

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**NARRATIVAS COMPLEXAS:
DRAMAS SERIAIS NA SP TELEVISÃO E
SP INTERNACIONAL**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO -
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS

Duarte Soares Moreira

Lisboa, 18 de Outubro de 2023

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**NARRATIVAS COMPLEXAS:
DRAMAS SERIAIS NA SP TELEVISÃO E
SP INTERNACIONAL**

Duarte Soares Moreira

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Narrativas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Mónica Baptista, Professora Adjunta Convidada da área de Cinema.

Lisboa, 18 de Outubro de 2023

Dedicatória

Dedico este projeto à minha Mãe e ao meu Pai, pelo apoio incondicional e investimento a fundo perdido.

Aos meus avós vivos, minha princesa Gracinda e meu capitão Arlindo, e também aos não vivos, Teresa, Zé e Lúcia, pelo amor e memórias. Os cinco são eternos.

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Mónica Baptista, por toda a ajuda, disponibilidade e paciência durante este processo.

Ao Doutor Pedro Lopes e Mariana Vicente pela oportunidade e disponibilidade ao longo do estágio.

Ao Bruno, David e Nadine pela ajuda prática, mas sobretudo pela intenção.

À minha família e amigos por existirem, em termos gerais.

Resumo

O presente relatório descreve o estágio realizado na produtora de ficção serializada, SP, onde desempenhei a função de *reader*. A partir do conhecimento obtido no seu departamento de argumentistas, proponho uma reflexão sobre as suas mecânicas de tratamento de narrativas dramáticas, numa observação comparativa com as narrativas seriais complexas, disseminadas pela indústria americana. Com foco no mercado comercial *mainstream* onde se insere a SP, a análise irá posteriormente dedicar-se à forma como esta capta a audiência através do *storytelling*, enfatizando em particular, o desenvolvimento dos seus personagens.

Palavras-chaves: *Reader*, Narrativa, *Storytelling*, Séries, Ficção, Personagens

Abstract

This report describes the internship carried out in the serial fiction producer, SP, where I worked as a reader. Based on the knowledge I gained in its screenwriter department, I propose a reflection on their treatment mechanics of dramatic narratives, in a comparative observation with the serial narrative's complexity, disseminated by the north-american industry. Focusing in the mainstream commercial market, where SP operates, the study will later be dedicated to the strategies with which their storytelling engages its audience, emphasizing in particular its character development.

Keywords: Reader, Narrative, Storytelling, Series, Fiction, Characters

Índice

Introdução	7
Capítulo 1 - Estágio.....	
1.1 Produtora SP.....	9
1.3 Memória Descritiva do Estágio	11
1.4 Análises das Obras.....	14
1.4.1 Análise da Obra A.....	15
1.4.2 Análise das Obras B, C, D.....	16
1.4.3 Análise da Obra E	20
1.5. A SP e o contexto serial português	22
Capítulo 2 - Contextualização das narrativas no meio televisivo.....	
2.1 Narrativas televisivas na “Network Era”	23
2.2 A revolução da “Era Digital”	26
2.3 Nomenclatura e características das narrativas seriais contemporâneas	29
3. Desenvolvimento de Personagens nas produções da SP.....	
3.1 Desenvolvimento de Personagens em narrativas de ficção serial	31
3.2. Estudo de Caso: experiência enquanto reader	35
3.3 Estudo de Caso: Glória (2021)	36
4. Conclusões.....	37
Bibliografia/Webgrafia	40
Filmografia.....	43

Introdução

O propósito inicial com a realização de um estágio para posterior elaboração de relatório conferente de grau, no Mestrado em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico, adveio da vontade de adquirir conhecimentos concretos relativos à área de especialização por mim escolhida: narrativas. No sentido de uma profissionalização nesta componente, imprescindível num projeto cinematográfico, pareceu-me lógica a pertinência de experienciar o trabalho dentro do departamento de argumento de uma produtora ou seu equivalente. Na pretensão de colaborar com profissionais experientes, tinha a expectativa de assistir de perto ao funcionamento da instituição no que respeita ao seu tratamento das narrativas ficcionais, embora consciente da pouca probabilidade de ter uma oportunidade para contribuir diretamente na construção de objetos narrativos. A procura por um estágio de cariz tão concreto revelou-se mais complicada do que esperaria, levando-me a constatar, quão pouca é a procura por parte das produtoras cinematográficas portuguesas em relação a colaboradores para estas funções, ainda que sem oneração da sua parte. Não obstante, após diversos contactos, obtive resposta por parte da produtora SP, uma das maiores produtoras de conteúdos audiovisuais do país, que me proporcionou a oportunidade de estagiar enquanto *reader*.

O primeiro capítulo deste relatório, tem como foco a experiência no estágio, descrevendo as práticas e condições da produtora, assim como as funções que executei na mesma. Na memória descritiva irei sintetizar a minha experiência enquanto colaborador da SP, descrevendo, no maior detalhe que me é permitido deontologicamente, a análise executada às narrativas que me foram entregues, assim como os seus respectivos procedimentos. O estudo realizado ao longo do percurso curricular do mestrado, focou-se substancialmente em narrativas de ficção para cinema, o que me levantou muitas questões acerca da pertinência do presente relatório. Como abreviado por Thompson, K. (2003, xi), o formato auto-contido associado ao cinema e o formato serial de continuidade indefinida associada ao meio televisivo, altera em vários aspetos, a construção das suas narrativas ficcionais.

Contudo, são vastas as semelhanças entre a gramática visual não diegética que estes médium empregam para enunciar a sua narrativa, assim como os padrões cognitivos através dos quais a audiência interpreta essa gramática (Mittel 2007, 15-167).

Em particular, analisando narrativas contemporâneas para um mercado *mainstream*, constata-se uma transversalidade crescente entre as formas de recepção e produção, numa

mudança de paradigma social e tecnológico que culmina numa crescente convergência entre os dois meios (Hudelet e Crémieux 2021, 1-12).

Ao longo do segundo capítulo, será efetuada a contextualização desta crescente convergência entre o cinema e a televisão, e a forma como o primeiro, na visão de diversos autores, influenciou narrativas de ficção de sucesso dos últimos trinta anos. Para entender as referidas mudanças, é necessário olhar em retrospectiva para a história do meio televisivo, delineando em detalhe as suas principais características, bem como abordando a evolução verificada até ao momento atual e os respetivos efeitos no que toca às suas narrativas, não esquecendo que esta análise se foca no contexto americano, país que domina, com controlo sobre mais de dois terços do mercado, a exportação de ficção audiovisual a um nível global (Horan 2007, 111). O sucesso destes objetos narrativos (que, sem exceção, influenciou o tratamento narrativo padronizado na SP) levou a que muitos académicos procurassem caracterizar o seu inovador tratamento estético e narrativo, diferente da precedente ficção para televisão.

O terceiro capítulo será, por fim, dedicado aos objetivos do relatório de estágio. A ênfase do trabalho recai sobre o drama serial, formato desenvolvido durante a colaboração na referida produtora portuguesa.

Dentro dos elementos narrativos associados, irei concentrar o foco deste trabalho nos personagens e respetivo desenvolvimento. Tal como irei abordar com maior minúcia, os personagens são uma componente fulcral de qualquer objeto narrativo, tanto na forma como impulsionam o avançar da estória, como no envolvimento que proporcionam ao leitor ou espectador.

O meu intuito com esta análise é o de entender a forma como a evolução do tratamento de narrativas dramáticas seriais em geral, influenciou as práticas do tratamento de personagens, e perceber se os personagens integrantes das narrativas dramáticas seriais da SP acompanham essa evolução e de que forma. Para tal, irei basear a análise dos personagens no conceito de *Complex TV*, proposto por Mittel (2015), referente às narrativas seriais contemporâneas, numa abordagem que considera as práticas levadas a cabo pela indústria, audiência e criadores. Complementarmente, irei também abordar a perspetiva de alguns dos autores em que a SP fundamenta a conceção das suas narrativas, e a sua ótica sobre o personagem: McKee (2014) e Field (2005).

A observação foi realizada a partir de dois estudos de caso, o primeiro, de análise aos personagens das obras trabalhadas enquanto reader, ao longo do meu estágio e o segundo, de análise aos personagens de uma das séries produzidas pela SP: *Glória* (2021). A escolha deste

drama em detrimento de outros, deveu-se à popularidade manifestada nacional e internacionalmente, mas sobretudo, ao facto de ter sido co-produzido pela Netflix, e estreado nesta plataforma. De acordo com o contextualizado no segundo capítulo, a emergência das plataformas de *streaming* e do formato Video-on-Demand, assim como a revolução das características das audiências, vieram alargar o leque de possibilidades criativas das narrativas seriais, e conseqüentemente, criar uma maior complexificação no tratamento das suas personagens.

Capítulo 1 - Estágio

1.1 Produtora SP

Fundada em 2007, a SP Televisão é uma produtora independente de cariz comercial, que se estabeleceu no mercado português como uma das produtoras de maior preponderância, oferecendo serviços de criação, edição e produção de obras audiovisuais. Entre 2015 e 2019, foi a sétima empresa europeia com mais horas de ficção produzida, contando no seu portfólio com quase trinta telenovelas e dezasseis séries televisivas, perfazendo uma soma de quase nove mil episódios lançados na televisão nacional (Lusa 2021). As criações da SP ocupam um lugar de destaque no panorama audiovisual português, sendo transmitidas regularmente no prime time dos canais generalistas (SIC e RTP).

Entretanto, em 2017, tinha nascido a SPi (SP Internacional), que faz parte integrante do grupo SP, sendo uma sub-produtora que se foca menos na criação de conteúdos a integrar na transmissão televisiva portuguesa, tendo como principal objetivo o mercado internacional, especialmente através de co-produções com plataformas de *streaming*, ou produções para as mesmas. Neste âmbito, entre ficção, *sitcom* e documentário, conta com dez co-produções disponíveis ao público em cento e noventa países. Dentro deste repertório destacam-se as primeiras séries originais de ficção portuguesa disponibilizadas nas plataformas Netflix, *Glória* (2021), e HBO *Auga Seca* (2020), assim como outros trabalhos conjuntos com produtoras americanas, espanholas e brasileiras.

1.2 A função do *reader*

No estudo científico por si desenvolvido, Vicente (2020), refere que uma produtora audiovisual de grande dimensão, com um elevado nível de produção de conteúdos, recebe uma elevada quantidade de propostas de narrativas ficcionais, nomeadamente argumentos ou obras com potencial de adaptação prática, e que à produtora, interessa analisar todas as propostas recepcionadas, para não existir o risco, de perder para uma empresa concorrente, uma obra de grande potencial. Posto isto, surge a necessidade de existir na produtora, um profissional com competência para exercer a função de triagem do conteúdo dos objetos narrativos, destinada ao diretor de conteúdos ou ao potencial investidor, facilitando a sua posterior análise e tomada de decisão. Ao referido profissional, com origem na indústria audiovisual americana para televisão e cinema, denominou-se *reader*.

De acordo com Vicente (2020), um *reader* deverá, conhecer bem a indústria e contexto audiovisual e cultural em que se insere a produtora, saber aplicar os princípios e elementos inerentes ao guião e dominar as componentes técnicas de construção de uma narrativa audiovisual, de forma a construir uma crítica objetiva e detalhada, acerca da viabilidade de determinado objeto narrativo. Após analisar o conteúdo narrativo de uma obra, o *reader* deve redigir um relatório com as suas conclusões, elaboradas segundo o critério editorial da empresa e deve respeitar as questões audiovisuais ou do foro da produção, apesar da prioridade nesta primeira fase, ser a avaliação dos elementos narrativos.

Em entrevista, transcrita por Vicente (2020, 122-131), o diretor geral de conteúdos da SP explica que a introdução da função de *reader* no audiovisual português derivou da necessidade de economizar tempo, pois com o auxílio dos relatórios aprofundados de um *reader*, é possível analisar uma quantidade substancialmente maior de objetos narrativos, ajudando a uma pré-seleção eficiente dos projetos com maior potencial. Na visão do referido argumentista, o *reader* deve ser o mais objetivo possível na sua avaliação de um texto, distanciando-se emocionalmente do mesmo e analisando-o segundo parâmetros convencionados, admitindo no entanto, existir sempre um caráter subjetivo nessa avaliação.

É pertinente também, distinguir os papéis de *script doctor* e *script consultant* do papel de *reader*. Ambos os cargos inferem uma análise minuciosa de um determinado objeto narrativo, mas a principal diferença refere-se ao distanciamento do analista em relação à obra. É prática corrente para *script doctors* e *consultants*, uma aproximação mais direta e personalizada ao autor ou equipa de autores, podendo participar na construção do guião, bem como podendo *in loco* prestar a sua avaliação ao próprio autor durante a escrita, relativamente

às componentes do guião (caso de projetos com maior duração). No que diz respeito ao *reader*, o que lhe é paralelamente pedido, é que mantenha o máximo distanciamento da obra em análise, de modo a atingir um maior pragmatismo, acrescentando que não interage diretamente com a equipa de argumentistas, entregando apenas no final o seu parecer ao decisor (no caso da SP, o acima referenciado diretor de conteúdos).

No capítulo seguinte e com base na Memória Descritiva, pretendo apontar os parâmetros e critérios de análise que entendo serem mais relevantes, no caso da SP em específico.

1.3 Memória Descritiva do Estágio

O estágio efetuado teve a duração aproximada de três meses, entre 15 de Fevereiro e 14 de Maio de 2023. Após a minha primeira reunião com o diretor geral de conteúdos da produtora SP, Pedro Lopes, fui informado que desempenharia as funções de *reader*, consoante as necessidades prementes da produtora. O estágio foi efetuado num regime híbrido, dividindo-se o tempo entre trabalho remoto e trabalho nas próprias instalações da SP, mais concretamente no departamento de argumentistas. A orientadora do estágio foi Mariana Vicente, assistente do diretor geral de conteúdos e recém promovida argumentista.

Constato que, após a pandemia de 2020, a maioria dos argumentistas trabalha em regime híbrido, reunindo-se em momentos pré-definidos de cada projeto. Um dos procedimentos mais comuns, é que a equipa de guionistas se reúna para delinear a estrutura de uma série através de uma “grelha” ou “tratamento”, um documento que deverá conter todos os eventos presentes numa narrativa, incluindo os contornos das respectivas personagens, enredos e arcos narrativos, podendo esta ser referente a toda a série, ou apenas a um dos episódios. Estas grelhas, formadas em ambiente informal pelo conjunto de argumentistas, servem como primeira referência do aspeto que determinado objeto narrativo deverá tomar, sendo comum a sua utilização no episódio piloto, considerado pela produtora como o mais importante numa série, por ser o primeiro contacto do projeto com o público (visão compartilhada com a indústria americana), e onde este decide se o objecto é merecedor do seu investimento emocional.

Estabelecida a “grelha” ou “grelhas”, é frequente a distribuição dos episódios pela equipa de argumentistas, que após trabalharem individualmente nos guiões dos episódios, os apresentam ao argumentista responsável pela convergência dos trabalhos dos diferentes autores. Este último, encarregado de supervisionar o âmbito geral do projeto e, por norma o

autor original da ideia, tem de garantir que os enredos de todos os episódios mantêm coesão estilística e narrativa, analisando o guião de cada episódio, considerando a série no seu todo.

Ao longo do tempo de estágio na SP, tive a oportunidade de me familiarizar com o espaço, assim como com os procedimentos do departamento de argumentistas. Nas suas instalações, a SP conta com múltiplos estúdios para as suas produções, de maior e menor dimensão, assim como variadas salas de pós-produção, régies, e um vasto armazém de adereços e figurinos. Toda esta estrutura, articulada com o departamento de argumentistas, possibilita a autonomia da produtora em todas as fases de concepção dos produtos de ficção audiovisual, sendo os estúdios regularmente transfigurados, consoante o término e o início dos projetos. Esta capacidade logística da produtora serve transversalmente a SP Televisão e a SP Internacional.

No primeiro contacto com a orientadora de estágio, Mariana Vicente, foi-me recomendada bibliografia, de modo a poder iniciar o primeiro projeto enquanto *reader* e entender qual o registo criativo da produtora, virado para uma audiência comercial e *mainstream*. Essa bibliografia, inclui obras de destaque no estudo desta tipologia de narrativa, de autores como Robert McKee, Karl Iglesias, Syd Field, Joseph Campbell e Aristóteles, que continuam a ser utilizadas como orientação para criar guiões eficazes, em particular segundo as directrizes de Hollywood. E foi em parte do estudo dessas obras, que também a partir de um estágio na SP orientado por Pedro Lopes, a referida orientadora redigiu uma “proposta de modelo de análise da narrativa ficcional, capaz de nortear a escrita de um relatório de um *reader*” (Vicente 2020, 97).

Em conformidade, foi-me enfatizado que deveria usar o referido modelo na redação dos relatórios, adquirindo uma perspetiva geral da amplitude de temáticas e características a abordar, porquanto, esse enumera um conjunto de parâmetros em que se baseia a construção de um projeto eficaz, que irei de seguida descrever por extenso, de modo a facilitar a sua aplicação nos capítulos posteriores.

De acordo com Vicente (2020, 98-102), o modelo contém as seguintes categorias: o **meio audiovisual**, onde se indica qual o meio mais propício para transmitir certo guião, seja longa ou curta metragem, série, mini-série ou telenovela; o **género**, que deve também ser identificado dentro da narrativa pois a partir dele é possível verificar a congruência de muitas outras categorias e géneros específicos têm, frequentemente, estruturas e tons específicos, para além de apelarem a audiências distintas; o **princípio da verossimilhança**, que se refere à teoria considerada por Aristóteles, em que é defendido que os acontecimentos de uma narrativa, devem ser coerentes com a realidade dessa narrativa e segundo esta retórica, a

verossimilhança não está diretamente ligada ao grau de surrealismo de um evento, mas sim ao grau de surrealismo em comparação com o universo em que este decorre (Ex: num mundo mágico, a magia é verossímil), facilitando a imersão do espectador na narrativa; a **Premissa, Conceito e Temática**, onde se avalia a definição do pressuposto da estória, assim como a originalidade da narrativa face a outras de premissas semelhantes, se as temáticas abordadas interagem de forma intuitiva com a estória com probabilidade de instigar emocionalmente o espectador e também se analisa, se o conceito é abrangente relativamente ao público que pretende atrair; a **estrutura e enredo** visa estabelecer e avaliar a linearidade da estrutura, ou a tipologia dos episódios e respectiva resolução ou continuidade, bem como, outros critérios comuns usados neste âmbito para avaliar a eficácia da narrativa, são o número de atos, os *plot points* entre cada ato (momentos de reviravolta no enredo), o *clímax* (momento narrativo de maior tensão, precedente ao desfecho), ou mesmo os *cliffhangers* entre episódios (momento de tensão de resolução protelada, habitualmente utilizado em ficção serializada no fim dos episódios de modo a despertar a curiosidade do espectador); a **cena e sequência** aborda questões como a definição do tempo e espaço narrativo, e também a discrepância entre cenas exteriores e interiores; o **desenho narrativo** procura entender o balanço entre as linhas narrativas contidas dentro de determinado enredo e para entender o esquema narrativo, assinala-se o número de protagonistas, de personagens através das quais é focalizado o enredo, assim como narrativas paralelas à principal e respectiva relação (“trama”, “monotrama” e “multitrama”, como designado no modelo); os **personagens** (na qual incluo, por efeitos práticos, algumas das outras categorias) identificam-se e caracterizam-se as várias dimensões dos protagonistas e antagonistas no enredo, tal como os arcos de transformação, conflitos internos e externos, o seu grau de passividade face aos acontecimentos da estória, assim como o seu propósito narrativo e deve igualmente ser julgada a pertinência dos **diálogos**, do **título** e, no caso de existir, do **narrador**; a análise do potencial do projeto face a aspectos da **indústria e cultura**, como o interesse do mercado audiovisual ou o contexto sociocultural vigente, nacional e internacional; o **processo de escrita e argumentista**, em que se pretende olhar para o autor do projeto analisado, não só para a sua reputação, mas também para as características distintivas da sua escrita. E por último, o **reader**, onde se dá espaço às sugestões e avaliação geral deste, sobre o objeto em análise.

Este breve resumo do modelo utilizado, serve para realçar os fatores de maior importância para a produtora. Naturalmente que existem subversões destas normas, mas a sua identificação serve como um instrumento avaliativo sólido, em especial no domínio de narrativas comerciais para televisão e *streaming*, ficando patente que este modelo é

fortemente baseado no modelo americano de fabrico de narrativas utilizado em Hollywood. O seu propósito não é o de se escrever o relatório seguindo as alíneas por ordem, mas sim salientar os tópicos que devem ser considerados aquando da leitura. Existem várias categorias de carácter interpretativo, onde é solicitada a projecção da reação do público a determinados dispositivos narrativos. Face à ambiguidade de muitos destes parâmetros, essa interpretação deve ser feita à luz dos critérios editoriais da produtora.

Como referido no capítulo anterior, as leituras levadas a cabo pelos *readers* consistem frequentemente em sinopses e episódios piloto, escritos por argumentistas pertencentes aos quadros da empresa, ou em regime *freelancer*, que chegam à posse do diretor de conteúdos. Também é comum a leitura de obras literárias, com o propósito de analisar a viabilidade da sua adaptação para um formato serial, seja para transmissão posterior na televisão ou em plataformas de *streaming*.

1.4 Análises das Obras

Ao longo do estágio na SP Televisão entreguei cinco relatórios, todos acerca de obras literárias. Os relatórios apresentados foram redigidos em texto corrido, comparando e analisando sincronicamente os parâmetros exigidos à luz dos acontecimentos presentes na narrativa, e posteriormente tirando ilações acerca da sua viabilidade e interesse comercial. Convém salientar, nesta fase, que os objetos narrativos cujos relatórios elaborei, estão abrangidos por uma cláusula de confidencialidade, proteção requisitada por parte da empresa contra o risco de que alguma informação indevida chegue ao público antes do tempo. Assim, ao referenciar obras em concreto por mim analisadas, irei manter em anonimato os títulos das obras, respectivos autores, assim como outras informações que possam ostensivamente levar à identificação desse objeto.

Por este motivo, as sínteses dos relatórios aqui apresentados tomarão uma forma distinta: começarei por identificar a tipologia do enredo segundo os parâmetros solicitados no Modelo, posteriormente identificando as características negativas e positivas de uma hipotética adaptação. Irei deixar totalmente de fora tópicos do modelo como a congruência do título ou detalhes sobre o argumentista e respetivo processo de escrita. Outros, como a estrutura do enredo, o desenho narrativo e o arco de transformação somente poderão ser explanados de forma parcial.

1.4.1 Análise da Obra A

A primeira obra que me foi entregue com o intuito de conceber o posterior relatório foi um livro identificado como romance histórico, mas que tomava muitas características de uma biografia. Este primeiro projeto serviu também como teste para aferir as minhas capacidades de escrita e, conseqüentemente, garantir ou não o estágio. O livro retrata a vida de uma irreverente aristocrata portuguesa do século XX, construindo a narrativa, com base em grande parte, no material de arquivo recolhido pelo autor, mas essencialmente na correspondência e notas íntimas da própria figura histórica (a protagonista).

Seguindo as diretrizes do modelo fornecido, foi de imediato possível identificar um problema nesta “monotrama” de estrutura não linear: tratando-se de um texto biográfico, muitos dos critérios delineados não eram diretamente aplicáveis ao registo de ficção, e foi necessário adaptar o relatório em função disso. A narração biográfica, acompanhando a protagonista em múltiplos momentos da sua vida, priva a estória de uma progressão estimulante para um eventual espectador, tornando-se por vezes uma amálgama de factos e acasos. A sucessão de acontecimentos descritos, várias vezes não se encontra alinhavada para um culminar comum; um propósito narrativo concreto, prática pouco frequente das narrativas para televisão *mainstream*. Apesar de recheada de momentos com potencial dramático, nenhuma vida real que não seja estilizada cumpre os parâmetros de um bom projeto audiovisual ou cinematográfico. Vários das subtramas que sucedem acabam por não ser concluídas, assim como várias das personagens introduzidas acabam por carecer de desenvolvimento, atribuindo alguma redundância à sua participação na narrativa. Num contexto de produções serializadas, estes são fatores fulcrais, com cada personagem e evento a desempenhar uma função específica na construção do universo da estória.

Outra problemática relacionada com o modo de concepção da narrativa, reside nos diálogos, na medida em que os mesmos não existem. Tratando-se de uma reconstrução histórica, o interior da personagem principal chega-nos através da sua correspondência, diários e notas pessoais. São utilizados para situar emocionalmente e focalizar a narrativa através da protagonista no contexto dos episódios relatados, muitas vezes para explicar ou reagir a certa ação. Sobretudo, são o que nos permite acompanhar a evolução psicológica da protagonista ao longo da narrativa. Não obstante, tratando-se de escritos prosaicos privados adotam um formato e função consideravelmente diferente dos diálogos para uma narrativa audiovisual, estilizados e coordenados com a restante narrativa.

Outro obstáculo proveniente da adaptação de um livro que apoia a sua caracterização em notas e correspondência de arquivo, é a possível falta de inteligibilidade para o espectador.

A personagem principal desta obra é uma aristocrata conservadora, com valores e opiniões contrastantes com os da sua sociedade, no entanto, apesar desses valores progressistas, encontra-se constrangida pela sua condição social, o que conduz a uma discrepância entre as suas notas e as suas ações na narrativa. A protagonista é frequentemente passiva numa macroperspectiva da estória, e o verdadeiro conflito é interno: demasiado conservadora para ser uma libertadora, demasiado liberal para se subjugar ao costume. É esta dualidade que leva à concretização do seu arco de transformação. Sem o auxílio dos escritos da figura histórica, que revelam a sua verdadeira visão do contexto que a rodeia, uma adaptação desse conflito para o meio visual pode não ser transmitida ao espectador com a eficácia pretendida.

Independentemente destas questões de incompatibilidade para com o meio pretendido, existem mais fatores a considerar a fim de tirar as conclusões pretendidas, nomeadamente a pertinência social e cultural. As temáticas desta narrativa evocam questões latentes na sociedade contemporânea, como a emancipação da mulher ou a saúde mental e podem valorizar a adaptação em termos do interesse sócio-cultural que provoca, sem embargo da grande quantidade de programas com enquadramentos semelhantes.

Tendo em conta todas estas nuances, concluí que esta obra, face à sua estrutura temporal e temáticas da narrativa, o género e a multidimensionalidade da protagonista, engloba propriedades promissoras para adaptar ao formato de série ou minissérie com sucesso. Contudo, é relevante salientar o elevado custo que uma produção destas acarretaria, não só devido à caracterização do espaço histórico (nacional e internacional), como das excentricidades da protagonista. É imprescindível referir a quantidade de alterações em que se teria de incorrer no texto original, para que tal fosse concretizado. O potencial dramático existe em todo o contexto da narrativa, mas componentes como o conflito interno teriam de se tornar inteligíveis visualmente. As notas pessoais teriam de ser adaptadas ou reformuladas para uma linguagem “falada”, e outros diálogos complementares teriam de ser adicionados para outras personagens, cujas subtramas teriam de ser desenvolvidas em maior pormenor. Após a entrega desta análise, onde é perspectivada qual a quantidade de alterações criativas e logísticas necessárias para avançar com a adaptação, ficou ao critério do diretor de conteúdos se o projeto “merece” a leitura integral da sua parte. Apenas posteriormente a essa decisão o mesmo pode resolver dar continuidade ou não ao projeto.

1.4.2 Análise das Obras B, C, D

Os livros lidos neste segundo projeto surgem da perspetiva de produzir uma sequência para um projeto audiovisual, produzido pela SP, que aquando da realização do estágio ainda

não tinha sido estreado em nenhum canal média. Em formato de minissérie, baseia-se no primeiro dos livros de uma popular saga de romances, todos eles num registo de mistério policial, com cada obra a apresentar um carácter “episódico”, com o mesmo protagonista.

Nesse sentido, foi-me solicitado que, a partir das sinopses dos restantes títulos da saga, fizesse uma pesquisa acerca de qual se enquadraria melhor para uma segunda temporada. O objetivo era executar esta ponderação com base na estimativa de três fatores: o primeiro, referente à pertinência das temáticas perante a sociedade atual; o segundo, ao contexto da primeira temporada que iria ser lançada; e, terceiro, a sua exequibilidade logística. O processo começou com uma reunião com o diretor de conteúdos e respetiva assistente, onde me foram contextualizados os objetivos do projeto e os conteúdos da saga literária.

Tratava-se, como referido anteriormente, de uma coletânea de livros de mistério e ação, mantendo-se a sequência narrativa entre as obras (com relações e personagens a perdurarem de um título para o seguinte). A transição de elementos narrativos de uma obra para outra, incide no entanto sobre o enredo secundário, e poucas vezes altera substancialmente os acontecimentos do enredo principal. Esta estrutura quase episódica da saga, associada à liberdade criativa cedida à produtora por parte de autor e editora, permitiram uma considerável margem para se alterarem determinados componentes do texto escrito, na adaptação para minissérie.

Esta informação foi importante para a seleção das obras mais pertinentes, pois, em teoria, escolher uma obra para a sequência que não seguisse a sequência dos livros poderia levar a inconsistências narrativas, como a presença de personagens, antes da sua introdução na saga. Tendo em conta a possibilidade para proceder a alterações, o mais importante nesta seleção, no que ao contexto da primeira temporada diz respeito, foi a relação com o tema. Por norma, a narrativa de cada uma destas obras centra-se à volta de uma temática de relevância sócio-cultural, de onde emerge um enigma que o protagonista acaba por conseguir desvendar, com maior ou menor dificuldade.

Após consultar as sinopses e outras informações complementares, reví os guiões do primeiro e segundo episódio (com a intenção de me familiarizar com o estilo da adaptação e respectivas temáticas), e elaborei a seleção requisitada dos títulos com maior potencial, optando numa fase inicial, por aqueles que incluíam temáticas pertinentes no atual contexto social. Inversamente, evitei títulos com temas semelhantes, direta ou indiretamente, aos do livro já adaptado e produzido, cujo mistério se sustenta à volta de eventos e personagens da Religião e da História. Relativamente à componente da exequibilidade logística, foi

necessário considerar a narrativa das obras, onde o protagonista se depara com frequência em situações complexas ao nível da produção, com variadas viagens ao estrangeiro e chamativas cenas de ação. Não sendo possível identificar todos os elementos de potencial dificuldade logística dentro de cada narrativa, apenas a partir das sinopses e resumos, esta ponderação preliminar somente permitiu descartar os livros cuja premissa declaradamente decorre na sua totalidade em contextos mais rocambolescos.

Depois desta compilação, realizou-se nova reunião a fim de delinear o passo seguinte, onde teve lugar uma discussão acerca dos motivos da seleção de certos títulos, em detrimento de outros; o diretor de conteúdos selecionou aqueles que considerou de maior pertinência para dar continuidade à série, e encarregou-me da leitura e análise de três das obras. Estes relatórios seriam, não obstante, concebidos em diferentes moldes do anterior. Tal deveu-se principalmente à natureza repetitiva dos títulos da saga e à familiarização do diretor de conteúdos com os enredos, estabelecida na avaliação realizada aquando da concepção da primeira temporada. Desse modo, fui avisado sobre o que esperar da estrutura dessas narrativas, e de certas problemáticas com as quais me iria inevitavelmente deparar. Todas as obras, incluindo as selecionadas, iriam seguir, por norma, um modelo narrativo de estrutura linear e enredo simples, acompanhando o protagonista à medida que ele vai desvendando o mistério em curso. Cada livro apresenta também, por norma, um enredo secundário. Adicionalmente, estes livros demarcavam, no seu critério autoral, um propósito pedagógico em função do tema, pelo que em variadas ocasiões, a narração adota um registo pouco compatível com o meio audiovisual, pois conjuntamente com os diálogos nela contidos, tornam-se explicativos e de elevada densidade, com o propósito de condensar informação acerca do tema. Tendo em conta este conhecimento da problemática, assim como a experiência prévia da sua resolução, fui incentivado a excluir estas incompatibilidades do relatório. A propósito das alterações na narrativa do primeiro livro e eventuais inconsistências na possível adaptação das seguintes tramas da saga literária, fui encarregado de não as considerar necessariamente como impeditivas, tendo o cuidado de as salientar no relatório para posterior deliberação. No relatório realizado, deveria constar, em primeira instância, um resumo do enredo principal e do enredo secundário. Os restantes parâmetros indicados faziam parte do espectro da produção, sendo necessário apontar os locais onde decorre a trama, destacando os locais turísticos portugueses presentes, os personagens introduzidos em cada livro, e os personagens que transitam do livro adaptado. Para os locais, era também necessário apontar se estes poderiam ser filmados em Portugal (por contenção de custos), ou se a própria ação tornava fulcral a filmagem no local originalmente pretendido. Já no caso dos locais

turísticos portugueses, o propósito foi assinalar os existentes, assim como (caso não existissem, ou os houvesse em pouca quantidade) verificar se haveria espaço no contexto do enredo para a adição de outros.

A respeito dos personagens novos, foi-me atribuída a tarefa de identificar, dentro de todos esses novos personagens, quais aqueles que poderiam ser interpretados por um ator de uma nacionalidade específica. Tal deveu-se a assuntos relacionados com a produção da primeira temporada, co-produzida com uma empresa dessa mesma nacionalidade. A avaliação dessa possibilidade teve de ter em conta a sua função narrativa e se uma alteração à nacionalidade ou língua de um personagem, seria incompatível com essa mesma função. Por último, haveria um espaço no relatório para as minhas observações enquanto *reader*.

Tirando as já destacadas problemáticas relativamente ao estilo de escrita do autor, a estrutura narrativa dos livros enquadra-se com relativa naturalidade na estrutura de uma série audiovisual de ação e mistério *mainstream*.

O primeiro livro que li divide-se claramente entre enredo principal e secundário, com o principal incidindo sobre o mistério que o protagonista se propõe a solucionar, e o secundário sobre questões familiares que este tem de enfrentar paralelamente. No caso do segundo, este também se subdivide num enredo principal e num secundário, contudo no enredo principal, a focalização é alternada entre o antagonista e o herói, culminando num final comum. Já o terceiro livro, somente contém um enredo principal, alternando, tal como no segundo livro, a perspetiva da narrativa entre o herói e o antagonista.

Encontrando-me impedido de partilhar o resumo das narrativas devido ao sigilo profissional contratualizado no estágio, e também tendo em conta os critérios assinalados como prioritários, estes relatórios acabaram por se concentrar em grande parte em componentes logísticas da hipotética adaptação. Os lugares nos quais a estória se desenvolve têm, na maioria das vezes, um propósito narrativo na resolução do mistério, acrescentando a isso o propósito pedagógico do autor, que em muitos dos locais não se coíbe de levar o protagonista pelos seus principais pontos turísticos, contextualizando-os histórica e culturalmente.

Procurei perceber, quais os locais sem um vincado propósito narrativo, pois nesses casos a narrativa poderia ser alterada sem tornar o resto da ação incongruente. Nos casos de cenas que decorrem no estrangeiro, sem que nenhuma característica distintiva desse local seja evocada, a simulação em Portugal, pode ser prática. Também sinalizei, dentro dos locais no estrangeiro, as ações decorrentes em espaços interiores, facilitando assim a possibilidade de simular esses espaços em Portugal. Em sentido inverso, por vezes as cenas interiores decorrem em espaços históricos internacionais e, nestes casos, o propósito narrativo existe

mas implica um investimento considerável. Por fim, ao analisar a viabilidade do local com forte propósito narrativo, foi importante perceber se o seu contexto político e social permitiria a produção das cenas. Locais em guerra ou politicamente conturbados, remotos e de difícil acesso são de preferência excluídos em detrimento de alternativas mais seguras e viáveis do ponto de vista financeiro. Em relação à inclusão de pontos turísticos portugueses, a análise foi mais simples e consistiu em procurar, dentro das cenas que decorrem em Portugal, aquelas cujo local exato não está identificado ou não tem uma função no desenrolar da narrativa. Nestes dois casos, existe liberdade para alterar a localização com esse fim de promoção nacional.

Para a alteração de nacionalidade e língua do personagem, foi necessário identificar, dentro da amostra de um dado livro, os personagens em que essas características não desempenhavam uma função relevante na narrativa. Ou seja, perceber quais os personagens cujo país de origem e língua falada não interferem com o seu propósito na estória, tornando-os, conseqüentemente passíveis de serem alterados. Num dos livros, foi relativamente fácil encontrar personagens que se encaixavam nesses moldes. Nos outros, fruto do reduzido número de personagens de relevo no enredo ou da importância da nacionalidade e língua em certos personagens, a busca não foi tão acessível.

As conclusões e observações tomaram em consideração estes fatores, analisando-os segundo os acontecimentos da narrativa, alertando para as situações acima descritas entre outras: o difícil acesso ou contexto dos locais, face à sua função narrativa e incompatibilidades do enredo, em relação ao da já produzida minisérie. Esporadicamente, abordei outras problemáticas, nomeadamente questões do foro da própria estória, como momentos em que identifiquei lacunas de verossimilhança narrativa.

1.4.3 Análise da Obra E

O último trabalho de reader que efetuei incidiu sobre um primeiro romance de uma autora portuguesa, que suscitou o interesse do diretor de conteúdos da SP. Contrariamente à situação das Obras B, C e D, no relatório, adotou-se um registo mais formal e completo, face ao quase total desconhecimento do seu conteúdo narrativo por parte do diretor de conteúdos. O livro, de caráter semi autobiográfico, relata a vida de uma artista, desde a sua infância na província até à sua vida na grande cidade. O enredo foca-se, em particular, nos seus romances e nos das mulheres que a rodeiam. Os resultados desses romances tomam, por norma, proporções trágicas e servem para base de comentário da sociedade patriarcal em que

ainda nos inserimos mas, sobretudo, como reflexão acerca dos efeitos traumáticos que essa sociedade abusiva inflige sobre a mulher.

A estrutura deste romance, tal como no caso da Obra A, não se enquadra diretamente nos parâmetros delineados no Modelo explicado anteriormente, sendo necessário adaptar e justificar. O romance semi autobiográfico segue uma estrutura linear em volta de uma só protagonista, que adota as funções de narradora da estória, relatando os eventos do seu passado. Esta narração na primeira pessoa, recorrendo a um estilo de escrita reflexivo e livre, enquadra-se no modo narrativo apelidado de *stream of consciousness*, referente a uma escrita cujo propósito é representar dinamicamente os sentimentos e pensamentos do personagem no momento da narrativa. A sequência de acontecimentos da vida da protagonista é muitas vezes relegada para segundo plano em detrimento dessas reflexões íntimas, longos comentários que se extrapolam para lá do enredo ou idiossincráticos jogos de palavras. No cômputo geral, esta escrita concentrada nos aspectos emocional e psicológico dos personagens, em detrimento de uma sequência de eventos correlacionados e cuidadosamente dispostos ao longo da narrativa, adequa-se, de um ponto de vista literário, às temáticas abordadas na narrativa. O mais importante não são os acontecimentos ou a ordem em que acontecem, mas sim a jornada interior resultante desses eventos. Contudo, tendo como objetivo a sua adaptação para a vertente audiovisual, este estilo de *storytelling* revela carências, como a falta de conclusão em muitos dos episódios descritos, a falta de coerência entre acontecimentos, ou a mudança repentina do espaço temporal em que decorre a estória, por exemplo.

Contrariamente à Obra A, contudo, este livro não foi escrito a partir de registos históricos, mas sim uma narrativa construída pela autora, e dramatizada através da perspectiva da protagonista enquanto narradora participante. Fruto da narração na primeira pessoa, as reações e emoções das personagens são descritas com maior precisão. Este registo dramatiza a narrativa, selecionando os momentos particulares da vida da personagem que mais se coadunam com a mensagem pretendida. Esta proximidade emocional da autora com a narrativa reflete-se nos seus personagens e na forma como o conflito interno de cada uma é explorado intimamente, através de diálogos ou de contextualizações do seu lado psicológico e emocional. Este maior relevo conferido aos personagens secundários ajuda à construção do universo narrativo no qual decorre a estória, o que contrasta com a Obra A onde, apesar da presença de uma miríade de personagens, é raro que nos seja transmitida qualquer informação acerca do seu desenvolvimento interno.

Relativamente aos aspetos socioculturais e industriais, uma adaptação desta obra para o “pequeno ecrã” reúne características promissoras. De um ponto de vista financeiro, nenhum

dos eventos descritos é sobejamente expansivo ou exagerado, nem apresenta encargos extra assinaláveis para a produção. A estória decorre no final do século XX, contudo, as referências temporais que contextualizam o enredo são de reduzida influência, servindo apenas para funções de contextualização. No caso de uma adaptação, uma forma de baixar os custos seria a transposição do enredo para o período temporal atual. Narrativamente, pouca diferença faria para a mensagem do livro, especialmente tendo em conta que, apesar dos valores sociais e culturais terem atravessado uma progressiva transformação em anos recentes, continuam a ser frequentes os casos de violência e abuso, como os descritos no livro. Nesse âmbito, é explícito o interesse para a potencial audiência da série em apresentar histórias que se debruçam sobre problemáticas tão atuais como esta.

O relatório entregue após a análise deste livro, alertou enfaticamente para a dificuldade na adaptação “natural” deste enredo para audiovisual. A linguagem corrida e solta do texto, que confere à narrativa o “tom” peculiar da autora, corre o risco de não ser perceptível. Seria, por esses motivos, alguma margem para reescrever a história para o meio audiovisual, transfigurando os acontecimentos de forma a conferir-lhe uma progressão mais orgânica e unificada, semelhante ao sugerido na Obra A. Conclui que, reformulando os supramencionados aspectos da progressão e exposição da estória, esta poderia ser bem sucedida em formato de minisérie. Alertei também para a possibilidade de introduzir um narrador na adaptação, mantendo assim algumas das singularidades de linguagem presentes no livro, e de elevada importância na caracterização da personagem principal.

1.5. A SP e o contexto serial português

Ao olhar para o cartaz de produções de ficção da SP Televisão destaca-se a elevada percentagem de telenovelas em relação aos restantes formatos. Para entender este fenómeno, é importante perceber que os projetos de ficção realizados pela produtora, estão dependentes da procura por parte, maioritariamente, dos canais generalistas portugueses, em particular, aqueles para quem trabalha, a SIC e a RTP.

Isto porque "Os programas emitidos têm que garantir uma boa prestação junto das audiências que, posteriormente, serão "vendidos" aos anunciantes. Os riscos que as televisões estão dispostas a correr são mínimos". (81) E assim, "seguir a fórmula vencedora é a melhor maneira de garantir que se está a fornecer ao espectador aquilo que, aparentemente, ele deseja ver. A novela responde-se com novela. (...) nas grelhas apresentadas, todos se tentam imitar e reduzir, assim, o risco (...) As grelhas são cada vez mais iguais. As alternativas ao

telespectador são cada vez mais reduzidas. O medo do risco torna o espectro televisivo minimalista" (Francisco 2012, 81).

Por este motivo, a transmissão de narrativas de ficção com um maior grau de ousadia criadas pela SP, está restrita à RTP, motivado pela sua função de serviço público, sem que por isso evite restrições de conteúdo. Com a disseminação das plataformas de streaming, nacionais e internacionais, abriram-se novas portas para a criação de conteúdos seriais mais inovadores. Estes conteúdos de maior complexidade narrativa inspiraram-se em grande parte nas produções americanas, que se estabeleceram como precursoras e exportadoras desses desenvolvimentos no *storytelling*.

Capítulo 2 - Contextualização das narrativas no meio televisivo

2.1 Narrativas televisivas na “Network Era”

De acordo com Hudelot e Crémieux (2021, 1-12) quando se fala de narrativas de ficção num contexto televisivo pensa-se, por norma, no formato de série, contudo, a serialização não é um conceito intrínseco da televisão. A serialização de narrativas já tinha sido posta em prática noutros meios, como a literatura e o cinema, e era já reconhecida a sua potencialização do sentido de intimidade, apego emocional e envolvimento do espectador. Vários estudos correlacionam ainda a serialização de produtos culturais com o enquadramento económico de mercado, o que pode ajudar a explicar o sucesso deste formato narrativo no contexto televisivo.

Por norma, as estruturas narrativas seriais são distinguidas entre quatro formatos: séries antológicas, séries episódicas, séries contínuas e séries híbridas (Schluetz 2016, 96-97). Séries antológicas referem-se a séries cujas narrativas dos episódios não têm ligação direta entre si. A coerência da série é usualmente estabelecida pelos temas abordados, como nos casos da série *Twilight Zone* (1959) ou, mais recentemente, *Black Mirror* (2011). As séries episódicas têm um certo grau de continuidade, mantendo os mesmos cenários, personagens, e respectivas relações ao longo dos episódios, no entanto, cada episódio é independente entre si, contendo os seus enredos individuais e concluindo-os (Mittel 2007, 163). Este formato popularizou-se através de registos como *sitcoms* ou dramas policiais, e caracteriza-se principalmente por um estado de estabilidade (normalidade, pode ser um termo alternativo) narrativa, corrompido ao longo do episódio, e restaurado no final do mesmo (Pribram 2021, 41).

Ao contrário da resolução repetitiva que as séries episódicas atingem num formato cíclico, as séries contínuas caracterizam-se pelo finais em aberto dos seus episódios, não deixando, no entanto, de repetir os seus padrões narrativos habituais (Allrath e Gymnich 2005). As telenovelas (“*soap operas*”) podem ser consideradas as precursoras deste registo, que se expandiu para vários géneros dramáticos, e cujas características ainda são estandarte dos dramas televisivos atuais, com elencos extensos, múltiplos sub enredos e linhas narrativas a decorrer paralelamente e com tempos de resolução diferentes (Thompson 2003). Estas séries não estabelecem um equilíbrio narrativo, almejando a um conflito contínuo, cumulativo e em permanente mutação. De acordo com Pribram (2021, 42), resoluções dos conflitos presentes nos episódios são passageiras e desencadeiam posteriormente novos conjuntos de dilemas no enredo ou sub-enredo. Este formato tem como objetivo despoletar o envolvimento do espectador, estimulando-o a acompanhar os episódios seguintes em busca de resolução, e obriga os autores a delinear não só a narrativa dos episódios individuais, como também da temporada em que estes se inserem (Thompson 2003, 55-56). Por último, as séries híbridas consistem numa junção entre a narrativa episódica e contínua, frequentemente estruturadas com uma resolução em vista, mas delineadas em continuidade. Esta tipologia de narrativa popularizou-se somente após os desenvolvimentos do meio, que irei abordar mais à frente. Exemplos célebres deste formato são séries como *The Sopranos* (1999) ou *Six Feet Under* (2001). Deve ainda ser considerado que estes últimos três formatos narrativos não devem ser considerados dicotomicamente, mas sim como parte de um espectro, com as *soap operas* num extremo (devido à sua continuidade permanente durante um extenso período temporal) e longas séries estritamente episódicas (como séries de animação), no outro (Allrath e Gymnich 2005, 6).

De um modo geral, a disseminação do meio televisivo nos Estados Unidos começou no período pós-Segunda Guerra (Gray e Lotz 2012, 2). “O período compreendido entre o final dos anos quarenta e o final dos anos cinquenta foi apelidado de *Golden Age of Television*, e caracterizou-se pelo surgimento e popularização de dramas transmitidos em direto” (Harris 2021, 53; traduzido pelo autor do presente relatório).

Até meados da década de setenta, período também apelidado por “era of mass marketing” ou “*network era*”, a distribuição e programação televisiva americana (em particular no *horário nobre*, período por norma pós-laboral, de maior fluxo de espectadores) era dominada pelas três principais cadeias televisivas: ABC, CBS e NBC (Schluetz 2016; Newman e Levine 2012; Nelson 2007). Estas cadeias competiam pela audiência, assumindo o controlo absoluto do mercado televisivo durante vários anos, apostando numa cultura de LOP

(*Least Objectionable Program*) de modo a maximizar as audiências entre si. Como tal, a programação televisiva da época repetia convenções e códigos televisivos bem sucedidos em termos de *rating* mas com reduzida diferenciação entre si (Nelson 2007, 39-40). As exigências da agenda de transmissão televisiva não permitiam a experimentação de novas técnicas e métodos estilísticos, remetendo os realizadores (cujas equipas eram regularmente alteradas) para procedimentos padronizados e convencionados (Bignell 2007, 161).

Thompson (2003) explica que as narrativas de ficção para o meio televisivo foram moldadas pelas restrições intrínsecas do meio televisivo da “*network era*”. A transmissão em direto para o “pequeno ecrã” em casa das pessoas, através de múltiplos canais, assim como competição pelo *share* e *rating* por parte das produtoras televisivas, transformou invariavelmente a sua matriz de *storytelling*. Fruto das semelhanças da narração visual entre os dois média, as narrativas de ficção televisivas basearam-se em parte nas convenções de cinema clássico de Hollywood, como a causalidade ou a estrutura de Princípio, Meio e Fim, fundamentada nos princípios delineados por Aristóteles. Estas convenções foram sujeitas a adaptações no contexto televisivo, tornando-se parte integral das convenções do próprio meio. E neste sentido, questões como a preenchida agenda televisiva, que fez com que as narrativas adotassem um tempo de exibição menor restrito aos ‘slots’ disponíveis, orçamentos mais reduzidos, ou uma maior censura em relação aos seus conteúdos fruto da vontade das produtoras em atrair o máximo número de espectadores para o seu canal.

Newman e Levine (2012) referem que, segundo a perspetiva das produtoras, as séries episódicas e contínuas apresentavam características ideológicas distintas em termos de recepção por parte da audiência: as séries episódicas eram consideradas menos exigentes para o espectador, e vocacionadas para o consumidor passivo e ocasional, enquanto que as séries contínuas pretendiam alcançar um público mais ativo, que fosse estimulado pela sequência aberta da narrativa, e investisse emocionalmente no seu acompanhamento semanal ou diário.

Ainda, Thompson (2003), considera que as questões ligadas à forma de recepção por parte da audiência foram extremamente influentes no estabelecimento das fórmulas de narrativas para televisão, na medida em que, contrariamente ao consumo de outros meios narrativos, a televisão teve de encontrar maneiras de incorporar o máximo de audiência dentro dos seus padrões de transmissão, sejam espectadores alheios ao conteúdo, ou espectadores regulares incapazes (por diversos motivos) de acompanhar a série em sequência.

No mesmo sentido, a proximidade da audiência com os personagens e a repetição sistemática de convenções de enredo e conflito, bem como a elevada exposição narrativa, eram consideradas fulcrais para a popularização dos programas. Adicionalmente, séries com

uma continuidade acentuada foram, numa primeira fase, desenhadas para nunca concluir em definitivo as suas narrativas, desde que os ratings indicassem um interesse consistente por parte da audiência. A indefinida continuidade, aliada à natureza efémera da transmissão televisiva, levou a que os episódios adotassem características que permitissem a contextualização de novos espectadores face à narrativa em curso, como recapitulações de episódios anteriores ou músicas de abertura. Assim, e "transversal a todos os formatos acima descritos, o *cliffhanger* surge como resposta às interrupções de episódios, inerentes a um meio sustentado fortemente por anúncios publicitários, tornando-se numa das alterações intratextuais mais notórias em relação às narrativas de cinema clássico americano. Se estas narrativas se caracterizavam por um crescendo de intensidade constante com vista ao clímax, com a introdução deste dispositivo, uma só narrativa passou a ser constituída por vários crescendos. Graças a este método, as narrativas televisivas conseguem instigar o imaginário da audiência compelindo-a a continuar o acompanhamento do enredo, não obstante as interrupções (Allrath e Gymnich 2005, 9-28).

Serve esta breve contextualização dos atributos de *storytelling* televisivo (e da sua intrínseca relação com o meio) para melhor entender as alterações a que foram sujeitas ao longo do tempo. As complexas mudanças de paradigma a um nível social, tecnológico ou industrial, levaram a uma modificação das suas narrativas a vários níveis. Estas mudanças levaram a que a televisão deixasse de ser somente considerada um fenómeno sociológico de entretenimento de massas com reduzido valor artístico, como aquando do seu surgimento. No subcapítulo seguinte irei analisar essas mudanças de paradigma e conseqüente influência nas narrativas televisivas.

2.2 A revolução da “Era Digital”

A segunda metade do século XX trouxe consigo desenvolvimentos tecnológicos importantes na indústria como a introdução da televisão por cabo. O aparecimento de novos canais de televisão empoderou a audiência, conferindo-lhe maior capacidade de seleccionar autonomamente os conteúdos televisivos que pretendia consumir, através da subscrição a esses canais (Schluetz 2016, 98). Esta maior liberdade por parte da audiência levou os próprios canais a mudarem os seus alvos demográficos, valorizando menos a quantidade da audiência em detrimento de grupos e classes sociais de audiência específicos, com capacidade financeira de subscrever aos seus canais, o que resulta ciclicamente numa independência dos mesmos em relação ao mercado publicitário. Estas mudanças no mercado televisivo,

focavam-se cada vez mais no individualismo do consumidor, contrariamente às décadas transatas (Nelson 2007, 44-45). Tal levou ao investimento em conteúdo televisivo direcionado para uma audiência nicho, progressivamente mais segmentada (Schluetz 2016). O surgimento de dispositivos como controlo remoto ou o VCR/VHS, acrescentaram ainda mais autonomia ao espectador, individualizando ainda mais os seus métodos de consumo, podendo gravar ou comprar os seus programas favoritos. Contudo, a chave para esta mudança de paradigma, favorecedora de uma personalização da experiência de consumo televisivo para o espectador, em detrimento da clássica experiência comunitária televisiva, apenas se expandiu em grande escala com o desenvolvimento das tecnologias digitais nos anos 90. A generalização das tecnologias de satélite e cabo, assim como a compressão digital de dados, abriram as portas a um mercado global televisivo de facilitada disseminação, levando a um maior investimento na produção dos seus conteúdos (Nelson 2007, 12-14).

Estes fatores levaram invariavelmente à ruptura parcial das narrativas as suas fórmulas pré-estabelecidas da “*network era*”. A programação original da HBO é frequentemente apontada como precursora do afastamento das narrativas dramáticas televisivas do seu modelo inicial, considerado pouco artístico. A empresa estabeleceu-se assim no mercado, precisamente sob essa premissa, como o seu *slogan* exemplifica: “It’s not TV. It’s HBO”. Caracterizando-se pelo investimento sustentado em produções de grande orçamento, juntamente com a independência das restrições naturais da televisão tradicional e a conceção de uma liberdade criativa considerável aos seus produtores, a HBO promoveu-se como instância de valor cultural acrescentado, fornecedora de um produto passível de ser considerado uma forma de arte televisiva contemporânea (McCabe e Akass 2007; McCabe 2013; Harris 2021). Esta reformulação conceptual da marca HBO serviu também como estratégia económica de distinção face à imagem pouco artística e de carácter sociológico associada ao meio televisivo (Newman e Levine 2012, 30). As séries dramáticas começaram a ser desenhadas para um espectador cada vez mais ativo, formulando “particulares estilos visuais, desenvolvimentos dos personagens, enredos, e géneros híbridos” (Bignell 2007, 160; tradução própria).

Thompson, Robert (2007, xix) descreve esses dramas como “generic mongrels, often scrambling and recombining traditional TV formulas in unexpected ways; they had literary and cinematic ambitions beyond what we had seen before, and they employed complex and sophisticated serialized narratives and inter-series ‘mythologies’”.

A maior independência do espectador levou a uma maior independência dos produtores na criação de conteúdos narrativos, começando a ser postas em prática técnicas

narrativas experimentais como narrações não fidedignas, perspectivas múltiplas, e aplicações inovadoras de *voice-over* ou de representação audiovisual da consciência. Relativamente ao tratamento serial das personagens, o decrescer do número de séries puramente episódicas em detrimento de séries contínuas/híbridas, ofereceu uma maior margem para o seu desenvolvimento, sendo providenciado um maior ênfase no seu passado e caracterização sequencial, tirando proveito da própria serialização. Este maior investimento nas componentes psicológicas dos personagens permitiu que adquirissem uma maior autenticidade e complexidade (Allrath e Gymnich 2005). Tornou-se, assim, mais tangente a identificação de dois tipos de audiência: a que valoriza a familiaridade e ritualismo da televisão tradicional, e a que valoriza as transgressões desses mesmos códigos e os aspetos estéticos e estilísticos (Nelson 2007, 19).

A proliferação do DVD também contribuiu para o desenvolvimento e expansão das narrativas complexas, numa sequência otimizada das contribuições realizadas anteriormente pelo VHS. Contrariamente ao que sucedia na exibição de ficção televisiva em transmissão, esta tecnologia confere ao espectador um maior estímulo em relação ao conteúdo, permitindo-lhe rever várias vezes o mesmo episódio, ou vê-los em sucessão, aumentando assim a imersão e atenção da sua experiência. Como resultado desta mudança cultural e tecnológica, os criadores de séries televisivas puderam construir as suas narrativas para este novo ‘tipo’ de audiência mais empenhada no acompanhamento da série (Mittel 2015, 36-39). O desenvolvimento destas narrativas, acompanhado pela transformação cultural das audiências, tornou-se ainda mais evidente com a introdução da Internet e, mais recentemente, das plataformas de *streaming* como a Netflix ou a própria HBO. Muitos referem-se a este período de desenvolvimento exponencial como Pós-Televisão. Os utilizadores destas plataformas tornaram-se mais independentes das restrições temporais e espaciais associadas ao consumo de ficção televisiva (Schlutz 2016, 99-100). A autonomia de escolha, conveniência e sentido de comunidade entre utilizadores, favorece as transformações narrativas verificadas aquando da transição digital. Práticas como o *binge-watching* (o consumo de múltiplos episódios em sequência), incentivadas pelos lançamentos de séries na sua totalidade por parte das plataformas, tornaram-se vulgarizadas entre os consumidores, estimulando a convergência entre formas média e possibilitando uma ainda maior liberdade na formulação de narrativas complexas, em muitos aspetos auto-contidas. O consumo das narrativas televisivas através do *binge-watching* é frequentemente equiparado ao ato de ver um filme ou ler um livro, tal como as técnicas de complexificação do *storytelling* das mesmas. As funções programáticas de comunhão entre espectadores, ansiosos pelo episódio semanal

da sua série favorita, tornaram-se meras opções para os consumidores, sendo essas práticas de visualização coletiva passíveis de serem perpetuadas através da proliferação das redes sociais (Tryon 2015). No capítulo seguinte serão compiladas algumas formas de caracterização que vários acadêmicos utilizaram para descrever esta nova tipologia de narrativas emergente destes avanços culturais, industriais e tecnológicos, e a sua influência nas práticas atuais de *storytelling* televisivo.

2.3 Nomenclatura e características das narrativas seriais contemporâneas

Vários termos foram empregados ao longo dos anos para descrever as narrativas de ficção descritas acima e respectivas características. Um dos mais frequentemente referidos no contexto americano de Quality Television, foi criado por Thompson, Robert (1996) definindo-o como um meta-gênero.

Schlutz (2016) define o conceito de Quality TV num contexto serial como sendo complexo ao nível do *storytelling*, elenco, ambiguidade narrativa e intertextualidade. Apresentando-se como autêntica graças à sua execução realista, temáticas controversas e personagens ambíguos. Destaca-se por técnicas promotoras de reflexão, elevado valor de produção e um estilo visual distinto. Direciona-se para um segmento autónomo de audiência. Cardwell (2007) aborda o teor qualitativo e subjetivo deste termo, compreendendo a sua definição enquanto classificação estética de um conjunto de objetos narrativos, coerentes na sua integridade estilística. Segundo a académica, enquadrar uma série dentro do género Quality TV não é o mesmo que classificar a série como “boa”, salientando ainda a influência do contexto nacional nestas avaliações.

Harris (2021) refere que estas narrativas são tipicamente caracterizadas pelas suas estruturas de *storytelling* inovadoras e tratamento pouco tradicional do enredo; elenco extenso e de profundidade psicológica sem precedentes; uma recombinação criativa de categorias de género; uma atenção especial ao formalismo e uso poético de técnicas de filmagem; uma tendência para o realismo e crítica cultural; e um elevado nível de autoconsciência e reflexividade cinemática. O autor reflete acerca da pertinência da utilização do termo “Cinematic Television” como enquadramento dessas mesmas características, uma associação vista como negativa por vários académicos, que encaram a comparação entre os dois meios como uma desvalorização do meio televisivo face ao valor artístico estabelecido do cinema. Harris propõe uma análise cooperativa entre os meios, ao invés de competitiva, baseada no

que existe de comum entre ambos: “a programmatic treatment of moving images in time” (63).

Em convergência com esta visão de transmedialidade, Cloarec (2021) argumenta, na mesma compilação de artigos sobre o conceito de serialidade, a forte influência que o cinema pode ter na construção de uma série televisiva. A autora utiliza o drama “*Shooting The Past*”, de Stephen Poliakoff, como exemplo da utilização da estética cinematográfica em narrativas televisivas, explorando a serialização para desenvolver o enredo e personagens dentro de uma história finita. A série insere imagens fixas na sua enunciação, com a câmara fixa em fotografias, conferindo à sua narrativa uma auto-reflexividade e estética artística associada ao “Cinema-Arte”. A relação de um meio tão comercial como o televisivo com esta variante do cinema já havia sido explorada por Thompson, Kristin (2003) em relação à série “*Twin Peaks*” de David Lynch. Segundo a autora a série promove uma quebra com as convenções televisivas de serialização da época através de fatores como a ambiguidade narrativa, mistura de géneros e violação das expectativas da audiência, considerando-a um exemplo de “Televisão-Arte”.

“*Twin Peaks*” é frequentemente apontado como o drama serial que revolucionou o paradigma de narrativas para televisão, popularizando o conceito de *autorismo* no contexto do meio. O *autorismo* em televisão, foi uma das premissas do sucesso de cadeias televisivas como a HBO, contratando criadores proeminentes de outros meios (como Lynch) e concedendo-lhes liberdade criativa na conceção das suas narrativa sob a função de escritores-produtores ou *showrunners*. Muitos académicos encaram esta estratégia como um discurso retórico para as massas, associando os dramas televisivos a outras formas de arte mais reputadas como o teatro, a literatura ou o cinema. Dada a natureza altamente colaborativa da televisão, é difícil que um *showrunner* mantenha o controlo sobre todos os momentos da produção de uma narrativa televisiva, sendo-lhe, não obstante, atribuída a responsabilidade dos méritos e deméritos da mesma (Newman e Levine 2012; McCabe 2013). Independentemente do utilitarismo destas retóricas, é certo que a programação original da HBO se destacou da televisão convencional, sendo mais uma vez notável, como aponta Feuer (2007) relativamente ao drama *Six Feet Under*, a inspiração retirada do cinema.

No seu livro “Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling”, Mittell (2015) demarca-se de comparações entre formatos média para descrever as narrativas televisivas de ficção contemporânea. O autor analisa os novos métodos de *storytelling* televisivo, procurando entender e definir os padrões e nuances postos em prática, em particular nas narrativas comerciais e *mainstream* americanas. A abordagem de Mittell situa os

desenvolvimentos e inovações recentes das narrativas nos seus contextos específicos de produção, circulação e recepção, “not as creative breakthroughs by visionary artists but at the nexus of numerous historical forces that work to transform norms and possibilities”. (5) Tendo em conta a convergência dos conceitos abordados no livro, com os critérios utilizados pela empresa onde estagiei, creio ser pertinente basear-me neste autor para analisar a componente narrativa que me proponho a explorar com mais profundidade: os personagens. O objetivo do próximo capítulo é definir quais as características dos personagens de ficção nas narrativas televisivas contemporâneas de sucesso internacional, assim como as transformações a que são sujeitas, e perceber se os personagens das narrativas de ficção da SP seguem essas mesmas características e estratégias de desenvolvimento.

3. Desenvolvimento de Personagens nas produções da SP

3.1 Desenvolvimento de Personagens em narrativas de ficção serial

Antes de abordar os conceitos de Jason Mittel sobre personagens em narrativas complexas e de os aplicar às narrativas de ficção produzidas pela SP, é pertinente perceber as perspectivas dos autores nas quais a produtora se baseia, aquando da escrita dos argumentos. A partir da bibliografia recomendada durante a realização do estágio, irei apoiar-me na visão relativa ao desenvolvimento de personagens, de Field (2005) e McKee (2014), nas suas obras mais consagradas. O foco destes livros encontra-se nos argumentos de ficção audiovisual *mainstream* filmes, secundarizando, no entanto, as especificidades dos média para os quais são escritos.

Segundo Field (2005) em *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, o enredo de uma narrativa é inseparável das personagens que a compõem, sendo através delas que a ação da estória se desenvolve. A progressão do enredo está diretamente ligada às ações dos seus personagens e à maneira como reagem aos obstáculos com que se deparam, especialmente os protagonistas. Em simultâneo, as transformações a que os personagens são submetidos dependem dos eventos presentes no enredo. Para o referido autor, o personagem divide-se em duas componentes: a sua “vida interior” e a sua “vida exterior”. O interior do personagem é construído fruto de todas as experiências a que o mesmo foi sujeito ao longo da sua vida, inclusive previamente ao início da narrativa, moldando o seu carácter, emoções ou ambições. A “vida exterior”, principia no início da narrativa em causa e é composta pelas ações que revelam visualmente o carácter do personagem ao longo do enredo (resultado da sua “vida

interior”). A interação do interior e exterior do personagem constrói a ação da história e desenvolve emocionalmente o personagem ao longo do enredo.

Na mesma linha de pensamento, McKee (2014) em *Story*, argumenta acerca da importância dos personagens na estrutura do enredo: “structure is character; character is structure”. (100) Este autor destaca a distinção entre a ‘caracterização’ e o ‘caráter’ do personagem, referindo-se ao primeiro como a coletânea de atributos que o compõem e ao segundo como a natureza verdadeira do personagem. Um storytelling bem sucedido revela o caráter de um personagem, contrastando-o com a sua caracterização, e altera-o no decurso do enredo: o denominado Arco do Personagem (ou *Character Arc*). E ainda, para McKee, a função da estrutura do enredo é a de levar o personagem ao limite, de modo a que o mesmo revele a sua verdadeira natureza, sendo para isso necessário que esse seja credível para a audiência. O tratamento de personagem a que estes autores se referem, complexo e multidimensional, enquadra-se no tratamento de personagens contemporâneo referido no capítulo anterior, consequência das narrativas comerciais *mainstream* se terem alterado com o tempo, tanto nos filmes como nas séries, mesmo que a diferentes compassos.

Para uma análise específica ao desenvolvimento de personagens num contexto serial (mas também comercial e *mainstream*) irei, como indicado no início deste capítulo, basear-me nas características delineadas por Mittel (2015), contudo os três autores referidos neste capítulo, concordam que o ‘personagem’ é um dos componentes mais desprezados na maioria dos estudos narrativos audiovisuais. Tal pode, em parte, ser explicado pela sua associação à popularidade e performance dos atores.

Segundo Mittel, o investimento emocional das audiências nos dramas serializados deve-se em grande parte ao envolvimento com os personagens que os integram e respetiva “teia de relações”, fatores impulsionados pela longevidade das suas narrativas. Para explicar esse envolvimento, o autor baseia-se nas noções cognitivas apresentadas por Smith (1995) na sua obra *Engaging Characters : recognition, alignment e allegiance* (‘reconhecimento’, ‘alinhamento’ e ‘aliança’; tradução própria). Assim, o ‘reconhecimento’ refere-se ao processo de enunciação audiovisual, que permite ao espectador identificar-se com os personagens de uma narrativa dinâmica e em continuidade, sendo que uma das estratégias habituais de ‘reconhecimento’ neste contexto, é o diálogo explícito entre personagens (com repetições de nomes ou definições de relações, pouco orgânicas na vida real). O ‘alinhamento’, define as conexões que o público sente com os personagens, não só dentro do universo narrativo mas também socialmente e divide-se em duas componentes: *attachment* e *access* (‘vínculo’ e ‘acesso’; *ibid*), encontrando-se o ‘vínculo’ associado ao processo de acompanhamento das

experiências de um personagem específico, e o ‘acesso’ refere-se ao acompanhamento do estado interior do personagem, assim como da sua moralidade e mecânicas de pensamento; salienta ainda Mittel, a importância do ‘vínculo’ em narrativas de longo-termo, variável de episódio para episódio, com a maioria das séries a apresentar um padrão de variados ‘vínculos’ com os múltiplos membros do elenco narrativo, e que se estendem ao longo dos episódios, e mutáveis consoante o caminho da narrativa; em formatos média de cariz visual, o estado interior dos personagens costuma ser representado através da acumulação de indicadores externos como a aparência, a ação, os diálogos, ou a relação e interação entre personagens, sendo por isso o ‘acesso’ transmitido, através das inferências que os espectadores fazem a partir desses sinais exteriores, que incluem também a memória dos eventos narrativos passados ; esta interpretação por parte do espectador é possível, através da sua experiência e habituação, não só à gramática narrativa da série em questão, mas também de outras narrativas a que tenha assistido anteriormente; considerando Mittel, que um dos maiores estímulos da televisão complexa é o desafio da interpretação e inferência do íntimo de personagens multifacetados e enigmáticos, exponenciados pelo investimento a longo-prazo na série e conhecimento dos acontecimentos prévios. Por fim, o último fator de envolvimento proposto por Smith (1995), a ‘aliança’, diz respeito à avaliação moral feita pelo espectador em relação aos personagens em ‘alinhamento’, fator que define o nível de empatia sentido por um personagem, e conseqüente simpatia, ou não, pelo mesmo. Mittel, acrescenta outro fator fulcral do envolvimento do espectador com os dramas seriais, que é o desenvolvimento dos personagens, para o qual as noções de Smith acabadas de expor, relevam. E o motivo, ainda de acordo com a análise de Mittel, prende-se com o facto de que na maioria das narrativas seriais, os personagens permanecem consistentes ao longo da narrativa, sendo mais frequente identificar uma acumulação das experiências e memórias narrativas na representação dos personagens, em detrimento de um desenvolvimento transformativo dos mesmos. No entanto, sendo a consistência dos traços de personalidade dos personagens, considerada uma das características latentes do *storytelling* serial, também é comum que a interpretação do espectador acerca deles seja alterada, pois o formato serial favorece a revelação gradual e sequencial de novos aspetos dos personagens, modificando a nossa interpretação do seu estado interior. Tendo como exemplo, que ao tomarmos conhecimento do passado de um personagem antagonista, é possível que desenvolvamos uma maior empatia por ele, pois embora o personagem não tenha mudado, ao espectador é transmitida uma “ilusão” de mudança, num processo definido como *character elaboration* (‘elaboração do personagem’; *ibid*). Segundo a interpretação de Mittel, o desenvolvimento e transformação efetiva dos

personagens, implica alterações nas suas crenças e valores morais centrais, e consequentemente nas ‘alianças’ do espectador. A representação da moralidade dos personagens, está assim dependente do ‘vínculo’ e do ‘acesso’, sendo as suas mudanças transmitidas a partir dos marcadores exteriores referidos anteriormente. A maioria dessas mudanças são temporárias ou de pouco efeito na caracterização do personagem, com os marcadores exteriores a resultarem em mudanças superficiais numa personagem (como modificações da sua aparência).

Mittel define quatro registos de desenvolvimentos significativos de personagens, com implicações na alteração de ‘aliança’ do espectador. A primeira denomina-se *character growth* (‘crescimento do personagem’; *ibid*), associado ao processo de amadurecimento de um personagem ao longo do tempo narrativo. Este tipo de desenvolvimento está associado a personagens mais jovens, e ao seu desenvolvimento físico e emocional, em contraste com outros personagens mais velhos cuja caracterização é mais estável e bem definida. Outro tipo de desenvolvimento de personagem referido é *character education* (‘educação do personagem’; *ibid*), uma prática observada usualmente em séries episódicas mais convencionais, onde um personagem aprende uma lição acerca de si mesmo no decorrer de um episódio individual. Em narrativas contínuas, essa aprendizagem normalmente reflete-se na aceitação, por parte do personagem, da sua condição ou passado. Também pode despoletar mudanças de comportamento, sem que estas impliquem alterações nas ‘alianças’ dos espectadores. O termo *character overhaul* (‘revisão do personagem’; *ibid*), está ligado frequentemente a narrativas de fantasia ou ficção científica, e refere-se a uma transformação abrupta sofrida pelo personagem. O autor exemplifica este tipo de desenvolvimento com dispositivos narrativos como a clonagem ou a sua posse por parte de outra entidade. Por vezes, estas práticas não são, numa primeira fase, reveladas ao espectador, adulterando o seu processo de ‘reconhecimento’. Finalmente, o termo *character transformation* (‘transformação do personagem’; *ibid*) que Mittel define como a mutação de um personagem, através de “a gradual shift of morality, attitudes, and sense of self that manifests itself in altered actions and long-term repercussions”. (141) A utilização desta forma de desenvolvimento de personagens, propulsor de disrupções na ‘aliança’ do espectador com os mesmos, é comum em narrativas auto-contidas na literatura e cinema, e considerada como uma das maiores inovações das narrativas seriais complexas. A série *Breaking Bad* (2008) de Vince Gilligan é apontada como o *magnus opus* deste formato de desenvolvimento de personagem em séries televisivas. O autor baseia-se na análise a esta série para apontar proeminência nas narrativas complexas do ‘anti-herói’, tipo de personagem

caracterizado pelo seu carisma e moral questionável, e cujo comportamento tem resultados ambíguos ou negativos na ‘aliança’ do espectador.

3.2. Estudo de Caso: experiência enquanto *reader*

O capítulo 1.4., foi dedicado à descrição do processo de análise posteriores conclusões relativamente à adaptação de determinadas obras para audiovisual, tratando todos os componentes narrativos por igual. Neste capítulo o ênfase será nos desenvolvimento de personagens dessas obras. No entanto, para poder retirar conclusões práticas desta análise mais incisiva, relativamente aos personagens das narrativas da SP, apenas poderei considerar, de dentro das obras referidas, aquelas que efetivamente se encontravam numa fase posterior à de análise. Nesse sentido, o foco deste subcapítulo será no desenvolvimento das personagens das Obras B, C e D, já em fase de seleção. Não tendo obtido conhecimento por parte da produtora de que se iria avançar para a escrita do guião das Obras A e E, a análise dos seus personagens não mais seria do que conjecturar acerca de um projeto inexistente. Contrariamente, nas Obras B, C e D, já tinha existido uma deliberação prévia à generalidade dos seus conteúdos, e uma decisão em avançar para uma sequência da minissérie já produzida.

Ao longo da saga, o protagonista mantém-se o mesmo: um indivíduo de profissão intelectual que se vê emaranhado numa conspiração misteriosa que acaba por desvendar por si mesmo. Não tendo informação acerca de qual a obra selecionada para a sequência, irei concentrar esta análise apenas no protagonista, através do qual a narrativa é maioritariamente focalizada. Como explicado no capítulo referente a estas obras, os livros adotam um cariz pedagógico sobre os temas que abordam, o que acaba por adulterar as reações do protagonista, utilizadas discursivamente para elaborar acerca dessas temáticas. Aplicando os conceitos de Field (2005), a vida interior do personagem acaba por nunca ser explanada, nunca ficando claro, por exemplo, os motivos de um personagem com uma profissão tão intelectual reagir com tanta compostura às situações de alto risco a que o enredo o sujeita. A partir das perspectivas de McKee (2014), a caracterização não contrasta com o carácter do protagonista. Apesar de ser levado ao limite pelos acontecimentos do enredo, este acaba por não revelar nenhum tipo de carácter específico, mantendo-se um personagem genérico, alterável em função do propósito narrativo. De um ponto de vista serial, e aplicando os conceitos de Mittel (2015), o texto expositivo desta narrativa não desafia o espectador, e o desenvolvimento a que este se sujeita apenas se pode enquadrar com *character education*, nunca pondo em causa a ‘aliança’ por parte do espectador.

Convém, contudo, salientar que a série foi produzida para ser transmitida na televisão generalista em horário nobre, o que, tal como discutido ao longo deste trabalho, tem implicações na liberdade conceptual das narrativas. Assim, a adaptação audiovisual, fiel à estrutura narrativa do próprio livro, focado na resolução dos mistérios e na representação de temáticas sociais e culturais pertinentes, adequa-se ao meio para o qual está a ser produzido. A popularidade da saga em questão junto do público português, implica também uma migração desse mesmo público na direção a esta adaptação, o que pode também contribuir para o conservadorismo da adaptação.

3.3 Estudo de Caso: *Glória* (2021)

Produzida pela SPi e pela RTP, *Glória* (2021), concebida por Pedro Lopes e realizada por Tiago Guedes, foi a primeira produção portuguesa a estrear no catálogo internacional da plataforma Netflix, sendo aclamada tanto pelo público português como pela crítica nacional e internacional. Este *thriller* de espionagem passado em finais dos anos 60, baseia-se em acontecimentos históricos. A narrativa decorre na aldeia portuguesa Glória do Ribatejo, durante a Guerra Fria, onde se instalou um portentoso complexo de retransmissão de rádio propagandista americana (RARET) para os países da Europa de Leste. A série aborda as temáticas associadas à guerra ideológica desse período, revisitando acontecimentos históricos, retratando a influência da guerra colonial na sociedade portuguesa, assim como as características do regime ditatorial no país, com particular destaque para a condição da mulher nesse contexto.

A narrativa compõe o universo narrativo congregando um amplo leque de personagens. O enredo segue o protagonista João Vidal, um engenheiro de ascendência ligada ao regime fascista, acabado de se infiltrar na RARET, ao serviço do KGB. João Vidal é caracterizado desde o início como um personagem diferente dos restantes membros da família, e apenas posteriormente nos é enunciado que se trata de um espião. Ao longo da narrativa, enquanto forma de ‘acesso’ ao seu interior, é frequente a utilização de *flashbacks* do tempo que passou enquanto soldado na guerra colonial, ou das ocasiões em que, guiado pelo seu pai, presenciou a tortura de presos políticos por parte da PIDE. Este tipo de enunciação vai ao encontro da definição aplicada por Mittel de ‘elaboração de personagem’. Um dos casos mais paradigmáticos desta ‘elaboração’ é o do médico de serviço do complexo, Dr. Miguel, apresentado ao longo do enredo como um dos personagens mais afáveis e inofensivos. A ‘aliança’ do espectador em relação a este personagem é passível de ser alterada

quando é revelado o seu hábito perverso de fotografar as suas pacientes femininas despidas no consultório. Tratando-se de um drama de espíões, este tipo de novas revelações é comum ao longo da narrativa, e o desafio de decifrar o interior dos personagens é uma estratégia utilizada com regularidade.

Outro aspecto relevante do tratamento de personagens, novamente referente ao protagonista, é a ambiguidade moral que nos é representada, e que estabelece um paralelo com a ambiguidade moral da luta pela conversão ideológica que decorre em simultâneo. João Vidal não é um anti-herói, e a ‘aliança’ do espectador não é posta em causa durante grande parte da série. A forma respeitosa como trata os personagens de classes sociais inferiores, assim como o conhecimento adquirido dos seus traumas de infância e de guerra, levam a que o espectador tenha tendência a torcer por ele. Não obstante, à medida que a narrativa avança, o protagonista vê-se envolvido em diversos imbróglios, naturais do mundo da espionagem e não só. As diversas mortes a que Vidal está associado, no decorrer da narrativa, direta ou indiretamente, ou a forma inconsiderada como se envolve com a mulher de classe baixa de um soldado retornado recentemente, levantam questões acerca da moralidade do personagem. Ainda assim, a ‘aliança’ do espectador não é posta definitivamente em causa, motivado pela enunciação do filme que nos continua a mostrar o seu lado íntegro e humano. No começo do último episódio, um *flashback* apresenta-nos a conversão do protagonista à facção anti-ocidental, motivada pelo que viu na guerra e pelas injustiças sociais que se amontoam em seu redor. Apenas no final do episódio, numa sequência que precede uma explosão instalada por Vidal na RARET, e que culmina na morte de vários inocentes, é que a própria narração da série recorda o espectador de todas as tragédias ocorridas motivadas pelo protagonista. A série deixa a narrativa em aberto para uma segunda temporada, expondo, mais nitidamente do que em qualquer outro momento, a ambiguidade moral do personagem.

4. Conclusões

Quanto à minha experiência na SP, tive a oportunidade de verificar a magnitude da estrutura por detrás de uma produtora televisiva, e a necessidade de existência da mesma estrutura para a representação apropriada das narrativas dramáticas serializadas. Tipicamente associadas ao formato televisivo, estas narrativas acarretaram, durante várias décadas, os preconceitos de comunicação de massas relativos ao meio. Mas as sucessivas alterações das nuances do panorama televisivo, alteraram também as estratégias de *storytelling* dessas narrativas, como aprofundado no segundo capítulo. Através do intercâmbio de métodos com

outras formas narrativas, muitas séries televisivas *mainstream* reúnem hoje consenso enquanto obras de valor artístico original.

A televisão ficcional em Portugal mantém-se estagnada enquanto meio cuja abrangência de conteúdos, motivada pela pretensão em congregar indiscriminadamente o máximo de espectadores possível, dificulta a missão de os inovar. Contrariamente ao sucedido nos Estados Unidos, a televisão por cabo em Portugal não tem o poder e relevância para motivar a mudança de paradigma narrativo. As produtoras de televisão portuguesas são assim obrigadas a seguir o critério conservador das estações generalistas no que toca aos seus dramas serializados. Através do trabalho desenvolvido na SP, obtive o conhecimento de quais as condições necessárias para um projeto televisivo, assim como os bastidores de construção das mesmas. Quando profissionais da área do argumento iniciam um projeto de ficção, é natural a primazia dos elementos de *storytelling* relacionados com a criatividade, o método mais eficaz de transmitir autenticidade e de capturar o envolvimento e investimento do espectador. Mas, em particular na televisão comercial e *mainstream*, os elementos criativos estão intrinsecamente ligados à conjuntura sócio-cultural e industrial, como pude comprovar empiricamente na análise enquanto reader.

Quanto às personagens, os estudos de caso analisados ofereceram conclusões diferentes, mas coerentes com a análise das temáticas realizadas ao longo deste relatório. No exemplo das obras literárias avaliadas para adaptação audiovisual, o personagem não reúne as características de complexidade e ambiguidade associadas às narrativas dramáticas contemporâneas, nem tampouco adota os métodos de envolvimento e estímulo característicos dessas narrativas. Ao invés, assume padrões de *storytelling* considerados retrógrados no contexto internacional atual de dramas televisivos. Estas decisões são facilmente explicadas a partir dos obstáculos inerentes à transmissão na televisão portuguesa.

Por outro lado, no segundo estudo de caso, é notável a convergência da concepção de personagens, com os conceitos de Mittel delineados acima. Apesar de todos os personagens se manterem consistentes e estáveis ao longo do enredo (prática, como reforça o autor), uma percentagem considerável dos mesmos são sujeitos à enunciativa ‘elaboração de personagem’. As ambiguidades e incoerências do contexto histórico que a série representa, coadunam-se com as ambiguidades morais do protagonista, típicas das narrativas dramáticas contemporâneas. Os personagens não são sujeitos a processos intrincados de transformação, que adulteram as suas convicções ou espectros morais, contudo a ‘aliança’ com os mesmos é posta em causa de forma frequente. No seu cômputo geral, as características dos personagens desta série enquadram-se nos quadros de Narrativa Complexa de Jason Mittel. Em sentido

inverso ao primeiro estudo de caso, este caso reflete o maior investimento associado a uma narrativa concebida para uma plataforma de streaming com a dimensão da Netflix.

Com a proliferação global destas plataformas, e da sua valorização de conteúdos com maior teor artístico, seja na produção da sua composição visual ou na versatilidade do seu *storytelling*, abriram-se as portas para que as produtoras possam também experimentar novas formas narrativas, passíveis de serem exportadas. Como pude constatar através da análise das obras enquanto *reader*, existe a ambição por parte da SP em apostar em narrativas de maior qualidade. A adaptação de obras como a B, C e D, de narrativas direcionadas a um tipo de serialização mais convencional, demonstram a nítida dependência em produzir conteúdo de consumo massificado segundo as diretrizes das estações. Mas o interesse em adaptar Obras como a A e E, de narrativas mais complexas e auto-reflexivas, representam a vontade em criar projetos mais originais e audazes. Séries como *Glória* (2021), inspiradas nas tipologias de narrativas abordadas no subcapítulo 2.3, são um bom princípio para a evolução das narrativas portuguesas.

Quanto às narrativas seriais complexas, a literatura é abundante no panorama internacional, no entanto, tendo em conta a natureza mutável da televisão, dependente do estado sócio-cultural vigente, e também das transformações da indústria e tecnologia, é pertinente o seu acompanhamento analítico permanente. No contexto português, as séries de ficção, à luz do seu enquadramento programático da televisão na nossa sociedade, é também abordado frequentemente por variados académicos. Contudo, a análise aproximada das narrativas seriais, e das suas estratégias e dispositivos concretos de *storytelling*, é relegada para um plano secundário. Com este relatório de estágio pretendo, com base nesta experiência, deixar o meu contributo possível para essa análise do *storytelling* na ficção portuguesa.

Bibliografia/Webgrafia

ALLRATH, Gaby, Marion Gymnich and Carola Surkamp. 2005. *Introduction: Towards a Narratology of TV Series*. In *Narrative Strategies in Television Series*. Edited by Gaby Allrath and Marion Gymnich. PALGRAVE MACMILLAN.

BIGNELL Jonathan. 2007. Seeing and Knowing: Reflexivity and Quality. *Quality TV Drama: Estimations and Influence Through Time and Space*. In *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Edited by Janet McCabe and Kim Akass. I.B.Tauris & Co Ltd.

CARDWELL Sarah. 2007. *Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement*. In *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Edited by Janet McCabe and Kim Akass. I.B.Tauris & Co Ltd.

CLOAREC, Nicole. 2021. *In-between still and moving pictures: Series and seriality in Stephen Poliakoff 's serial drama Shooting the Past (1999)*. In *Exploring Seriality on Screen: Audiovisual Narratives in Film and Television*. Edited by Ariane Hudelet and Anne Crémieux. Routledge.

FEUER, Jane. 2007. *HBO and the Concept of Quality TV*. In *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Edited by Janet McCabe and Kim Akass. I.B.Tauris & Co Ltd.

FIELD, Syd. 2005. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Bantam Dell.

FRANCISCO, Nuno. 2012. *Televisão e Consumos Culturais*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior.

<http://hdl.handle.net/10400.6/2815>

GRAY, Jonathan and Amanda D. Lotz. 2012. *Television Studies*. Polity Press

HARRIS, C.E.. 2021. *The cinematic-televisual: Rethinking medium specificity in television's new Golden Age*. In *Exploring Seriality on Screen: Audiovisual Narratives in Film and Television*. Edited by Ariane Hudelet and Anne Crémieux. Routledge.

HORAN, Dermot. 2007. *QUALITY US TV: A Buyer's Perspective*. In *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Edited by Janet McCabe and Kim Akass. I.B.Tauris & Co Ltd.

HUDELET, Ariane and Anne Crémieux. 2021. *Introduction: Cinematic, televisual, or post-Serialities*. In *Exploring Seriality on Screen: Audiovisual Narratives in Film and Television*. Edited by Ariane Hudelet and Anne Crémieux. Routledge.

LUSA, Agência. “Portugal entre os que produziram mais horas de ficção audiovisual na União Europeia até 2019.” *Observador*, April 9, 2021.

<https://observador.pt/2021/04/09/portugal-entre-os-que-produziram-mais-horas-de-ficcao-audiovisual-na-uniao-europeia-ate-2019/>.

MCCABE, Janet and Kim Akass. 2007. *Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV*. In *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Edited by Janet McCabe and Kim Akass. I.B.Tauris & Co Ltd.

MCCABE, Janet. 2013. *HBO aesthetics, quality television and Boardwalk Empire*. In *Television Aesthetics and Style*. Edited by Jason Jacobs and Steven Peacock. Bloomsbury.

MCKEE, Robert. 2014. *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. Methuen.

MITTEL, Jason. 2007. *Film and Television Narrative*. In *The Cambridge Companion to Narrative*. Edited by David Herman. Cambridge University Press.

MITTEL, Jason. 2015. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press.

NELSON, Robin. 2007. *Quality TV Drama: Estimations and Influence Through Time and Space*. In *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Edited by Janet McCabe and Kim Akass. I.B.Tauris & Co Ltd.

NELSON, Robin. 2007. *State of play: Contemporary "high-end" TV drama*. Manchester University Press.

NEWMAN, Michael Z. and Elana Levine. 2012. *LEGITIMATING TELEVISION: Media Convergence and Cultural Status*. Routledge.

PRIBRAM, E. Deidre. 2021. *Ensemble storytelling: Dramatic television seriality, the melodramatic mode, and emotions*. In *Exploring Seriality on Screen: Audiovisual Narratives in Film and Television*. Edited by Ariane Hudelet and Anne Crémieux. Routledge.

SCHLUETZ, Daniela M.. 2016. *Contemporary Quality TV: The Entertainment Experience of Complex Serial Narratives*. In *Annals of the International Communication Association 40, no. 1*. Edited by Elisia L. Cohen. Routledge.

SMITH, Murray. 1995. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Clarendon Press.

THOMPSON, Kristin. 2003. *Storytelling in Film and Television*. Harvard University Press.

THOMPSON, Robert J. 1996. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Syracuse University Press.

THOMPSON, Robert J. 2007. *Preface*. In *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Edited by Janet McCabe and Kim Akass. I.B.Tauris & Co Ltd.

TRYON, Chuck. 2015. *TV Got Better: Netflix's Original Programming Strategies and the On-Demand Television Transition*. In *Media Industries Volume 2, Issue 2*.

<https://quod.lib.umich.edu/m/mij/15031809.0002.206?view=text;rgn=main>

VICENTE, Mariana. 2020. *O PAPEL DO READER NA ANÁLISE DA NARRATIVA FICCIONAL*. Relatório de Estágio de Mestrado, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.14/34319>

Filmografia

BALL, Alan. 2001. *Six Feet Under*.

BROOKER, Charlie. 2011. *Black Mirror*.

CHASE, David. 1999. *The Sopranos*.

COIRA, Pepe. 2020. *Auga Seca*.

GILLIGAN, Vince. 2008. *Breaking Bad*.

LOPES, Pedro. 2021. *Glória*.

LYNCH, David and Mark Frost. 1990. *Twin Peaks*.

POLIAKOFF, Stephen. 1999. *Shooting the Past*.

SERLING, Rod. 1959. *Twilight Zone*.