseada no conto italiano de Arthur Brooke, *A Trágica História de Romeu e Julieta* (1562), conta a história de dois adolescentes apaixonados, cuja morte acaba unindo suas famílias, outrora em pé de guerra.

A história se passa na Itália, por volta do ano de 1500. **Capuleto**, pai de **Julieta**, dá uma grande festa para a qual convida todos os amigos da família, deixando de fora, a família dos Montecchios, sua rival. Entretanto, **Romeu** Montecchios, que está interessado em **Rosaline**, arranja um jeito de ir sem ser convidado só para encontrar a moça que estará na festa. Romeu, que consegue entrar disfarçado, logo se encanta por Julieta. Os dois se apaixonam a primeira vista, mesmo o jovem sabendo que ela é uma Capuleto. Ao descobrir que Romeu é um Montecchios, Julieta vai para a varanda contar às estrelas que tem um amor proibido. Romeu, que estava escondido nos arbustros, ouve as confissões da jovem e se declara também.

Com a ajuda de **Frei Lourenço**, os dois se casam secretamente no dia seguinte. Ao saber da presença de Romeu na festa, **Teobaldo**, primo de Julieta, vai à procura do inimigo. Todavia acaba encontrando apenas os seus amigos, matando um deles após uma discussão. Romeu resolve defender a honra do amigo e a acaba matando Teobaldo com um golpe de espada, despertando ainda mais a ira dos Capuletos. A partir do acontecido, Romeu é expulso da cidade e Julieta é obrigada a casar com um jovem chamado **Páris**, escolhido por seu pai. Sem saber o que fazer, Julieta pede ajuda ao Frei que lhe aconselha a concordar com o casamento. Seu plano era que a jovem bebesse uma poção que lhe faria parecer morta por algumas horas na manhã no casamento; tempo necessário para Romeu para buscá-la no jazigo. Julieta faz tudo como planejado, entretanto o Frei não consegue avisar o rapaz a tempo, ocasionando um desencontro de informações. Ao receber a notícia de que sua amada estava morta, resolve comprar um frasco de veneno para se suicidar.

O jovem vai até o jazigo de Julieta para morrer ao lado de sua amada. Momentos após Romeu tomar o veneno, Julieta desperta e encontra o corpo morto de seu amado ao seu lado. A moça ainda tenta tomar uma última gota do veneno, mas por não ter restado nada, ela pega o punhal de Romeu e se mata também. A tragédia causa grande impacto nas famílias, que, abaladas com o ocorrido, resolvem fazer as pazes decidindo nunca mais lutar.

5.2.4.1 Romeu e Julieta em Som & Fúria

A montagem da última peça de William Shakespeare, *Romeu e Julieta*, é, sem dúvida, a de menor importância para a minissérie. Por ter sido dirigida por Oswald, a encenação apresenta relevância secundária após a exibição de *Macbeth*. Apresentada também no último episódio, a obra tem duração de apenas três minutos. Tais características tornam a análise dessa última peça mais fraca se comparada às demais. Primeiramente por ela ter menor importância dentro do objeto, e segundo por ela ter uma duração tão inferior às outras.

O conflito que envolveu a montagem de *Romeu e Julieta* era relacionado à direção de Oswald Thomas. Conhecido por suas experimentações duvidosas ele tenta transformar o romance em um grande tabuleiro de xadrez. Sua ideia inicial era montar uma peça fria, sem emoção, contrariando totalmente a proposta da obra. Os personagens, encenados por Patrick e Sarah, usavam roupas que se assemelhavam a peças de um tabuleiro e as luzes do cenário eram todas de tons gélidos. Os atores que não podiam se olhar em cena, tampouco se tocar, reclamaram para o Dante sobre o modo de trabalhar de Oswald. Os dois acabam tendo uma conversa na véspera da estreia que muda a visão de Oswald. A peça é totalmente reformulada

e o casal finalmente consegue colocar na interpretação a emoção vivida pelos personagens de Shakespeare.

Os trechos da obra original usados na minissérie são apenas do casal apaixonado. Os recursos utilizados se repetem das montagens anteriores. *Romeu e Julieta* se inicia com um *travelling* que simula a visão "cavalheiro da plateia". Conforme os *frames* abaixo, a apresentação começa mostrando a cena em que os dois personagens se conhecem na varanda, na qual se declaram um ao outro.

Figura 21 - Enquadramento inicial *cavalheiro da plateia* seguido de um primeiro plano de Julieta

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

Os cortes são poucos, e se alternam basicamente entre primeiros plano e plano geral. A verdade é que a peça de Shakespeare serve na minissérie para moldurar o relacionamento de Dante e Elen. Os dois assistem juntos da coxia o drama dos jovens personagens apaixonados, e lamentam que esse tipo de amor não existe na vida real.

Romeu e Julieta entram em um "quarto" de paredes de renda e seguem suas juras de amor, molduradas especialmente por closes e primeiros planos. Boa parte dos enquadramentos é feito pelo lado de fora do "quarto", evidenciando a renda que fica entre a lente da câmera e os personagens, como se pode perceber nas figuras abaixo:

Figura 22 - Romeu em primeiro plano

Fonte: Minissérie Som & Fúria.

A peça se encerra com o mesmo plano geral que se iniciou. Entretanto, diferentemente das outras três encenações, Romeu e Julieta não tem seu fim moldurado pelas palmas da plateia. O telespectador fica com a sensação de que a peça continua, pois ela é interrompida abruptamente por um corte que leva a história para o Bar onde os atores encerram a minissérie.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho busquei compreender como que a televisão transforma o teatro em um produto televisivo, e se ela realmente o faz. Após a pesquisa teórica e decupagem do objeto escolhido - a minissérie *Som & Fúria* - posso dizer que a transposição acontece. O teatro ganha *ethicidades* diferentes quando emoldurado pela televisão. Apropria-se de recursos audiovisuais que a tevê lhe dispõe, podendo suscitar sentimentos e sensações no telespectador diferentes daquelas do público na plateia. Depois de se analisar cada uma das peças é possível afirmar que a grande tensão desse programa está na ambiência híbrida do cenário. A mistura entre o campo e fora de campo, quadro e fora de quadro das montagens suscitou uma série de *ethicidades* que especialmente o telespectador poderia receber. Outras molduraçõe*s éthicas* e estéticas também puderam ser percebidas, como a utilização de planos específicos para instaurar certos sentidos, ou então uma maior fragmentação do produto para transmitir certa ação, são alguns exemplos identificados na análise. Todavia, a confusão entre os personagens da minissérie *Som & Fúria* e aqueles interpretados por eles durante as montagens shakespearianas, foi o principal emolduramento que o Shakespeare televisivo agenciou.

Após percorrer a história da teledramaturgia, contemplando seus afluentes desde a *soap opera* até as produções atuais, identifiquei as raízes de muitos elementos utilizados na construção da minissérie *Som & Fúria*. Seu enredo foge do melodrama e da estrutura maniqueísta perpetuada nos tempos áureos do rádio. É possível se identificar uma oposição entre o bem e o mal, mas ela é apresentada de maneira sutil na série. Na primeira fase é um pouco mais perceptível, encontrada nos personagens Graça (Regina Casé) e Ricardo (Dan Stulbach) que se aliam com o intuito de acabar com a temporada de clássicos. Já na segunda, o mal fica por conta da própria maldição da peça *Macbeth* que traz empecilhos e desafios aos personagens. É quase impossível se construir uma narrativa sem que exista esse confronto, entretanto, *Som & Fúria* consegue transformar o conflito da trama em algo além de um simples combate vilão *versus* mocinho.

Mesmo com a dificuldade em classificar uma produção televisiva em um único gênero, em virtude das hibridizações e intertextualidades cada vez mais comuns, pude detectar as características que classificavam o objeto desta pesquisa. A exposição dos diferentes tipos de narrativas seriadas televisivas possibilitou-me constatar as diferenças entre elas, especialmente as especificidades das telenovelas, das minisséries e dos seriados. Elementos como a curta duração - doze capítulos, o horário de exibição - a partir das 23h, e poucas tramas paralelas, evidenciaram que *Som & Fúria* é, de fato, uma minissérie.

Já o teleteatro (explorado no segundo capitulo) que, por trazer textos clássicos à televisão, era muito mais valorizado antigamente do que a novela, hoje encontra desprestígio se avaliarmos a audiência que a Rede Globo teve com a minissérie *Som & Fúria*. O grande público se mostra muito mais interessado nos melodramas radiofônicos encontrados nas telenovelas atuais do que na literatura shakespeariana. Afirmo isso a partir da repercussão após o término da minissérie, constatada no terceiro capítulo; tendo números de audiência aquém do esperado, a produção não agradou muito aos telespectadores. Parece que o prestígio que a produção cultural tinha no meio televisivo com as obras clássicas encenadas no teleteatro de 1950 ficou na história mesmo.

Esse mesmo teleteatro que tinha lugar de destaque na televisão, contava também com grandes limitações ao ser encenado. Os atores precisaram se readaptar, as câmeras, que por muito tempo ocuparam a posição de espectador de teatro, tiveram que buscar uma nova linguagem. Quase sessenta anos depois, a televisão nos oferece o seu teatro tipicamente televisivo com a minissérie *Som & Fúria*. A produção apresenta os atores e suas interpretações totalmente em sintonia com as câmeras, uso de estéticas e de recursos audiovisuais, etc. Evidentemente a tevê avançou e amadureceu muito nesses anos, mas é interessante perceber a sua evolução ao se explorar os textos históricos, encontrar toda a contribuição, principalmente cinematográfica, nessa construção.

O desenvolvimento de um capítulo sobre a linguagem cinematográfica também serviu de base para identificar os elementos audiovisuais utilizados como molduras no agenciamento de sentidos da minissérie. Segundo Martin, "um certo número de fatores cria e condiciona a expressividade da imagem. Esses fatores são, numa ordem que vai do estático ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem, os movimentos de câmera" (MARTIN, 1990, p. 35). Isto é, baseada em teóricos e nos *frames* selecionados para a análise, pude constatar as ferramentas utilizadas pela televisão que trazem consequências para a narrativa. Conforme Machado:

> A fragmentação da história em unidades elementares de sentido traz consequências inúmeras para a nascente narrativa cinematográfica, e tanto os realizadores quanto o público vão demorar ainda algum tempo para entende-las inteiramente. A noção de *plano*, entendida como fragmento de uma ação em que apenas um dado essencial é colocado de cada vez, começa a ser esboçada na mesma medida em que o quadro primitivo é triturado em unidades diferenciadas. (MACHADO, 1997, p. 104).

A fim de apontar as molduraçõe realizadas, fazia-se necessário conceituar esses fatores para transitar entre eles durante a análise. Sentimentos como diminuição do personagem a partir de um plano *plongée* ou então uma *ethicidade* de ação ocasionada com uma montagem de planos mais fragmentados, são alguns exemplos de molduras encontradas no objeto. É importante ressaltar que o sentido da imagem é função, não só to contexto fílmico criado pela montagem, mas também do contexto mental do espectador que reage a partir de uma série de sobreposição de molduras como: o seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões, seus preconceitos, etc. (MARTIN, 1990).

Uma frase dita por Malraux, citada por Martin, define bem essa discussão do teatro na televisão: “Um ator de teatro é uma cabeça pequena numa grande sala; um ator de cinema, uma cabeça grande numa sala pequena” (MARTIN, 1990, p. 39). A partir da análise das montagens shakespearianas na minissérie *Som & Fúria*, pude concluir que a televisão tem o poder de transformar a “cabeça pequena numa sala grande” do ator de teatro em uma “uma cabeça grande numa sala pequena”. O teatro deixa de ser televisionado e passa a ser um produto televisivo. E por teatro televisivo podemos compreender aqueles signos que são criados pela televisão e que funcionam como um programa propriamente televisivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme.** Tradução Marina Appenzeller. Revisão técnica Nuno Cesar P. de Abreu. 6. ed. Campinas: Papirus, 2008.

BALOGH, Anna Maria. Minisséries: *la créme de la créme* da ficção na TV. **Revista USP**, São Paulo, n. 61, p. 94-101, março/maio 2004.

BETTON, Gerard. **Estética do cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987. 120 p.

CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto II** - os domínios do homem. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FARIA, Maria Cristina Brandão. Teleteatro**:** audácia e criatividade numa TV incipiente. **Lumina:** revista da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, v. 2, n. 3, p. 137-150, julho/dezembro 1999.

FAVARETTO, Fernando. **A literatura de Ariano Suassuna na TV:** um estudo de formação estética. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

FECHINE, Yvana. O Núcleo Guel Arraes e sua "pedagogia dos meios". **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.** V.8 Abril, 2007.

JOST, François. **Compreender a televisão.** Tradução Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **Seis lições sobre televisão.** Organização Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília Dias de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2004. 174 p.

KILPP, Suzana. **Ethicidades televisivas:** sentidos identitários na TV: molduraçõeshomológicas e tensionamentos. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

LIMA, Fernando Barbosa; PRIOLLI, Gabriel; MACHADO, Arlindo. **Televisao e Video.** Rio de Janeiro : J. Zahar, 1985. 77p.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: SENAC, 2001. 244 p.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** São Paulo: Papirus, 1997. 303 p.

_____. **Arte e Mídia.** 3. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. **Os exercícios do ver:** hegemonia audiovisual e ficção televisiva. Tradução Jacob Gorender. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2001.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 1990. 280 p.

MELO, José Marques de. **As telenovelas da globo:** produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988. 68 p.

NETO, Aydano de Almeida Pimentel. **Entre espelhos e labirintos:** uma mirada argentina sobre o Brasil. Tese (Doutorado em Letras) Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mario. **Telenovela:** história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1991. 197 p.

PIGNATARI, Décio. **Signagem da televisão.** São Paulo: Brasiliense, 1982. 191 p.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil:** do início aos dias de hoje. São Paulo: Contexto, 2010.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Tradução Millor Fernandes. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997. 144 p.

_____. **Macbeth.** Tradução Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 109 p.

_____. **Romeu e Julieta.** Tradução Beatriz Viegas-Faria. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998. 160 p.

_____. **Sonho de Uma Noite de Verão.** Tradução Beatriz Viegas-Faria. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001. 128 p.

SOM E FÚRIA. Minissérie dirigida por Fernando Meirelles, Gisele Barroco, Toniko Melo, Fabrizia Pinto, Rodrigo Meirelles. Roteiro de Susan Coyne, Bob Martin, Mark McKinney. Adaptação de Fernando Meirelles. Veiculada pela Rede Globo de Televisão de 07 a 24 de julho de 2009. (DVD). Som Livre, 2009.

ANEXO A - DECUPAGEM DAS PEÇAS SHAKESPERIANAS DE SOM & FÚRIA

IMAGEM	TEXTO
SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO	
EPISÓDIO 01	
TC 15’45	
Cena 1 - Personagem Hérmia vista pelo binóculo da espectadora na plateia. Movimento de tilt para os seios da atriz.	Vossa Graça me perdoe, não sei que força oculta me dá tanta ousadia. Nem compreendo como arrumo tanta coragem para defender a minha causa em sua presença. (Hérmia)
Cena 2 – Plateia, espectadora do binóculo ao lado de seu marido.	Mas suplico a vossa graça que me diga qual será o meu castigo se eu negar me casar com Demétrio. (Hérmia)
(...) trama paralela	
Cena 3 - Pan Plateia	Como ousas vir falar comigo sobre Hipólita
Cena 4 – Geral dos personagens no bosque	Quando na realidade eu sei que tu amas Teseu!
Cena 5 – P. Médio de Titânia e Oberon desfocado	Tudo isso são invenções do ciúmes.
Cena 6 – Titânia se vira de costa em um quadro geral	
Cena 7 – Corta para o burburinho da plateia	E nunca mais desde aquele verão conseguimos nos encontrar (inteligível pois a personagem fala de costas)

Cena 8 – P. Conjunto com Elen e o bosque ao fundo com as fadas surgindo	Mostarda (?), Traça, ervilha e Teia de aranha?– Aqui, aqui, aqui!
Cena 9 – Primeiro plano de Titânia desfocada com fada (Maria Flor) ao fundo	Aqui!
Cena 10 – Ovelha entrando em cena, pan em primeiro plano	Meeehhhh
Cena 11 – P. Geral do elfo com medo da ovelha	Meeehh
Cena 12 - Oberon em Primeiro Plano	Os dois rapazes vão querer brigar
Cena 13 – Corta para o televisor na coxia	Pois vejas se escureces...
(...) trama paralela	
Cena 14 – P. Geral da plateia de costas com o palco ao fundo	Juro, não estou mentindo.
Cena 15 – Aproxima a câmera em plano conjunto do elfo	Boa noite, já vou indo.
Cena 16 – Volta pro quadro geral da plateia aplaudindo o fim da peça e o palco ao fundo.	(palmas)

HAMLET

EPISÓDIO 06

TC 04’17’’

Cena 1 – personagem entrando em cena acompanhado por uma panorâmica

Cena 2 – Dante batendo nas costas de Jaques

(...)

Cena 3 – P. Geral do palco mostrando todos os atores. Gertrudes entra em cena.

(...) Dante orientando Jaques na coxia

Cena 4 – P. Geral do palco mostrando todos os atores. Hamlet entra em cena e se senta. Enquanto o Rei Cláudio fala.

(...)

Cena 5 – Rei Cláudio continua falando para Hamlet em P. médio enquadrando Hamlet de cabeça baixa, Gertrudes e o Rei.

Cena 6 – Gertrudes em Primeiro Plano (rei falando)

Cena 7 – Hamlet em P.P. virando-se para trás em direção ao rei que ainda fala.

Quem está aí?

(*em off*) Sou eu quem pergunta, apareça e diga quem é?

(aplausos)

Ainda que a morte do meu querido irmão, Hamlet, ainda esteja fresca, e os nossos sentimentos.

(...)

Ainda assim a razão exige uma luta contra a natureza.

E que pensemos nele. Mas que não deixemos de olhar...

... primeiro pra nós!

Em seu louvor, o rei da Dinamarca...

Cena 8 – Gertrudes em P.P. (rei falando)

(...)

Cena 9 – P.P.P. de Hamlet

Cena 10 – Corta pra plateia

Cena 11 – Hamlet em P. conjunto

Cena 12 – corta pra plateia

Cena 13 – P. detalhe da mão de Hamlet em pan para o rosto passando por trás de elementos do palco

Cena 14 – Hamlet de cima para baixo em movimento de *travelling* abrindo o quadro ficando na altura do olhar.

Cena 15 – Dante olhando da coxia (...)

Cena 16 –Ofélia entra correndo em cena e a câmera a acompanha até o abraço do outro personagem.

(...)

(...)

(silêncio)

(silêncio)

(silêncio)

(silêncio)

Ah, que esta carne tão sólida pudesse se desfazer, se dissolver e se transformar em orvalho. Se o todo poderoso não tivesse uma lei contra os suicidas.

Oh, Deus, Deus! Como parece sem vida, sem graça, sem alma, inúteis, todos os costumes deste mundo.

Nojo dele... (...)

(ofegante)

Ei, Ofélia, o que aconteceu?

(...) a meia suja sem ligas caídas até os

Cena 17 – Ofélia chorosa é vista pelo binóculo da espectadora novamente que faz um tilt até os seios da atriz.

tornozelos. Pálido como a sua camisa, o joelho batendo um no outro.

Cena 18 – Plateia (...)

Me apareceu de repente.

Cena 19 – Ofélia de cima pra baixo de joelhos no chão.

(...) coxia

Cena 20 – Hamlet entra em cena e a câmera o acompanha

Agora eu estou só! Ah que vil, que homem desprezível que eu sou, escravo, objeto. Tão monstruoso que esse ator aí numa vida falsa só o sonho de uma paixão.

(...) coxia Dante e Jaques

Ser ou não ser, eis a questão.

Cena 21 –Panorâmica em P.P. para o rosto de Hamlet

(...) toca celular de Ricardo na coxia. Graça aparece na plateia ligando pra ele

Será mais nobre sofrer na alma pedradas e flechadas do destino feroz ou pegar em armas contra um mar de angústias.

E combatendo dar-lhe o fim.

Cena 22 – Volta P.P. do rosto de Hamlet de lado

Morrer, dormir, é só isso. E com o sono, dizem, extinguir dores do coração e as mil mazelas

Cena 23 – Hamlet em plano médio

Naturais a que a carne é sujeita.

Cena 24 – Hamlet de costas para a câmera,

Eis uma consumação ardentemente

plateia ao fundo

(...) pan da plateia

Cena 25 – P.P. de novo de Hamlet de lado

(...) contra regra emocionada

Ricardo na coxia emocionado

Plateia aplaudindo

Cena 26 –Pan de Hamlet entrando em cena para abordar Ofélia.

Cena 27 – PP Rosto de Ofélia que responde a Hamlet que se corrige deitando-se no colo da moça

Cena 28 – Plano Conjunto de Hamlet no colo de Ofélia que consente.

Cena 29 – PP de Hamlet zombando de Ofélia com tilt para o rosto da moça que o responde.

Cena 30 – Close up de Hamlet sorridente

Cena 31 – Corte rápido para o rosto de Ofélia de baixo para cima

Cena 32 – Volta enquadramento dos dois

desejavel,

morrer,

dormir

dormir, talvez, sonhar, aí está o problema.

(aplausos)

Grata senhora, posso botar a sua cabeça no meio de suas pernas?

Não, meu senhor!

Eu quero dizer, deita-me a cabeça no seu colo!

Sim, meu senhor!

Você achou que eu quis dizer outra coisa?!

Não acho nada, meu senhor

Ah, que linda fantasia deitar entre as pernas de uma virgem...

O que, meu senhor??

Nada!

(...) plateia rindo

Cena 33 – Pan acompanhando Hamlet em P. Médio, seguindo até enquadrá-lo de lado com Dante ao fundo dizendo as falas

Esta é a hora enfeitiçada da noite, quando os túmulos se abrem e o próprio inferno escancara a sua boca para empestiar o mundo. Agoraeu poderia beber sangue quente...

Na mesma sequência, Hamlet sai de cena e mostra apenas Dante.

(...) coxia e contra regra

Cena 34 – Hamlet em P. médio erguendo um punhal

Podia ser agora. Agora ele está rezando e agora

Cena 35 – Hamlet em P. Conjunto visto da coxia

Agora eu decido, assim ele vai para o céu e assim eu estou vingado

(...) zelador e maria flor conversam na coxia

Cena 36 – Hamlet de lado em PP.

Não, isso seria um serviço prestado e não uma vingança.

Cena 37 – Hamlet coloca de volta na bainha a adaga em plano conjunto visto da coxia

Cena 38 – Gertrudes segurando o "colarinho" de Hamlet de cima pra baixo, com o ator aparecendo de costas.

Não fala mais, não fala mais, você vê nos meus olhos pra dentro da minha alma e eu vejo manchas tão negras que jamais poderão ser apagadas.

Cena 39 – a câmera inverte enquadrando o príncipe que responde a rainha em PP

Mas pra viver o suor azedo de lençóis ensebados, ensopados de corrupção, se lambuzando e

E fazendo amor

(...) plateia apreensiva

sobre um podre chiqueiro

Cena 40 – Volta pro plano de Hamlet rapidamente que tem sua fala cortada por Gertrudes

Chega! Chega!

Cena 41 – PP de Gertrudes se jogando pra trás e voltando em direção a Hamlet

Suas palavras penetram os meus ouvidos como punhais.Chega! Chega

(...)Cleber na plateia abraçado numa boneca

querido Hamlet, chega!

Cena 42 –Gertrudes acaricia o rosto de Hamlet em PP com ele de frente pra câmera

Todos os acontecimentos parecem me denunciar, me levando a vingança que retardo ...

Cena 43 – Hamlet em p. conjunto escuro, apenas com sua mão iluminada, eis que o ator dá um passo a frente ficando embaixo da luz também

(...)

(...) Dante na coxia com Oliveira dando sua opinião, lembrando que Dante esqueceu da promessa. O personagem corre em busca do crânio de Oliveira

“E ele não voltará mais, ele está morto já voltou pro seu porto...”

Cena 44 – Uma pan acompanha Ofélia em seu canto da loucura

(...) corta pra plateia, pro Ricardo na coxia,

pro Dante correndo

Cena 45 – Pan acompanha o movimento do personagem tirando o crânio de um buraco e entregando a Hamlet

Esse? Isso! Óh, pobre Orique (?)

Cena 46 – Hamlet em PP olhando pro crânio que aparece de “costas" para a câmera

Eu conheci Horácio, um sujeito de graça infinita, de incrível imaginação.

Cena 47 –P. médio de Hamlet segurando o crânio de lado, olhando-o fixamente

O vi(?) me carregou nas costas agora causa horror só de olhar, me revolta o estômago

Cena 48 -Detalhe das jujubas dentro do crânio (não faz parte da peça e sim da história da minissérie)

(silêncio)

Cena 49 – PP de Hamlet (ou Jaques?) olhando pras jujubas

(silêncio)

Cena 50 – P. geral de cima (travelling) de Hamlet caindo, todos estão caídos (mortos?)

(plateia se manisfesta)

Cena 51 – P.P de Hamlet caído e segurado por outro personagem

(...) Ricardo na coxia

? o Horácio, o veneno poderoso triunfe sobre o

Cena 52 – Volta para PP de Hamlet olhando pro personagem pra cima o qual ele está no colo

meu espírito

Viva para contar a minha história, o resto é

(...) plateia atenta

silêncio.

Cena 53 – Volta para PP de Hamlet que fecha os olhos e morre.

Cena 54 – Volta o mesmo P geral de cima de todos mortos no palco

Assim se parte o

nobre coração.

Cena 55 – Câmera posicionada no chão para gravar o Hamlet morte em PP de frente pra câmera, de costas pra plateia. O ator Jaques olha para o seu diretor e sorri com o fim da peça.

Boa noite doce príncipe que uma revoada de anjos cantem para o seu descanso.

MACBETH

EPISÓDIO 12

TC 19’25’’

(aplausos)

Cena 1 – P. geral do palco de uma névoa com as sombras das bruxas falando

Quando iremos nos encontrar novamente, sob trovão, relâmpago, ou nas chuvaradas? Quando o tumulto tiver passado, quando estiver vencida a batalha. Isso acontecerá antes do pôr-do-sol... Em que lugar? No pântano.

(...) plateia entrando no teatro

Cena 2 – Volta pra sombra das bruxas que se despedem.

Onde nos encontraremos com Macbeth...

(...) coxia com Dante chamando o ator

Estou indo...Meu sapo está a coachar. O belo é podre e o podre belo sabe ser.

Cena 3 – As bruxas deixam de ser sombras e aparecem em plano mais fechado. Assim que a fala delas termina, a câmera se desloca em direção a entrada do personagem Macbeth. Dante avisa que é a deixa do ator, e pergunta se ele vai ir ou não(não faz parte da peça). Eis que entra em cena Macbeth

(...) o zelador vai libertar a elen do camarim

(...) pan da plateia

Cena 4 – P. médio da Lady Macbeth por trás de Macbeth tirando-lhe o paletó

Cena 5 – Travelling suave em P. Geral do cenário

Cena 6 –PP diálogo entre os dois com Lady de frente enquanto ela abre a camisa dele

Cena 7 –o enquadramento também abre em plano americano dos dois

Cena 8 – Lady aparece em PP com um pano limpando seu marido. Câmera de cima pra baixo acompanhando o movimento da atriz e vai para trás do marido falar-lhe do ouvido.

(...)

O encanto se conclui assim

Tão belo e tão mórbido dia eu nunca vi

(...)

Meu amor, o rei vem aqui essa noite.

E quando ele parte?

Amanhã, é o que pretende. Esse amanhã nunca verá sol.

Seu rosto, meu lorde, é um livro onde os homens podem ler coisas estranhas, para cativar o tempo, pareça-se com

o tempo

Seja afável, com a sua mão, com o seu olhar, com a sua língua.

Cena 9 –corte para o mesmo enquadramento, porém com a Lady novamente na frente de Macbeth

Parece com uma flor inocente,

Cena 10 – P. americano novamente com a Lady abrindo suas calças

Cena 11 – O ator de baixo para cima em P.P pede para a atriz

mas no íntimo seja como uma serpente

Cena 12 – Lady de cima para baixo em P.P.

(pelo amor de deus eu to sem cueca)

Tudo deve ser providenciado para o hóspede que chega e que fiquem sob a minha responsabilidade os grandes negócios dessa noite.

Cena 13 – P. geral do cenário mostrando de longe o personagem sem calças

(surpresa da plateia)

Cena 14 – Macbeth de baixo pra cima em PP

Cena 15 – Elen de cima pra baixo, ajoelhada em PP olhando do rei

(me desculpe,Elen)

(...) plateia falando sobre a nudez do ator

Cena 16 –P. Geral com Macbeth saindo de cena

Olhe somente para o céu claro, não se

	altere, não
Cena 17 – Elen é filmada de baixo pra cima com Macbeth de costas para a câmera, ele lhe estende a mão	deixe que o seu semblante diga o que você não quer, deixe todo o resto pra mim.
Cena 18 – Macbeth de cima pra baixo, nu, olha com desprezo para a mão estendida da lady	(sem falas)
Cena 19 – Volta para o P.P. de Lady	
Cena 20 – P. Geral	(sem falas)
(...) coxia, Henrique briga com dante por sua nudez em cena	(sem falas)
Cena 21 –P. geral para a entrada de Macbeth em cena	
Cena 22 – P. médio de frente do rei (ator bate a cabeça na árvore do cenário)	Ele está marcado ...
Cena 23 – Volta P. G do cenário	A uma estaca.
Cena 24 – P. americano de Macbeth e sua espada (...) coxia	Me acorrentaram a um poste (ator tranca)
Cena 25 – Travelling lateral em P. médio de Macbeth na mesma posição (...) coxia, ator reserva sussurra as falas	

Cena 26 – Mesmo plano

(...) coxia, ator reserva

Não posso fugir, mas como urso devo lutar

Cena 27 – Travelling de Macbeth em p, médio caminhando com aproximação sem corte para o primeiro plano

Contra o ataque dos cães

Quem não nasceu de mulher, a esse eu temerei, e a nenhum outro.

(...) coxia, orientações de dante ao ator reserva

Cena 28 – P. geral de Macbeth andando até que entra outro personagem

Cena 29 – P. P. rápido de Macbeth virando-se para ver quem chegar

Qual é teu nome?

Cena 30 - P. geral de Macbeth andandoem círculos com o outro personagem

Cena 31 - P. P. rápido de Macbeth virando-se para ver quem chegar

Cena 32 – Grua? Plano geral dos dois personagens como se estivessem em uma batalha

Terás medo de ouvi-lo

Cena 33 - P. P de Macbeth andando em círculos com o outro personagem

Cena 34 – Seu oponente em P. médio com a espada em riste de frente pra câmera

Cena 35 - P. P de Macbeth discutindo com o seu oponente

Não seja um nome mais quente que qualquer outro no inferno

Cena 36 – P. conjunto dos dois personagens com suas espadas

Me chamomacbeth

Cena 37 – P. Plano de Macbeth sorrindo ironicamente

O próprio diabo poderia mencionar palavra mais odiosa aos meus ouvidos.

Cena 38 –*close up* do rival de Macbeth

Não!

E nem tão amedrontadora

Cena 39 – O enquadramento abre pra um plano médio e o personagem ataca Macbeth cm sua espada

Mentes , tirano tinhoso. Com minha espada provarei a mentira que falastes!

Cena 40 – segundos do rosto de Macbeth em close-up

Cena 41 – P. conjunto do duelo de espadas

Cena 42 – P. plano de Macbeth e sua expressão de ataque

Cena 43 – Grua em P. conjunto do personagem correndo de Macbeth

(...) Dante vibrando na coxia

Cena 44 – P. americano dos dois personagens andando em círculos ainda se encarando

Cena 45 – O rival de Macbeth vai em

direção a ele com sua espada

Cena 46 – Segundos de Macbeth em P. médio de lado

Cena 47 – Corte rápido para um P. geral

Cena 48 – Corte rápido para o duelo das espadas com macbeth se defendendo

Cena 49 – Segundo de um plano conjunto de Macbeth atacando o seu rival, sem mostrar a espada lhe cortando a barriga pois o rei está na frente

Cena 50 – Corte para um P. médio da espada já saindo da "barriga" do rival

Cena 51 –Corte rápido novamente para o P.geral

(...) plateia assustada

Cena 52 – volta o p. geral com Macbeth caminhando enquanto seu rival vai ao chão

Cena 53 – PP de Macbeth falando ao homem caído

Cena 54 – Plano detalhe da mão do rival e sua espada caída próximo movimentando=se até o rosto do personagem

Cena 55 –P. conjunto de Macbeth falando com pequeno movimento até o fim da fala de Macbeth fazendo quase que um chicote até o personagem que estava caído e levanta-se com a espada em punho

(...) a plateia se manifesta com o sobrevivente

Cena 56 –PP de Macbeth virando para ver o "inacreditável"

Cena 57 – Corte dele pra ele mesmo em PP

Nasceste de mulher

Sorrio para espadas

Das armas eu rio com

Escárnio. Se brandidas por homem nascido de mulher.

de novo com outra angulação	
Cena 58 – Câmera posicionada no chão faz um plano geral com o rival de costas partindo pra cima de Macbeth no fundo.	Ahhhh!!
Cena 59 – Os dois aparecem enquadrados como se estivessem sendo vistos da plateia em plano geral/conjunto	
Cena 60 – O rival aparece em plano americano de frente pra Macbeth que está de costas pra câmera	
Cena 61 –PP de Macbeth furioso quando as espadas se batem corta	
Cena 62 – Duelo de espadas novamente em plano médio	
Cena 63 - Os dois aparecem enquadrados como se estivessem sendo vistos da plateia em plano geral/conjunto duelando	
Cena 64 – A câmera aproxima num plano americano dos dois duelando	
Cena 65 – Corte rápido do rival em PP sendo acertado	
Cena 66 – Volta plano americano	
(...)plateia	
Cena 67 – P. médio de Macbeth atacando novamente	
Cena 68- geral	
Cena 69 – P. americano de novo com Macbeth encurralando o rival atrás dos sacos de areia do cenário	
Cena 70 – Bastidores ao fundo, Macbeth ataca o rival, Macbeth está de costas pra câmera	
Cena 71 - Os dois aparecem enquadrados	

como se estivessem sendo vistos da plateia em plano geral/conjunto duelando atrás dos sacos de areia

Cena 72 – P. médio de Macbeth de lado matando o inimigo de vez

Cena 73 - - Macbeth aparecem enquadrado como se estivessem sendo vistos da plateia em plano geral/conjunto terminando o duelo com o seu rival caído atrás dos sacos de areia

Cena 74 – P. médio de Macbeth de lado chutando o corpodo inimigo

Cena 75 – P.P. de frente de Macbeth olhando pra plateia

Cena 76 – o ator em close up no chão pedindo para Henrique parar de bater nele

Cena 77 – Macbeth em p.medio de lado finalizando o assassinato

(...) ator indo pra coxia

Cena 78 – Macbeth fala sozinho em p. médio enquanto entra outro personagem ao fundo que vem em sua direção

Cena 79 – P. conjunto de cima dos dois, macbethpe empurrado pelo personagem e os dois começam a caminhar em cículos com suas espadas em punho

Cena 80 – p. médio do novo rival

Cena 81 – PP de macbetn com o rival de costas pra câmera passando na frente dela andando em círculo

(morri, morri, tá bom)

Cena 82 – PP do rival encarando Macbeth

Cena 83 – *Close-up* de Macbeth

...sobre os outros

Cena 84 – Macbeth de costas pra câmera e seu rival em p. médio de frente

Cena 85 - Os dois aparecem enquadrados como se estivessem sendo vistos da plateia em plano geral/conjunto andando em cículos

Cínico dos infernos?

Cena 86 – close up de Macbeth pronto pra atacar

Cena 87 - Macbeth ataca o rival com sua espada em P. geral que revida

Cena 88 – Segundos de um PP de Macbeth de frente

De todos os homens eu

Cena 89 – Macbeth de costas se defendendo com o rival ao fundo em PP

Cena 90 – P. geral da grua de Macbeth correndo para o outro lado

evitei justamente a ti. Vai-te embora,

Cena 91 – Macbeth de costas se defendendo com o rival ao fundo em PP

Minha alma já se encontra por demais pesada

Cena 92 – Macbeth de lado em p. médio indo em direção ao rival acompanhado pela câmera

O sangue dos teus. Seu verme, sanguinário

(...)plateia assustada com a batalha

Cena 93 – rápidoP. geral da grua de Macbeth

Cena 94 – Macbeth de costas atacando com o rival ao fundo em P americano

Cena 95 – os dois duelando em p. médio de lado com um chute de macbeth derrubando o rival

(...) plateia muito rápido

Cena 96 – imagem da grua geral do rival caindo

Cena 97 –rápida imagem de macbeth de costas e o rival no chão visto pelo lado esquerdo

Cena 98 - rápida imagem de macbeth de costas e o rival no chão e se levantando visto pelo lado direito

Cena 99 – Macbeth tentando mata-lo no chão em P. médio, errando o golpe

Cena 100 –corte para o rival em plano médio recuperado

(...) plateia muito rápido

Cena 101 – mesmo plano do rival, agora atacando macbeth

Cena 102 – p. geral/conjunto dos dois duelando

Cena 103 –p. médio do rival sendo jogado pra trás

Cena 104 – Macbeth em p. médio indo pra cima do personagem

Cena 105 – PP de Macbeth com cara de ataque

Cena 106 – O rival em p. médio sendo atacado de frente no início mas com uma inversão de lado dos personagens

(...) plateia

Cena 107 – Geral dos dois

Cena 108 – corte rápido detalhe das espadas

Cena 109 – Geral de novo

Cena 110 –PP Macbeth rápido

Cena 111 – PP rival

Cena 112 – Geral Grua

Cena 113 – P. médio mac e rival de costas

Cena 114 – Abre o enquadramento, pouca coisa mostrando o rival acertar Macbeth

Cena 115 – P. médio só de mabethse abaixando depois do golpe

Cena 116 –mesmo plano de outra câmera mostrando junto a mão do rival segurando-o pela roupa enquanto o rei cai

Cena 117 – Imagem da grua dos dois

Cena 118 – plano conjunto ?só de macbeth caindo lentamente. Câmera faz uma pan rápida pra mostrar o rival se aproximando para um último golpe

Cena 119 – câmera de baixo pra cima do rival em PP erguendo sua espada

(...) coxia

Cena 120 - câmera de baixo pra cima do rival em PP atacando macbeth no chão

Cena 121 –geral, visão da plateia do rival dando o último golpe em macbeth que não aparece pois está atrás das escadas do cenário

(...) plateia

ROMEU E JULIETA

EPISÓDIO 12

TC 38’01’’

Cena 1 – Plano geral, visão da plateia,

romeu e Julieta na cena da sacada

Cena 2 close up em Julieta que olha para baixo, onde está romeu

Cena 3 – PP de romeu visto de cima

Cena 4 –Leve travellingemPlano geral, visão da plateia, romeu e Julieta

(aplausos)

Cena 5 – Close up de Julieta

(...) Elen e Dante conversando na coxia

Cena 6 – Plano geral de lado do palco (da coxia) mostrando o casal entra num lugar "fechado" por rendas

Os meus ouvidos ainda não ouviram mais de cem palavras dessa sua língua, mas mesmo assim eu conheço o som não és

Cena 7 - Plano geral, visão da plateia, romeu e Julieta na cena do quarto da moça simulado com uma cortina de rendas

Romeu Montecchio?

Nem um nem outro bela santa

Cena 8 – Romeu em PP "tapado" pela renda

Se te lhe desagradam os dois

Comovieste parar aqui, os muros do pomar são altos e são difíceis de escalar e pra você

Cena 9 - Plano geral, visão da plateia, romeu e Julieta na cena do quarto da moça

simulado com uma cortina de rendas	este lugar é morte se algum dos meus familiares te encontrar
Cena 10 – PP de Julieta virando para Romeu que está de costas para câmera	(...)
(...)Elen e Dante conversando na coxia	Ah, se eles te virem vão te matar
Cena 11 – P. médio dos jovens	
Cena 12 – Julieta em PP "tapada" pela renda	Ai de mim senhorita, ai de mim teu olhar é mais perigoso
(...)Elen e Dante conversando na coxia	Do que vinte das espadas dos teus parentes basta que me olhes com doçura e estareilivre da inimizade deles
Cena 13 – Romeu em PP de frente caminhando levemente em direção à câmera e Julieta de fundo ficando sozinha no quadro quando Romeu senta na cama, ela também senta e a câmera acompanha.	Adeus formalidades
Cena 14 – Plano geral, visão da plateia, romeu e Julieta na cena do quarto da moça simulado com uma cortina de rendas	Tu me amas?
	(...)
	Este amor em botão depois de amadurecer
	Pode se tornar uma bela flor quando nos encontrarmos novamente

(...)

Pq, então bela santa, pq então retirar a tua jura de amor, pra que?

Pra ser sincera,

E pra poder prometer-te o meu amor uma vez mais.