



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RODRIGO ARAGÃO QUIRINO

A estilística do roteiro no drama seriado contemporâneo.

.

JOÃO PESSOA – PB

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RODRIGO ARAGÃO QUIRINO

A estilística do roteiro no drama seriado contemporâneo.

Dissertação apresentada como requisito final para obtenção do título de mestre em Comunicação, do Programa de Pós Graduação em Comunicação do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba.

Orientador: Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva

JOÃO PESSOA – PB

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO ALUNO
RODRIGO ARAGÃO QUIRINO

Ao trigésimo dia do mês de agosto do ano de dois mil e dezenove, às nove horas, realizou-se na sala de vídeo conferência, STI/UFPB, a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: "A estilística do roteiro no drama seriado contemporâneo", apresentada pelo aluno Rodrigo Aragão Quirino, Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Paraíba, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Thiago Pereira Falcão, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O Profº. Drº. Marcel Vieira Barreto Silva (PPGC/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Carlos Gerbase (PUCRS) e Alan Mangabeira Mascarenhas (UFPB). Dando início aos trabalhos, o Senhor Presidente Profº. Drº. Marcel Vieira Barreto Silva convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao mestrando para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi argüida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: **APROVADO**. Proclamados os resultados pelo Profº. Drº Marcel Vieira Barreto Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Profº. Drº. Marcel Vieira Barreto Silva (Secretário ad hoc) lavrei a presente ata que assino juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 30 de agosto de 2019.

Prof. Dr. Carlos Gerbase

Prof. Dr. Alan Mangabeira Mascarenhas

Profº. Drº. Marcel Vieira Barreto Silva

Presidente da Banca

Para meu velho.

AGRADECIMENTO

A Deus pela por possibilitar as habilidades necessárias para a feitura deste.

A minha mãe, que teve forças quando eu não mais tinha, que acreditou quando eu não mais conseguia. A minha baixinha, que quando careci de um olhar terno ela me acalentava com o seu de admiração fraterna de uma irmã. Ao meu velho, a quem serei eternamente grato por sua passagem em minha vida e que seus ensinamentos serão sempre o meu norte, que tenhas encontrado a paz que almejavas.

A minha esposa e nossos meninos que são meu prumo nessa vida, me guiando sempre no intuito de ser uma pessoa melhor.

As minhas tias e tios, primas e primos, pela esperança e confiança sempre, pelo amor e solidariedade, compaixão e alegria que sempre encontrei junto a vocês.

Ao orientador, por sua paciência e confiança de que eu seria capaz.

A todos os professores pela crença e por compartilharem comigo seus conhecimentos.

Aos amigos pelas horas e horas de tudo que fizemos, ou pelo simples nada em conjunto, a companhia que me acalentou, me enalteceu, me encorajou.

A todos aqueles de alguma forma ajudaram a semear, cultivar e colher os frutos desses anos de curso.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO 1 - ROTEIRO DE VIAGEM À LUA (1902).	23
QUADRO 2 - ROTEIRO DE O GRANDE ASSALTO AO TREM.	25
QUADRO 3 - O ROTEIRO DE SATAN McALLISTER’S HEIR (1915)	27
QUADRO 4 - TRECHO DO ROTEIRO O CANTOR DE JAZZ (1927).	28
QUADRO 5 - TRECHO DO ROTEIRO DE KING KONG (1913).....	30
QUADRO 6 - OS COMPONENTES DA ORTODOXIA DO ROTEIRO: UMA ANÁLISE DOS MANUAIS DE ROTEIRO MAIS POPULARES ENTRE 2002 E 2012.....	40
QUADRO 7 - DESENVOLVIMENTO DOS PERSONAGENS AO LONGO DA TEMPORADA.	74
QUADRO 8 - TRECHO DA PÁGINA 06 DO ROTEIRO THE ENTIRE HISTORY OF YOU.	87
QUADRO 9 - TRECHO DA PÁGINA 13 DO ROTEIRO THE ENTIRE HISTORY OF YOU.	88
QUADRO 10 - FRAMES DO EPISÓDIO THE ENTIRE HISTORY OF YOU.....	89
QUADRO 11 - TRECHO DA PÁGINA 14 DO ROTEIRO THE ENTIRE HISTORY OF YOU.	90
QUADRO 12 - FRAME DO EPISÓDIO THE ENTIRE HISTORY OF YOU.	90
QUADRO 13 - TRECHO DA PÁGINA 14 DO ROTEIRO THE ENTIRE HISTORY OF YOU.	91
QUADRO 14 - QUADRO 13 - TRECHO DA PÁGINA 17 DO ROTEIRO THE ENTIRE HISTORY OF YOU.	92
QUADRO 15 - FRAME DO EPISÓDIO THE ENTIRE HISTORY OF YOU.	93
QUADRO 16 - TRECHO DA PRIMEIRA PÁGINA DO ROTEIRO CHICANERY	99
QUADRO 17 - FRAMES DO INÍCIO DO EPISÓDIO CHICANERY.	102
QUADRO 18 - QUADRO 9 - FRAMES DO INÍCIO DO EPISÓDIO CHICANERY..	102
QUADRO 19 - TRECHO DA TERCEIRA PÁGINA DO ROTEIRO DE CHICANERY	103
QUADRO 20 - FRAMES DO INÍCIO DO EPISÓDIO CHICANERY.	104
QUADRO 21 - TRECHO DA QUINTA PÁGINA DO ROTEIRO DE CHICANERY	106
QUADRO 22 - QUADRAGÉSIMA NONA PÁGINA DO ROTEIRO DE CHICANERY	108
QUADRO 23 - FRAME DO EPISÓDIO CHICANERY	109
QUADRO 24 - TRECHO DA PÁGINA 50 DO ROTEIRO CHICANERY	110
QUADRO 25 - FRAME DO EPISÓDIO CHICANERY	111
QUADRO 26 - PÁGINA 57 DO ROTEIRO CHICANERY	112
QUADRO 27 - FRAME DO EPISÓDIO CHICANERY	114
QUADRO 28 - ÚLTIMA PÁGINA DO ROTEIRO CHICANERY	114

LISTA DE TABELAS

1 - DESENVOLVIMENTO LINHAS NARRATIVAS ATRAVÉS DOS EPISÓDIOS. 77

RESUMO

Este trabalho tem por intuito analisar os roteiros *Chicanery*, da série *Better Call Saul*, e *The entire history of you*, da série *Black Mirror*, ambas obras da dramaturgia seriada contemporânea. Nesse intuito, buscamos a historização dos roteiros (PRICE, 2013; MARAS, 2009) para compreender a formação base e construção de um modelo ortodoxo de escrita (MACDONALD, 2013). Esse modelo ortodoxo em conjunto com o sentido de serialização televisiva (ADORNO, 1954; WILLIAMS, 2016; ELLIS, 1982) impulsionaram a escrita do roteiro a partir da evolução do estilo televisivo (BUTTLER, 2010) e da complexidade narrativa (MITTEL, 2012), o que levou ao desenvolvimento de um modelo de estilística que procura estabelecer um sentido de presença e atmosfera (GUMBRECHT, 2010 e 2014). Para compreender essa estilística observamos como elementos incomuns a ortodoxia do roteiro ajudam na construção de presença e atmosfera, e como esses elementos são analisados na sua tradução para a obra fílmica (SILVA, 2016). Assim, observamos um novo conceito de estilística do roteiro que o aproxima mais da literatura, sem fazê-lo perder sua estrutura produtiva.

Palavras-chaves: Dramaturgia seriada, Televisão, Ficção Seriada, Roteiro, *Screenwriting studies*, Complexidade narrativa, Estilo televisivo, *Better Call Saul*, *Black Mirror*, Estilística do roteiro, Escrita de roteiro, Atmosfera, Sentido de presença, Showrunner.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the scripts *Chicanery*, from the *Better Call Saul* series, and *The entire history of you*, from the *Black Mirror* series, both works of contemporary serial dramaturgy. To this end, we seek the historization of scripts (PRICE, 2013; MARAS, 2009) to understand the basic formation and construction of an orthodox writing model (MACDONALD, 2013). This orthodox model together with the sense of television serialization (ADORNO, 1954; WILLIAMS, 2016; ELLIS, 1982) boosted script writing from the evolution of television style (BUTTLE, 2010) and narrative complexity (MITTEL, 2012), which led to the development of a stylistic model that seeks to establish a sense of presence and atmosphere (GUMBRECHT, 2010 and 2014). To understand this stylistic we observe how unusual elements script orthodoxy help in building presence and atmosphere, and how these elements are analyzed in their translation to the filmic work (SILVA, 2016). Thus, we observe a new concept of script stylism that brings it closer to literature, without losing its productive structure.

Keywords Serial Drama, Television, Serial Fiction, Screenplay, Screenwriting studies, Narrative complexity, Television style, *Better Call Saul*, *Black Mirror*, Screenwriting, , Stimmung, Sense of presence, Showrunner.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar los guiones *Chicanery*, de la serie *Better Call Saul*, y *The entire history of you*, de la serie *Black Mirror*, ambos trabajos de dramaturgia en serie contemporánea. Con este fin, buscamos la historización de los guiones (PRICE, 2013; MARAS, 2009) para comprender la formación básica y la construcción de un modelo de escritura ortodoxa (MACDONALD, 2013). Este modelo ortodoxo junto con el sentido de la serialización televisiva (ADORNO, 1954; WILLIAMS, 2016; ELLIS, 1982) impulsó la escritura de guiones a partir de la evolución del estilo televisivo (BUTTLER, 2010) y la complejidad narrativa (MITTEL, 2012), lo que condujo al desarrollo de un modelo estilístico que busca establecer un sentido de presencia y atmósfera (GUMBRECHT, 2010 y 2014). Para comprender esta estilística, observamos cómo los elementos inusuales en la ortodoxia del guión ayudan a construir presencia y atmósfera, y cómo estos elementos se analizan en su traducción al trabajo fílmico (SILVA, 2016). Así, observamos un nuevo concepto de estilismo de guiones que lo acerca a la literatura, sin perder su estructura productiva.

Palabras clave: Drama en serie, Televisión, Ficción en serie, Guión, Estudios de escritura de guiones, Complejidad narrativa, Estilo de televisión, *Better Call Saul*, *Black Mirror*, Escritura de guiones, Stimmung, Sentido de presencia, Showrunner.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTO	5
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	6
LISTA DE TABELAS	7
RESUMO	8
ABSTRACT	9
RESUMEN	10
1 INTRODUÇÃO	14
2. A HISTÓRIA DO ROTEIRO.	19
2.1 OS PRIMEIROS ROTEIROS.	19
2.2 O SOM SINCRONIZADO	28
2.3 O PROCESSO INDUSTRIAL E A PADRONIZAÇÃO	30
3 DA CULTURA DE MASSAS A NOVA ERA DE OURO DO DRAMA.	46
3.1 A TV SE FORMA.	46
3.2 A GRADE COMO ESPAÇO DE DISPUTA	50
3.3 O MODELO COMPLEXO.	57
4 AS FORMAS DO ROTEIRO	64
4.1 A ESTRUTURA NARRATIVA DAS SÉRIES.	64
4.1.1 A quebra do dispositivo serial.	67
4.1.2 O modelo padrão	72
4.1.2 A estrutura do arco dramático: O modelo Les Revenants.	76
4.2 BLACK MIRROR – UM MODELO PENSANDO EM PRESENÇA.	79

4.2.1 Do dispositivo a sátira.	80
4.2.2 Presença do dispositivo.	85
4.3 BETTER CALL SAUL – UM MODELO PENSADO EM ATMOSFERA.	93
4.3.1 Do estilo televisivo ao estilo roteirístico.	94
4.3.2 A atmosfera sentida.	98
5. CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS	119
Bibliografia	119
Sites	120
Episódios	121
ANEXOS	122
Anexo 01 - Trecho do roteiro Chicanery de Better Call Saul. Cena 01.	122
Anexo 02 - Trecho do roteiro Chicanery de Better Call Saul. Ato 04.	128
Anexo 03 - Trecho do roteiro The entire history of You, Black Mirror. Cena 06.	142

1 INTRODUÇÃO

O estudo do roteiro remete aos primórdios do cinema, porém nesse momento histórico o roteiro ainda era uma peça ínfima de poucas linhas que servia para contextualizar a ideia central e organizar a gravação. Nesse período o processo de gravação ainda era algo muito incipiente, bastavam algumas linhas de escritos para dar conta do que seria filmado. Nesse período não havia o estabelecimento de uma gramática cinematográfica, o cinema ainda era visto como teatro filmado, pois sua construção fílmica baseava-se em acontecimentos frente a uma câmera estática, fosse algo do cotidiano ou pequenas encenações.

Em 28 de dezembro de 1895, no Salão Grand Café em Paris, alguns presentes puderam ver imagens de um trem chegando a estação, de pessoas saindo de uma fábrica, dentre outros acontecimentos registrados por August e Louis Lumière. Aquela fora a primeira exibição coletiva de cinema, data que ficou marcada como seu nascimento, mesmo assim ali ainda não havia a base da gramática cinematográfica, mas havia o despertar dela e de todo o ciclo cinematográfico. Nos anos que se seguiram as experimentações foram avançando em direção a uma linguagem própria, com elementos gramáticos que não eram vistos em nenhuma outra arte. A planificação, os movimentos de câmera e a montagem foram os elementos que deram ao cinema sua grafia única, e através de cineastas como Alice Guy, George Méliès, Edwin Potter e o contestado D.W. Griffith esses elementos foram ganhando forma.

Mais de um século depois, essa história já fora narrada e mostrada de diversas maneiras, mas começou a ser contada assim em plano único. Com a possibilidade de planificação e montagem o cinema começou a construir narrativas ficcionais, assim como outras artes, e com o tempo essas histórias foram aumentando o tamanho dos filmes, consequentemente das filmagens. Os pequenos filmes dos Lumières, que duravam poucos minutos, começaram a ser substituídos por filmes de minutagem maior, com uma narrativa mais complexa. Isso trouxe a necessidade de organização de como as cenas deviam acontecer, e principalmente como poderiam ser rodadas. Houve então a necessidade de escrever como essas histórias aconteciam, qual seria sua sequência narrativa, como elas evoluíam. A ideia principal era organizar a narrativa para manter uma linearidade, um continuidade, mas com o tempo percebeu-se que também era necessário para organizar a produção, pensar o orçamento e manter uma concisão. Todo esse processo não aconteceu de uma única vez, ou ao mesmo tempo, foi acontecendo

em lugares diferentes e em formatos diferentes, não havia sequer um nome único que fosse agregado a esta peça de produção, o nome roteiro só veio a ser definindo alguns anos depois.

Historicizar sobre roteiro é uma prática ainda pouco usual, mas há uma linha de estudos que propõe essa temática como parte dos estudos de cinema. Os *Screenwriting studies* observam o roteiro como uma peça autônoma, separada do filme, essa perspectiva busca discutir a própria natureza do roteiro enquanto obra, para além da visão que o institui apenas como elemento do processo produtivo. Como um campo novo nos estudos cinematográficos os *Screenwriting studies* tem sua base formulada em estudos sobre a evolução e o desenvolvimento do roteiro cinematográfico, visto que hoje em dia a linguagem cinematográfica evoluiu de forma a ocupar uma diversidade de meios.

Com a observação do desenvolvimento do roteiro ao longo dos anos é perceptível que sua forma foi alterada diversas vezes em razão de necessidades, ora produtivas, ora de evoluções técnicas da linguagem. A expansão da linguagem cinematográfica para outras mídias, como a televisão, levou consigo todo o processo cinematográfico, o roteiro incluso. Esses foram alguns dos processos que impuseram, e ainda impõe, mudanças ao modo e modelo de escrita dos roteiros,

Nas últimas décadas, o modelo de produção e a narrativa televisiva cresceram, principalmente quando falamos sobre o drama de horário nobre, que são as ficções seriadas dramáticas da TV estadunidense. Esse modelo televisivo evoluiu muito na construção e estilística do roteiro, de tal forma que tem disputado espaço com o cinema quando falamos em drama de qualidade. De fato, muitos atores, diretores e principalmente roteiristas têm feito o caminho para a televisão, gente do calibre de Martin Scorsese, Wood Allen, Aaron Sorkin já emprestaram seus nomes e talentos para séries televisivas. Já outros como David Chase, David Simon, Vince Gilligan, Peter Gould começaram na televisão, onde se mantiveram, e viram seus trabalhos serem alçadas ao patamar de obras primas audiovisuais. Muito dessa evolução na construção do roteiro nas séries televisivas se deu graças a figura do *Showrunner*, essa figura conjuga as funções de produtor e roteirista. Geralmente é a pessoa responsável por toda a estrutura narrativa das séries.

O escritor/produtor (também conhecido como *showrunner*) é o centro criativo do programa, responsável pela estrutura narrativa e pelo modo

de encenação, mesmo em esquemas de produção mais amplos, com equipes variadas no roteiro e na direção. É, portanto, o escritor/produtor que garante a unidade de sentido de um programa, seja pela supervisão do processo de escritura dos episódios, seja pelo estabelecimento de um padrão de encenação que garante replicação – lembrando o termo de Calabrese (1984) –, sem repetir clichês (SILVA, 2014, p244)

O *showrunner* é a figura que detém o conceito de autoria dentro de uma série televisiva, por conta disso, tanto a estrutura narrativa da série quanto a estilística do roteiro vêm evoluindo significativamente. O que buscamos nesse trabalho é compreender como essa evolução chegou ao roteiros de séries, e principalmente como a evolução da produção das séries vem impactando o desenvolvimento da escrita do roteiro. Em termos metodológicos, a partir dos estudos de roteiros serão feitos cotejamentos comparativos entre o roteiro e o episódio, afim de observar como elementos avessos à estrutura tradicional do roteiro moldam a atmosfera da cena e constroem sentidos de presença.

No primeiro capítulo iremos mostrar como o roteiro cinematográfico evoluiu desde o seu primórdio até o modelo *Master Scene*, que é o modelo padrão na indústria hoje. A partir dos textos de Price, Maras, Johann, Horton, vamos observar a evolução do estilo de escrita do roteiro, e como essa evolução foi moldada a partir de duas forças. A primeira foi a evolução do modelo de produção cinematográfica, que trouxe a necessidade da escrita de um roteiro que desse ordem e sequencia as gravações. A segunda foi a evolução do processo criativo, que se deu a partir da discussão sobre o local de autoria no cinema. Nesse ponto, a cena passa a ser o objeto central do roteiro, local onde reside a ação dramática da escrita e ponto de parada do roteirista, esse é o modelo que ficou conhecido como *Master Scene*, e foi desenvolvido para trazer liberdade de construção ao diretor.

Nessa linha, dos primórdios a 1960, desenharam-se seis distintas configurações históricas. Haveria, segundo Staiger, no chamado primeiro cinema, 1896-1907, o Cameraman system; em seguida, inicia-se o Director system, de 1907-1909, que se torna mais profissional entre 1909-1914, culminando no Director-unit system. A partir de 1914, inicia-se a proeminência do produtor, no modelo Central producer system, que termina em 1931 e permite, após o advento da tecnologia sonora, o Producer-Unit system, indo até 1955. Nos últimos cinco anos da chamada era de ouro de Hollywood, até 1960, consolida-se o Package-unit system. (GONÇALO, 2015, p.50)

Outro ponto que sempre acompanhou a evolução dos modelos de roteiros foram os manuais de escrita de roteiros, esses conceitos ao mesmo tempo ensinam as formas de formatação e construções narrativas, muitas vezes findam por engessar o processo de escrita. Os manuais de escrita acompanham os desenvolvimentos do roteiro desde os primórdios, porém se popularizaram no fim da década de 1970 e na seguinte. Essa popularização veio junto com a mudança para o modelo *Master Scene*, e foi a base para sua popularização e padronização dentro da indústria. Essa padronização é algo que Macdonald vai chamar de ortodoxia do roteiro, justamente por construir um sentido rígido sobre a forma de escrita.

Esse tipo de desenvolvimento da estilística do roteiro traz consigo uma série de questões, algumas que já acompanhavam o desenvolvimento, outras que se tornaram primordiais. Afinal, o que seria o roteiro? Apenas uma parte do projeto de desenvolvimento de um filme, cuja ‘morte’ se dá na eminência do nascimento do próprio filme? Ou seria o roteiro um novo estilo literário que independente do filme tem em sua estrutura um modelo narrativo e gramático próprio? Seriam os dois, obras coligadas ou simbióticas? Pensar esse lugar do roteiro como obra autônoma é uma forma de definir o que é roteiro, para além das definições comuns que se baseiam na ideia do que ele não é.

Seguindo nosso percurso, no capítulo dois iremos discutir sobre a evolução do sentido de serialização televisiva, partindo desde os conceitos de cultura de massa de Adorno, a ideia de fluxo televisivo de Williams e a construção desse fluxo como um elemento de serialização que Ellis traz. Como essa conjuntura da serialização acaba por moldar a construção das séries e a modificar a estilística do roteiro através de uma figura chave, o *Showrunner*. Nesse contexto iremos pensar o local do autor dentro do fazer televisivo, visto que no modelo televisivo o diretor tem menos importância que o roteirista, já que durante o processo produtivo de uma temporada vários diretores passam pela série e precisam manter um padrão estético narrativo já idealizado. Nesse estigma, queremos compreender como a construção do roteiro pode contribuir e propor elementos que construam uma atmosfera climática para a direção.

Por fim, no terceiro capítulo partiremos para a análise desses conceitos a partir de um recorte comparativo entre os roteiros e os episódios de duas séries que pretendemos analisar: *Better Call Saul* e *Black Mirror*. Desta forma, buscaremos nesses modelos estilos de escrita que irão fugir ao padrão da escrita do roteiro, os modelos

padrões de formatação do roteiro são presos a conceitos singulares sobre a necessidade de se escrever para a tela. Contudo, a ideia de construir elementos que não estão visualmente na imagem, mas estarão atmosféricamente ou em seu sentido de presença, auxiliam no desenvolvimento da escrita e da leitura.

2. A HISTÓRIA DO ROTEIRO.

2.1 OS PRIMEIROS ROTEIROS.

A porta de uma fábrica no subúrbio de uma Lion, França, do século XIX se abre. Dela uma série de funcionários saem de maneira pouco ordenada, hordas de três, quatro, por vezes duplas. Em meio a isso um cachorro que estava por ali passeando acompanha alguns dos transeuntes. Eles continuam a sair de maneira consistente. Essa é a descrição de um dos filmes mais famosos, a saída da fábrica. O filme que parece, e por muito tempo foi aceito como um momento documental. Já é conhecido hoje com uma das primeiras encenações para câmera.

É claramente um evento encenado: as portas se abrem sugestivamente, e os trabalhadores saem do quadro de forma ordenada, indicando o ensaio. O filme, então, ‘reflete um número cuidados de decisões dentro de uma sequência narrativa’, e ‘estas organizações refletem uma ordem e direção semelhantes ao movimento associado com uma estrutura tradicional da trama’. (PRICE, 2013, p.24-25 - tradução nossa)¹

A forma ordenada como as pessoas saem da fábrica, assim como continuam, entregam a ideia de uma estrutura pensada para ser organizada daquela forma. No filme O regador regado (1895), um jardineiro rega o jardim com a mangueira. Um garoto chega por trás dele e pisa na mangueira, fazendo a água parar. Ao tentar ver o que estava acontecendo o jardineiro é surpreendido pelo garoto que tira o pé da mangueira fazendo a água voltar a jorrar e molhando o jardineiro. Essa é uma das primeiras comédias realizadas no cinema. Price nos conta que em 1948 Louis Lumière disse que o *scenario* fora lhe sugerido por seu irmão mais novo Edouard. A ideia de *scenario* utilizada por Louis provavelmente veio de um conceito de *mise-en-scène*. Mas o que chama a atenção é sua utilização tão prematuramente. Já para Méliès, O regador regado traz consigo a ideia de uma criação de cenas artificiais. Não havia mais a necessidade de se filmar apenas o que se via, mas passa-se a ter um sentido de criar o que se vai filmar. Mesmo não sendo algo que tenha se sido escrito, esses dois contextos exemplificam bem uma frase de Price, ‘Há algo de quixotesco na ideia de persegui o primeiro roteiro’.

Fincar uma ideia de marco inicial do roteiro é uma tarefa no mínimo imprudente. Já que uma vez apontado uma data, ou obra para chamar de primeira, criar-se uma redoma que exclui inúmeras situações que foram pensadas e propagadas de formas

¹ No original: “It is a clearly a staged event: the doors open on cue, and the workers exit the frame in an orderly fashion, indicating rehearsal. The film, then, ‘reflects a number of carefully chosen decisions about sequential narrative’, and ‘its organizations reflects an order and direction akin to the movement one associates with traditional plot structure’.”

múltiplas antes mesmo da escrita oficial de um roteiro, já que pensar em escrita oficial é por si só uma tarefa errônea.

Desde os seus primórdios, a ideia de roteirizar foi algo que tomou diversas formas de acordo com a necessidade e o modo produtivo da época. Os primeiros filmes, como vimos, tinham uma estrutura muito simples, pois, ainda não haviam se solidificado três grandes tripés da gramática cinematográfica, a planificação, o movimento de câmera e a montagem. Assim, basicamente os filmes eram uma câmera estática filmando algo que se passava em sua frente, nem por isso deixou-se de lado a ideia de roteirização. Nessa época, porém, a ideia de roteirizar não passava de um parágrafo apontando o que deveria ser filmado, e muitas vezes não se chegava nem a um parágrafo inteiro. No filme *Briga de Travesseiro* (*Pillow Fight*, 1897), do Edison Studios, a sinopse era: Quatro jovens garotas, de camisolas, brincam. Um dos travesseiros rasga e as penas voam por todo o quarto.

Outro caso comum nesse início era a roteirização acidental. Nos estúdios da Black Maria, onde Thomas Edison rodava seus filmes (performances de animais ou números de circo), muitas vezes os atos eram desenvolvidos e pensados para serem filmados, poucos deles eram escritos. Price (2013) nos conta que em agosto de 1896 W. K. L. Dickson, um dos sócios de Edison, começou os preparativos para adaptar a peça *Rip Van Winkle*, escrita por Joseph Jeferson e baseada no texto de Washington Irving. Esta seria a primeira vez que um cineasta estadunidense adaptaria uma peça para o cinema, isso fez com que a peça de Jeferson ganhasse uma enorme importância, não como um roteiro, mas como um texto relacionado a um projeto de filme. A peça, entretanto, nunca foi pensada para ser realizada como um filme, e não há relatos se Jeferson ou Dickson chegaram a escrever um roteiro com base nela.

Com o desenvolvimento das técnicas e o início da planificação e montagem, os filmes passaram a ficar maiores, com isso a necessidade de desenvolvimento de formas de roteirização passou a ser mais primordial. Para alguns historiadores é nesse ponto em que podemos dizer que nasce o roteiro.

Em meio a necessidade de coerência narrativa, um novo cenário nasce. “Nasceu o roteiro do filme”, observa Béla Baláz, “quando o filme se estabeleceu como uma nova forma de arte independente e já não era possível improvisar novos e sutis efeitos visuais em frente da

câmera; estes passaram a ser planejados com antecedência e cuidado”². (SCREENPLAYOLOGY, 2013, tradução livre do autor)

Nesse ponto o roteiro começa a dar seus primeiros passos e começamos a observar vários modelos de roteirização, dois deles se destacam entre os historiadores. Em um deles observamos que há uma controvérsia em relação ao fato de ele ser um roteiro ou ser parte do material de divulgação do filme, uma sinopse que era veiculada junto com a exibição.

O roteiro do filme *Viagem para Lua* de George Méliès é cercado dentro desta controvérsia. Para o historiador Kevin Alexander Boon o roteiro do filme de Méliès é um dos primeiros espécimes de desenvolvimento do roteiro, pois ele vai além de uma sinopse rasa, já concebendo o desenvolvimento de diversas cenas.

“Uma das primeiras grandes infusões da história no cinema foi *A Viagem à Lua*, de Georges Méliès (*Le voyage dans la lune*, 1902), que surpreendeu o público americano e produtores de filmes e envolveu uma grande preparação de Méliès. Uma parte desta preparação foi a escrita de um roteiro esparso.” (BOON, 2008, p.04)³

Porém, Price (2013) nos conta que nesse modelo de primeiro cinema as histórias sofriam devido ao seu tamanho diminuto, pois havia um sentimento de incompreensão com relação aos filmes muito curtos. O que Noël Burch (1981) veio a chamar de um sentimento de “incompletude” da narrativa do filme, por isso muitos exibidores buscavam complementar a narrativa dos filmes através de cartazes, cartelas informativas ou mesmo um narrador contando a premissa do filme.

O aumento da narrativa fez com que os filmes conseguissem concluir uma estrutura que fazia sentido para o espectador, com isso, muitos dos meios utilizados para auxiliar na narrativa acabaram em desuso, já outros perduram. Por ser algo novo, o ato de escrever roteiros deixou pouco material de arquivo, principalmente dos primórdios. Porém, muito material que foi utilizado como publicidade conseguiu passar a barreira do tempo de maneira mais imune. Price nos coloca que, por isso, é muito comum confundir material que poderia ser um conteúdo histórico de roteiro, com material que fora utilizado na divulgação do filme.

² No original “Out of this need for narrative coherence, the scenario proper was born. “The film script was born,” observes Béla Balázs, ‘when the film had already developed into an independent new art and it was no longer possible to improvise its new subtle visual effects in front of the camera; these had to be planned carefully in advance.’”

³ No original “One of the first major infusions of story into filmmaking was Georges Melies’s *A Trip to the Moon* (*Le voyage dans la lune*, 1902), which astounded American audiences and film producers and involved a great deal of preparation from Melies. One part of this preparation was the writing of a sparse scenario.”

Essa é a relação que se desdobra na busca por compreender as raízes do roteiro. Entender se a fonte daquele material é pré-realização da obra ou pós realização da obra. Pois, além do material promocional, havia também os roteiros de registro de obra dos direitos autorais. Esse modelo de roteiro era comum ser escrito com intuito de registrar a obra, mas geralmente esse “roteiro” era escrito após as filmagens.

Méliès, por exemplo, publicou um catálogo chamado ‘Stars’ onde havia detalhes de vários dos seus filmes, visava com isso se proteger da pirataria que era muito comum naquela época. Incluiu no catálogo várias informações a respeito de suas obras, como tempo de duração, tamanho dos filmes em pés, sinopse dos filmes, etc. Em um deles Méliès publicou uma sinopse dividida em 30 cenas, descrita da seguinte forma; “Um extraordinário e fantástico filme em trinta cenas”.

1. The Scientific Congress at the Astronomic Club.
2. Planning the Trip. Appointing the Explorers and Servants. Farewell.
3. The Workshops. Constructing the Projectile.
4. The Foundries. The Chimney-stack. The Casting of the Monster Gun/Cannon.
5. The Astronomers-Scientists Enter the Shell.
6. Loading the Gun.
7. The Monster Gun. March Past the Gunners. Fire!!! Saluting the Flag.
8. The Flight Through Space. Approaching the Moon.
9. Landing Right in the Moon’s Eye!!!
10. Flight of the Rocket Shell into the Moon. Appearance of the Earth From the Moon.
11. The Plain of Craters. Volcanic Eruption.
12. The Dream of ‘Stars’ (the Bolies, the Great Bear, Phoebus, the Twin Stars, Saturn).
13. The Snowstorm.
14. 40 Degrees Below Zero. Descent Into a Lunar Crater.
15. In the Interior of the Moon. The Giant Mushroom Grotto.
16. Encounter and Fight with the Selenites.
17. Taken Prisoners!!
18. The Kingdom of the Moon. The Selenite Army.

19. The Flight or Escape.
20. Wild Pursuit.
21. The Astronomers Find the Shell Again. Departure from the Moon in the Rocket.
22. The Rocket's Vertical Drop into Space.
23. Splashing into the Open Sea.
24. Submerged At the Bottom of the Ocean.
25. The Rescue. Return to Port and Land.
26. Great Fetes and Celebrations.
27. Crowning and Decorating the Heroes of the Trip.
28. Procession of Marines and Fire Brigade. Triumphal March Past.
29. Erection of the Commemorative Statue by the Mayor and Council.
30. Public Rejoicings.

Quadro 1 - Roteiro de Viagem à Lua (1902).

Além de Boon, muitos outros historiadores, como Lewis Jacobs, Azlant e Isabelle Raynauld afirmam que nesse catálogo vemos o roteiro completo do filme escrito por Méliès, esse seria o roteiro que ele escreveu anterior a filmagem de Viagem à Lua. Para Price há evidências que colocam essa tese em discussão, no próprio catálogo achamos uma introdução onde o irmão de George, Gaston, afirma que George praticamente nunca escrevia seus roteiros. Mesmo George sendo o primeiro a construir filmes a partir de cenas montadas, ele não tinha o hábito de escrever as cenas antes, um dos seus câmeras assegura que Méliès tinha uma capacidade incrível de conseguir articular as cenas sem precisar escrevê-las.

Parece certo, como Elizabeth Ezra argumenta, que ‘a maioria dos primeiros filmes de Méliès não usavam roteiros’, embora ela afirme que ele realmente escreveu alguns, e o próprio Méliès declarou que ele, pelo menos por vezes, preparava roteiros escritos, embora considerasse [...] que o roteiro tal como foi escrito não tinha importância, uma vez que o meu único objetivo era usá-lo como pretexto para encenação, para ilusão ou para cenas com um efeito agradável. [...] Qualquer um que compõe filmes de fantasia deve ser um artista apaixonado por sua arte, [...] buscando acima de tudo fazer com que o esqueleto do roteiro desapareça por trás dos delicados arabescos em que ele os envolve. [...] pode-se dizer que o roteiro neste caso nada mais é do que o fio a ser usado para amarrar os ‘efeitos’ entre si sem criar uma relação muito significativa entre eles [...] o

roteiro é de única importância secundária neste tipo de composição (PRICE, 2013, p.30-tradução nossa)⁴

Em 1903 Scott Marble escreve o roteiro com a qual Edwin Porter irá dirigir O grande assalto ao trem (1903), o roteiro já começa a trazer traços do que mais à frente iremos conhecer como modelo *Master Scene*. Já há um cabeçalho e abaixo dele a descrição das cenas. O cabeçalho nos situa no local onde ocorrerá a ação, além disso passa a constituir um elemento de indicação de locação. Ao contrário do roteiro proposto por Méliès, aqui já vemos alguma evolução na construção da cena, como são longas já uma preocupação em narrar fatos que irão acontecer na filmagem.

1 INTERIOR OF RAILROAD TELEGRAPH OFFICE.

Two masked robbers enter and compel the operator to get the "signal block" to stop the approaching train, and make him write a fictitious order to the engineer to take water at this station, instead of "Red Lodge," the regular watering stop. The train comes to a standstill (seen through window of office); the conductor comes to the window, and the frightened operator delivers the order while the bandits crouch out of sight, at the same time keeping him covered with their revolvers. As soon as the conductor leaves, they fall upon the operator, bind and gag him, and hastily depart to catch the moving train.

2 RAILROAD WATER TOWER.

The bandits are hiding behind the tank as the train, under the false order, stops to take water. Just before she pulls out they stealthily board the train between the express car and the tender.

3 INTERIOR OF EXPRESS CAR.

Messenger is busily engaged. An unusual sound alarms him. He goes to the door, peeps through the keyhole and discovers two men trying to break in. He starts back bewildered, but, quickly recovering, he hastily locks the strong box containing the valuables and throws the key through the open side door. Drawing his revolver, he crouches behind a desk. In the meantime, the two robbers have succeeded in breaking in the door and enter cautiously. The messenger opens fire, and a desperate pistol duel takes place in which the messenger is killed. One of the robbers stands watch while the other tries to open the treasure box. Finding it locked, he vainly searches the messenger for the key, and blows the safe open with dynamite. Securing the valuables and mail bags they leave the car.

4 THE TENDER AND INTERIOR OF THE LOCOMOTIVE CAB

This thrilling scene shows THE TENDER AND INTERIOR OF THE LOCOMOTIVE CAB, while the the train is running forty miles an hour. While two of the bandits have been robbing the mail car, two others climb over the tender. One of them holds up the engineer while the other covers the fireman, who seizes a coal shovel and climbs up on the tender, where a desperate fight takes place. They struggle fiercely all over the tank and narrowly escape being hurled over the side of the tender. Finally they fall, with the robber on top. He seizes a lump of coal, and strikes the fireman on the head until he becomes senseless. He then hurls the body from the swiftly moving train. The bandits then compel the engineer to bring the train to a stop.

5 SHOWS THE TRAIN COMING TO A STOP

Shows THE TRAIN coming to a stop. The engineer leaves the locomotive, uncouples it from the train, and

⁴ No original "It seems certain, as Elizabeth Ezra argues, that 'most of Méliès's early films did not even use scripts', although she holds that he did indeed write some,³⁴ and Méliès himself stated that he did, at least on occasion, prepare written scenarios, although he considered that ... the scenario as it was written had no importance, since my only purpose was to use it as a pretext for staging, for illusion, or for scenes with a pleasant effect. [...] Anyone composing fantasy films must be an artist smitten with his art [...] searching above all to make the skeleton of the scenario disappear behind the delicate arabesques within which he envelops them. [...] You might say that the scenario in this case is nothing more than the thread to be used to tie the 'effects' to each other without creating much meaningful relationship between them [...] the scenario is of only secondary importance in this kind of composition."

pulls ahead about 100 feet while the robbers hold their pistols to his face.

6 EXTERIOR SCENE SHOWING TRAIN.

The bandits compel the passengers to leave the coaches, "hands up," and line up along the tracks. One of the robbers covers them with a revolver in each hand, while the others relieve the passengers of their valuables. A passenger attempts to escape, and is instantly shot down. Securing everything of value, the band terrorize the passengers by firing their revolvers in the air, while they make their escape to the locomotive.

7 LOCOMOTIVE.

The desperadoes board the locomotive with this booty, compel the engineer to start, and disappear in the distance.

8 THE ROBBERS

Bring the engine to a stop several miles from the scene of the "hold up," and take to the mountains.

9 VALLEY

A beautiful scene in A VALLEY. The bandits come down the side of a hill, across a narrow stream, mounting their horses, and make for the wilderness.

10 INTERIOR OF TELEGRAPH OFFICE.

The operator lies bound and gagged on the floor. After struggling to his feet, he leans on the table, and telegraphs for assistance by manipulating the key with his chin, and then faints from exhaustion. His little daughter enters with his dinner pail. She cuts the rope, throws a glass of water in his face, restores him to consciousness, and, recalling his thrilling experience, he rushes out to give the alarm.

11 INTERIOR OF A TYPICAL WESTERN DANCE HALL.

Shows a number of men and women in a lively quadrille. A "tenderfoot" is quickly spotted and pushed to the center of the hall, and compelled to do a jig, while bystanders amuse themselves by shooting dangerously close to his feet. Suddenly the door opens and the half-dead telegraph operator staggers in. The dance breaks up in confusion. The men secure their rifles and hastily leave the room.

12 RUGGED HILL

Shows the mounted robbers dashing down A RUGGED HILL at a terrific pace, followed closely by a large posse, both parties firing as they ride. One of the desperadoes is shot and plunges headlong from his horse. Staggering to his feet, he fires at the nearest pursuer, only to be shot dead a moment later.

13 THE THREE REMAINING BANDITS

Thinking they have eluded the pursuers, have dismounted from their horses, and after carefully surveying their surroundings, they start to examine the contents of the mail pouches. They are so grossly engaged in their work that they do not realize the approaching danger until too late. The pursuers, having left their horses, steal noiselessly down upon them until they are completely surrounded. A desperate battle then takes place, and after a brave stand all the robbers and some of the posse bite the dust.

14 BARNES

A life-size [close-up] picture of Barnes, leader of the outlaw band, taking aim and firing point-blank at the audience. The resulting excitement is great. This scene can be used to begin or end the picture.

Quadro 2 - Roteiro de O grande assalto ao trem.

Em 1904 o filme de Porter foi citado pela *Kleine Optical Company* como um filme que educou a população para narrativa audiovisual, sua narrativa concisa e alinhada através das cenas consegue prender o público e fazê-lo compreender a história. Edwin Porter, por sinal, foi um dos primeiros cineastas a conseguir construir histórias que demandassem situações assim.

A evolução da gramática cinematográfica transformou o roteiro em um objeto prioritário no cinema. A demanda agora era por narrativas que conseguissem agregar uma coerência visual aos novos arranjos gramaticais do cinema, e nesse ponto a construção de um roteiro era fundamental. O roteiro deixa de situar apenas o local e a ação da cena, e passa a abranger também informações de linguagem visuais, como planos e movimentos de câmera.

Os roteiros passam a ser cada vez mais peças de produção, aglutinando informações a respeito de estruturas produtivas, deixando assim de dar ênfase a escrita e ao desenvolvimento da história. Essa visão, vinda da indústria, relega ao roteiro um papel de organizador da gravação, não mais na criação. Maras (2009), nos coloca que é a partir daí que a divisão entre concepção e execução é colocada. As ações de atuar e filmar passam a ser vistas como ações de execução e não mais de concepção, é essa visão que vai criar duas lendas que foram disseminadas quando pensamos em roteiro. A ideia de “*shoot as written*”, ou seja, filmado como escrito, que formaliza a distinção entre concepção, criatividade e execução. E mais à frente vai gerar o conceito de *Blueprint*, onde o roteiro passa a ser visto como um projeto arquitetônico, cheio de informações técnicas para o desenvolvimento *ipsis litteris* do texto.

Ao ser acrescido de informações técnicas o roteiro passa a ser visto mais como um *continuity script*, ou seja, um roteiro de filmagens, onde as cenas são colocadas de tal forma, já planejadas, para serem rodadas da maneira que foram escritas. Esses roteiros nada mais eram que uma relação de cenas com indicações de planos. A partir desse ponto a divisão de trabalho passa a dar mais espaço ao roteirista, mas não de uma forma positiva. O roteirista aqui passa a ser um continuísta, pois era mais barato para os estúdios manter alguém preocupado com a continuidade das histórias ainda no desenvolvimento delas, do que ter que fazer refilmagens para concertar as relações narrativas. O roteiro de *Satan McAllister's Heir* (1915), sem tradução para o português, nos mostra como esses processos foram acoplados a estilística do roteiro.

25. CLOSE UP ON SATAN, BOB AND HATTIE AT SCHOONER

Satan is coldly telling them they will have to get out -- they look at him and at each other apprehensively -- he speaks -- INSERT TITLE --

"I AIN'T WHAT YOU MIGHT CALL A SOCIABLE CUSS AND I AIN'T ENCOURAGIN' NEIGHBORS."

BACK TO ACTION -- Satan continues to gaze at Bob with a deadly contempt -- the latter looks at him but says nothing --

26. CLOSE UP ON DOLLY AT CREEK BANK

She has filled her canteen and is leaning over drinking from the creek -- Rags is fussing about her and she cups her hands and fills them with water that he may drink -- see if he won't drink -- make a cute scene of it --

27. CLOSE UP ON SATAN, BOB AND HATTIE AT SCHOONER

Cut back to Satan ordering them to leave -- Bob starts to speak but Satan interrupts him and says -- INSERT TITLE --

"WHEN THEY DON'T TAKE THE HINT AND MOVE ON, I ANNOY THEM PLUM SCANDALOUS"

BACK TO ACTION -- he drops his hands suggestively on the handles of his pistols and holds the pose for the moral effect on them -- they stare at him and show they are frightened and discouraged by his attitude --

Quadro 3 - O roteiro de Satan McAllister's Heir (1915)

Fonte: < <http://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/1-1/#fn-18-18> >

Os elementos que compõem a narrativa ficam em segundo plano, a própria estrutura da história acaba por ser reduzida a necessidade de planificação. Desde o título vemos os elementos como CLOSE ON, sinalizando que tipo de plano deveria começar a cena. Outro traço estilístico que podemos observar é o uso constante de hifens, seja com o intuito de separar situações que podem render planos diferentes, seja para apresentar outros elementos, como intertítulos. Em determinado momento entra os hifens e o roteiro sinaliza – Ele fala – INSERT TITLE, logo abaixo entra o texto da cartela a ser inserida.

As inserções provocadas pelo acréscimo de informações atravancam a leitura, deixando muito mais enfadonha. Por outro lado, a estrutura ainda lembra bem o que virá a ser o modelo *Master Scene*. Pode-se perceber facilmente os momentos em que o texto é interrompido para as informações necessárias, como a marcação nas planificações, as cartelas que serão postas e o retorno a ação depois das cartelas.

2.2 O SOM SINCRONIZADO

Como já vimos anteriormente, a tecnologia sempre esteve à frente das mudanças propiciadas no cinema. Seja na maneira como a linguagem avançou, seja nos procedimentos organizacionais, onde infelizmente o roteiro estava alocado, nesse período histórico. Com a chegada do som sincronizado o roteiro também passou por mudanças que impactaram sua estrutura, as indicações de sons e principalmente os diálogos precisaram ser relacionados.

Considerado o primeiro filme com sincronia entre imagem e som, o *Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) conta a história de Jack Rabinowitz, um judeu tradicional que desafia as regras de sua família ao cantar canções populares para a época. Punido por seu pai, Jack assume o nome de Jack Robin, e se torna um famoso cantor de Jazz, o sucesso, porém, não esmaece a relação com a família, uma vez que suas escolhas refletem diretamente nas tradições culturais.

Em uma determinada cena Jack oferta uma música para sua mãe.

218. CLOSE-UP MOTHER

Her lips form the word “Diamonds” in a startled manner as her eyes reflect the glitter of the jewel. She looks up at Jack and says:

TITLE 73: “Are you sure it’s for me, Jackie?”

219. MED SHOT BORH

He tells her that it’s nothing at all, adding:

TITLE 74: “I got so much Money, Mama, Rockefeller is jealous of me—and Henry Ford is always trying to borrow from me.

Quadro 4 - Trecho do roteiro O cantor de Jazz (1927).

Observamos que era incipiente a ideia de como representar o diálogo no roteiro, a forma como o diálogo é colocado ainda é herança da escrita dos intertítulos. TITLE 219. Por outro lado, indicações de que ele falaria acabam vindo antes mesmo de aparecer o diálogo propriamente dito, não numa forma de antecipação, mas num modelo que ainda não sabe lidar com a técnica que utiliza.

Observando o trecho de roteiro abaixo, extraído do filme *King Kong*, de 1913, podemos ver as diferenças com relação aos dois modelos anteriores.

WALL AND GREAT GATE

The gate is being opened by natives. Procession passes through, taking Ann to the altar. People crowding to top of wall.

CUT TO exterior of wall, projection of altar on left. Ann being tied to altar. People crowding top of wall with torches.

Two men begin beating big gong, those on wall yelling and beating drums.

CUT TO Great Gate, natives closing and bracing it.

Top of wall. Chief invoking Kong:

CHIEF

Kara Ta ni, Kong. O Taro Vey, Rama
Kong.

(We call thee, Kong. O Mighty
One, Great Kong.)

Wa saba ani mako, O Taro Vey, Rama
Kong.

(The bride is here, O Mighty
One, Great Kong.)

CUT TO altar and jungle opening set, split shot. Noise suddenly stops. KONG steps from jungle opening, looks at people on wall, beats his chest. Sees Ann, starts toward her.

CUT TO exterior of wall, projection of altar on left. Kong walks way from camera till he blocks altar from view.

People on wall watch in silence.

CUT TO close altar set, Ann and altar against projection background, cutting to double projection when Kong passes foreground.

Kong in close up stands behind girl, looking at her. He looks up at wall and beats his chest. He walks round altar, then starts to unfasten her.

CUT TO straight shot of people on wall, breaking out in wild demonstration as Kong takes Ann.

CUT TO village street, Council House set, ship's party racing through and into court.

CUT TO exterior wall set, Kong turns from Altar with Ann in his hand and walks toward camera. Crowd on wall in uproar gong, drums, yelling, waving torches.

CUT TO Driscoll and party reaching Gate, he hears Ann scream, looks through window.

CUT TO what he sees. Edge of Jungle set, miniature.

KONG walks away from camera and into jungle, turning to look back, so Ann is seen in his hand.

CUT TO Great Gate. Driscoll wildly gesturing to sailors to open it. Noise continues.

Sailors struggle with pole. They get it down and start tugging at gate.

DRISCOLL

He's got Ann! Who's coming with me?

Quadro 5 - Trecho do roteiro de King Kong (1913)

Fica claro como a construção das cenas se dá com base nos pensamentos de câmera, principalmente nos cortes. As indicações de CUT TO a cada novo parágrafo funcionam para evidenciar os momentos de mudança de plano, seja para dar ritmo ou posicionamento. Apesar de menos ruidosas, as inserções também provocam certos incômodos na leitura, graças a sincronização sonora, os diálogos não precisam mais ser anunciados por intertítulos. Isso já deixa mais fluída a leitura pois os personagens agora são apresentados com seus nomes e seu diálogo logo abaixo. Contudo, o som não se resume apenas aos diálogos, diversos elementos sonoros já são compostos e pensados na construção da cena, observamos indicações como a multidão clama, os barulhos persistem, ou mesmo indicação de um silêncio. Tudo isso já demonstra a necessidade da construção sonora posta no roteiro.

Outrossim, é interessante observarmos que o desenvolvimento da ação passa a ser mais encadeado, principalmente no tocante as figuras animadas. Lembremos que King Kong foi um dos primeiros filmes a utilizar a técnica de *stop motion* para criar efeitos especiais, fica claro a necessidade de desenvolver todos os movimentos que a animação deveria ter, bem como a planificação necessária dentro da ação. Dentro do próprio roteiro observamos as indicações do tipo de animação que será usada para construção da cena, como por exemplo no momento em que marcam “*cutting to double projection when Kong passes foreground*” demonstrando que nesse momento será feito uma *back projection* para simular a presença de Kong no ambiente.

2.3 O PROCESSO INDUSTRIAL E A PADRONIZAÇÃO

O roteiro até o ponto que abordamos aqui, ficou conhecido como *shooting script*. Apesar das semelhanças com o modelo *Master Scene*, que privilegia as cenas, essa forma de roteirizar veio da necessidade de o estúdio controlar a estética e estilística

dos filmes. É desse ponto que nasce a ideia do roteiro como um *Blueprint*, um projeto a ser filmado exatamente igual ao que foi escrito, como uma planta baixa na arquitetura.

Os processos evolutivos da estilística do roteiro, conforme acompanhado, vieram sempre acompanhados de evoluções, ora técnicas, ora produtivas, cada um ocupou um lugar determinado de acordo com a necessidade do momento. Nos primeiros anos uma mesma pessoa pensava o roteiro, rodava a câmera e por consequência dirigia a cena. Esse modelo, dos primeiros filmes como dos irmãos Lumière, ficaram conhecidos como *Cameraman system* (1896-1907). A necessidade de particionar as funções dentro da produção, já em decorrência do crescimento da narrativa dos filmes, fez com que a figura do câmera e do diretor fossem dissociadas. Havia agora um diretor para pensar as cenas e um câmera para pensar exclusivamente na filmagem, essa evolução fez surgir tanto o *Director system* (1907-1909) quanto seu sequente o *Director-unit system* (1909-1914). A diferença primordial entre os dois reside na divisão maior entre as equipes, e por conseguinte a inclusão da figura do roteirista no segundo modelo. Os roteiros eram ainda com algumas descrições de cena e o cabeçalho continha a informação sobre locação e plano da câmera, como vimos no roteiro de *The great train robbery*.

A evolução seguinte se dá quando os estúdios assumem o controle maior das produções, fazendo do roteiro uma peça de organização das gravações contendo todas as planificações do que deveria ser rodado. Assim foram instituídos os modelos *Central Producer system* (1914-1931), *Producer-unit system* (1931-1955) e o *Package-unit system* (1955-1960). Esses não eram modelos institucionalizados, de fato, são nomenclaturas que foram criadas no intuito de organizar os processos produtivos que tiveram relação com as mudanças na estilística do roteiro. Esses processos, sempre vistos a partir da perspectiva da indústria, buscavam particionar a estrutura. Acreditava-se que assim, incentivada pelo modelo fordista, conseguiriam desenvolver um modelo de produção que fosse mais eficiente e barato.

É comum ver Hollywood descrita como uma espécie de ‘fábrica’, mas essa noção tem limitações para descrever alguns ofícios e aspectos artísticos da indústria. Como Staiger observa: “É útil classificar o modo de produção de Hollywood como produção em massa, mas isso não explica a disparidade entre D.W. Griffith na Biograph Company em 1910 e Dore Schary na Metro-Goldwyn-Mayer em 1950 (Bordwell et al. 1985:92). Para resolver esta questão, Staiger analisa a divisão detalhada do trabalho e os sistemas de gerenciamento no estúdio. Através desses exemplos, Staiger mostra como a produção em massa em Hollywood nunca atingiu a rigidez total da linha de montagem de outras indústrias e nem sempre seguiu o procedimento

mais barato de produção cinematográfica. (MARAS, 2009, p37-tradução nossa)⁵

Todos esses modelos vigoraram durante o período que ficou conhecido como *Studio System*, sistema conhecido pela concentração de poder na mão dos estúdios. Estes eram responsáveis por toda a cadeia cinematográfica, desde a concepção até a exibição, ou seja, os estúdios reuniam em si os processos de produção, distribuição e exibição. Esse controle era demonstrado principalmente nos contratos de exclusividade que os estúdios mantinham com suas estrelas, diretores, roteiristas, diretores de fotografia, etc. O sistema funcionava de tal forma que até as redes de exibição eram propriedades dos estúdios, e não raros carregavam seus nomes e exibiam exclusivamente os filmes de seus estúdios. Os cinemas Paramount só passavam filmes da Paramount, bem como os da MGM, Universal, etc.

Em 1948 a suprema corte estadunidense de antitruste julgou o caso Paramount, como ficou conhecido. Foi uma forma de ‘divorciar’ o modelo central dos estúdios, separando as áreas de produção, distribuição e execução.

Tom Stempel explica sucintamente as consequências para os roteiristas: O divórcio dos lados de produção e distribuição dos negócios do lado dos cinemas significava que as empresas não podiam mais controlar mercados garantidos para seus filmes. Não havia mais a necessidade de os estúdios terem todo o talento contratado, uma vez que não tinham trabalho garantido para eles. [...] Em vez de trabalhar para chefes de estúdio, [roteiristas] agora se encontravam trabalhando para produtores independentes, diretores, atores e às vezes até para si mesmos. As mudanças trazidas pela decisão do caso Paramount persistem até hoje. (PRICE, 2013, p. 182 – tradução nossa)⁶

Com isso, a cadeia cinematográfica passa a ser dividida em três partes. Produção, distribuição e exibição. Os estúdios passam a se concentrar no exercício da distribuição, e vendem suas cadeias de cinema para redes exibidoras. A parte de

⁵ No original “It is common to see Hollywood described as a kind of ‘factory’, but this notion has limitations in describing some craft and artistic aspects of the industry. As Staiger notes: ‘It is useful to classify the Hollywood mode of production as mass production, but that does not explain the disparity between DW Griffith at the Biograph Company in 1910 and Dore Schary at Metro-Goldwyn-Mayer in 1950 (Bordwell et al. 1985: 92). To address this issue Staiger looks at the detailed division of work and the management systems in the studio. Through these instances Staiger shows how mass production in Hollywood never reached the full rigidity of the assembly line of other industries, and did not always follow the cheapest filmmaking procedure.”

⁶ No original “Tom Stempel explains succinctly the consequences for screenwriters: The divorcement of the production and distribution sides of the business from the theater side meant the companies could no longer control guaranteed markets for their films. There was then no longer a need for the studios to have all the talent under contract, since they did not have guaranteed work for them. [...] Instead of working for studio heads, [screenwriters] now found themselves working for independent producers, directors, actors, and sometimes even themselves. The changes brought about by the Paramount decision continue into the present.”

produção passa a ser feita por pequenas produtoras independentes, com isso quebra-se o vínculo de exclusividade dos profissionais com os estúdios.

Essas mudanças na indústria acabam por impactar em novas alterações na estilística do roteiro. Nesse novo modelo o *shooting script* passa a ser questionado, uma vez que os estúdios vão cada vez mais perdendo suas identidades fílmicas, sendo engolidos por conglomerados multinacionais. E uma nova era cinematográfica começa a emergir.

Nessa altura as consequências do divórcio significavam que os roteiristas de Hollywood não eram mais uma loja fechada. Os estúdios perderam cada vez mais suas identidades e se tornaram absorvidos em conglomerados multinacionais, alugando suas instalações para produtores independentes. Essas mudanças no sistema de estúdio foram acompanhadas por uma nova etapa na fertilização cruzada das indústrias cinematográficas estadunidense e europeias, à medida que escritores e diretores mais jovens, muitos deles recém graduados das novas escolas estadunidenses de cinema, passaram à influência europeia. Cinema de arte e conceitos predominantes do autor cinematográfico, encontrando seu caminho para dirigir, inicialmente, através do método menos custoso de escrever roteiros. (PRICE, 2013, p 189 – tradução nossa)⁷

Outra mudança sintomática na forma de escrita do roteiro iniciou ao final da década de 1950 e aflorou na década seguinte. Dessa vez não em razão de um modelo de produção, mas de um modelo estilístico e principalmente estético. Influenciados pelo que vinha acontecendo na Europa, onde eclodia a *Nouvelle Vague*, os diretores estadunidenses passaram a exigir para si o direito a pensarem a planificação e a montagem dos filmes. Eclodia ali a política do autor de cinema, capitaneada principalmente pelo crítico André Bazin, à frente da renomada revista *Cahiers du Cinéma*. Essa política tem como premissa trazer para o diretor o conceito de autor, uma vez que o diretor de cinema ainda não era reconhecido como um autor-criador de sua obra. Segundo essa política, alguns diretores conseguem, mesmo em obras distintas, manter um traço estilístico que o define enquanto criador.

Essa mudança de perspectiva na figura do diretor foi fundamental nesse período final da década de 1950, principalmente pela crise que passava a indústria

⁷ No original “By this point, the consequences of divorce meant that screenwriting in Hollywood was no longer a closed shop. Studios increasingly lost their identities and became absorbed within multinational conglomerates, leasing their facilities to independent producers. These changes in the studio system were accompanied by a new stage in the cross-fertilisation of the American and European film industries, as younger writers and directors, many of them the first graduates from the new American film schools, came under the sway of European art-house cinema and prevailing concepts of the cinematic 'auteur', finding their way into directing initially through the less costly method of writing screenplays.”

cinematográfica. Com a ascensão da televisão, o cinema passa a enfrentar um forte concorrente, era um período onde as pessoas passaram a ir menos ao cinema. A mudança veio com uma leva de novos diretores, muitos recém saídos das universidades e influenciados por um cinema moderno que estava sendo feito do outro lado do Atlântico.

A prerrogativa principal desses novos diretores era o controle sobre a criação da obra. Isso em um momento em que os estúdios estavam enfraquecidos e as produtoras estavam ainda fragmentadas, esse perfil de diretor conseguiu achar uma brecha num sistema que estava estagnado a muito tempo. Para ser visto como um autor-criador o diretor precisa ter controle total sobre sua obra, desde da confecção do roteiro até a construção da edição. Com isso, o modelo *shooting script*, formulado para o controle do estúdio, passa a ser contestado, o modelo é formado principalmente por uma relação de indicações de planos e movimentos de câmera, restando pouco espaço para o diretor expor seu estilo.

O movimento, que ficou conhecido como *Nova Hollywood*, fez do roteiro sua primeira vítima. A necessidade de buscar uma nova linguagem passava essencialmente por um novo modelo de produzir, muito mais livre e abrangente. Das amarras posta pelo modelo *shooting script*, para uma liberdade total e irrestrita, o que nunca é uma passagem simples. Dessa forma, saiu-se de um modelo de roteiro que privilegiava a organização das filmagens, para um modelo de filmagem que não privilegiava a organização do roteiro. Havia uma busca por naturalidade e espontaneidade, ingredientes que muitos acreditavam estar apenas no real e não na encenação. O roteiro então volta a ser um mero guia de filmagens, como nos primórdios do cinema, com apenas algumas indicações de possíveis cenas a serem gravadas. Não há espaços aqui para nada que possa aprisionar o real, o roteiro apenas propõe a cena, que deve acontecer, ou não, durante as filmagens.

Talvez o melhor exemplo de filme seja *Easy Rider* (1969), a afirmação hippie final da independência das convenções. Enquanto *Easy Rider* mostra que até o final da década de 1960 o roteiro *master-scene* poderia ter sido usado para o filme mais radicalmente não convencional, seu modelo de produção era igualmente excêntrico, o que explica alguma das peculiaridades de sua forma. O roteiro tem uma história confusa que nunca foi resolvida de maneira satisfatória: creditado a Peter Fonda, Dennis Hopper e ao roteirista estabelecido Terry Southern, não fica está claro o quanto de cada um dos três tinha, com Southern e Hopper, por exemplo, cada um alegando ter escrito a totalidade do roteiro. Bert Schneider financiou o filme quase por

capricho, com pouco ou nenhum controle sobre a produção em si: as cenas do Mardi Gras foram filmadas sem roteiro, partes significativas da ação e do diálogo foram improvisadas, e o produtor e diretor eram também as estrelas do filme. (PRICE, 2013, p 193 – tradução nossa) ⁸

O fim da década de 1970 trouxe consigo novas mudanças, novamente atreladas ao como se produz filmes. O modelo da *Nova Hollywood* já estava desgastado, mesmo com grande apelo comercial, principalmente entre os executivos que já não sabem lidar com o excesso de estrelismo e liberdade dos diretores. Assim, eles passam a enxergar no modelo de *blockbuster*, os chamados filmes eventos ou arrasa-quarteirões, um trilha muito mais seguro e financeiramente viável. Mas voltando-se para um modelo mais industrial, algo que ficou consagrado é o fato do roteiro não se pautar mais pela construção com instruções de planificação e movimento de câmeras. Passa a seguir um caminho mais fluído, buscando uma construção que privilegia-se a dramaturgia, principalmente o desenvolvimento da cena. Ficando a cargo do diretor o desenvolvimento do roteiro técnico, com a descrição dos planos, movimentos de câmera, etc.

Assim o modelo *Master Scene* é adotado, ao privilegiar a ação e a dramaturgia narrativa sem demandar uma obrigação de planificação. Reflexo direto disso é que os roteiros passam a ter uma relação mais baixa por cenas, um roteiro *shooting script* tinha por volta de 500 cenas. Um *Master Scene* passa a ter por volta de 170, 180, com a mesma quantidade de páginas, essa diferença se dá, principalmente, porque no primeiro modelo a quantidade de cenas equivale a quantidade de planos. A adoção do modelo *Master Scene* de roteiro também permitiu mais liberdade para a edição, já que possibilita uma diversidade maior de intervenções. Dentro desse padrão, a visão do diretor sobre a cena poderá demandar mais, ou menos cortes, uma edição mais ágil, entrecortada ou mais alongada, privilegiando planos longos ou contínuos. Entretanto o modelo *Master Scene* não nasceu nesse momento. Em 1952 no livro *A Practical Manual*

⁸ No original “Perhaps the best example of such a film is *Easy Rider* (1969), the ultimate hippie affirmation of independence from convention. While *Easy Rider* shows that by the end of the 1960s the master-scene script could be used for the most radically unconventional movie, its production context was equally eccentric, which explains some of the peculiarities of its form. The screenplay has a confused history that has never been satisfactorily resolved: credited to Peter Fonda, Dennis Hopper and the established screenwriter Terry Southern, it remains unclear how much input each of the three had, with Southern and Hopper, for example, each claiming to have written the whole of the script. Bert Schneider funded the movie almost on a whim, with little or no control over the production itself: the Mardi Gras scenes were filmed without a script, significant parts of the action and dialogue improvised, and the producer and director were of this film were also be its stars.”

of *Screen Playwriting fo Theater and Television Films*, de Lewis Herman, já encontramos uma definição bastante assemelhada do que seria o modelo *Master Scene*.

Este é o *Master Scene*. Nenhum ângulo de câmera foi indicado. Apenas uma descrição da cena, a ação do personagem e o diálogo que a acompanha foram mantidos. [...] Trabalhando dessa maneira, com cenas mestras, o escritor simplesmente preencherá os segmentos não detalhados do tratamento, usando o máximo possível do material do tratamento. (PRICE apud HERMAN, 2013, p 185 – tradução nossa)⁹

Esse modelo passou a ser o convencionado pela indústria, principalmente numa década que vinha com tantas transformações. O início da década de 1980 trouxe dois elementos fortes na solidificação do modelo *Master Scene*. O primeiro foi o aumento crescente das bilheterias, com a chegada dos filmes arrasa-quarteirão, o segundo foi o fechamento da ação da Paramount, de 1948, que impedia os estúdios de centralizarem produção, distribuição e exibição. Assim, mesmo que não da mesma maneira, os estúdios puderam centralizar e hierarquizar novamente os processos de produção cinematográfica.

A evolução comercial do período em conjunto com a fragmentação de pequenas produtoras alocadas sob os estúdios, fez surgir uma profusão de roteiros para serem desenvolvidos. As décadas de 1970 e 1980 foram prolíferas em diversidade de filmes, não se sabia que tipo de filme as pessoas gostariam de consumir, com o advento dos arrasa-quarteirões todos os estúdios queriam um filme que atraísse uma quantidade massiva de gente. Isso resultou no crescimento do mercado de compras de roteiros para especulação, roteiros que não necessariamente eram adquiridos para serem executados, mas caso houvesse interesse do estúdio em algum determinado tema ou algum gênero de filme lá estariam eles, os chamados *specs*.

Três desenvolvimentos são particularmente notáveis: o aumento continuado do roteiro '*spec*', filmes de Hollywood que pareciam necessitados a reproduzir modelos padrões de histórias e a crescente expansão de manuais de roteiro, dos quais Syd Field's *Screenplay* (1979) é o primeiro e mais influente. Juntos, esses desenvolvimentos ajudaram a solidificar o roteiro em **um objeto com características mais precisamente definíveis** do que em qualquer outra época desde o fim da era silenciosa. (PRICE, 2013, p 201 – tradução nossa – grifo nosso)¹⁰

⁹ No original "That is a master scene. No camera angles have been indicated. Only a scene description, character action, and the accompanying dialogue have been attended to. [...] Working in this fashion, with master scenes, the writer will simply fill in the undetailed segments of the treatment, using as much of the treatment's material as is feasible."

¹⁰ No original "Three developments are particularly notable: the continued rise of the '*spec*' script, Hollywood films that appeared indebted to reproducible story templates and the rapidly growing bers of

Outro elemento que deu o tom desse crescimento foram os manuais de roteiros, ajudando a solidificar o modelo *Master Scene* como padrão da indústria. Manuais de roteiro não são algo moderno, desde de 1912 com o livro *The Technique of the Photoplay*, de Epes Winthrop Sargent, eles já estão sendo confeccionados com o intuito de construir uma convenção de regras para a escrita e desenvolvimento de roteiros. O desenvolvimento de manuais sempre esteve atrelado ao desenvolvimento dos roteiros, principalmente com as mudanças que foram ocorrendo ao longo dos anos. Uma vez que essas mudanças não aconteciam de maneira singular, mas de maneira orgânica ao longo dos anos, ou seja, não havia uma sistematização desses processos evolutivos, eles aconteciam pela demanda de cada processo produtivo ou criativo. Os modelos aqui narrados foram aqueles que acabaram perdurando por sua adequação as necessidades do sistema, tanto de forma produtiva quanto criativa.

Em virtude de tantas mudanças, os manuais apareciam com o intuito de disseminar os modelos mais recorrentes da indústria, e ao difundir esses modelos acabavam por intuir uma padronização do processo de escrita dos roteiros. Até a década de 1970 os manuais eram ainda muito pontuais, mas a disseminação dos roteiros *sepc* fez eclodir também a proliferação dos manuais de escrita. Os *specs* são roteiros especulativos, vendidos as produtoras com duas finalidades, vender uma história que possa ou não ser transformada em filme e/ou vender o roteirista que escreveu a história. Se tornou uma forma de roteiristas mostrarem seu trabalho para as produtoras. Não eram muito comuns antes dos anos 1970 pois não havia uma segurança legal com respeito aos direitos autorais de roteiros não filmados. Em 1976 foi firmado o *Copyright Act in the United States*, que entre outras coisas trouxe garantias legais para os roteiros não filmados, esse marco foi um avanço e desenvolveu muito o mercado de roteiros.

Em 1979 foi lançado um dos manuais mais influentes na escrita e estruturação de roteiros, o Manual do Roteirista de Syd Field, que trouxe consigo uma série de convenções sobre como deveriam ser a escrita do roteiros, baseadas na experiências do autor como leitor de roteiros para a produtora *Cinemobile Systems*. Esse ciclo foi uma crescente que traçou muitas das convenções de roteiros que Ian W. Macdonald (2013) veio chamar de ortodoxia do roteiro.

screenwriting manuals, of which Syd Field's Screenplay (1979) is widely held to have been the first and most influential. Together, these developments helped to solidify the screenplay into object with more precisely definable characteristics than at any time since the end of the silent era.”

Doxa é usado para significar "sabedoria recebida", ou tudo o que o campo diz ser a maneira certa (ou errada) de fazer as coisas. A *ortodoxia* do roteiro (o que já foi chamado de convenção de roteiro) é extraída da doxa, e é codificada em manuais e livros "como fazer". A ortodoxia lida quase inteiramente com o mainstream, e pode se tornar *doutrina*, ou a maneira como as coisas "devem" ser feitas. Uma visão *heterodoxa* da doxa nos dá opções e possibilidades mais amplas, incluindo algumas alternativas. *Story* de Robert McKee (1999) adota uma perspectiva heterodoxa, embora isso defenda a supremacia da visão ortodoxa. (p. 10 – tradução nossa – grifos do autor)¹¹

Essa ideia de ortodoxia do roteiro é defendida por Macdonald e outros teóricos da escrita de roteiros, como Steve Maras (2009) e Steve Price (2013). A concepção dela é de que a disseminação e proliferação de manuais, os chamados “*how do it*” (como fazer), criou uma doutrina de regras para a confecção de roteiros. Essas regras se estendem desde da maneira a como pensar as estruturas de um roteiro até o modelo de formatação e escrita que um roteiro deve ter. A própria fonte utilizada na escrita do roteiro, Courier 12, teve sua usabilidade propagada por manuais, com ela é possível se enquadrar com mais facilidade em outra regra de ouro dos manuais, a de “uma página por minuto”.

Outro desenvolvimento importante foi o surgimento da fonte Courier de 12 pontos como o tipo de letra padrão para os roteiros. Courier foi introduzido na década de 1950, mas ganhou popularidade porque era facilmente acessível tanto para máquinas de escrever quanto para computadores domésticos que começaram a substituir as máquinas de escrever nos anos 80. Sua adoção generalizada pela indústria de computação deveu-se a Courier usar a mesma largura fixa para cada caractere; portanto, exigia relativamente menos demanda da memória do computador. Como vantagem adicional, em combinação com o formato *master scene* padrão propagado pelos manuais de roteiro, Courier ajudou os amadores a seguir a suposta regra de ‘uma página por minuto’, e, portanto, oferecer scripts de especificação que davam alguma indicação de que o roteirista estava familiarizado com a ideia do roteiro como um documento de produção e orçamento. Coletivamente, esses desenvolvimentos fazem com que os roteiros assumam uma forma física genérica, caracterizada não apenas pelo tamanho geral do documento ou pelo arranjo das palavras na página, mas também pelo que não existia: os roteiros se tornaram notáveis por seu ‘espaço vazio’, o que tornou as páginas de fácil leitura para os

¹¹ No original “Doxa is used to mean ‘received wisdom’, or everything the field says is the right (or wrong) way to do things. The screenwriting orthodoxy (what has been previously termed the screenwriting convention) is extracted from the doxa, and is codified in manuals and ‘how-to’ books. The orthodoxy deals almost entirely with the mainstream, and can become doctrine, or the way things ‘must’ be done. A heterodox view across the doxa gives us broader options and possibilities including some alternatives. Robert McKee’s *Story* (1999) takes a heterodox perspective, though this is to argue for the supremacy of the orthodox view.”

leitores da indústria e cineastas que precisavam ler e anotar no roteiro seus ideias. (PRICE, 2013, p.203 – tradução nossa)¹²

Macdonald traçou um estudo que sintetiza a maneira como os manuais constroem essa ortodoxia, há elementos que são referenciais para todo o desenvolvimento desses textos.

¹² No original “Another important development was the emergence of the 12-point Courier font as the default typeface for screenplays. Courier had been introduced in the 1950s, but gained popularity because it was readily accessible both for typewriters and for the home computers that began to replace typewriters in the 1980s. Its widespread adoption by the computing industry was due to Courier using the same fixed width for each character; it therefore placed relatively small demands on computer memory. As a further advantage, in combination with the default master-scene format propagated by screenwriting manuals, Courier helped amateurs to follow the supposed ‘one-page-per-minute’ rule, and therefore to offer spec scripts that gave some indication that the writer was familiar with the idea of the script as a timing and budgeting document. Collectively, these developments cause screenplays to take on a generic physical form, characterized not only by the overall length of the document or the arrangement of the words on the page, but also by what wasn’t there: screenplays were notable for their ‘white space’, which made the pages user-friendly for industry readers and film-makers who needed to skim and annotate the script for their own purposes.”

INTRINSIC COMPONENTS**'Technical' elements****Narrative units/collections of units***scene, sequence, storyline, shot, beat, transition (between units)...***visual aspect***'the visuals', camera, point-of-view, mise-en-scene, background/setting, action***aural aspect***dialogue, sound/FX, music***time***Time (real, screen, emotional, narrative; from Parker 1998:23), rhythm, tempo***format***Conventional script format(s)***'Content' concepts****story, narrative***story, narrative, theme, premise, conflict***form, structure***form, 3-act structure, paradigm, acts, obstacles/complications, climax, catharsis***unity***unity, connections, causality***plot***plot, plot/turning points, revelation, concealment, reversal, sub-plots***character***pity/sympathy, empathy, protagonist/antagonist, stakes, motivation, progression, (fatal) flaw, error, suspense, tension, emotions***inference***inference, sub-text, gap (between expectation and what happens), understatement, backstory***EXTERNAL COMPONENTS****archetypal constructions***genre, archetypes, basic plots, style***the industrial process of writing and reading***industrial/commercial drivers, star, marketplace***interaction with the reader/audience***reader, audience, pleasure, evaluation/assessment***the creative process***creativity, authorship*

Quadro 6 - Os componentes da ortodoxia do roteiro: Uma análise dos manuais de roteiro mais populares entre 2002 e 2012.

Nesse modelo Macdonald construiu uma base de elementos intrínsecos a diversos manuais de roteiro, para chegar nessa lista ele fez uma pesquisa entre os manuais mais populares que foram lançados entre os anos de 2002 e 2012 na Inglaterra, sendo metade deles de publicações estadunidenses e metade de publicações inglesas. Todos esses elementos listados estão de alguma forma presentes em todos os manuais. Dessa forma ele separou os elementos em três grandes categorias; Elementos técnicos,

Conceitos de conteúdo e Componentes externos. Cada categoria foi subdividida em outras partes de forma a abarcar a totalidade de elementos presentes.

Na categoria Elementos técnicos observamos as subcategorias: Unidades narrativas ou coleções de unidades, que compreende os elementos da cena, da sequência, do *storyline*, do *shot*, do *beat* e da transição (elementos entre as unidades); Os aspectos visuais são compostos pelo ‘*the visuals*’, câmera, ponto de vista, *mise-en-scène*, segundo plano e ação; Os aspectos auditivos incluem os diálogos, efeitos de som e a música; Em tempo vamos encontrar o tempo em suas diversas formas narrativas (real, na tela, tempo emocional, tempo narrativo), o ritmo e o tempo enquanto construção rítmica. A última subcategoria é o formato, onde vemos o elemento que vamos discutir nesse trabalho, que é o formato convencional do roteiro.

A segunda categoria diz respeito aos Conceitos de conteúdo, e abarca as subcategorias; História e narrativa, que aborda os conceitos de história, narrativa, tema, premissa e conflito; Forma ou estrutura traz os conceitos de forma, estrutura de três atos, paradigmas, atos, obstáculos ou complicações, clímax e catarse; Unidade é composto por unidade, conexões e causalidade; Em Arco encontramos Arco, pontos de virada, revelações, dissimulação, viradas, e sub-arcos; Personagem tem com subcategorias pena ou simpatia, empatia, protagonista e antagonista, amarras, motivação, progressão, uma falha de caráter, erros, suspense, tensão e emoção; Inferência traz sub texto, distanciamento entre expectativa e realidade, um posicionamento oculto e uma história pregressa.

A última categoria é a de Componentes externos, composta por Construções de arquétipos que são gênero, arquétipos, arcos base, estilo; O processo industrial de escrita e leitura são os participantes da cadeia industrial e comercial, as estrelas, os espaços de mercado; A interação entre o leitor e a audiência é composto pelo leitor, a audiência, o prazer em ler e avaliação; O processo criativo é a criatividade e a autoria.

A partir dessa estrutura Macdonald vai analisar como os manuais constroem cada uma desses elementos da ortodoxia. Por outro lado, este trabalho busca seguir um caminho que está dentro dessa ortodoxia, mas pouco abordado. O formato convencional do roteiro é um elemento que perdura desde dos primórdios, sua estrutura rígida e pouco convencional é sempre reafirmada pelos manuais. Construído sempre como um meio do caminho entre a dramaturgia e a produtividade, o roteiro é um objeto de mundos distintos que nunca alcança sua completude em nenhum deles. Nem como material de

produção, pois não traz todas as informações necessárias a compreensão da obra fílmica, que deve ser completa pelo diretor, nem como dramaturgia já que é restrito em sua linguagem.

A escrita do roteiro, portanto, com os seus códigos bem delimitados em um formato rígido de organização sintagmática (capa, cabeçalho, rubrica, diálogos e transições), já impregna o texto com uma tecnicidade que difere, de cara, das configurações possíveis do texto literário: a linguagem verbal, para a literatura, é sempre autocentrada, sua matéria-prima se abre e se fecha nas próprias possibilidades da escrita de organizar ou reorganizar a experiência da linguagem. No roteiro, por outro lado, a linguagem verbal é quase sempre um meio-termo, uma ponte imaginada para o filme ou a série por vir. É enfim o código técnico através do qual, durante o processo produtivo da cadeia do audiovisual, os produtores, diretores, atores e demais técnicos engajados na realização conseguem visualizar de antemão a dramaturgia ficcional tramada no texto. (SILVA, 2016, p. 74)

O roteiro é visto pelos manuais como um material de produção, por isso deve seguir os preceitos informativos necessários para a realização da obra fílmica. Alguns desses preceitos passam pelas informações que são necessárias dentro de sua estrutura, como cabeçalho com as informações de locação, ambiência, etc. Outras informações são mais subjetivas, ou melhor menos. Dentro da estrutura do roteiro há a necessidade de se pensar a escrita através de imagens, tudo deve ser visível é uma das regras dos manuais. Esse sistema tem como base a ideia de que o que está no roteiro tem que ser filmado, mas há outra regra oculta a essa, a de que o roteiro deve ter uma objetividade na sua escrita, pois a subjetividade fica a cargo do diretor. Esse é um conceito que funciona bem para o cinema, onde, como já vimos, o diretor é a figura que centraliza a ideia do autor.

Mas quando falamos de televisão essa equação muda, principalmente no campo do drama seriado contemporâneo. Aqui observamos que há uma mudança estrutural ocorrendo no eixo desse elemento, driblando essa estrutura ortodoxa. No drama seriado contemporâneo a figura que detém o papel de autor-criador não é mais o diretor e sim o *showrunner*. O *showrunner* é uma função exercida por um roteirista, na maioria das vezes, e unifica as funções de chefe dos roteiristas e produtor da série. É a figura que controla e coordena o desenvolvimento de uma ficção seriada, seja no drama ou na comédia. É a pessoa, ou pessoas, responsável por trazer uma identidade ao conjunto da obra que está sendo realizado. Diferente do cinema, a ficção seriada tem um escopo maior sendo desenvolvido, uma história que se entrelaça e é desenvolvida por vários episódios, porém sempre com um conceito unificador entre eles.

A ideia de um conceito unificador perpassa a estrutura funcional da série, sendo uma série procedural, folhetinesca ou antológica, todas tem um conceito unificador. Séries procedurais, como *Two and a half men*, *CSI*, *House*, investem em um modelo onde o arco episódico é definidor de sua estrutura, a trama acontece em cada episódio, pouco ou quase nada evolui com o passar dos episódios. Mesmo assim observamos um conceito unificador que acompanha toda a estrutura da série. Em *Two and a half men* é família disfuncional tentando se organizar, em *CSI* temos a investigação policial, em *House* a investigação médica. Já as séries mais folhetinescas, como *Breaking Bad*, *Game of Thrones*, *La casa de Papel*, têm sua estrutura narrativa evoluindo ao longo de um arco de temporada, cada episódio evolui a história dentro desse arco maior, nesse caso o conceito unificador é o próprio arco da temporada. Outras como *Black Mirror*, o conceito reside numa ideia que permeia todos os episódios, mesmo que cada episódio aborte uma narrativa fechada com começo, meio e fim que se findam dentro de si. Dentro dessa dinâmica a figura do diretor perde sua força, uma vez que o diretor não acompanha o projeto inteiro, sendo responsável apenas por alguns episódios. Quem mantém a unidade ao longo da temporada, e de todo o percurso da série, é o *showrunner*.

Por isso há esse deslocamento da figura do autor, na televisão ela passa a ser do roteirista, no caso o *showrunner*. E uma das maneiras de construir um sentido único é transmitir o sentido unificador da obra já na escrita dos episódios, uma das formas de já trazer esse sentido reside na forma de desenvolver o estilo de escrita do roteiro. Algumas das obras mais bem avaliadas por público e críticas da atualidade buscam construir subjetividades na escrita do roteiro para enfatizar o sentido unificador da obra, quebrando assim com a estrutura ortodoxa interposta aos roteiros. Alguns roteiros de obras seriadas contemporâneas como *Better Call Saul* e *Black Mirror* atuam com um estilística de roteiro que fogem do que Macdonald chamou de o formato convencional do roteiro. Não é o caso, porém, de alegar que esses roteiros fogem de um estilo de formatação mais padronizado, eles ainda seguem essa estrutura padrão, mas preferem acrescentar elementos que pela visão ortodoxa de escrita dos roteiros não deveriam estar presentes no texto.

Observar esse espaço limítrofe dentro da construção de roteiro, entre a padronização do modelo industrial produtivo e a reorganização para uma construção no sentido de produção de efeitos de presença é a busca que almejamos nesse trabalho.

Para tanto precisamos observar metodologias que possam nos dar suporte nessa conceituação.

Nessa linha, outro conceito que nos interessa é o de materialidade. Resultado de um demorado processo de reflexão teórica que buscou, nos estudos da linguagem e da comunicação, avançar para além da tradição hermenêutica ocidental – que costuma apregoar que a experiência da linguagem se dá sobretudo na dimensão do sentido, da decodificação –, os estudos das materialidades, de origem primordialmente alemã, buscam entender como as mídias por meio das quais são transmitidos os sentidos contribuem ou atrapalham, organizam ou desorganizam, influem, modulam e interferem diretamente na produção do sentido. Trata-se de uma guinada teórica que busca atentar para a própria experiência concreta de contato, de toque, de manuseio da mídia, cuja tecnologia determina, diretamente, a relação que, por exemplo, leitor ou espectador estabelecem com uma obra literária ou audiovisual. Hans Ulrich Gumbrecht (2010), lembrando o processo que levou à definição dessa mudança epistemológica, nos mostra que “‘Materialidades da Comunicação’, foi então decidido, ‘são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido’ (2010: 28)”. (SILVA, 2016, p. 77)

Nesse sentido Silva nos traz uma base para pensar, a partir dos conceitos de produção de presença de Gumbrecht (2010), um espaço para buscar compreender como elementos apócrifos a ortodoxia dos roteiros podem ajudar a conduzir o conceito unificador de uma série.

Isso nos traz um importante ponto de reflexão para entender a relação entre o roteiro e a obra audiovisual: visto que ambos buscam contar a mesma história, mesmos personagens, mesma dramaturgia, mesma organização de cenas, sequências e transições, como considerar experiências estéticas diferentes a leitura do roteiro e o visionamento do filme/série? Uma importante chave de entendimento, aqui, é o conceito de “produção de presença”, desenvolvido por Gumbrecht (2010). Segundo ele, não se pode entender o relacionamento entre os sujeitos e as obras artísticas apenas no âmbito do sentido, do inteligível, do significado, visto que cada obra impõe determinadas condições materiais de existência, e essas condições trabalham diretamente para produzir efeitos específicos, que Gumbrecht chama de “efeitos de presença”. Ou seja, não se trata de uma superação do sentido pela presença, do significado pelo significante, mas de uma atenção renovada para o modo como as materialidades trabalham na produção da experiência estética, concebida então “como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’ (GUMBRECHT, 2010: 22)”. (SILVA, 2016, p. 78)

Essa busca de como essas materialidades trabalham dentro do desenvolvimento do roteiro é o que buscamos nesse trabalho, principalmente dentro do âmbito desse sintagma ortodoxo. Quando Gordon Smith começa o roteiro de *Chicanery*, o episódio

05 da terceira temporada de *Better Call Saul*, com uma onomatopeia é abdicando de um sentido puramente visual, ao contrário, ele busca um “efeito de presença” que server para contrastar com a crueza do texto e ao mesmo tempo trazer a sensação de estranhamento com a qual o episódio precisa iniciar.

3 DA CULTURA DE MASSAS A NOVA ERA DE OURO DO DRAMA.

3.1 A TV SE FORMA.

Na década de 1950 o cinema estadunidense vive uma de suas eras de ouro, porém ao fim da década sua tradição clássica é colocada em xeque. Uma nova onda vinda do cinema europeu começa a questionar tradições e repensar a gramática cinematográfica, o cinema começa a sair de dentro dos estúdios e ganhar as ruas, numa onda muita mais autoral. Essa ruptura entre o conhecido cinema clássico e moderno se dá através do emprego de novas tecnologias, mas, principalmente, através de um uso mais próprio da tecnologia.

Esse novo cinema, que busca romper com as tradições clássicas, traz uma necessidade de experimentar os limites em que a linguagem cinematográfica pode avançar. São experimentações que estão sempre indo em diálogo com um novo conceito de autoria, com o diretor sendo essa figura. Isso quebra com a visão mais industrial do cinema, onde os diretores eram meros empregados dos estúdios, o cinema, dessa forma, começa a pensar o lugar do diretor na construção da narrativa audiovisual. Como vimos, esses avanços resultaram em mudança na estilística do roteiro, de uma forma simbiótica avanços tecnológicos e de linguagem sempre foram propulsores da evolução do cinema.

Enquanto o cinema crescia, no sentido de evolução da linguagem, a TV, fazia seus primeiros passos, se popularizava. Conhecida como a década de ouro da economia estadunidense, os anos 1950 foram de um grande crescimento econômico no país do tio Sam, embalados por políticas públicas desenvolvimentistas, espólios de guerra e uma corrida armamentista, os Estados Unidos da América cresceram de forma constante durante toda década. Muito disso em virtude do enfraquecimento do comércio europeu no pós-guerra.

Esse crescimento foi essencial para o desenvolvimento da televisão dentro da esfera doméstica estadunidense, a TV passa a ocupar o lugar central da casa média, dividindo com outros eletrodomésticos o posto de mais querida. Assim ela passa a ser vista como um grande avanço tecnológico, num período de efervescência tecnológica, e como sucessora do cinema ao trazer a linguagem cinematográfica para dentro da residência. Porém, televisão e cinema evoluem de maneira distintas, o cinema tem um período de queda, após o advento da televisão, mas ganha um vigor ao repensar suas formas narrativas e limites da linguagem cinematográficas. Tudo isso influenciados

pelos movimentos de cinema moderno que emergiam fora dos EUA. A TV traz para si uma linguagem baseada na cinematográfica, mas buscando construir isso com elementos próprios ao seu meio

Uma dos pontos mais importantes ao pensarmos em televisão é sobre sua conceituação. Por ser uma mídia que trabalha simultaneamente com produção e exibição, pensar em conceituação exige uma elaborada tarefa de estruturação de seu conjunto. A televisão não pode ser observada apenas por seus programas, cada qual com estilos, estrutura e gênero diferenciados. Dar cabo dessa discussão ontológica sobre televisão não é um dos pressupostos desse trabalho. Visto quê, buscamos analisar um segmento específico de sua programação, as séries ficcionais dramáticas do horário nobre estadunidense.

A ideia desse recorte parte do princípio de um estudo sobre a evolução da estilística do roteiro, a evolução no modelo televisivo, principalmente no recorte das séries ficcionais de horário nobre, desenvolveu-se de modo a fazer a TV voltar a ser observada como um conjunto cultural de relevância artística. Passamos então a buscar compreender essa vertente que fez a televisão criar relevância em um aspecto artístico, visto que principalmente nos seus primórdios a televisão fora posta como um objeto de cultura de massas, com uma carga negativa no tocante ao viés artístico.

Em um texto seminal para compreender televisão Adorno (1954) ensaia sobre a dinâmica que o popular aparelho teria sobre a psicologia moderna. Na visão de Adorno o efeito popularesco da televisão, ou mesmo, sua necessidade de popularidade, invariavelmente construiria um meio que tende a nivelar por baixo as construções artísticas. Como parte de um princípio de ser um objeto industrial, mais do que artístico, essa dicotomia penderia sua balança sempre para o lado econômico. Visto a necessidade proeminente de altos custos de manutenção, a própria existência da televisão cria a necessidade de uma busca por audiência e esse seria o grande contraponto do todo.

Nessa postura, Adorno começa qualificando o que seria *high* e *low art*, ideia de que a arte pode ser mensurada por sua capacidade de concepção, a TV em virtude de sua abrangência, estaria sempre penalizada pela necessidade de dialogar da forma mais ampla. Esse peso é inerente ao aparato, uma vez que dentro de sua estrutura, de produção, distribuição e veiculação de programação, há sempre a necessidade de audiência para poder justificar a demanda. O processo por si é caro e dispendioso, só pode ser justificado economicamente através de uma audiência crescente que abarque o

custo. Dessa forma cria-se um círculo onde para existir a televisão precisa de audiência e para ter audiência ela precisa se comunicar da maneira mais didática possível.

Assim, a construção do sentido da programação passa sempre pela necessidade de simplificação e didatismo das mídias. Não há espaço para uma construção mais imbrincada que demande mais atenção ou conhecimento do espectador. Passa-se então a trabalhar dentro de meios com o uso demasiado de clichês e estereótipos. Dessa forma a televisão passa a ser uma mídia aglutinadora, pois passa a consumir culturalmente de diversas fontes no intuito de ampliar seu poder de comunicação, ao tempo que regurgita de forma didática e simplista um insumo desse amalgama.

Assim, a cultura popular não está mais confinada a certas formas, como romances ou dance music, mas apreendeu todos os meios de expressão artística. A estrutura e o significado dessas formas mostram um paralelismo surpreendente, mesmo quando parecem ter pouco em comum na superfície (como o jazz e o detetive). (ADORNO, 1954, p. 215)¹³

Bebendo de diversas fontes mas trazendo o sumo mais superficial de cada uma delas a televisão passa a não construir um espectador que progrida no sentido cultural, ao invés disso, cria um espectador que demanda cada vez mais por essa papa cultural. Uma papa cultura não no sentido de algo que misture diversos caldos, mas sim, na ideia do alimento infantil dado para crianças ou pessoas enfermas com pouca capacidade de digestão. Para Adorno, a televisão acaba se colocando exatamente nesse lugar, ao necessitar abranger uma parte grande da poluição cria esse alimento de fácil digestão cultural, onde tudo é entregue sem muita reflexão a respeito. Isso, por fim, condiciona o espectador a receber esse produto sempre da forma mais palatável possível, na temperatura certa.

Essa círculo vicioso acaba por criar outro ainda mais prejudicial. Diante a demanda sempre ofertada por conteúdo de baixo valor intelectual cria-se um espelhamento cultural dos conceitos abordados na estrutura televisiva. Diferente de outras mídias, a televisão tem um meio que lhe confere uma experiência de realidade, e essa visão de real passa a ser acolhida como uma realidade em si, mesmo que de maneira distorcida. Assim, os estereótipos criados e mitificados na construção televisiva

¹³ No original: “Thus, popular culture is no longer confined to certain forms such as novels or dance music, but has seized all media of artistic expression. The structure and meaning of these forms show an amazing parallelism, even when they appear to have little in common on the surface (such as jazz and the detective).”

passam a ser vistos não como são, modelos de fácil assimilação, mas como condicionantes de uma estrutura social.

Ou seja, buscando uma dramaturgia que seja clara, o personagem feminino é posto sempre em condição de inferioridade ao masculino. Para além disso, mostra como objeto de desejo feminino o anseio pelo casamento, esse estereótipo da mulher, quanto dona de casa ou desejosa do casamento, não é visto apenas como uma estrutura social já posta, mas como a estrutura da ordem social. O conceito de sentido social passa a ser mediado pela representatividade posta pelo aparato televisivo, de maneira a ser mediado pela baixa qualidade da visão de sociedade que se impõe.

Acima de tudo, esta institucionalização rígida transforma a cultura de massas moderna em um meio de controle psicológico inimaginável. A repetitividade, a autoestima e a onipresença da modernidade cultura de massa tendem a produzir reações automatizadas e enfraquecer as forças da resistência individual. (ADORNO, 1954, p. 216)¹⁴

Essa relação condicionante em busca por uma maior audiência, finda por ser o motor propulsor televisivo. A questão, segundo Adorno é pensar o quão ciente disso são aqueles que controlam as polias.

Esse efeito sinistro da mensagem oculta da televisão é conhecido por aqueles que controlam, planejam, escrevem e dirigem programas? Ou pode-se perguntar: esses traços são projeções possíveis do inconsciente das próprias mentes dos tomadores de decisão, de acordo com a suposição generalizada de que as obras de arte podem ser adequadamente compreendidas em termos de projeções psicológicas de seus autores? De fato, é esse tipo de raciocínio que leva à sugestão de que seja feito um estudo sócio-psicológico especial dos tomadores de decisão no campo da televisão. Nós não pensamos que tal estudo nos levaria muito longe. Mesmo na esfera da arte autônoma, a ideia de projeção tem sido superestimada. (p. 225)¹⁵

Há de se pensar que em 1954, ano base do texto de Adorno, essa visão ainda ingênua sobre os controladores das polias televisivas seja palatável. É justo lembrar sempre da dicotomia em que o aparato televisivo está imerso, é indústria mas é arte. É uma dicotomia que também abrange o cinema, mas este parece mais confortável ao

¹⁴ No original: "Above all, this rigid institutionalization transforms modern mass culture into a medium of undreamed of psychological control. The repetitiveness, the selfsameness, and the ubiquity of modern mass culture tend to make for automatized reactions and to weaken the forces of individual resistance."

¹⁵ No original: "Is such a sinister effect of the hidden message of television known to those who control, plan, write, and direct shows? Or it may even be asked: Are these traits possible projections of the unconscious of the decision-makers' own minds according to the widespread assumption that works of art can be properly understood in terms of psychological projections of their authors? As a matter of fact, it is this kind of reasoning that has led to the suggestion that a special socio-psychological study of decision makers in the field of television be made. We do not think that such a study would lead us very far. Even in the sphere of autonomous art, the idea of projection has been largely overrated."

gangoriar nesse modelo, a televisão por tempo demais sentou no modelo industrial sem deixar que o artístico tocasse os pés no chão. Nessa conjuntura, o pensamento de Adorno se desdobra a medida que observamos que sim, há uma ideia muito eficaz de entender todo esse ciclo da estrutura televisiva. Por outro lado, essa conjuntura não é única, tão pouco isolada. Ela perpassa uma conjuntura econômica que não é de abrangência da audiência, mas de fragmentação de audiência, essa mesma perspectiva não é vista por apenas um núcleo controlador, mas por diversos, que disputam entre si frações dessa audiência. Assim, algo que passa a se construir dentro desse aspecto é a distinção.

3.2 A GRADE COMO ESPAÇO DE DISPUTA

Pensar dentro dessa concepção da televisão como algo desprezível, como propunha Adorno, passou a ser uma forma ofensiva de não análise e não observação da televisão. Desprezível pois era visto como um modelo a não ser seguido, já que, como vimos, era sempre colocada como uma atividade que não contribuía para uma construção cultural de alto nível. Ao invés disso, findava por prender as pessoas em um círculo vicioso de didatismo e valorização de estereótipos sociais, enfatizando estruturas sociais condicionantes, ao invés de reflexivas. Estruturas que quebravam com o questionamento do indivíduo dentro da sociedade, fazendo-o defensor de seu *status quo* social.

Ofensiva era a maneira como esse desprezo atuava, academicamente a televisão sempre fora vista como uma mídia que não merecia ser estudada. Havia uma ideia base de que por sua natureza, sempre a ser definida, e de sua lógica de programa sempre mercantil, o estudo sobre a televisão seria também uma mercantilização, assim, a quem ousava estudar a televisão, partia-se para uma crença vil de que era um estudo comprado.

A visão de Adorno sobre televisão repercutiu tanto pois era a primeira vez que alguém com tamanho currículo se debruçava sobre a televisão. Não porém, como é comum dentro da academia, sem antes se cobrir com o manto dos seus preconceitos. O estudo da televisão sempre foi eivado de preconceitos, e a academia sempre fora um viveiro prolífico para diversos tipos de preconceitos. A visão marxista de Adorno, e por marxistas pensamos sobre a visão político-social de imposição do mercado sobre o social, fora crucial para compreender um aspecto televisivo. Mas a necessidade de estabelecer a televisão como vilã, eiva o próprio sentido do texto.

Ao propor que a televisão reduz a realidade a estereótipos sociais, o texto condiciona o papel da televisão também a um reducionismo, um perfil simplista de uma estrutura complexa. A televisão como vilã é meramente um modelo de condicionamento social, ao arfem de seus controladores. No sentido inverso, a ideia da televisão como um modelo educativo seria a solução, porém, ainda imerso dentro da ideia do aparato televisivo como um objeto condicionador do seu espectador.

Assim, o texto de Adorno peca ao fazer pela televisão o que ele alega que a televisão faz pelo espectador, condiciona e reduz. O que, ao fim, torna evidente a visão preconceituosa sobre a mídia televisiva, fato esse angariado por toda uma geração acadêmica e verbalizado por Adorno. O que nos coloca diante uma questão, se há algo com tamanha influência social e cultural, seria o desprezo a melhor solução? Ao condicionar como vilã a televisão é içada a um patamar de não relevância científica, essa visão perdurou por muito tempo e em alguns meios perdura ainda hoje.

Entre todos os especialistas da imagem, parece que há os teóricos da televisão, sociólogos voluntários ou midiólogos duros que eu lia com especial curiosidade, frequentemente decepcionada. A perspicácia pontual nunca me pareceu justificar seu investimento (Marcelle, 1998, p.21). Se se imagina equivocadamente que um teórico passa, ou, antes, perde tempo estudando essa mídia, é porque ele está contaminando pela imundice do meio. Essa crítica contida, no caso, na opinião de um jornalista, é reiterada igualmente pela atitude de determinados universitários, que consideram ser mais dignificante estudar filmes do que emissões de televisão, ou pela fala da mãe de família, que diz o filho, hipnotizado frente à pequena tela: você faria melhor lendo! (JOST, 2010, p. 28 – grifos do autor)

Esse reducionismo aplicado a televisão não é só fruto de uma visão preconcebida do aparato televisivo, mas também da pluralidade de meios, formas e formatos com a qual a televisão lida. Desde seu cerne a televisão foi uma mídia amalgama, sua constituição perpassa por uma série de outras tecnologias que já existiam antes dela, mas que foram fundidas para dar vez a televisão. Não ao acaso e num processo que se estendeu por anos, até que a tecnologia estivesse pronta.

Segundo Raymond Williams (2016), essa premissa é a síntese não só da concepção da televisão mas da televisão como um todo, ela é um amálgama de várias outras tecnologias, vários outros conceitos que já existiam antes dela, mas que nela se alinharam e se acomodaram. Essa construção, toda via, não ocorreu ao caso, ou como um processo evolutivo tecnológico que invariavelmente levou a este ponto, para Williams esse foi um processo criado com essa finalidade.

Ao fim do século XIX, a ascensão burguesa e a revolução industrial trouxeram consigo uma série de fatores que contribuíram para o fortalecimento do lar e da concepção de núcleo familiar com temos hoje. Construções sociais como uma melhor distribuição da carga horária, melhores salários, o fim de semana como um espaço de folga, fizeram do lar o microcosmos que se tornou peça motriz de um modelo social. Esse aspecto passa a ganhar também relevância artística quando Tchekhov e Ibsen trazem esse modelo de lar para o palco, tirando a evidência do contexto da corte e dando ao contexto da sala.

E é aí que entra o modelo de radiodifusão, através da radiodifusão o rádio e, logo a pós, a televisão se transformam em elementos de intimidade da sala. Em tempos diferente, um servindo de premissa para o outro, esses aparatos passam a se relacionar com o espectador num contexto de intimidade que nenhuma outra mídia havia conseguido chegar. A televisão, enquanto objeto, é um móvel de casa, da sala. Muitas vezes do centro da sala, com os sofás voltados para o sua tela. Era, há época, um objeto central no desenho da sala.

Ao contrário do cinema, que caracterizava-se pela busca por uma noite de entretenimento fora de casa, a transmissão da televisão já a colocava em casa. A TV é outro objeto doméstico, muitas vezes o espaço onde as fotos da família são postas: a direção do olhar para as personalidades na tela da TV sendo complementada pela presença de "entes queridos" imediatamente acima. A transmissão de TV também é íntima e cotidiana, uma parte da vida doméstica, e não qualquer tipo de evento especial. (ELLIS, 1982, p. 113 – tradução nossa)¹⁶

A relação de amálgama que a televisão carrega não é só dentro do aspecto tecnológico de sua invenção, mas quando passamos a observar o seu aspecto conteudístico percebemos essa liga. Ao observarmos sua programação percebemos aspectos distintos que se coadunam, jornais, programas de auditório, programas esportivos, ficções, seriadas ou não, filmes. Diversos elementos, que da mesma forma que as tecnologias, eram anteriores a própria televisão, mas que como no primeiro caso, aqui se acomodaram de forma a construir a mídia.

Williams lamenta, contudo, que os únicos que concordaram com ele sobre isso foram os pintores. Para ele, apreender a forma cultural da televisão, heterogênea e, ao mesmo tempo, unificadora, contribuía

¹⁶ No original: "Unlike entertainment cinema, which characteristically addresses the couple seeking an evening's entertainment outside the home, broadcast TV is already in the home. The TV set is another domestic object, often the place where family photos are put: the direction of the glance towards the personalities on the TV screen being supplemented by the presence of 'loved ones' immediately above. Broadcast TV is also intimate and everyday, a part of home life rather than any kind of special event."

para a percepção de uma tendência geral, em direção à diversificação e hibridação nas comunicações públicas. Antes da radiodifusão, os sistemas de comunicação apresentavam seus elementos principais em separado: líamos um livro no nosso quarto; assistíamos a uma peça em um teatro; participávamos de um debate em um local específico. Williams é consciente de que alguns tipos anteriores de comunicação já possuíam variações internas e apresentavam miscelâneas, como o próprio jornal ou um evento esportivo, em que números musicais e marchas se alternavam ao jogo. Mas no rádio e, depois, na televisão essa hibridação é intensa (SERELLE, 2016, p.194)

Williams passa então a perceber essa hibridação da televisão, e como essa formação heterogênea constrói sua relação. A sucessão de programas através de um esquema de grade. A televisão é esse conjunto indissociável de fatores, técnicos e conteudístico, um conjunto transmitido de acordo com uma proposta base de disposição.

O que está sendo exibido não é, nos antigos termos, uma programação de unidades separadas com inserções específicas, mas um fluxo planejado, em que a verdadeira série não é a sequência publicada de programas, mas essa sequência transformada pela inclusão de outro tipo de sequência, de modo de que essas sequências juntas compõem o fluxo real, a real ‘radiodifusão’ (WILLIAMS, 2016, p. 100).

O fluxo seria então esse conjunto indissociável de programas constituídos dentro de um conceito, seja na sua estrutura própria, seja na sequência em que é disposto na programação. Mesmo diante gêneros e formatos diversos, o fluxo seria o sentido conceitual da televisão, diferente de outras mídias que podem ser analisadas separadamente, a televisão deve ser vista sempre como esse amálgama, onde o conceito central é essa continuidade, daí a ideia de um fluxo. O fluxo é um movimento contínuo onde um elemento precedente prepara o ambiente para o conseqüente, de forma orgânica e contínua. Assim, cada programa, cada comercial, estabelece a conexão com o programa seguinte, cada qual, dentro de seu gênero, formato, padrão, está lá disposto em conformidade com sua necessidade dentro desse fluxo. Desta forma “o fluxo constitui-se de uma série de unidades que se interpenetram, se misturam e se influenciam, compondo uma organização interna do televisivo, que é diferente da organização divulgada na grade.” (SERELLE, 2016, p.194).

É nesse ponto então que passa a residir um dos maiores problemas de estudo da televisão. Para Williams, o fluxo é o conceito base da televisão, é característica que melhor a define. Assistir não é um processo de escolha de um programa em detrimento do outro, mas um processo de assistir ao constante fluir da programação. Não haveria espaço para dissociar o fluxo da programação, tudo viria em um pacote único a partir do momento que o botão de ligar fosse girado. O problema central é que o botão de girar

foi abolido em detrimento do de toque, mais do que isso, em detrimento do controle, e mais adiante, na quebra total da ideia de fluxo. Mas abordaremos esse aspecto mais adiante.

Ao definir o fluxo como conceito base da televisão, Williams coloca uma dificuldade central na análise do material televisivo, para ele o estudo da televisão em dissociado, ou seja, estudar os programas fora do seu contexto de grade, não faria jus ao todo da experiência televisiva. Sua compreensão real só pode ser percebida pela relação entre os programas, como se organizam e, principalmente, como eles influenciam o espectador. Os resquícios de memória de um programa que interferem na percepção do programa seguinte. Diante isso, observemos um apontamento feito por Jost (2010)

Decerto, ao contrário dos analista de filmes, os teóricos da televisão preferem como unidade exemplar a coleção de programas. Mas, na medida em que ela é estudada como um puro paradigma, sem levar em conta o seu lugar na grade e as variações de faixas horárias em função dos países, procede-se tão abstratamente como nos filmes. (p.33)

Para Jost essa ideia de uma análise do fluxo televisivo sem compreender a formação do próprio fluxo, seria abstração. A grade é pensada para acompanhar os horários da população, ou mesmo para propor alguns, como por exemplo, os horários dos jornais que são sempre nos horários onde a figura patriarcal do chefe de família está em casa. Lembrando que, como Adorno nos disse antes, muitos dos conceitos televisivos são trabalhados em cima de estereótipos. Hoje, claro, há diferenças nessas construções sociais, porém, o conceito da grade matem determinados padrões, de acordo com seu público. Sendo mais preciso, de acordo com os anunciantes.

Logo, um determinado horário costuma ser mais propenso para que donas de casa, ou secretárias do lar, estejam com as televisões ligadas, no fluxo. Assim, é preferencial para os anunciantes que tenhamos programas que dialoguem com esse público, um exemplo recente disso é a extinção da faixa de programação infantil das manhãs nos canais abertos brasileiros. Duas situações geraram essa mudança, uma parcela grande das crianças estuda esse horário ou assistem essa programação em canais pagos. Por outro lado, uma demanda grande de televisores dispostos em salas de espera, bem como de audiência maior por donas de casa, passou a gerar um público adulto, isso gerou a mudança da faixa de programação, que exhibe um continuo de programas mais voltados para essa faixa etária.

Assim, a necessidade de analisar a formação do fluxo a partir de sua concepção de grade torna-se essencial compreender como um programa influencia o outro, como busca dar continuidade e sequência a programação. Compreendemos que essas ligações são feitas para manter públicos distintos centrados no mesmo fluxo.

O fenômeno do fluxo implicava, portanto, um desafio crítico. Como forma cultural, a televisão demandava a análise de um tipo de experiência fusional, em diversos aspectos. Eventos antes apresentados em separado socialmente, sob determinada ordenação e conjunto de regras (por exemplo, a escola, o debate público, o drama etc.), eram agora recontextualizados em uma mesma mídia, que cria uma continuidade entre eles, que são assistidos e comentados no ambiente doméstico, com reverberações em outras interações sociais. Esses itens, articulados na programação, acabavam por formar uma sequência, em que textos do entretenimento, do jornalismo e publicidade, entre outros, articulam-se, informam-se, nos níveis do enunciado e da enunciação, e acabam também por produzir sentidos por meio dessas vinculações. (SERELLE, 2016, p.196)

Porém, a necessidade de uma análise que consiga dar conta de toda a estrutura de fluxo, torna a ideia problemática, principalmente quando construída através desse princípio do fluxo como um conteúdo unitário, ao invés de seu hibridismo. Essa relação seria a mesma que Williams crítica em seu texto, da observação do conteúdo televisivo, da mesma forma que eram analisados filmes, romances e livros. Ao observar o fluxo como um elemento único de análise, Williams busca construir um sentido de unidade. Mas a formação da ideia de unidade esbarra na própria estrutura do fluxo, composto por construções muito heterodoxas.

Para Ellis, o modelo de Williams é sintomático em perceber essa construção do fluxo, como forma basilar da estrutura televisiva, com sua capacidade de arregimentar formatos tão díspares e amalgama-los, porém, a visão de um sentido único no fluxo é o que quebra com essa relação. Na ótica de Ellis o fluxo televisivo constrói-se a partir de um sentido seriado e não unitário.

Como os maciços romances de três andares do século XIX, o seriado de TV multiplica o incidente ao longo do caminho. Usa seus personagens, brinca com as possíveis permutações de relacionamentos e situações. Seu alcance é geralmente o das gerações. Implica um certo conhecimento acumulado ao longo do período de sua transmissão, mas isso por si só causa preocupações dentro das instituições de radiodifusão, porque é bastante concebível que uma grande parte da audiência perca um ou outro episódio, ou não seja enganchado no público expositivo já no primeiro episódio. Daí uma série de técnicas: a sequência do título que introduz caracteres (faces conotando uma característica) e até seus relacionamentos; a repetição de material do final de um episódio no começo do próximo;

referências cuidadosamente colocadas a eventos nas conversações de personagens. Novamente, há a geração de segmentos que têm uma função puramente de difusão e uma tentativa de compensar o efeito da progressão e acumulação narrativa. (ELLIS, 1982, p.123)¹⁷

Nesse contexto o fluxo seria um conjunto de segmentos que se alinham, cada um deles com uma relação singular, mas que constroem uma continuidade para o próximo. A diferença do conceito de Williams é que enquanto série cada segmento desse é pensado para um grupo social diferente, a grade é formatada para que esses segmentos possam atingir seus públicos. Cada segmento assim, é pensado como um episódio de uma série, que constrói estruturas repetitivas e frequentes para familiarizar o público, assim, seriam vistos como uma estrutura partícipe do fluxo, mas com certa autonomia entre eles. Cada um com sua vinheta, comerciais, programação, capazes de familiarizar seus públicos.

Para Machado e Vélez (2007) o conceito de fluxo peca por homogeneizar de mais a programação, já que com a chegada do controle remoto e a ideia de *zapping* o expectador passa a ter capacidade de quebrar com o fluxo televisivo. Já não há mais a necessidade de se restringir a um canal, pode-se agora, ao bel prazer, mudar de canais, alternando entre fluxos distintos que não serão contemplados em sua totalidade. Para Machado e Vélez acreditar que o fluxo é a cerne do estudo televisivo conduz a um estudo pouco qualitativo sobre a televisão.

É preciso considerar finalmente – e esse nos parece o ponto mais importante – que a ideia de programa leva ainda, sobre a ideia de fluxo, a vantagem de permitir uma abordagem seletiva e qualitativa. O conceito de fluxo empastela toda a produção televisiva num caldo homogêneo e amorfo, enquanto o de programa permite nitidamente distinguir diferenças ou perceber qualidades que despontam sobre o fundo da mesmice. (p. 5)

Assim, observar a televisão como um composto de trabalhos audiovisuais permite uma valorização maior da análise de cada trabalho, quebrando com esse conceito homogêneo e valorizando cada programa por sua composição singular, seu formato, seu gênero, sua forma. A grande questão é como individualizar esses

¹⁷ No original: “Like the massive three-decker novels of the nineteenth century, the TV serial multiplies incident along the way. It uses its characters, plays around with the possible permutations of relationships and situations. Its span is often that of generations. It implies a certain knowledge accumulated over the span of its broadcasting, but this itself causes worries within the broadcasting institutions, because it is quite conceivable that a large proportion of the audience will miss one or other episode, or will not be hooked on the expository first episode. Hence a number of techniques: the title sequence that introduces characters (faces connoting a characteristic) and even their relationships; the repetition of material from the end of one episode at the beginning of the next; carefully placed references to events in the conversations of characters. Again, there is the generation of segments which have a purely broadcast function, and an attempt to compensate for the effect of narrative progression and accumulation.”

programas, uma vez que a própria ideia de conceituar um programa se torna difícil. A televisão por sua hibridização acaba por concentrar muitos espécimes diferentes, uma partida de futebol, um filme, um telejornal, uma novela, todos com suas especificações, formatos e gêneros distintos. Além disso, pensarmos que todos são permeados por comerciais, e algumas vezes interprogramas, dificulta ainda mais pensar esse local do programa.

Podemos definir o programa de televisão como qualquer série sintagmática (sequência de imagens e sons eletrônicos) que possa ser tomada como uma singularidade distintiva em relação às outras séries sintagmáticas da televisão. Pode ser uma peça única, como um telefilme ou um especial; uma série ou minissérie apresentada em capítulos; um horário reservado para um gênero específico (seriado, telejornal, talk show etc), que se prolonga durante anos, sem previsão de finalização; ou até mesmo a programação inteira, no caso de emissoras ou redes “segmentadas” ou especializadas, que não apresentam variação de blocos. (MACHADO; VÉLEZ, 2007, p. 3)

Mesmo assim, para Machado e Vélez o estudo a partir do sintagma do programa permite uma discussão de sentido mais valorativo.

3.3 O MODELO COMPLEXO.

As últimas décadas trouxeram consigo uma formidável renovação em produção televisiva, houve uma evolução no que tange principalmente as produções de séries, em quantidade e em qualidade. Essa evolução também trouxe consigo estudos e pesquisadores menos avesso a ideia da televisão enquanto objeto etnográfico, mas também como uma análise artística de suas projeções. Os estudos atuais do estilo televisivo têm crescido exponencialmente e adentrado em uma série de apontamentos sobre os diversos formatos. Bem como, suas construções cada vez mais híbridas sobre esses formatos. Aqui, observaremos o contexto das séries televisivas, que tem ganhado especial atenção do meio acadêmico.

Outrossim, o cabedal de estudos tem crescido ano a ano, o desenvolvimento de produções de séries tem aumentado em todo o mundo. Países como Inglaterra, França, Dinamarca, Israel e também o Brasil, desenvolveram trabalhos que tem se destacado em diversos aspectos. Mas o país que mais cresceu nesse sentido foi o EUA, entre 2011 e 2016 a produção de séries estadunidenses quase dobrou¹⁸, chegando a 455 séries produzidas.

¹⁸ Disponível em <<https://goo.gl/K9X4pH>>. Acesso em jul. 2017.

Esse processo de crescimento quantitativo na produção e distribuição das séries mostra que elas agora são consumidas não só na caixa preta da TV mas também em diversos dispositivos móveis, como notebooks, celulares, etc. Já há algum tempo, grande parte delas é realizadas através das plataformas de VODs. Plataformas como Netflix e Amazon são dois dos meios de maior desenvolvimento, produção e distribuição de séries. Por outro lado esse avanço fez com que as grandes *majors* também adentrassem nessa área (Fox Play, HBO GO, etc).

Com grande avanço nesse setor, a Netflix encabeçou a lista das empresas que mais desenvolveram conteúdo original de séries, ficando à frente das grandes *majors* do setor, como FOX, CBS, ABC, Warner¹⁹. Seu orçamento de US\$ 5 bilhões em 2016, foi aumentado para US\$ 6 bilhões em 2017²⁰, buscando um investimento ainda maior no setor através do selo Netflix Originais. Toda essa produção, para além dos canais oficiais, encontra escoamento também nas plataformas de compartilhamento, meios extraoficiais que atendem de forma rápida e continua uma legião cada vez mais sedenta por esses conteúdos.

Outrossim, a forma qualitativa dessas produções se desenvolveu de maneira a criar espectadores cada vez mais fiéis e engajados em suas séries. Esse aprimoramento das técnicas, das formas narrativas e de estilo, e o consequente engajamento dos fãs foi chamado por Silva (2014) de cultura das séries.

O cenário atual, portanto, é de ampliação das formas de produção e consumo audiovisual, e embora a TV ainda esteja consolidada no modelo tecnológico de transmissão de sinal, o que implica uma experiência predominantemente nacional e em fluxo, o que chamamos aqui de cultura das séries é resultado dessas novas dinâmicas espectatoriais em torno das séries de televisão, destacadamente, as de matriz norte-americana. (p.243)

Voltando ao que vimos anteriormente, a análise a partir do recorte de programa possibilita uma demonstração mais qualitativa da televisão. Machado (2000) argui que sempre que a televisão é vista de maneira comparativa é de uma forma pejorativa, ao efetuarem comparações entre grandes obras de outras linguagens com obras excessivamente popularescas da televisão. Claro que ao ser um meio de grande valorização do apelo ao público muito do que se faz na televisão tem uma qualidade questionável. Mas isso não é o todo e tão pouco um recorte que deve ser tomado como

¹⁹ Disponível em < <https://goo.gl/yKzAs2>>. Acesso em jul. 2017.

²⁰ Disponível em < <https://goo.gl/guXa6j>>. Acesso em jul. 2017.

central. Quanto a isso podemos arguir que essa ideia pode ser aplicada às avessas. Comparar a obra de Dostoiévsky com a produção de um *reality show* tem o peso valorativo tão significativo do que comparar a saga *crepúsculo*, os livros, com a série *The Wire*. Para Machado é uma questão de para onde apontamos nossa atenção, desde de seus primórdios a televisão nos deu algumas obras e situações que só a sua linguagem poderia trazer, obras como *Patterns* ou *The Comedian*, ainda nos primórdios da televisão na década de 1950, período em que não eram sequer gravadas oficialmente, só há registro pois um pequeno espectro foi gravado em película já no processo de exibição.

Na década de 1950, toda exibição era feita ao vivo, não havia videoteipe ainda, as teleplays, como eram chamadas, eram de caráter semanal, obras fechadas, no formato de uma hora, eram episódios antológicos de uma série. Toda a montagem se dava ao vivo, a partir do jogo de câmeras e mudança de cenários, mesmo assim, os episódios têm uma dinâmica muito atual, são histórias fortes, com grande apelo dramático. Com relevância suficiente para pensarmos esse local da televisão, não de hoje, mas desde o seu começo.

É tempo, pois, de promover uma mirada retrospectiva e tentar redescobrir essa arte negligenciada. É tempo de resgatar a inteligência, a criatividade, o espírito crítico e tudo isso que tem ficado reprimido na maioria das abordagens tradicionais, mas que não é, como muitos podem pensar, uma tendência recente na história da televisão, ou um privilégio restrito apenas a algumas televisões públicas ou canais de cabo (pagos). (MACHADO, 2000, p.21)

A análise de um programa de forma valorativa também torna-se complexa, pois há um grande interesse de se estabelecer selos de qualidade, uma vez que eles agregam valores à programação. Outrossim, estabelecer um certo padrão a que possa distinguir determinados programas é uma ideia já arraigada. Na década de 1980 o prestigiado British Film Institute publicou um livro denominado *M.T.M.: Quality Television*. *M.T.M. Enterprise* foi a empresa responsável pela produção do seriado *Hill Street Blues*, a série é conhecida ainda hoje como um grande divisor de águas dentro dos dramas ficcionais seriados. Para Jason Mittell (2012), *Hill Street Blues* é a precursora de um modelo de narrativa que consegue se erguer dentro de um tripé de grande valor estético, força dramática e penetração crítica. Esse modelo proposto por Mittell mexe com a construção dramática das séries, que até então eram pensadas dentro de um sentido de repetição, em narrativas que se iniciavam e se concluíam em um mesmo sintagma narrativo, o episódio. Esse modelo de repetição exigia o mínimo de evolução da

história, havia sempre a necessidade da estrutura narrativa voltar para um ponto comum, era as chamadas séries procedurais.

O formato das séries é acompanhado pela série fictícia, que opera em todas as modalidades de ficção, de farsa a tragédia. É caracterizada por constante repetição de situações e personagens narrativos básicos: uma família, uma empresa, um hospital, etc. Cada semana os personagens encontram uma nova situação que não tem efeito permanente sobre eles: na semana seguinte eles estarão no mesmo patamar com o outro. As repetições são muito marcantes, na medida em que algumas séries (dos EUA principalmente) terminam sua narrativa semanal com uma espécie de código na qual as relações básicas entre os personagens são reafirmadas fora de qualquer contexto narrativo. Subordinados brincam com o chefe; as crianças enganam seus pais por alguma tarefa doméstica. A fórmula, a situação básica, recebe uma declaração final em um segmento que tende a ecoar a sequência do título. Isso tem o efeito de reafirmar a estase da qual o próximo episódio irá se afastar: uma estase que é mais uma contradição básica ou relação de poder do que um grau zero. A série, então, baseia-se em repetir uma problemática básica que é trabalhada em cada ocasião sem uma resolução final. Em uma série policial, a polícia captura os criminosos em cada instância individual da série, mas duas coisas ainda permanecem: a própria criminalidade (o episódio termina com outra ligação, uma tarefa trivial etc.) e a relação particular entre a polícia envolvida (A dependência mútua espinhosa de Starsky e Hutch; a mistura de antagonismo de Sweeney com a autoridade e o respeito pela justiça). A série é baseada na noção de "o que vai acontecer com eles esta semana?", Elementos conhecidos são repetidos sem desenvolvimento perceptível de um episódio para o outro. (ELLIS, 1982, p.125 – tradução nossa)²¹

Dentro desse modelo de narrativa onde a estrutura das séries passou a se desenvolver para além da relação episódica, passou a acontecer numa evolução de longo prazo, onde o arco da narrativa não se finda mais dentro do episódio, ao contrário, segue

²¹ No original: "The format series is matched by the fictional series, which operates across all the modalities of fiction from farce to tragedy. It is characterised by the constant repetition of basic narrative situations and characters: a family, a business enterprise, a hospital, etc. Each week the characters encounter a new situation which has no permanent effect upon them: the following week they will be in the same relation one to another. The repetitions are very marked, to the extent of some series (from USA chiefly) ending their weekly narrative with a kind of coda in which the basic relations between characters are reaffirmed outside of any narrative context. Subordinates joke with boss; children outwit their parents over some domestic chore. The formula, the basic situation, receives a final statement in a segment that tends to echo the title sequence. This has the effect of reaffirming the stasis from which the next episode will depart: a stasis that is more a basic contradiction or power relation than a zero degree. The series, then, relies on repeating a basic problematic which is worked through on each occasion without a final resolution. In a police series, the police catch the criminals in each individual instance of the series, but two things still remain: criminality itself (the episode ends with another call, a trivial assignment, etc.) and the particular relationship between the police involved (Starsky and Hutch's spiky mutual dependency; The Sweeney's blend of antagonism to authority and respect for justice). The series is based upon the notion 'what will happen to them this week?', known elements are repeated with no discernible development from one episode to the next.

num sentido crescente, junto com os personagens, de maneira a trazer o momento climático para a temporada, sem abandonar a força narrativa que o episódio deve ter.

Isso significa que, ao trazer para dentro de sua constituição elementos narrativos que se desenrolam por meio de episódios esparsos com unidade dramática movediça, essas séries propõem uma estrutura instável, capaz de mobilizar uma dupla forma de engajamento sensorial que engloba, de um lado, a pulsão dramática unitária, com tramas que se resolvem no clímax do episódio, e, de outro lado, a fruição a longo prazo dos arcos abertos que se desenvolvem paralelamente e encontram, no clímax da temporada, uma dimensão dramática única e vigorosa. (SILVA, 2014, p.07)

Esse modelo onde a narrativa não se fixa no episódio e constrói uma estrutura em sentido de temporada foi chamado por Mittell (2012), de Complexidade Narrativa. Os elementos da construção entre o episódio e a temporada são fluidos, perpassando por um e por outro o contexto da narrativa, uma maneira de aumentar o engajamento do público a seguir acompanhado a série por mais tempo.

Mas o que é exatamente a complexidade narrativa? Em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros. (p.36)

No modelo proposto por Mittell o poder da dramaturgia está na construção sequencial da história, contrário ao procedural que tende sempre para um fim. Essa extensão do arco da história possibilita um maior desenvolvimento dos personagens, no modelo procedural os personagens tem características singulares, fixas, com poucas alterações ou espaço para nuances. Os personagens tem que se manter iguais dentro da estrutura, a construção com o arco alongado possibilita a construção de personagens mais redondos, como se convencionou chamar, pois há mais espaço para o desenvolvimento da narrativa, e para mostrar outras nuances dos personagens, construindo contradições que lhe trazem mais personalidade e maior proximidade com o real.

Outro elemento que auxiliou nesse processo de complexificação da narrativa foi um efeito chamado de reassistibilidade, graças a evolução dos modos de se assistir televisão passou-se a existir a possibilidade dos espectadores verem e reverem os seus episódios de séries preferidos. No modelo clássico de fluxo televisivo as séries passavam em um determinado dia e horário da semana, perder essa exibição faria o

espectador precisar esperar por uma possível, ou não, reprise. Os avanços tecnológicos deram a oportunidade de interromper o fluxo televisivo, e mais do que isso, isolar desse fluxo estruturas e programas para que possam ser apreciados de maneira independente. Aparatos tecnológicos como vídeos-cassetes, DVDs, aparelhos de gravação digital e mais recentemente o streaming, trouxeram para o espectador a possibilidade de poder ver e rever as séries, e por conseguinte seus episódios, da maneira que melhor lhe convir, quebrando totalmente com a conjuntura do fluxo televisivo.

Ao criar a possibilidade que os espectadores possam ver e rever os episódios de uma série, criou-se também a possibilidade dos realizadores desenvolverem episódios com uma forma narrativa mais sofisticada, construindo elementos que podem se desenvolver de maneira mais sutil, dialogando com a ideia de que se algo passar despercebido pela audiência ela poderá reassistir o episódio e compreender melhor, o que era impossível antes. Além do quê, a dinâmica de debates e diálogos entre os fãs passa a preencher lacunas de não compreensão da narrativa. Em *Breaking Bad*, num dos episódios chave da última temporada da série, Jesse está parado na beira de uma rodovia esperando um carro que irá lhe levar para literalmente uma outra vida. Ele mexe nos bolsos, acha uma carteira de cigarro, mas continua procurando algo, mexe em tudo mais algumas vezes e não acha. O carro que ele espera para a sua frente, seu semblante muda, algo mudou nele, ele sai andando deixando o carro lá parado. Nesse momento Jesse teve uma epifania a respeito de como mais uma vez foi enganado por Walter, uma situação que aconteceu na temporada anterior, num episódio que foi veiculado um ano antes. Não há no episódio narrado nada que remeta ao episódio anterior, onde está a informação necessária para compreendermos a epifania de Jesse. Em outro tempo essa informação seria inserida no episódio através de alguma ferramenta narrativa, um flashback ou uma linha de diálogo, mas isso não ocorre aqui. Nesse episódio o espectador é deixado a mingua, a mercê de suas memórias, ou ao menos na confiança que poderá realinha suas memórias assistindo a episódios anteriores ou dialogando com outros fãs em fóruns de debate na internet, ou mais atualmente, em canais do Youtube.

Esse processo de maior constituição de elementos visuais foi para Jeremy Buttler (2009) uma das evoluções do formato, a construção de uma ideia de estilo televisivo. Buscando uma necessidade do espectador estar atendo ao que se passa na tela, essa forma de construção é denominada por Butler de *hailing*. O *hailing* é o processo pelo qual o espectador é chamado a se focar no programa que está assistindo, através de seu

estilo visual e de sua composição auditiva buscando uma maior compreensão da narrativa ali desenvolvida.

A capacidade de distinção exercida pelo estilo distintivo é uma arma importante utilizada por realizadores de televisão para combater o fator de distração da paisagem midiática moderna... O estilo visual da cena – com o seu movimento de câmera complicado e focus rack – serve, também, como uma sutil função de chamamento. Ela exige um olhar sustentado na imagem. A informação narrativa desta cena (a falta de uma peça de cerâmica) é transmitida através dessa articulação dos componentes visuais. (Ibid, p.22)

Dentro dessa perspectiva, o *hailing* é algo que concerne puramente a imagem, sem respaldo auditivo ou mesmo eventos que necessitem de uma explicação, é uma ferramenta que vem com o avanço do estilo narrativo, é algo que aproximou as séries do cinema no quesito narrativa visual. Muito dessa evolução das séries segundo Mittell tem a ver com um olhar mais experimentado na cinematografia por parte de alguns diretores. Gente do porte de David Lynch, Barry Levinson, Martin Scorsese, Steven Spielberg, trouxeram seus currículos recheados para agregar valor as séries, com um visão mais autoral e experimentada no cinema e assumindo a figura de *Showrunner*.

4 AS FORMAS DO ROTEIRO

4.1 A ESTRUTURA NARRATIVA DAS SÉRIES.

A serialização não é algo novo, tão pouco houvera sido inventada pela televisão, como muitas outras formas e meios técnicos a serialização fora aglutinada também pelo processo televisivo. E como esses outros meios, técnicas e modelos, o meio televisivo foi extremamente fértil para a serialização, seja nas conjunturas técnicas, como a ideia de Ellis sobre a formação da grade televisiva, seja na construção dos programas televisivos.

Para Umberto Eco (1989) a ideia da serialização é o que por muito tempo colocou a televisão dentro de um ideário negativo, a televisão era uma forma de padronização, um modelo fordista de produção. Não se buscou espaço para estudar e compreender como esse modelo serial poderia ser positivo, ou mesmo gerar uma linguagem própria. Nessa compreensão tudo que fosse criado pela televisão seria essencialmente ruim.

Diverso e o caso de expressões que "fingem" ser sempre diferentes para, em vez disso, transmitirem sempre o mesmo conteúdo básico. É o caso nos meios de comunicação de massa, do filme comercial, dos quadrinhos cômicos, da música de dança e - sem dúvida - do assim chamado *seriado* de televisão, onde se tem a impressão de ler, ver, escutar sempre alguma coisa nova enquanto, com palavras inócuas, nos contam sempre a mesma história. É essa serialidade dos meios de comunicação de massa que foi considerada pela cultura "alta" como serialidade degenerada (e insidiosa) em relação a serialidade aberta e honesta da indústria e do artesanato. (p. 121 – grifo do autor)

Já para Adorno e Ellis, essa serialidade coaduna com uma maneira excessivamente didática, procurando meios de torna fácil o papel do espectador, esse é o modelo a ser criticado. A ideia da serialidade aqui é de um modelo repetitivo que reduz os sentidos narrativos, construindo estereótipos que conduzem sempre a mesma história, mas com aparência diferente. As séries como conhecíamos antes, chamadas de procedurais, tinham sua resolução sempre no mesmo episódio, assim, os personagens passavam por diversas situações, mas ao final do episódio voltavam ao mesmo ponto da partida, para que a sequência fosse mantida.

Dentro do modelo procedural, que as séries desenvolveram por muito tempo, havia essa relação episódica, a estrutura do episódio consistia em personagens já conhecidos que eram postos diante situações novas a cada semana. Parte do valor desse processo era observar os personagens familiares em situações diversas e descobrir como

eles conseguiriam solucionar os intempéries narrativos da trama. Na série *Moonlighting*, conhecida no Brasil como a Gata e o Rato, a personagem Maddie era uma ex-modelo que houvera sofrido um golpe, e David um detetive que trabalhava em uma agência de detetives de propriedade de Maddie. Disposta a vender a agência, Maddie é convencida por David a tentar dar a volta por cima trabalhando na agência. Assim começa a série e assim ela se mantém durante cinco temporadas. David e Maddie são personagens com um perfil próprio e imutável, ela séria e esnobe, ele cínico e esperto, dois perfis opostos que se balanceiam durante os episódios. A série mantinha sempre um clima de tensão sexual entre os dois, fazendo com que os espectadores aguardassem sempre um relacionamento, que nunca aconteceu. Em todo episódio surgia um caso que era solucionado dentro do episódio, dentro do processo David e Maddie passavam por diversas situações que evidenciavam suas já conhecidas personalidades, porém, ao final dos episódios sempre terminavam reafirmando suas convicções, nunca havia uma mudança plena de personalidade. Em um dos episódios, ouvindo o clamor dos espectadores, os dois personagens acabaram tendo um relacionamento, mas no episódio seguinte tudo voltou ao normal e o casal não se entendeu mais, mantendo sempre o padrão de tensão sexual e briga.

O padrão da série consistia nessa conjuntura, há um caso a ser resolvido e nós observamos os dois investigando e solucionando o caso, em paralelo, há sempre uma trama sobre a vida pessoal de cada um deles, que as vezes tinha uma influência na trama investigativa, as vezes não. Durante o processo de resolução dos casos o espectador se apega ao fato de conhecer as personalidades de cada um deles, prevendo, de certo modo, como cada um deles irá agir, se conseguirão ou não solucionar o caso. Em um segundo grau, o espectador fica sempre na expectativa sobre o possível relacionamento dos dois, que matem uma relação platônica e conflituosa. Geralmente na trama pessoal há algum relacionamento furtivo dos personagens com terceiros, o que provoca o ciúme do que ficou ausente. Mas pouco dessas tramas evoluem adiante, findam em cada episódio e recomeçam no seguinte.

Na série, o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas suas técnicas para solucionar problemas ... A serie neste sentido responde a necessidade infantil, mas nem por isso doentia, de ouvir sempre a mesma história, de consolar-se como retorno do idêntico, superficialmente mascarado (ECO, 1989, p. 123)

Esse modelo repetitivo tinha no episódico o seu valor mais forte, com isso, uma temporada poderia durar entre 20 a 23 episódios e ainda assim não modificar a relação entre os personagens ou as relações subjetivas dos personagens. A temporada não era pensada com um efeito unitário, mas apenas em sua contra parte semanal, os episódios modificavam-se entre si respeitando apenas a relação temporal da exibição, ou seja, durante feriados isso era retratado nos episódios. Há sempre o episódio especial de natal ou de ação de graças, feriado nacional nos EUA, essas construções, claro, visavam a audiência do período festivo, no decorrer da temporada, muito pouco ou quase nada, mudava na relação dos personagens. Esse era um padrão que se seguia em todas as séries estadunidenses.

Esse modelo de estrutura narrativa que tem seu modelo dramático baseado no conceito de trama, busca como essência se findar em cada episódio. Em cada núcleo episódico a trama é concluída, dessa forma ela abre espaço para a repetição, onde personagens, ambientes, situações se mantêm iguais, e para renovação, abre-se a possibilidade de novas tramas serem desenvolvidas em cada novo episódio. Para Silva (2015), esse modelo encontra contraste em outro que busca não a finalização da trama, mas a sua expansão.

Em termos dramáticos, o folhetim é estruturado não em episódios, mas em capítulos, e essa diferença está longe de ser um mero capricho de nomenclatura. No episódio, a situação narrativa se constrói a partir de uma unidade dramática, a trama, que se desenvolve progressivamente tendo em vista a sua própria superação, ou seja, a trama episódica não se repete, ainda que sua forma se replique. Sua natureza, portanto, é essencialmente dramática no significado adjetivo do gênero, visto que se apresenta e se resolve em uma única emissão. No capítulo, por outro lado, acompanhamos o desenrolar progressivo e gradual de tramas que não apresentam estrutura unitária em sua emissão única, tecendo continuamente situações dramáticas para o acompanhamento diário. Se no episódio o desfecho significa o resultado do clímax da ação dramática que supera e suplanta a trama para a emissão seguinte iniciar novo percurso, no capítulo, o desfecho é o auge de uma situação dramática que não se resolve, deixando em suspensão o desenrolar de uma das tramas desenvolvidas paralelamente. Resumindo: o episódio resolve a trama, perfazendo uma estrutura semântica unitária, e o capítulo expande a trama, amarrando para o futuro a solução dos problemas encenados. (p.136)

No modelo de folhetim, a ideia da trama não se conclui em um capítulo, mas cada capítulo avança a trama até um momento climático final, esse modelo, porém, não está eivado de repetição. Tendo uma de suas origens no melodrama, o folhetim tem na dicotomia entre bem e mal seu elo motriz, mesmo com uma trama que se desenvolve

através de episódios, o folhetim, busca elementos de repetição que constroem relações de familiaridade para seu espectador, assim como a série. Esses elementos baseiam-se não na repetição de situações dos seus personagens, mas principalmente na maneira deles agirem. Dentro de uma trama folhetinesca os personagens são representados de maneira plana, ou seja, mesmo com a evolução da trama, eles se mantêm indeléveis em sua moral durante toda a narrativa. Um personagem que é o bonzinho na narrativa, se manterá como tal até o clímax da história, da mesma forma aqueles personagens pensados como vilão o serão até o desfecho, não há espaço para outro tipo de desenvolvimento desses modelos. A repetição se dá através dessa balança dicotômica que ora pesa para um lado, ora para o outro, mas que ao final já terá seu destino amarrado, geralmente para o lado do bem. Os dois modelos, apesar de extremos dentro de um mesmo espectro, o do valor episódico ou serial, estão presos ao mesmo dispositivo narrativo, a serialização.

4.1.1 A quebra do dispositivo serial.

Para compreender a ideia de dispositivos narrativos, precisamos primeiramente definir o conceito de dispositivo. A partir do estudo da palestra transformada em texto, de Giorgio Agamben (2005), traçaremos o conceito sobre dispositivo que será utilizado neste trabalho. Agamben parte da ideia de compreender o uso da palavra dispositivo na obra de Foucault, desta forma, pega como princípio uma entrevista dada por Foucault em 1977.

Resumamos brevemente os três pontos: 1) É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo e a rede que se estabelece entre esses elementos. 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder. 3) É algo de geral (um *reseau*, uma "rede") porque inclui em si a episteme, que para Foucault é aquilo que em uma certa sociedade permite distinguir o que é aceito como um enunciado científico daquilo que não é científico. (p.09-10)

Para Agamben, a ideia de Foucault sobre dispositivo é mostrada de forma pregressa na palavra positividade, que vinha do conceito definido e utilizado por Hegel.

Em particular, o termo "positividade" tem em Hegel o seu lugar próprio na oposição entre "religião natural" e "religião positiva". Enquanto a religião natural diz respeito a imediata e geral relação da razão humana com o divino, a religião positiva ou histórica compreende o conjunto das crenças, das regras e dos ritos, que em

uma determinada sociedade e em um determinado momento histórico são impostos aos indivíduos pelo exterior. (Ibid, p.10)

O termo é derivado dos conceitos religiosos de Hegel, para isso Agamben constrói uma ideia de profanação do termo, sendo profanação aquilo que era próprio dos deuses e passa a ser próprio dos homens. Assim, positividade que era algo advindo da religião passa a definir um conceito mais humano, e essa ideia passa a ser o dispositivo. Mas para Agamben, esse dispositivo é ainda mais abrangente do que os entendimentos foucaultianos.

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar. (Ibid, p.13)

Desta forma, dispositivo será tudo aquilo que de alguma maneira enclausura o personagem. Na estrutura seriada o dispositivo seria a própria serialidade. Como já vimos, o conceito de serialidade estrutura-se a partir de formas de familiarização de determinados elementos. Dentro dessas estruturas narrativas seriadas esses elementos são condicionantes dos personagens. Os personagens dentro da necessidade narrativa de repetição, acabam por não atingirem seu potencial de desenvolvimento. Nos dois casos, tanto o serial com o episódio, a necessidade de repetição condiciona o personagem a seguir igual durante todo o processo narrativo.

Para Silva (2015), a evolução do drama seriado contemporâneo acontece com a quebra da estrutura progressiva em detrimento de uma nova em conformidade com nossa realidade. Parte dessa estrutura é justamente o modelo de dispositivo narrativo que condiciona os personagens, Silva parte da ideia de contemporâneo utilizada por Agamben, onde o contemporâneo é aquilo que toca as agruras do mundo, capaz de ver sua obscuridade e tocá-la. Assim, as séries dramáticas contemporâneas conseguem quebrar com esse dispositivo narrativo ao criar “uma representação gradual e complexa de um mundo que aos poucos se revela em sua profundidade rizomática, cuja função primordial é deteriorar gradativamente a compreensão inicial do mundo e fazer revelar,

pouco a pouco, uma verdade multiforme que habita no fundo dos personagens” (2015, p.139). Os personagens nessa realidade não podem ser condicionados a um aspecto único de sua personalidade. Diante um mundo onde as relações de bem ou mal, bom ou ruim, verdadeiro ou falso, estão se tornando cada vez mais borradas, condicionar personagens a características muito singulares é perder a chance de um desenvolvimento maior da história.

No drama seriado contemporâneo, os personagens são mais multifacetados do que tipos sociais de fácil apreensão. Como tais, não apenas apresentam falhas estruturais de caráter, como são objeto de transformações no *ethos* ao decorrer da narrativa, e nos melhores casos, se tornam personagens capazes de abrigar ambiguidades morais que resistem a qualquer classificação tipificante. (SILVA, 2015, p.140 – grifo do autor)

O rompimento da dramaturgia seriada contemporânea com os modelos que a antecedem, nesse caso dentro do aspecto televisivo, se dá sobre tudo diante a necessidade de descrever um mundo que torna-se cada vez mais complexo em suas formas. Nem a estrutura episódica repetitiva serial, nem a dicotomia clássica folhetinesca abrangem esse nível de evolução dos seus personagens, tampouco conseguem abarcar a complexidade de uma relação que perpassa um moralismo simplista.

As tramas, por seu lado, são um entrelaçamento articulado de situações dramáticas envolvendo núcleos que se expandem e se delimitam de modo muito orgânico (nessas séries, é muito comum personagens destacados, e mesmo com status de protagonistas, serem mortos nas histórias para desencadear profundas peripécias dramáticas). Seu desfecho pode ser tanto o estabelecimento de uma situação que se prolonga para além da própria série, num *continuum* dramático (lembramos do fim de *The Sopranos* ou de *Battlestar Galactica*), quanto a solução definitiva do arco central que sustenta, como uma espinha dorsal, todas as tramas paralelas e circunstanciais (o recente fim de *Breaking Bad* nos remete a isso). (SILVA, 2015, p.140-grifos do autor)

Esse modelo narrativo mais aprofundado em temas complexo constrói uma ruptura com o modelo anterior, principalmente no tocante a relação de serialidade como modelo de fácil assimilação e de repetição didática. Nesse modelo narrativo, a evolução do arco dramático faz com que a serialidade trabalhe no sentido de um maior aprofundamento da história. Assim, diante desse novo modelo a estrutura seriada não se finda no episódio, ao contrário, as tramas evoluem através de um arco dramático que perpassa o episódico sem deixar com que esse fator perca sua força. A ideia de um arco dramático é uma construção de desenvolvimento narrativo que se dá a partir do

desenvolvimento dos personagens através das tramas episódicas. As relações episódicas aqui não perdem sua força, mas ganham contextos dramáticos mais aprofundados e desenvolvidos que acabam por caracterizar mais a trama e seus personagens. Essa evolução faz com que os personagens precisem lidar de formas diversas com relações diversas, de tal maneira que cadencia os conflitos até o momento de confronto maior durante a temporada, o clímax deixa de ser um evento episódico e passa a ser um evento do arco dramático da temporada.

Isso significa que, ao trazer para dentro de sua constituição elementos narrativos que se desenrolam por meio de episódios esparsos com unidade dramática movediça, essas séries propõem uma estrutura instável, capaz de mobilizar uma dupla forma de engajamento sensorial que engloba, de um lado, a pulsão dramática unitária, com tramas que se resolvem no clímax do episódio, e, de outro lado, a fruição a longo prazo dos arcos abertos que se desenvolvem paralelamente e encontram, no clímax da temporada, uma dimensão dramática única e vigorosa. (SILVA, 2014, p. 7)

Essa estrutura permite construções narrativas mais complexas. Séries como *The X-file*, conseguiram desenvolver dentro dessas estruturas um estilo narrativo, que ora desenvolviam uma história episódica, ora uma história mais aprofundada em arco dramático. A série que tratava das investigações dos agentes do FBI, Mulder e Scully, variava seus episódios entre aqueles conhecidos como ‘o monstro da semana’, onde a trama começava e findava no próprio episódio, e outros buscavam mais relações que dialogavam com a estrutura mitológica da série. Eventos que aconteciam ali repercutiam naquele mundo diegético, tanto para os personagens quanto para o entorno deles.

Já para *The Wire*, o modelo de arco dramático de temporada serviu para o desenvolvimento dos seus múltiplos personagens. A estrutura utilizada em *The Wire*, partia de um modelo com vários protagonistas, esse modelo permitiu a série criar um conceito narrativo prismático, que mostrava problemas e construções sociais através de vários personagens, cada qual com sua singularidade e pontos de vista únicos. Em *Breaking Bad*, a evolução do arco dramático da temporada fazia com que a relação entre Walter White e Heisenberg ficasse cada vez mais evidente. Em cada episódio o personagem desenvolvia uma das facetas do seu eu, de forma a mostrar sempre essa dualidade.

Essa estrutura narrativa de arco dramático longo dá mais propriedade ao criador da série, o *Showrunner*, aqui o roteirista tem maior possibilidade de criação e desenvolvimento dos seus personagens, evidenciando assim, seu estilo narrativo, sua

forma narrativa, e isso constrói uma relação maior entre série e espectadores. Mittel (2012), coloca que nas séries que abordam esse conceito de complexidade narrativa há, mesmo que com baixa audiência, uma fidelização maior dos espectadores, que conseguem se conectar mais profundamente com a obra. Seria, segundo Eco (1989), espectadores que se engajariam nas duas formas de ‘leituras’ possíveis, a de primeiro plano, onde o espectador é levado pela forma narrativa da série se envolvendo intimamente com os meandros narrativos do autor. E a segunda, onde o espectador compreende as nuances narrativas, observa a estrutura estética exposta, se envolvendo em um nível mais íntimo com a obra.

O arco dramático de temporada cria a possibilidade de diversas nuances, é através dele que conseguimos observar a estrutura seca e direta da obra de David Simon, *The Wire*. Uma estrutura que lida com um padrão realista muito forte, por isso, David opta por uma estrutura mais seca, mais pensada em uma relação desdramatizada. Nela, mesmo diante conflitos e relações interpessoais fortes, com muitos pontos de confronto entre personagens, a narrativa não impõe uma dramatização em cima desses confrontos, ao contrário, desdramatiza de forma a não maquiagem as relações que por si já são complexas.

É também através desse modelo de arco dramático de temporada que podemos observar como Vince Gilligan e Peter Gould constroem suas relações dramáticas a partir de elementos triviais, em *Better Call Saul*. Ou como construíam a dramaticidade baseada sempre na relação causa e efeito em *Breaking Bad*. Em *Les Revenants*, Fabrice Gobert desenvolve um elo dramático a partir da ideia de apreço e afeto com a memória, e essa tônica é pontuada por toda a estrutura da temporada, que através dos episódios muda de perspectiva, mas mantém-se sempre o drama a partir da relação de apreço e memória para com o outro.

Tomando como exemplo *Better Call Saul*, uma das séries que iremos analisar neste trabalho, podemos observar como esse funcionamento é empregado. Logo no primeiro episódio da terceira temporada encontramos com Jimmy McGill, protagonista da série, em uma situação, onde sem saber, foi vítima de seu irmão ao ser gravado confessando um segredo. Após gravação, Jimmy tem um momento de proximidade afetiva com o irmão, ajuda-o a organizar a casa retirando fitas adesivas que recobriam os móveis. Chuck, irmão de Jimmy, ensina para ele a maneira adequada de retirar as fitas sem que essas prejudiquem os móveis, Jimmy começa a repetir os gestos do irmão

tirando as fitas com os polegares. Passa-se alguns episódios e Jimmy descobre a gravação a qual foi vítima do próprio irmão. Ressentido, mas sem querer tomar uma atitude drástica, Jimmy resolve terminar a pintura da parede de seu escritório, para isso vai precisar arrancar a fita crepe que havia colocado para diferenciar locais de pintura. Jimmy instintivamente começa a reproduzir o que seu irmão havia lhe ensinado, quanto mais reproduz, mais fica claro ao espectador o quanto ele está remoendo o ocorrido. A ideia do uso de um elemento trivial como potência dramática é típico da série, dificilmente esse mesmo padrão se encaixaria em *The Wire* ou *Les revenants*. Cada uma a seu modo consegue construir sua relação estilística.

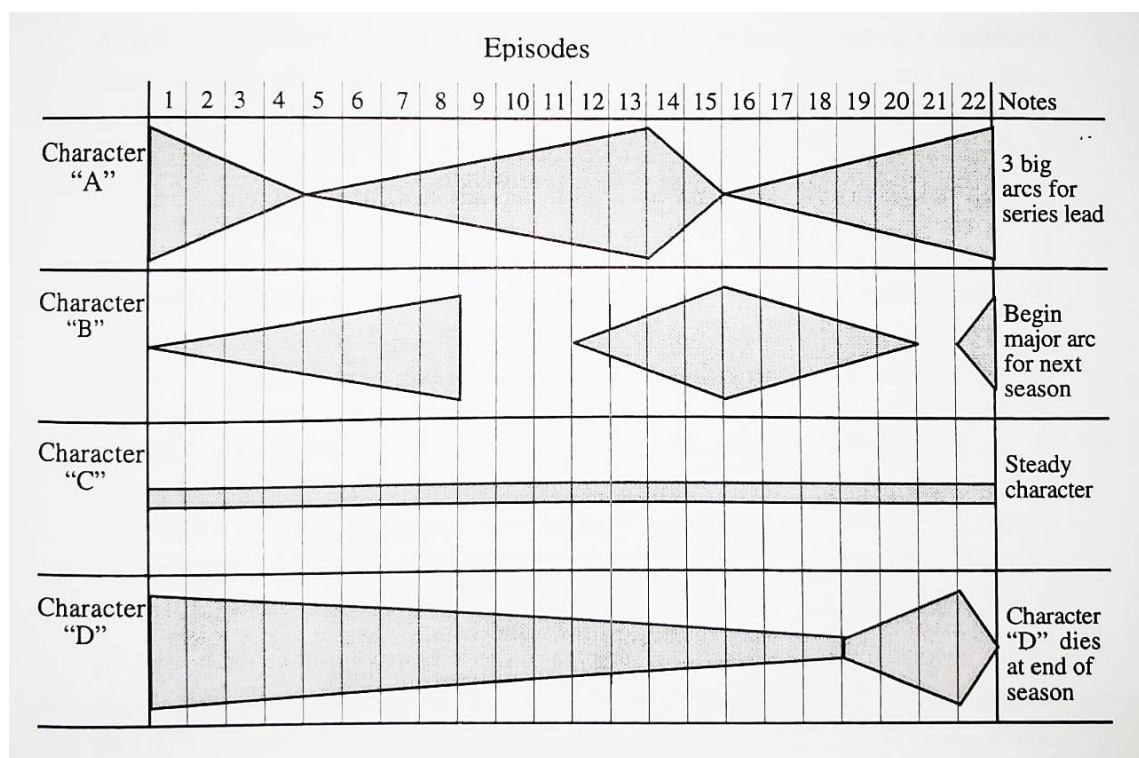
4.1.2 O modelo padrão

Como vimos em capítulos anteriores, o roteiro para além de ser uma peça dramática é também uma peça de produção essencial, o roteiro assim tem uma relação muito íntima com o aspecto produtivo, uma vez que com base nele são tomadas decisões a respeito da construção do trabalho audiovisual. A fase de adaptação entre roteiro e produto audiovisual é permeada de construções que têm o roteiro como base, a partir da decupagem do roteiro, conseguimos avaliar as relações de custo e logística para a produção audiovisual, seja um filme ou uma série. Porém, quando falamos em série o escopo produtivo geralmente é maior do que de filmes, claro que diante grandes filmes-eventos essa relação diminuí, ou mesmo se inverte. Mas dentre a maioria, a série por sua quantidade de horas produzidas tem um escopo produtivo mais elaborado e complexo, assim, em termos logísticos a relevância do roteiro dentro de um escopo produtivo maior é mais alta.

Logo, quando pensamos numa estrutura narrativa que se amplia durante uma temporada, construindo produções audiovisuais que se alongam por horas, precisamos também pensar nisso como uma relação de continuidade e contiguidade. A primeira no tocante a própria construção diegética, precisa haver uma continuidade não só dentro do episódio, mas ao longo da temporada, muitas vezes essa continuidade se dá em relações episódicas diferentes. Em estruturas narrativas complexas, onde existem mais de uma linha temporal que se entrelaçam, como na recente *Westworld*, há a necessidade de uma continuidade presente para que a série não perca sua verossimilhança. No segundo caso, de contiguidade, os episódios precisam estar contíguos entre si para criar uma relação de unidade dentro do espaço tempo da série.

Da mesma forma que há no cinema, nas séries de televisão também existem formas padrões para poder desenvolver a história. Quando pensamos em uma história com 10 ou 20 horas de construção narrativa, estruturas ajudam a manter a trama andando, além de auxiliar na manutenção do espectador, porém, diferente de como ocorre no cinema a televisão é mais suscetível as estruturas padrões. Macdonald, Maras e Price, advogam que as ortodoxias desses modelos narrativos acabam por criar amarras narrativas para os filmes. Essas ortodoxias, como visto, não se restringe a forma escrita, mas atuam sobre tudo dentro de um pensamento narrativo e numa estrutura de *storytelling*, principalmente na construção aristotélica em três atos. As séries, por outro lado, estão regidas por um dispositivo mais forte, a serialização. Esse modelo sequencial é uma base estrutural para a construção da narrativa serial, que precisa sempre de um elemento de repetição para que a narrativa continue ancorada dentro de um fator de familiaridade do espectador. Assim, percebemos que o drama seriado contemporâneo não abandona sua serialidade, mas a aloca no seu modelo estrutural, é um modelo de estrutura que precisa conciliar não só o desenvolvimento do episódio, mas principalmente a evolução da história durante todo o arco. Por isso, o modelo de estrutura de roteiro televisivo, passa por duas armações, a primeira, que busca centrar forças no desenvolvimento episódico, que conta com uma estrutura aristotélica em três atos, geralmente, que desenvolve a história do episódio. A segunda armação é condicionada dentro da primeira. Além da estrutura em três atos, o episódio é armado com tramas paralelas que se entrelaçam. Assim, enquanto algumas tramas podem findar no próprio episódio, dando um sentido episódico a obra, algumas tramas avançam para serem desenvolvidas nos próximos episódios, é o chamado modelo A-B-C.

Douglas (2011), nos fala que armar o roteiro dentro desse modelo serve tanto para a fluidez episódica quanto para a evolução da dramaturgia ao longo da temporada. Nesse modelo cada uma das letras representa uma trama, que pode se passar com o mesmo personagem em conflitos diversos, mas que geralmente se passa com personagens distintos. Para isso, é primordial ter o arco dos personagens ao longo da temporada. Pensar o desenvolvimento dos personagens ao longo da temporada é fundamental para esse desenvolvimento.



Quadro 7 - Desenvolvimento dos personagens ao longo da temporada.

Na estrutura proposta por Douglas o desenvolvimento dos personagens acontece dentro de um modelo de série de 22 episódios, o padrão de séries chamado *full season* estadunidenses. Esse modelo, que era o mais comumente usado, foi ficando menor à medida que a dramaturgia se estendeu pela temporada. Porém, ainda é um modelo utilizado por séries procedurais. Ficava claro que 22 episódios dentro de uma narrativa de estrutura longa é muito tempo, acabava esvaziando o conteúdo narrativo.

Dentro desse modelo conseguimos observar claramente o espectro que cada personagem teria dentro do desenvolvimento da trama. O personagem "A" sendo o personagem principal da série, assim, o personagem tem três grandes arcos que se estendem durante a temporada inteira. Um começando já no primeiro episódio, sendo ele o personagem que vamos acompanhar durante todo o processo, somos apresentados a ele logo no começo. Esse primeiro arco segue como uma forma decrescente até o quarto episódio, já no quinto outro arco se inicia se ampliando até seu micro clímax dentro do 14º episódio, o 15º episódio fica como um desfecho desse arco. O último arco inicia no episódio 16 e segue até o episódio final possivelmente se tornando o clímax da temporada.

Na estrutura do personagem "B", observamos uma evolução com pausas mais alongadas. Podemos observar o personagem "B" como um coadjuvante dentro dessa

história, que ora teria seu arco próprio, ora estaria a serviço do arco principal. Outrossim, o arco do personagem “B” ganha mais importância nos momentos em que o personagem “A” está em transição de um arco para outro, fazendo com que a atenção do público continue fixa mesmo depois de um momento climático, no intuito de acompanhar outra construção dramática.

Na estrutura proposta por Douglas o personagem “C” é aquele coadjuvante mais comum. Ele está ali para dar substância nos outros arcos, ou para além disso é um personagem de alívio cômico. Seu arco se mantém contínuo durante todo o processo. Já na construção do personagem “D” há uma digressão em sua narrativa, até que ao final da temporada ele é alçado há um ponto climático, que pode terminar com sua saída do programa, possivelmente com sua morte. Dentro dessa construção, podemos observar o personagem “D” como possivelmente um antagonista ao personagem “A”. Há a possibilidade de “B” ser o antagonista de “A” também, pois cada vez que o personagem “A” finda um arco e sua evidência diminui, “B” ganha evidência. Em outro ponto “B” e “D” se revezariam enquanto antagonistas e adjuvantes dependendo da construção episódica.

Traçado esses modelos de arco, cada episódio irá construir estruturas próprias contemplando cada um desses arcos. Assim, dentro desse modelo A-B-C, cada episódio irá dar maior relevância a uma estrutura de arco dramático. A trama A é a trama principal do episódio, B a secundária e C a terciária. Que geralmente fica restrita ao alívio cômico. Tomemos como exemplo dois episódios proposto no quadro. No primeiro episódio, temos o personagem “A” central em total evidência, logo ele teria a trama principal A. Outro personagem que demanda evidência é o personagem “D”, que ficaria aqui com a linha narrativa B. A linha narrativa C poderia ficar com o personagem “C” também, construindo uma linha de alívio cômico. Uma vez que o personagem “B” não demanda ainda uma evidência tão alta, sua trama poderia nesse momento ser desenvolvida juntamente com a trama A. Já se tomarmos como base o episódio 8 teremos uma evidência maior no personagem “B”, que assumiria a trama A. Ficando a trama B para o personagem “A” ou “D” dependendo do entendimento. O personagem “C” ficaria a cargo dos outros, ou teria uma trama menor perpassando todas, num modelo A-B-C-D.

Apesar de parecer um modelo fechado, esse modelo de estrutura é maleável. Podendo ser moldado de acordo com as construções necessárias. Algumas séries optam

por em determinados episódios terem apenas uma trama, a A, já em outras observamos o desenvolvimento de até seis tramas paralelas.

4.1.2 A estrutura do arco dramático: O modelo *Les Revenants*.

Para melhor compreendermos como o arco dramático pode ser trabalhado e desenvolvido em sua estrutura, vamos analisar a série francesa que conciliou vários arcos dramáticos dentro da temporada. *Les Revenants*, série dramática de oito episódios, estreou no Canal+, canal de TV paga Francês, sendo exportada para mais 22 países, incluindo o Brasil. Muito elogiada pela crítica especializada a série atingiu uma pontuação de 92 de 100 possíveis no site *Metacritic*, site estadunidense especializado em críticas (álbuns, videogames, filmes, programas de televisão, DVDs e livros) onde cada produto recebe um valor numérico que é computado e extraído uma média. No caso de *Les Revenants* foram 28 críticas para formulação desta nota.

Les Revenants acompanha um grupo de pessoas de uma pequena cidade francesa que sem nenhuma razão aparente começaram a ressuscitar. Pessoas que viveram e morrem em momentos e situações diversas voltam as suas realidades alteradas em decorrência do tempo desde os eventos que originaram a morte de cada um. A série é uma alegoria sobre uma situação vigente na realidade atual europeia, sobre a questão da abordagem ao outro, o diferente, a própria noção de xenofobia, que vem crescendo drasticamente na França e no continente como um todo.

Principia a partir de um acidente com um ônibus de excursão escolar com dezenas de vítimas, quase todas crianças. Quatro anos após o acidente a sociedade local ainda sente as dores da tragédia, principalmente as famílias envolvidas que ainda se encontram em grupos de apoio buscando consolos uns nos outros, afim de se reagruparem. Camile, uma das vítimas, reaparece em sua casa, como se tivesse voltado do passeio sem saber o que lhe aconteceu. Assim como ela, outras pessoas começam a voltar, como Simon, um jovem músico possivelmente bipolar que se suicidou no dia do seu casamento e volta querendo reviver o romance com sua ex noiva, Adèle. Esta está atualmente casada com outro, apesar de ter uma filha do seu ex noivo Simon, ela nunca se recuperou totalmente da morte do ex noivo, ao ponto de ter tentado, também, suicídio.

As histórias vão se reconstruindo a partir das perspectivas da realidade atual dos vivos e da realidade que existia na época que cada um morreu. Assim, os arcos narrativos permeiam entre passado e futuro estruturando uma teia narrativa que

enquanto explica reminiscências do passado de cada personagem pontua o desenrolar do grande mistério da série, como os mortos voltaram a vida e principalmente porquê.

Assim, para a compreensão dessa estrutura, dividimos as linhas narrativas em oito arcos. Divisão que visa preencher a multiplicidade de protagonistas da série. Como a série foca cada episódio em um evento, ou fato da vida de um personagem então a escolha de cada um desses arcos narrativos propostos foi facilitada. Exceção ao último episódio que se chama *La Horde*, e fala sobre uma horda de mortos-vivos. O episódio termina sem uma explicação direta sobre de onde vieram e porque os mortos voltaram. Assim decidimos que a linha narrativa do episódio seria aquela que envolveria todos os fatos recorrentes desses mistérios, estendendo essa linha narrativa por toda temporada, já que o desenvolvimento desses mistérios acontece desde do primeiro episódio e seguem até o último, se transformando no clímax da série.

Além de *La Horde*, as linhas narrativas seguintes foram, Camile, Simon, Victor, Julie, Lucy, Adèle e *Serge et Toni*. A maioria delas inicia-se já no primeiro episódio e se desenvolve por toda a temporada. Mas cada uma tem um episódio chave onde podemos observar com mais atenção aquela determinada linha narrativa. Cada uma detém um personagem, que está diretamente ligado com a estrutura central da série. Além da relação da represa que está em conexão com todos os mortos. Personagens coadjuvantes compõe a estrutura narrativa orbitando entre as narrativas.

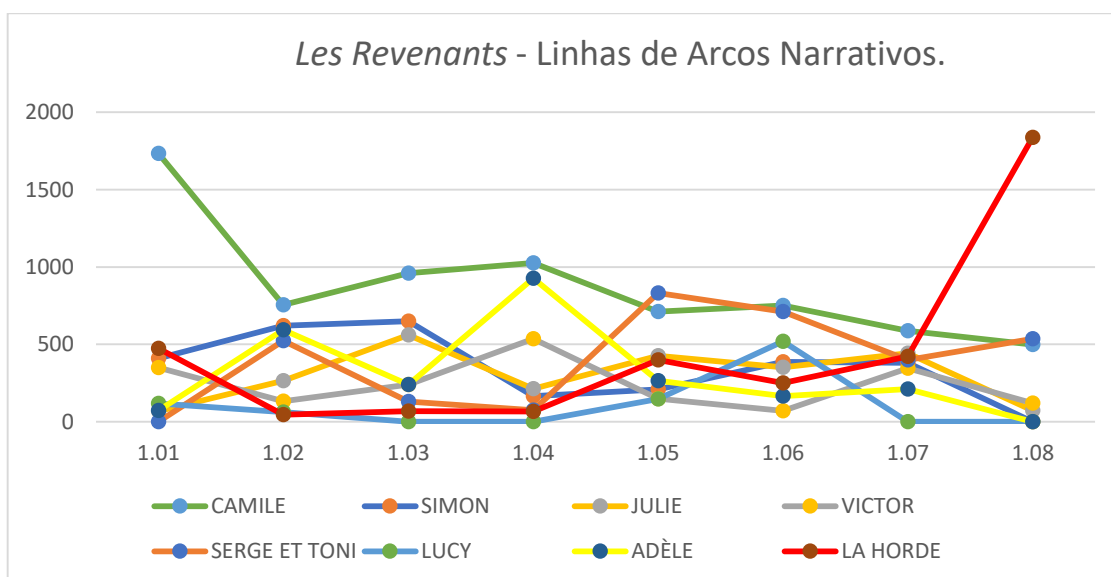


Tabela 1 - Desenvolvimento Linhas Narrativas através dos episódios. O gráfico a cima nos mostra o desenvolvimento de cada uma das linhas narrativas da série através dos oito episódios da primeira temporada. O eixo X contém os episódios nomeados conforme a seguinte lógica 1.01, sendo o primeiro número uma referência a temporada e os demais, após o ponto, a numeração do episódio segundo sua exibição. No eixo Y contém o tempo em segundos que cada uma das linhas narrativas ocuparam dentro daquele episódio, que variam de 0s para linhas

narrativas que não se desenvolveram em determinado episódio, até 1837s (30'37''), quando no último episódio a linha narrativa La Horde ocupa levando todo a temporada a um clímax comum.

Podemos observar no gráfico que em dois episódios, primeiro (1.01) e último (1.08), duas linhas narrativas se destacam das demais de forma contundente. Isso ocorre pelo fato de que no primeiro episódio a linha narrativa Camile é a linha de apresentação da narrativa da série, ela ocupa uma grande porcentagem do primeiro episódio, pois a partir dela é que passamos a entender a dinâmica dos acontecimentos da série e passamos a ser apresentados a vários dos personagens, muitos deles personagens satélites. Já no último episódio a linha narrativa *La Horde* se sobressai as demais pois é o desenvolvimento do clímax da temporada, através dos mistérios que vêm sendo construídos nos episódios anteriores, assim, algumas linhas narrativas deixam de existir no episódio final, como Simon e Lucy, e os personagens passam a interagir dentro da linha *La Horde*.

Por ser uma série de múltiplos protagonistas esse recurso se torna bastante comum para o desenrolar da história como um todo, assim como o desenrolar de cada uma das linhas narrativas. Como exemplo, podemos observar os personagens Julie e Victor, cada um tem uma linha narrativa própria, porém na construção de suas narrativas, os personagens passam a história inteira juntos, mas mesmo estando nas mesmas cenas apenas uma linha narrativa é desenvolvida por vez a cada cena, assim o outro personagem torna-se automaticamente coadjuvante.

Julie é uma mulher solteira que vive sozinha, Victor encontra Julie acreditando que ela é uma fada dos livros que sua mãe lia e vai cuidar dele. Assim os dois passam a viver juntos, uma vez que Julie acolhe Victor em sua casa. Victor, porém, é um dos mortos que voltou, ele morreu a mais de 35 anos. Em determinados momentos Julie está tentando se entender com sua ex namorada Laure, Victor passa a ser apenas um personagem coadjuvante, já que a cena em questão é sobre Julie e um desenvolvimento narrativo dela, não havendo desenvolvimento narrativo de Victor.

Assim as linhas narrativas obedecem ao critério do desenvolvimento narrativo, o personagem só avança, ou sua linha narrativa só é considerada, quando há desenvolvimento. Por isso observamos a evolução tão acentuada da linha narrativa *La Horde*, que é composta por toda parte da trama narrativa que envolve o grande mistério da série, que é descobrir de onde vieram e porque voltaram os mortos. Assim, no episódio final, personagens que desenvolveram linhas narrativas próprias, como Simon, Adèle e Lucy, apenas corroboram para o desenvolvimento da linha narrativa *La Horde*,

tendo assim, suas linhas narrativas zeradas neste episódio. O desenvolvimento narrativo da série articula-se de maneira que o clímax de quase todas as linhas narrativas ocorrem juntamente com a linha *La Horde*. Desta forma, quase todos os arcos narrativos vão convergindo e sendo inseridos dentro da linha *La Horde*, com exceção *Serge et Toni*, que constrói um clímax a parte para os personagens.

4.2 BLACK MIRROR – UM MODELO PENSANDO EM PRESENÇA.

Black Mirror estreou sua primeira temporada no Channel 4 da Inglaterra em 04 de dezembro de 2011, teve 03 episódios e um especial de Natal na primeira temporada e mais 03 episódios na segunda, quando ainda era exibida no Channel 4. Após essas duas primeiras temporadas a série foi adquirida pela Netflix que já encomendou mais 18 episódios para divididos em três temporadas de 06 episódios, além de um filme, tendo a última temporada estreado em 05 de junho de 2019. *Black Mirror* é uma série satírica de ficção científica desenvolvida em antologia que mostra uma forma distópica de futuro ou, em alguns casos de um presente alternativo, onde a tecnologia está permeada pela sociedade, trazendo à tona um lado satírico da sociedade contemporânea. O criador da série, Charlie Brooker, em entrevista ao *The Guardian* definiu a série da seguinte forma: "Se tecnologia é uma droga — e parece ser uma droga — então quais são, precisamente, os efeitos colaterais?"²².

Ao contrário do que é mais comum entre séries, em uma antologia há uma quebra na contiguidade, que pode ocorrer entre os episódios, de maneira que um episódio não seja continuação do outro, ou mesmo, que não haja nenhuma relação narrativa entre eles, é o que acontece em *Black Mirror*. Ou pode ser que a quebra na contiguidade seja na temporada, assim cada temporada é fechada em si, sendo a temporada seguinte uma história a parte, como são os casos de *True Detective*, *American Horror Story* ou a nova *American Crime Story*. Porém um dos pilares centrais da construção de uma série de televisão é a repetição.

A série de televisão repousa na repetição: retorno de personagens, de temas e de situações, redundância de diálogos e da banda sonora com a imagem, mas também de mecanismos narrativos baseados na reiteração como o gimmick ou o leitmotiv. Essa é a grande diferença em relação à ficção literária ou cinematográfica; é por isso também que ela substituiu o conto e o mito no imaginário popular (COLONNA apud SILVA, 2014, p.245).

²² Disponível em < <https://goo.gl/Ki42r6>>. Acesso em Jul. 2017

Em *Black Mirror* cada episódio é singular em sua dramaturgia, porém a ideia de uma visão distópica de um mundo controlado por dispositivos tecnológicos permeia todos os episódios. Isso gera uma repetição que se estabelece não nos personagens ou nas situações mas no conceito da série e na própria distopia proposta, onde os dispositivos tecnológicos são clausuras para os personagens, e é essa visão do autor que constrói essa realidade particular.

4.2.1 *Do dispositivo a sátira.*

Como vimos o dispositivo é tudo aquilo que de alguma maneira enclausura o personagem, podendo ser o dispositivo tecnológico mostrado nos episódios, como também um dispositivo narrativo, formado pela justa posição do dispositivo tecnológico e a sátira representada. Assim, o dispositivo narrativo irá determinar os acontecimentos e o rumo que a história irá tomar.

Apesar da semelhança fonética do nome, a sátira como conhecemos tem sua origem mais próxima a um prato cheio de frutas que era preparado como oferenda a Ceres, o *lanx satura*, e menos ao animal mitológico que era metade homem, metade cabra. Essa ideia da mistura de várias formas e ‘ingredientes’ é algo base a sátira, um prato que é ofertado cheio de uma insatisfação que transborda pelo tom apresentado.

A sátira teve sua ‘Era de ouro’ durante os séculos XVII e XVIII, quando da ascensão da burguesia. Um período que reunia uma monarquia fraca, covarde e moralmente vil, uma nobreza chauvinista e um clero corrupto e injusto. Um prato cheio a ser bancado pela burguesia industrial na Inglaterra elisabetana, entre 1558 e 1603, dentro desse contexto podemos destacar dois grandes autores, Jonathan Swift e Voltaire.

Jonathan Swift foi o autor do livro *As viagens de Gulliver*, de 1726, uma sátira sobre o perfil conservador e uma crítica sobre a sociedade capitalista que se principiava, além de um olhar que valorizava o retorno a princípios arcaicos e a uma vaga noção de virtude. Swift nunca cogitou a ideia de ver sua obra em releituras transformando-a num belo desenho realista, assumindo a sátira como um ponto de vista real, ou mesmo ignorando o tom satírico e construindo nisso algo onírico onde não há. Voltaire por outro lado sempre foi ligado a sátira em seus textos, tendo sido um dos autores que refinaram essa forma de humor. Seus textos sempre apontavam para viés iluminista, com críticas mordazes ao misticismo religioso, o irracionalismo político e a crítica a ignorância do homem comum.

Para Northrop Frye (1973) a diferença entre ironia e sátira é que a última é uma ironia militante, há na sátira uma conduta moral relativamente clara, é claro ao autor que ele está satirizando algo, diferente da ironia que permite mais um escamoteamento do autor. Para a sátira há uma prevalência de uma fantasia mínima, um campo de verossimilhança por onde ela se sobressaia, um conteúdo grotesco e ao mesmo tempo com um padrão moral implícito.

Já no primeiro episódio da série *Black Mirror* podemos observar esses elementos bem demarcados, em *The National Anthem* a relação entre políticos e a opinião pública é o grande mote. O episódio principia com o primeiro ministro inglês recebendo a notícia de que uma das princesas da corte inglesa foi sequestrada, como exigência para a liberação foi solicitado que o primeiro ministro inglês faça sexo com uma porca ao vivo para todo o país. Para além da série de exigências necessárias para que o ato seja real, o vídeo com a solicitação foi divulgado primeiramente no Youtube, o que faz com que toda população do país saiba do acontecido.

Desta forma, o conflito do primeiro ministro passa a ser, não apenas sobre salvar a princesa, mas principalmente como a opinião pública está observando a situação. Com a divulgação do vídeo há todo um aparato midiático focado na cobertura da situação e em como o gabinete do primeiro ministro irá se portar. Esse episódio é mais próximo da realidade em que vivemos, por ter sido exibido no ano de 2011, o episódio retrata uma realidade muito próxima a do ano de exibição, utilizando uma tecnologia que já era comum no período.

Isso cria um aspecto de verossimilhança muito forte, principalmente pela forma em que a tecnologia é utilizada na narrativa, tudo é transmitido, falado, conversado, através do Youtube. O sequestrador se expressa apenas por vídeos nos canais, influenciando diretamente a opinião pública, assim o episódio trata justamente dos limites que os políticos vão para agradar a opinião pública, ao mesmo tempo que mostra a volatilidade desta. Até determinado tempo do episódio os assessores do primeiro ministro acreditam que não será necessário o cumprimento das exigências, uma vez que a população percebe que é uma demanda irracional, mesmo que o preço final seja a vida da princesa.

Assim, o primeiro ministro está resguardado, a opinião pública lhe favorece e não é cogitado de forma séria que ele atenda a exigência. Porém, quando uma tentativa de resgate e prisão do sequestrador resulta na morte de um inocente, tudo veiculado

novamente no Youtube, essa mesma opinião pública se vira contra o primeiro ministro. Tudo aquilo que antes era desconsiderável agora passa a ser obrigatório, não é mais a vida da princesa que está em jogo, mas a própria vida pública do primeiro ministro.

Essa mudança de paradigma leva ao inevitável ato final onde o primeiro ministro irá manter relações sexuais com uma porca ao vivo na TV, assim, o primeiro ministro segue para sua tragédia particular, enquanto em algum lugar da cidade a princesa é solta antes mesmo que a exigência do sequestrador seja cumprida. Porém, o país inteiro parou para ver a realização da escatológica relação sexual do primeiro ministro e não restou ninguém para observar que a princesa vaga em meio as ruas vazias da capital inglesa. Esse apreço pelo o grotesco, levando os personagens a limites que transcendem o normal é das características primordiais da sátira. O apreço pelo grotesco que a população demonstra, principalmente quando ignoram o aviso solicitando que desliguem seus televisores, é o mesmo de entender até onde políticos vão para salvar suas vidas públicas.

A sátira necessita de um objeto definido, já que a generalização tem efeito de esvaziamento, tirando da sátira todo seu poder de fogo, pois reproduz estereótipos e minimiza a crítica. Em *Black Mirror* o objeto da sátira é o dispositivo tecnológico e a forma como a sociedade foi enclausurada por este, por outro lado podemos observar que essa relação com um objeto específico faz com que a sátira seja algo com uma relação temporal datada. Por mais que certos elementos possam ser observados ao longo de séculos, outros são fatores mais contemporâneos, e assim mais fáceis de perderem sentido com o decorrer dos anos, mesmo os elementos de ficção científica que vemos hoje em *Black Mirror* chegarão a um ponto que se tornarem obsoletos.

Mesmo que as caixas pretas televisivas estejam cada vez mais fora de moda, pois há uma migração de muitos programas televisivos para aparelhos móveis, como celulares, notebooks, tablets. Ainda sim, o ato de assistir TV é primordial em nossa cultura. O episódio, *Fifteen Million Merits*, é feito para construir uma ruptura total com o primeiro, como a série recém havia estreado, o episódio constrói um cronotopo totalmente diverso do anterior. Passa-se em uma realidade totalmente diversa da primeira, numa relação temporal que parece mostrar um futuro distópico, mas que não dá indícios de que ano pode ser.

Nessa realidade, algumas pessoas vivem de um grande empresa de energia. Para gerarem energia, para si e para outros, elas precisam passar o dia pedalando em

bicicletas ergométricas. O episódio gasta seu primeiro terço, coisa de uns 20 minutos, construindo essa realidade, criando a verossimilhança desse mundo, nele as pessoas vivem dentro de uma televisão, quase que de maneira literal, pois o quarto em que vivem exibe imagens por todas as paredes. Deixando-os assim literalmente imersos naquela realidade televisiva, mesmo quando não estão no quarto, os personagens estão efetuando suas tarefas de pedalar, enquanto assistem programas. Ou seja, vivem para assistir TV, que passa ser uma forma de doutrinação, como uma Soma, a droga utilizada para deixar todos felizes em Admirável Mundo Novo, de Aldous Huxley.

A única forma dos personagens saírem daquela realidade é através de um programa de calouros que seleciona pessoas para os programas de TV que passam. Assim, cria-se um paradoxo que é o de que a única saída para aquele aprisionamento pela TV é ingressando na própria TV. O sistema os incorpora, mesmo os divergentes, transformando-os no próprio sistema. Quando o personagem principal consegue subverter o sistema e confrontá-lo, ele é convidado a ter um programa que atenda as vozes dos dissidentes mantendo-os presos a televisão. Fica claro como o objeto do episódio é dependência a televisão, que absorve mesmo as divergências criando conteúdo para outros divergentes ao seu modelo.

Para György Lukács (2011) a sátira contém três características que são essenciais a sua propositura. Em primeiro devemos observar que a sátira sempre irá trabalhar com a relação entre a aparência e o funcionamento da sociedade, ou seja, mesmo com aparência de real, a sátira cria um elemento que destoa daquela realidade mostrando um quê de inverossimilhança, mas que diante do contexto se torna plausível.

A segunda característica é a difícil classificação da sátira junto aos outros gêneros literários, como apontados por Lukács, ou mesmo audiovisuais, como o analisado aqui. Na visão dele a sátira é um método criador que está desvinculado de gêneros ou formas específicas, podendo ser trabalhada em diversos outros gêneros, como romances e poesias. Ou mesmo dentro do audiovisual a sátira pode ser trabalhada em contextos que não invocam o cômico.

Uma das coisas que observamos em Black Mirror é que há pouca comicidade em seus episódios, mesmo que lidem o tempo todo com a sátira, ao contrário, por ser uma série distópica, muitas vezes suas narrativas caminham para tragédias particulares de seus personagens. No episódio *The Entire History of You*, o personagem principal é um Otelo contemporâneo, ao retornar para sua cidade após uma reunião profissional, Liam

encontra sua esposa na casa de amigos. Ao surpreende-la conversando com um antigo colega ele passa a suspeitar da relação dela com o colega, e passa a alimentar ciúmes dela.

O episódio apresenta já nos minutos iniciais um dispositivo tecnológico que será o motor narrativo. Na realidade apresentada, um misto atemporal entre presente e futuro, é possível adquirir um pequeno implante instalado atrás da orelha direita, que de alguma maneira grava tudo que o usuário pode ver e ouvir, fazendo um registro completo de sua vida. Apesar de opcional, o dispositivo passa a ter uma presença unânime, sendo utilizado inclusive como forma de investigação policial e corporativa. Os personagens vêm nesse dispositivo uma forma de tornarem suas memórias em algo confiável, e compartilhável, há de tal forma uma naturalização do dispositivo, que ele é colocado em bebês recém nascidos e a ideia de alguém que não use O grão, nome do dispositivo é tido como algo irracional.

O corpo humano, em sua antiga configuração biológica, estaria se tornando obsoleto. Intimidados pelas pressões de um meio ambiente amalgamado com o artifício, os corpos contemporâneos não conseguem fugir das tiranias (e das delícias) do upgrade. Um novo imperativo é internalizado, num jogo espiralado que mistura prazeres, saberes e poderes: o desejo de atingir a compatibilidade total com o tecnocosmos digitalizado. Para efetivar tal sonho é necessário recorrer à atualização tecnológica permanente: impõem-se, assim, os rituais do auto-upgrade cotidiano (Sibilia, 2002, p. 13).

Entretanto o dispositivo, que é uma sátira a necessidade atual de uma hiper memorização, é um dispositivo narrativo que denota um traço marcante do personagem principal. Liam assim como Otelo, personagem Shakespeare, ou Bentinho, personagem de Machado de Assis, é ciumento e inseguro, e passa a desconfiar que sua esposa possa o ter traído.

A roda é um prolongamento do pé; o livro é um prolongamento do olho; a roupa é um prolongamento da pele; os circuitos elétricos, um prolongamento do sistema nervoso central. [...] Os meios ao alterarem o meio ambiente, fazem germinar em nós percepções sensoriais de agudeza única. O prolongamento de qualquer de nossos sentidos altera nossa maneira de pensar e de agir – o modo de perceber o mundo. Quando essas relações se alteram, os homens mudam. (MCLUHAN, 1969, p. 59-79)

Liam não é ciumento pelo o uso do dispositivo, mas usa o dispositivo para dar vasão ao seu ciúmes, ao contrário do que propõe Souza, Nogueira e Souza (2014).

No entanto, o lado fáustico do dispositivo em questão acaba pesando mais. Não há privacidade, tampouco o luxo de se ter segredos.

Esquecer o passado e tocar a vida torna-se praticamente impossível, visto que o dispositivo não deixa os indivíduos esquecerem o que eles mesmos ou os outros fizeram. (p. 9)

Para Liam a memória não é seu Iago, que fica lhe tentando a desconfiar da esposa, mas a vazão das tentações que lhe perturbam a mente. O dispositivo tecnológico então passa a ser a forma como Liam vai descobrindo os segredos da esposa, seja por suas lembranças, seja por acesso compartilhado a lembranças de outros. Ao contrário de Bentinho que fabulava a partir das subjetividades de suas memórias, Liam pode ter certeza dos acontecimentos graças ao acesso irrestrito as memórias, mesmo as que não são suas. Desta forma o dispositivo tecnológico vai aprisionando Liam dentro de sua obsessão, enquanto o dispositivo narrativo encaminha o personagem para o único caminho passível em sua busca. A contraposição a necessidade excessiva de lembrar só pode concluir com a vontade de esquecer.

A terceira característica da sátira é justamente a figura daquele que satiriza, pois para Lukács, o satirizador não pode estar inserido dentro do meio que satiriza, sob pena de uma sátira de viés conservador.

Para que nasçam verdadeiras sátiras, esta crítica deve se enriquecer com um matiz particular, ou seja, o que nasce da indignação, do desprezo e de um ódio tornado clarividentes graças à paixão, à reflexão e à compreensão do real. É graças a esta clarividência em face dos sintomas mais insignificantes, das virtualidades mais contingentes de um sistema social que a sátira percebe e figura a doença deste sistema, que o condena a uma morte próxima (LUKÁCS, 2011, p. 181-182;).

Para tanto, Brooker cria um distanciamento com o contexto social vigente para poder analisa-lo como um *outsider*. De fato, ele se mostra como alguém que é partícipe dessa cultura, mas de certa forma a vê sempre com um olhar externo. Assim, passa a construir suas sátiras não com olhar na cultura atual, mas de como e para onde ela aponta.

4.2.2 Presença do dispositivo.

A maneira como foi desenvolvido o roteiro do *The entire history of you* demonstra também uma busca por uma construção de presença, principalmente para trazer à tona dois elementos que são primordiais a narrativa do episódio. Mesmo sendo o terceiro episódio da temporada ele traz dois elementos que são muito próprios da série, o primeiro é o aparato eletrônico, aqui uma tecnologia que de alguma forma irá permear toda a série. O segundo é outro dispositivo narrativo que também será força

motriz dentro da série, que são as relações humanas. Nesse quesito *The entire history of you* é um episódio precursor dentro do universo de *Black Mirror*, mais do que os dois anteriores.

Black Mirror é uma série satírica sobre relações humanas, mediadas pela tecnologia. Essa trinca entre sátira, relações humanas e tecnologias é o dispositivo narrativo que condiciona os personagens. A ideia de dispositivo que usamos nesse trabalho é algo que constrói um sentido de aprisionamento. Nesse caso, o elemento unificador da série é a maneira como as relações humanas são reféns da tecnologias. Assim, tanto as relações humanas quanto a tecnologia, são dispositivos que de alguma forma aprisionam os personagens.

O terceiro episódio da primeira temporada é quem dá a tônica desse fio unificador. Por mais que os dois episódios anteriores tratem sobre relações humanas mediadas pela tecnologia, é aqui que conhecemos a tecnologia que constrói a hibridização que será vista ao longo da série. Para tanto, o roteiro traz um sentido de presença a respeito desses dois sintagmas, tecnologias e relação humana, aqui particularmente o ciúme. Há na escrita desenvolvida para o roteiro uma necessidade real de solidificar esses dispositivos narrativos, assim a escrita do roteiro irá utilizar de elementos que fogem a ortodoxia padrão dos roteiros, esses elementos são utilizados para construir o sentido de presença que a tecnologia e principalmente o sentimento humano precisam ter no episódio. Para observarmos como o roteiro é desenvolvido será analisada uma cena fundamental ao episódio: Liam chega à casa dos Tollgate e encontra Ffion em uma proximidade excessiva com Jonas, isso é o que vai despertar o ciúmes em Liam.

6 INT. TOLLGATE HOUSE - NIGHT 1 - CONTINUOUS. 6

The door opens.

LUCY TOLLGATE
Hello...

She welcomes Liam, but doesn't immediately place him.

LIAM
Lucy? Liam. We met at the Dublin wedding?

He's pleased to be the one who's 'remembered' their last meeting.

He goes to kiss her just as she puts out a hand to shake, they both try to adapt quickly.

LUCY TOLLGATE
Liam! Oh. Great... Liam. Yeah. Great to see you again. Where's Fi been hiding you??

LIAM
Oh, nowhere. In our house!

LUCY TOLLGATE
We didn't - she didn't know if you'd make it?

LIAM
No, all over quicker than I thought. So. How are you?
(showing off a little)
Jamie and Lisa good?

LUCY TOLLGATE
They're great, look it's great you made it to see the whole crew. Let's get you a drink.

Quadro 8 - Trecho da página 06 do roteiro *The entire history of you*.

Ao chegar na casa Liam utiliza seu aparato tecnológico para lembrar o nome da dona da casa, isso o faz se sentir orgulhoso ao ser a pessoa que lembra da última vez que a viu. Isso é um sintagma emocional bem interessante, primeiro pois ele só consegue ser essa pessoa por conta da tecnologia, segundo porque já mostra seu apreço por ser notado. Nos dois casos o sentimento dele é palpável para o roteiro, está lá. Esses momentos de uso rotineiro de uma tecnologia que não existe em nossos mundo é uma das formas de nos apresentar a ela, de enxergarmos suas funcionalidades, principalmente diante coisas que aparenta ser banais, mas são essas que mostram a plenitude da funcionalidade.

Há uma diferença de adaptação do roteiro para a obra audiovisual, observamos que no roteiro a maneira de desenvolver a tecnologia é mais fracionada, com vários

elementos e momentos que se coadunam para explicar o funcionamento da tecnologia. Porém, na imagem a tecnologia consegue ganhar um sentido muito mais rápido e tático quando vista em funcionamento. Esses é um dos elementos que é necessário construir esse sentido de presença, por ser uma mídia escrita o roteiro precisa de mais tempo para fazer funcionar a ideia dessa tecnologia visual. No roteiro há cenas que servem para construir as funcionalidades da tecnologias, porém na obra audiovisual, em virtude de sua mídia, essas construções são reduzidas, observamos as funcionalidades a partir desses momentos corriqueiros.

BLACK MIRROR - The Entire History Of You - 13.

They come into the main living area or at least a point where they can see across the main room and - in to a corner - where Liam spots Ffion and Jonas talking. Ffion and Jonas are having a little private chat.

For a beat neither Ffion or Jonas sees Liam. And their physical geography looks wrong for a pair of people who are simply friends. It looks somehow sexualized, a little flirty, but, however, definitely within the arena of normal human friendly interaction.

Ffion sweeps the room and spots Liam. There's a moment -- a brief moment -- of disorientation on her face. She composes herself and comes over.

FFION

Hey! You're back early then --
didn't think you'd (make it)

She kisses him.

LIAM

Yeah well I didn't stay over, got
an earlier flight.

FFION

(re the appraisal)
So?
(he doesn't answer)
The appraisal?

LIAM

Well they might get me to do the re-
do next week they said.

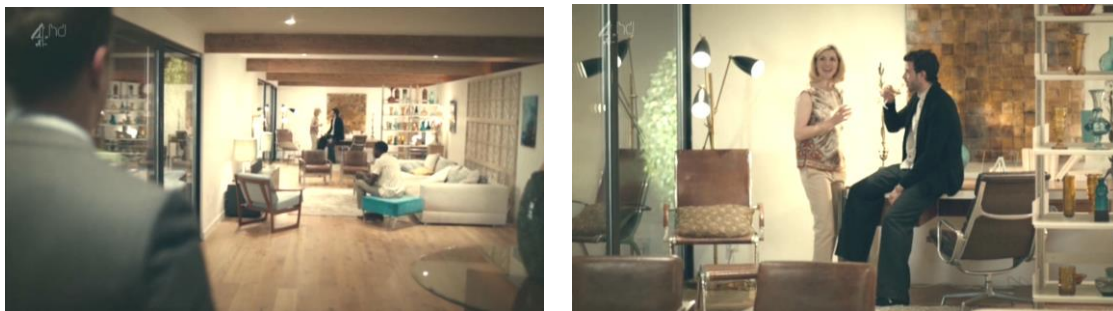
FFION

Oh

Quadro 9 - Trecho da página 13 do roteiro *The entire history of you*.

Ao entrar na casa, Liam se aproxima da sala e observa Ffion conversando com Jonas, a ideia de duas pessoas conversando pode ser realizada e escrita de diversas formas. Porém, o sentido do roteiro aqui não se trata da ação de conversar sendo

realizada por dois personagens, mas trata-se da ação de observar sendo realizada pelo personagem Liam. De fato, o primeiro parágrafo já dá conta de entendermos que Liam vê Ffion e Jonas conversando em particular, mas é no segundo que fica claro algo que irá desencadear todo o ciúme de Liam, e o texto faz questão que possamos ter ideia dessa fisicalidade ao colocar; *And their physical geography looks wrong for a pair of people who are simply friends. It looks somehow sexualized, a little flirty, but, however, definitely within the arena of normal human friendly interaction.* A presença então passa a ser material, não só a presença material da proximidade entre Ffion e Jonas, mas a presença do sentimento de que há algo fora do normal essa conversa, que algo não está se encaixando da maneira que deveria. E o texto traz isso de forma imperativa ao colocar que há algo de errado na maneira como eles dois se comportam fisicamente, é algo sexual, um pequeno flerte. Logo, estamos aqui construindo a presença de algo que irá crescendo no decorrer do episódio, o ciúme de Liam.



Quadro 10 - Frames do episódio *The entire history of you*.

Por outro lado não observamos esse comportamento tão sexual quando vemos a obra audiovisual, aqui o sentimento de que há algo errado entre os dois se dá pelo isolamento do casal em relação a outros personagens e a reação dos personagens quando avistam o Liam, principalmente da Ffion que está constrangida diante a situação de surpresa.

BLACK MIRROR - The Entire History Of You - 14.

LIAM looks around a bit. He's about to say something to FFION -- something along the lines of not wanting to stay long. He's not entirely comfortable here. But before he can speak JONAS sidles over. And puts a hand on Ffion's shoulder.

JONAS

Hey.

FFION

Jonas, this is --

JONAS

Liam, right? Jonas.

Jonas goes into a full-on hand shake with a meaningful 'deep' look into Liam's eyes. Maybe an arm round the back too.

JONAS (CONT'D)

Good to meet you man.

Liam is jangled, but trying to keep up.

Quadro 11 - Trecho da página 14 do roteiro The entire history of you.

Ao se aproximarem de Liam, Ffion ainda está constrangida, Liam não está confortável com ambiente e quer dizer isso para Ffion, mas antes que possa se abrir com a esposa Jonas se aproxima dos dois criando uma intimidade incomoda, Talvez o braço em volta do pescoço, diz o texto, para nos demonstrar como Jonas constrói um sentido de intimidade que Liam não lhe concedeu, esse por outro lado não está no clima, mas quer tentar acompanhar os outros dois.



Quadro 12 - Frame do episódio The entire history of you.

Na tela observamos o desconforto de Ffion quando Liam e Jonas se conhecem, que tenta sair de próximo e puxa-los para outra situação.

But the hostess sees this could be a fun part of her party.

LUCY TOOLGATE
Might be fun, we could vote? Paul!

JEFF
I'm in recruitment actually so it
could be useful?

Liam is at the centre of the party. The group are all looking
at him. He really doesn't want to do this, these people
aren't on his wavelength ... but social pressure is building.

Paul has joined them.

LUCY TOOLGATE
(to Paul)
Liam's going to redo his appraisal
so we can give him marks!

COLLEEN
Notes.

JEFF
More like pointers.

Ffion tries to help, subtly ...

FFION
I think Liam would probably ...

LIAM
Yeah I don't know if ...

But then Jonas wades in.

JONAS
Hey, look, guys, no, come on.
Seriously, not on. Liam's obviously
not comfortable okay? So... let's
drop it yeah? Have a cool time.

Jonas looks at Liam. I got you out of one. The cunt even
winks. Liam smiles - a weak smile of thanks.

Quadro 13 - Trecho da página 14 do roteiro *The entire history of you*.

Em determinado momento todos ficam curiosos para saber sobre a entrevista de Liam, mas não de uma forma educada, querendo auxiliar. Mas sim querendo que ele passe as imagens de como foi a entrevista para que possam fazer algum jogo com o material. Liam está muito constrangido com a situação, mas já há uma pressão social em volta dele, que aos poucos está cedendo. Porém, Jonas aparece para auxiliar. O que deixa Liam mais desconfiado com a excessiva atenção que Jonas está dando a ele; *I got you out of one. The cunt even winks*. Ele percebe que Jonas está feliz demais por estar ajudando, como se fosse parte do propósito de Jonas, lhe agradar demais.

BLACK MIRROR - The Entire History Of You - 17.

Paul Tollgate is carrying a plate of savoury pancakes.

PAUL TOLLGATE

Time to eat.

The group breaks. Liam catches Ffion. Hushed tones.

LIAM

(indicating Jonas)

I've not met him before have I?

'Jonas' is it?

FFION

He's one of the old crowd. I think I said.

LIAM

I don't think so.

FFION

No, I did.

She looks at Liam for a beat. **Something's eating him.**

FFION (CONT'D)

You okay?

LIAM

Yeah. Yeah.

FFION

We can go if you're not in the mood?

LIAM

Yeah but -- you're with your friends--

FFION

They're not really my friends, just people I've known for years.

(he smiles, she smiles)

Seriously. If you want?

He looks at her. **Is this a genuine offer? But just her having made it kind of makes things better.**

LIAM

No, no. I'm fine. Really.

FFION

Okay

She kisses him -- a big reassuring kiss with real warmth. Then heads off to the eating area. Liam turns away - we see his thumb on his remote - his eyes go milky as he winds back to the troublesome body language moment he saw on arrival.

Quadro 14 - Trecho da página 17 do roteiro The entire history of you.

Aqui observamos que Liam já entrou em outro aspecto da sua personalidade, se antes ele estava achando tudo estranho, agora ele desconfia de algo. O dono da casa os

chama, a mesa está posta para o jantar. Mas Liam chama Ffion para entender quem é Jonas, mesmo diante a resposta dela, o texto nos coloca novamente na ideia e no sentido que Liam dá a situação; *Something's eating him*. Algo o está devorando; para além de ser um trocadilho com o convite para jantar, é também uma forma de nos mostrar como o ciúme já instalou em Liam e continua crescendo. Ainda constrangida e observando que o marido sentiu algo Ffion pergunta se ele quer ir embora, Liam de fato quer, mas não agora, ele acredita que seja apenas o instinto de autopreservação de Ffion pedindo para ele deixarem a festa. Voltando a alimentar essa ideia de ciúmes, Liam resolve que é melhor ficarem, ele agora quer entender o que está se passando. Mesmo diante um beijo quente da companheira Liam aproveita a ida dela para a sala de jantar para rever a cena dela com Jonas, não há mais volta, ele já está tomado de ciúmes, e mais do que isso, tem acesso ilimitado a todo evento alimentador do seu ciúmes.



Quadro 15 - Frame do episódio *The entire history of you*.

4.3 BETTER CALL SAUL – UM MODELO PENSADO EM ATMOSFERA.

Better Call Saul é uma série estadunidense que estreou em 08 de fevereiro de 2015, na AMC, canal estadunidense, atualmente está em sua terceira temporada, tendo produzido 30 episódios ao todo. A série que conta como James McGill se transformou em Saul Goodman é um grande sucesso de público e crítica, com uma média de 4.4 milhões de espectadores por episódio e uma vasta indicações em premiações. Não por menos, a série é derivada de outra que fora também um enorme sucesso de público e crítica, *Breaking Bad*.

Lançada em 20 de janeiro de 2008, *Breaking Bad* é considerada, ainda hoje, uma das melhores séries já feitas. Foi ganhadora 45 prêmios em suas cinco temporadas, tendo sido indicada no total para 113. Ao final de sua quinta temporada, foi anunciado que haveria um *spin off*. Este termo é utilizado para designar uma narrativa derivada de uma obra original. Um *spin off* se passa no mesmo universo ficcional, podendo ou não

conter personagens conhecidos da obra pregressa, nesse caso foi *Better Call Saul*, que se passa no mesmo universo de *Breaking Bad*, compartilhando situações e personagens. A série tem como protagonista o advogado picareta de Walter White, o personagem principal de *Breaking Bad*.

Como um produto que foi desenvolvido a partir de uma criação que já existia, *Better Call Saul* herdou uma série de personagens que já estavam na série irmã. Mas do que isso, a série derivada herdou um estilo narrativo que vinha sendo refinando durante os cinco anos de desenvolvimento da série primária. Que continuou o seu refinamento nesses três anos em que *Better Call Saul* está em produção. Um estilo narrativo minimalista que constrói conflitos dramáticos de maneira poderosa, baseado em uma estrutura narrativa que privilegia situações corriqueiras do dia-a-dia. A forma narrativa da série pode ser já percebida como diferente na maneira como é escrito o roteiro. Ao contrário do que estamos acostumados nos estilos de formatação padrão, *Better Call Saul* opta por um estilo de formatação que busca construir uma atmosfera a respeito da cena criada.

Assim, esse trabalho busca analisar a forma narrativa da série *Better Call Saul*, tendo como base a análise do roteiro do episódio *Chicanery*, o quinto episódio da terceira temporada. O episódio foi indicado na categoria de melhor roteiro de série dramática no Emmy 2017²³, sendo um dos episódios mais aclamados da terceira temporada. *Better Call Saul* em sua terceira temporada já está sendo visto por muitos críticos, não só como uma sucessora digna da obra original, mas como uma obra que possa superar o texto original.

4.3.1 Do estilo televisivo ao estilo roteirístico.

Em seus primeiros anos o cinema ainda não havia ganhado o *status* de uma linguagem artística. Em sua simplicidade inicial, o cinema ainda era visto como um teatro filmado, muito disso em virtude de utilizar como forma narrativa conceitos que já advinham do teatro.

Em certa medida, podemos dizer dos filmes produzidos nessa época que eles observavam esta famosa regra das três unidades – de lugar, de tempo e de ação – que o teatro clássico havia conhecido outrora. Assim, as diversas anedotas filmadas exibiam uma ação que não pressupunha mais do que um só plano locativo (quer dizer: apenas um

²³ Disponível em < <https://goo.gl/NFQShJ>>. Acesso em jul.2017.

lugar) e um só segmento temporal. (GAUDREAU, JOST, 2009, p. 38)

Foi com a movimentação da câmera, o pensar a planificação e a construção da montagem que o cinema foi ganhando seu aspecto artístico.

Para Arnheim e outros teóricos do cinema – notadamente, Lev Kuleshov e Sergei Eisenstein – foi através de uma aplicação padronizada de técnicas do meio que verdadeiros artistas interpretaram a realidade. O filme como arte foi assim estabelecido em termos de como os artistas do cinema transformaram a realidade através do estilo, como as imagens cinematográficas eram diferenciadas da realidade. O estilo era supremo; ele transformava o cinema em arte. Esses teóricos sentiram que essa transformação era essencial para elevar um dispositivo de gravação mecânica o qual que Alexandre Astruc mais tarde chamou de “*la caméra stylo*”, a câmera como estilo, um dispositivo capaz de traduzir a realidade em forma estética. (BUTLER, 2009, p.1)

Assim, o cinema foi se solidificando enquanto forma de expressão e cada vez mais sendo observado, analisado e estudado. A televisão por outro lado era vista apenas como um meio industrial, acéfalo, que não continha nenhuma forma de manifestação artística em si. Mesmo seu maior atrativo, que era a exibição ao vivo, era observado apenas como um aparato técnico para exibição, seja ela de teatro, de um recital, de uma orquestra, mas nunca visto como uma construção artística em si.

As últimas décadas trouxeram consigo uma formidável renovação em produção televisiva. Houve uma evolução no que tange principalmente as produções de séries televisivas, em quantidade e em qualidade. Essa evolução também trouxe consigo estudos e pesquisadores menos avessos a ideia da televisão, não apenas enquanto objeto etnográfico, mas também como uma análise artística de suas projeções. Os estudos atuais do estilo televisivo têm crescido exponencialmente e adentrando em uma série de apontamentos sobre os diversos formatos televisivos. Bem como, suas construções cada vez mais híbridas sobre esses formatos. Aqui, observaremos o contexto das séries televisivas, que tem ganhado especial atenção do meio acadêmico.

Better Call Saul é uma série em que o arco da temporada é mais forte do que o episódico. Assim, o arco dos personagens segue num fluxo, episódio a episódio, no sentido de um clímax que ocorre ao final da temporada. Porém, a cada episódio há uma narrativa centrada em elementos pontuais que vai construindo esse arco maior. O episódio *Chicanery* é um ponto crucial do desenvolvimento da temporada da série, pois marca o enfrentamento entre dois personagens que já vinha se antagonizando pelas duas primeiras temporadas.

No episódio, após incriminado por seu irmão em uma gravação indevida, Jimmy McGill pode perder sua licença para advogar. Ele precisa se defender ante o conselho da ordem de advogados local. Para tanto, precisa convencer a todos do ressentimento que seu irmão, Chuck McGill, conceituado advogado, tem dele. Cada um a seu modo Chuck e Jimmy tem suas estratégias prontas para o enfrentamento, de maneira a individualizar os personagens.

A terceira temporada de *Better Call Saul* vem refinando um tipo de narrativa que começou ainda em *Breaking Bad*. As duas séries têm os mesmos autores, Vince Gilligan e Peter Gould. Na TV, principalmente na produção de séries, autor assume a figura do *showrunner*. Figura responsável pelo sentido de autoria da série, assumindo muitas vezes também o papel de roteirista. Desenvolvendo a estrutura narrativa da série e de suas respectivas temporadas.

Em televisão, antes como agora, raramente um diretor controla o estilo visual de um programa. No curso de uma temporada de um programa 10 ou 20 diretores podem responder por ele. É mais provável que o autor de um programa televisivo seja um produtor e é mais provável que o produtor seja um roteirista do que um diretor. (BUTLER, 2009, p. 4)

Assim, como para Silva (2014).

O estilo visual da cena – com o seu movimento de câmera complicado e *focus rack* – serve, também, como uma sutil função de chamamento. Ela exige um olhar sustentado na imagem. A informação narrativa desta cena (a falta de uma peça de cerâmica) é transmitida através dessa articulação dos componentes visuais. (p.244)

A narrativa da nova série foi ficando ainda mais sofisticada que a da anterior. Ao basearem os momentos de conflito dos personagens com pequenos elementos diários que se requalificam conforme vamos conhecendo os personagens. Dessa forma, os conflitos dos personagens não estão em grandes atos dramáticos, mas sim em elementos comuns do dia-a-dia. Elementos esses que são construídos a partir de informações mais visuais. Buscando uma necessidade do espectador está atendo ao que se passa na tela.

Chicanery é um episódio de tribunal, apenas três cenas ocorrem antes da cena do tribunal, todas elas relacionadas diretamente ao evento maior. O estilo narrativo da série costuma trazer elementos banais para um primeiro plano. Assim, constrói uma relação que segue do micro ao macro e depois volta. Apesar de ser uma série que é muito mais folhetinesca do que episódica, *Better Call Saul* consegue construir seus elementos de repetição nessa forma estilística.

O episódio *Chicanery* é um momento climático no arco da temporada de *Better Call Saul*, ele marca um embate entre os dois irmãos, Chuck e Jimmy. Chuck nunca aceitou a ideia de seu irmão mais novo ter conseguido se tornar advogado, para tanto, no passado fez de tudo para que ele não fosse contratado pela firma de advocacia em que era sócio. Chuck tinha uma crença forte que o irmão sempre fora um larápio, e não havia mudado, de fato, durante as duas temporadas anteriores em que vamos acompanhando Jimmy, e seu alter ego Saul Goodman, observamos o quanto ele pende entre as duas personalidades. A primeira sendo um cara sério que apesar das dificuldades da vida consegue se formar e passar no exame de admissão para exercer a função de advogado, a segunda personalidade, representada pelo seu alter ego, é a representação de um larápio que Jimmy usa para aplicar pequenos golpes.

Jimmy, porém, sempre reconheceu o papel do irmão na sua vida e para tanto sempre o auxiliou o irmão durante sua doença. Chuck acredita ser portador de uma grave alergia ao magnetismo, mesmo assim, se expôs a cargas de energia elétrica no intuito de aplicar um golpe no irmão. Não há inocente entre os dois, mas a construção narrativa da série nos mostra um Jimmy que pendula entre o cara altruísta, mas de maneira a fazer o bem sempre por vias tortas. Enquanto Chuck é a construção da retidão, alguém que vive por uma moral límpida, mas faz coisas horríveis contra o próprio irmão.

A forma como Jimmy pretende desmascarar o irmão já é visível nos primeiros momentos do episódio, porém, a construção que vai sendo moldada a isso, sem que nada precise ser dito sobre seu plano, é exemplar. Não importa para os autores o que irá acontecer, mas mostrar o como irá acontecer, portanto, em um determinado momento do episódio observamos um homem esbarrando despropositadamente em Chuck, depois virando-se e olhando, essa encenação já traz a ideia de que algo irá se desdobrar disso, deixando perceptível que isso faz parte do plano de Jimmy.

Os embates de tribunais, que podem ser considerados de forma enfadonha por sua terminologia técnica, são construídos aqui de forma dinâmica e com um movimento de corpos que fixa a atenção de quem assiste. Quando finalmente é encurralado por Jimmy, Chuck numa explosão de raiva mostra todo seu ressentimento contra ele. A câmera então vai fazendo um leve *travelling in* na direção do personagem Chuck, mostrando sua grandiosidade e ao mesmo tempo apagando todos ao seu redor. Quando finalmente se dá conta que perdeu o controle, a câmera volta num *travelling out*.

Passando por cada um dos personagens mostrando suas reações a tal situação. O episódio finda com a câmera subindo enquadrando um letreiro de *EXIT* (Saída) e o personagem Chuck ao fundo.

4.3.2 *A atmosfera sentida.*

A forma como a série vai construindo esses elementos de formulação narrativa começam ainda no desenvolvimento do roteiro. Há na escrita do roteiro elementos que subvertem a estrutura padrão do modelo *master-scene* de roteiro. Nesse modelo de escrita, o mais utilizado e padronizado para a escrita de roteiro, tudo que está no texto deve ser filmável, não há espaço para desenvolvimento de emoções, mas apenas ações que possam compreender elementos fílmicos.

A estrutura do roteiro, porém, é mutável, como nos mostra a evolução dos anos. Buscando sempre uma evolução que construa um sentido de melhor passar as necessidades de informações. Fica a cargo do diretor levar para as telas a visão estabelecida nos roteiros e pensada previamente para manter um estilo narrativo. Assim, o roteiro passa a buscar elementos que possam coadunar com um estilo narrativo, mesmo que esses elementos sejam considerados ausentes a estrutura da escrita de roteiro.

TEASER

WHIRRR!

CLOSE ON: the blade of a LAWNMOWER, spinning. Chewing its way through the lawn of...

EXT. CHUCK'S HOUSE - DAY

Pushing the mower, a DAY LABORER has already cleared the shaggy green grass from more than half the lawn in nice clean rows. **Why is Chuck giving his house a makeover?**

In the b.g., JIMMY crosses from the direction of the garage, something small and black in hand. He goes into...

INT. CHUCK'S HOUSE - MUD ROOM - DAY

Ah! As he enters, we see he's carrying a BLACK TELEPHONE. It's not quite a rotary Bakelite, but it's the spiritual touch-tone successor: solid and defiantly corded.

Jimmy's in the lion's den? With electronics, no less? What mischief is he up to..?

None, actually: this is brown-suited, back-of-the-nail-salon era Jimmy -- we're in a FLASHBACK, roughly to the year 2001.

JIMMY

(calls)

Hey, I found a phone!

Two more LABORERS hang a large PAINTING over the circuit breaker boxes.

JIMMY

Looks like it's from 1967, but I think it'll work...

Jimmy squeezes by them and passes into...

INT. CHUCK'S HOUSE - KITCHEN - DAY

We've never seen Chuck's house like this -- buzzing with activity. Two more LABORERS set the OVEN back in place. Another set of LABORERS perch on a ladder, re-installing the VENT HOOD. CHUCK is nearby, observing. He's dressed in shirtsleeves -- not planning on dirtying his hands.

(CONTINUED)

Quadro 16 - Trecho da primeira página do roteiro Chicanery

O quadro acima mostra o início do roteiro do episódio *Chicanery*, nele podemos observar algumas marcações. O roteiro é tido com uma peça de produção, um guia para o desenvolvimento do filme, logo, não é visto como uma obra com um final em si. Por

essa razão, também não é visto como uma peça literária. Estudos recentes, porém, tencionam esse espaço do roteiro.

O método da análise de filmes é, obviamente, o primeiro ponto a ser atingido. Se a ênfase da interpretação da história do cinema, de filmes ou de autores privilegia o “acontecimento filmico”, durante o cerne da experiência cinematográfica ou audiovisual, o ponto de vista do roteiro (ou de outros estágios preparatórios à filmagem) também propiciaria uma quebra de unicidade nesses lances interpretativos. De forma recorrente, por exemplo, Price recorre aos roteiros de obras consagradas – como *Cidadão Kane*, *Sunset Boulevard*, *Bonnie e Clyde* e *Easy Rider*, entre outros, para dali, a partir dessa análise, textual e empírica, deslindar aspectos estéticos relevantes e que não migraram para o filme. Há, nesse cotejamento, uma outra relação entre texto e jogo hermenêutico, na qual o filme na tela não é considerado como o texto final, mas como um texto outro, ou mesmo uma adaptação do roteiro. (GONÇALO, 2015, p 54)

O roteiro deve ter então uma construção que se sustente como peça de produção e ao mesmo tempo elemento próprio. Indo mais além, deve esboçar uma construção que traga referências para além do visual mostrado em tela, mas sim construções de elementos, como subtextos e pontuações visuais. Acima, o roteiro traz elementos que dentre da ortodoxia dos roteiros nunca seria considerado correto. O roteiro do episódio *Chicanery*, aqui analisado, foi indicado ao prêmio de melhor roteiro no Emmy 2016 na categoria de melhor roteiro de Drama.

Configurariam então os elementos extra produtivos como elementos distracionais ou devemos observá-los como elementos complementares? Ao iniciar o texto com uma onomatopeia o roteiro busca construir um elemento de proximidade. A segunda linha diz: *CLOSE ON*. Uma indicação de câmera que complementa a onomatopeia acima, agora entendemos que ela se refere ao barulho de lâminas cortando um gramado. A intenção é trazer a intensidade da proximidade. As lâminas não devem estar apenas perto, mas perto o suficiente para causar uma estranheza, causar medo.

Na sétima linha há uma pergunta: *WHY IS CHUCK GIVING HIS HOUSE A MAKEOVER?* (Porque estaria Chuck dando um maquiada em sua casa?) Esse intento não será visto diretamente na tela, nem como ação, o que seria impossível, nem como um diálogo, outra forma de transmitir informação. Logo, se não será visto diretamente na tela, qual a necessidade de estar no roteiro? Criar a ideia da pergunta! Por mais que essa pergunta não seja feita diretamente ao espectador, a sequência das imagens tem que nos fazer pensar dessa maneira, buscar tonar sucinto essa pergunta para quem assiste,

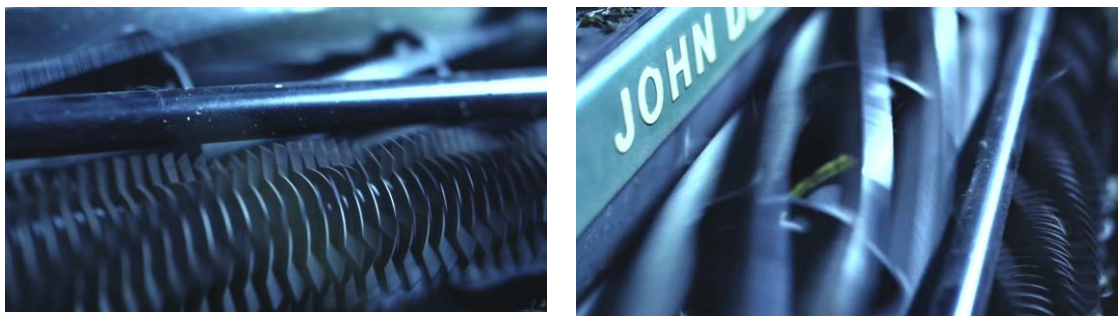
construir a inquietação. A resposta virá no decorrer da cena, mas para agora a pergunta precisa surgir.

Interessante lembrarmos que por se tratar de uma obra ficcional seriada, o espectador tem uma relação com esses personagens. Já os conhece. Logo, sendo este o quinto episódio da terceira temporada o espectador está ciente que o personagem Chuck é alguém recluso. Não haveria razão para que ele aparasse a grama. Mas há! É essa a sensação de estranheza e desconforto que o roteiro quer que tenhamos. Essa é a sensação que a sequência dos planos deve propor, causar estranheza. Propondo uma mudança dentro de uma situação regular do personagem, mas sem estabelecer, ainda, a causa da mudança. O intento das intervenções com elementos que vão além da relação de ação fílmica busca informar uma relação de sentido que a cena necessita ter.

Em determinando momento o roteiro revela se tratar de um *flashback*, de toda forma sabemos agora porque há algo diferente. Mesmo assim, a estrutura continua nos propondo questionamentos e situações adversas. *WE'VE NEVER SEEN CHUCK'S HOUSE LIKE THIS* (Nós nunca vimos a casa de Chuck assim), propõe uma mudança significativa daquilo que conhecemos como casa de Chuck. Visto que um roteiro nunca deve mencionar algo que não possa ser filmado, a ideia de 'nunca vimos' pressupõe uma visão anterior, a qual o roteiro nos nega. Lembremos que essa é a primeira página. Fica claro que essa construção só pode ser proposta em uma obra seriada, onde o pressuposto de conhecimento da casa do Chuck pode ser compreendido.

Já nessa primeira página, que tecnicamente representa o primeiro minuto de imagem, podemos observar que o roteiro cria uma atmosfera de apreensão. Algo, está fora da ordem, está fora do seu normal. Como tratamos, sendo uma ficção seriada, há um habitual com a qual o espectador está acostumado. O roteiro começa construindo uma ideia de que esse habitual está quebrado, está disforme. Para depois, de alguma forma construir que é em outro tempo, logo, há um intuito de deixar um ensejo de que tempo seja esse.

Como podemos perceber essas incursões tem um objetivo claro de influenciar um leitor do roteiro. Num primeiro plano, elas não são pensadas para um espectador, como seria o comum em um roteiro, mas para um leitor. São informações que buscam construir um sentido de ambiência no roteiro, como forma de cativar e influenciar um leitor do roteiro. Observemos como esses elementos são vistos na tela. Como se dá a passagem entre elemento escrito e elemento fílmico.



Quadro 17 - Frames do Início do episódio Chicanery.

Nesse primeiro quadro estão dois frames dos primeiros segundos de tela do episódio. Junto com ele o áudio excessivamente alto do barulho angustiante do cortador de grama. WHIRRR! Nos aponta o roteiro. As lâminas que giram na imagem consomem a grama. O sentimento é de incomodo.



Quadro 18 - Quadro 9 - Frames do Início do episódio Chicanery..

Podemos já observar, e o espectador é conhecedor disso, que essa é a casa do Chuck. Mas trabalhadores com equipamentos eletrônicos na casa seria algo impensável, a não ser por um motivo muito especial. O roteiro vai se encarregando de criar essa tensão pelo que está para acontecer. “Porque o Chuck está maquiando a casa dele?”, pergunta-nos. O que vemos é justamente uma série de pessoas conduzindo uma organização. É interessante pontuarmos que o personagem tem uma condição peculiar. Ele acredita que sofre de um raro distúrbio de alergia ao magnetismo. Tudo que possa conter eletricidade ou magnetismo lhe causa muita dor. Logo, os elementos propostos no roteiro e transpostos para o vídeo, são, no entender de um leitor e de um espectador, perigosos para o personagem. Aumenta então o sentido de tensão proposto tanto para a leitura quanto para o espectador.

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 3.
CONTINUED:

Chuck nods, satisfied. His Potemkin Village is coming together. *But who's he trying to fool..?*

CHUCK
Good, good...

He turns to face Jimmy. Holds up his left hand. On his ring finger, he wears his WEDDING BAND.

CHUCK
So, what do you think? On? Off?

He pulls it off, puts it back on, modelling it for Jimmy.
Too desperate..?

JIMMY
I think... off.

CHUCK
(nods)
Yeah. You're right. Off it is.

He takes it off and pockets it. *Now we get what's going on here, and why he's cleaning up: Chuck doesn't want his visiting ex to know he's sick! Protecting his secret.*

JIMMY
(gently)
Chuck... You sure this is the right way to go? I mean, the bigger the lie, the harder it's gonna be to dig out.

Chuck's eyes fix on the chandelier. Resolute.

CHUCK
(quiet)
I'll cross that bridge when I come to it.

Jimmy pats Chuck good-naturedly on the shoulder as he goes. Off Chuck, keyed-up and determined...

INT. CHUCK'S HOUSE - DINING ROOM - NIGHT

CLOSE ON: a match FLARES, lights a candle.

Chuck shakes the match out, takes one final glance around. No more bustling workers. The house is quiet; the stage is set.

(CONTINUED)

Quadro 19 - Trecho da terceira página do roteiro de Chicanery

O roteiro segue desenvolvendo esse momento de tensão. Mas agora começa a trazer informações que podem dialogar com o que veremos em tela, ou com uma suposta epifania do espectador. A primeira informação nos revela que Chuck quer

guardar um segredo de alguém. *BUT WHO'S HE TRYING TO FOOL..?* (Mas a quem ele quer enganar?), demonstra que duas coisas são óbvias dentro da cena. Ele está fazendo o que faz para esconder algo e para esconder isso de alguém específico. A informação seguinte traz a pista que começa a desembrolhar esse pacote. *TOO DESPERATE..?* (Muito desesperado?), se relaciona diretamente com a cena dele perguntando ao irmão se deve ou não manter a aliança. Essa construção só teria sentido diante uma situação onde ele fosse encontrar com a sua ex esposa. E o apontamento final nos traz exatamente isso: *Now we get what's going on here, and why he's cleaning up: Chuck doesn't want his visiting ex to know he's sick! Protecting his secret.* Para o leitor não resta segredo, há a compreensão de que Chuck busca esconder de sua ex esposa sua atual condição física. Nem que para isso precise se colocar em risco.



Quadro 20 - Frames do Início do episódio *Chicanery*.

Interessante percebermos que para o leitor o texto deixa explícito o que está para acontecer, enquanto o espectador precisa construir esse entendimento com base na cena do anel. A cena é fundamental dentro da trama do episódio, bem como dentro de todo o arco dramático da temporada. Começar ela de um ponto aparentemente inócuo, mas que cria uma relação de desconexão com todo um conjunto de valores que havia até então, remete a uma formação onde os personagens não estão em seus lugares habituais dentro daquele momento na temporada. Para além disso, constrói complexificando a relação dos dois irmãos. A cena é toda desenvolvida para trazer, a princípio, uma ideia de tensão e finalizar com um tom de ansiedade pelo que está por vir, por esse local em quem os personagens se encontram. Essa sensação é plenamente vista na tela. A maneira como o roteiro propõe esses elementos é fundamental para que possamos ter sensações semelhantes tanto quanto leitor como quanto espectador.

Por outro lado, esse é um elemento crucial da dramaturgia da série e principalmente do episódio, toda a cena constrói um sentido de aproximação entre os irmãos, principalmente de cumplicidade. A cena avança solidificando essa construção

entre os dois, e afinando a relação afetiva deles, um ambiente bastante diverso do que víamos durante os episódios anteriores. Na sequência observamos, de maneira metafórica, o preparo de Chuck para tu que se vêm, já é claro nesse momento, para leitor e espectador, que a visita não sabe e não pode saber sobre a condição do Chuck. Logo, precisa haver uma interação que a convença de que o ambiente com ausência de luz é algo normal, talvez do acaso, mas que iniba questões mais profundas. E é nesse ponto que o roteiro mostra qual é a lógica da cena, a chegada de Rebeca, acompanhada de Jimmy, nos traz para o momento em que Chuck precisa construir uma mentira para Rebeca, *Protecting his secret*.

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 5.
CONTINUED:

She's cordial, at ease, only slightly awkward. Whatever drove them apart, it didn't leave obvious wounds. She glances around, noting the unusual lighting. Curious.

Jimmy "notices" the dark room, too -- playing dumb.

JIMMY
Hey, what's with the candles?
Why're you sitting in the dark?

REBECCA
I was wondering the same thing!

Chuck shakes his head, exasperated. Spins a tale...

CHUCK
Oh my god, the afternoon I've had!
Two hours ago, I take the seabass out. No sooner is it prepped and resting then -- boom! -- power goes down. I get on the phone to the city and to make a long story short -- those bozos at PNM mixed up my payment! The deadbeat at Five One Two San Cristobal hasn't been paying his bills, and of course, I'm --

REBECCA Two One Five! CHUCK Two One Five.

CHUCK
Exactly! They say they'll have it back on tomorrow at some point. In the meantime, I borrowed camping gear from the neighbors. Thus the rustic flair.

JIMMY
Jeez. Should we, I dunno, get out of here? Go to a restaurant? We could hit Seasons! Your treat.

Jimmy's playing his role to perfection. This is the first time we've seen the Brothers McGill pull a con. And you know what? They make beautiful music together.

CHUCK
Yeah... we could. But dinner's almost ready and the fish, I'd have to throw it out. All I have to do is toss it in a pan. What if we just... rough it? Would that be all right?

(CONTINUED)

Quadro 21 - Trecho da quinta página do roteiro de Chicanery

O roteiro chama a atenção para o momento em que Rebeca percebe que há algo errado no ambiente, mas não se mostra preocupada, mas sim curiosa. Essa é a deixa para Jimmy entrar, que entra buscando sanar a dúvida de Rebeca, mas criando o ambiente para que Chuck possa construir sua história e de uma maneira natural os irmãos vão envolvendo Rebeca dentro do teatro que armaram para ela. Esse é o momento auge da cena, não apenas pelo aceite de Rebeca em ter um jantar à luz de

velas, mas principalmente pelo auto grau de cumplicidade que os irmãos desenvolvem nesse momento: *Jimmy's playing his role to perfection. This is the first time we've seen the Brothers McGill pull a con. And you know what? They make beautiful music together.* Novamente o roteiro nos remete para uma época em que só é possível dentro de uma estrutura seriada, uma vez que “ser a primeira vez que vemos os irmãos McGill dando um golpe” remete diretamente ao hábito que temos de vê-los, no caso literalmente ou figurativamente dependendo do meio, espectador ou leitor. Mas a última linha dessa sentença aproxima ambos de uma forma que não havia sido criada ainda, o que torna esse conjunto o ápice emotivo da cena, uma vez que esse é um episódio de separação entre ambos. Ao final do episódio os irmãos McGill entram em um ponto de não retorno na sua relação, não haverá mais proximidade entre eles, então essa criação, não apenas de um momento afetivo, mas de uma igualdade entre os dois, um momento em que eles se completam e se afinam, e essa é uma afirmação de que em algum ponto eles são iguais. A partir desse ponto vemos o jantar dos três e a manutenção dessa relação de proximidade entre eles, algo que será explorado depois por Jimmy.

Durante toda a escrita eles vão desenvolvendo elementos que fogem a ortodoxia do roteiro, em cada uma das cenas, porém, há uma intervenção maior ou menor, de acordo com o momento e o sentido da cena. De forma comparativa é interessante observamos como se dá a cena final desse episódio, o confronto entre os irmãos McGill. Por ser uma cena que contém mais ação, as construções que fogem do modelo ortodoxo acabam sendo reduzidas, para dá mais espaço para as ações. Fica claro o uso maior elemento não ortodoxo para a construção de uma atmosfera do texto, principalmente nas cenas mais sutis onde as ações são mais singelas ou a pouca ação física, com isso os elementos não ortodoxos mostram o contraste nas relações que estão intrínsecas ao texto.

A cena final é uma batalha de tribunal, por isso tem muita informação através do diálogo, assim observamos trechos mais longos sem interferências, quando elas acontecem são de forma mais pontuais. Mesmo sendo uma cena de confronto e havendo mais ação entre os personagens ainda há algumas observações que dialogam com momentos em que o personagem está pensando, ou mesmo reagindo de forma interna a algo. Há sempre uma interação maior com os dois personagens principais, que são as bases para a construção de atmosfera e o sentido de presença empregados aqui. Porém o

texto continua usando os elementos não ortodoxos para ir revelando os momentos ápicos da trama.

BETTER CALL SAUL #303 "Chicanery" FINAL 11/21/16 49.
CONTINUED: (2)

Chuck knows what Jimmy wants him to say -- that he knew it would ~~scare~~ Jimmy. But no way. Chuck's not admitting ~~aguar~~.

JIMMY
(presses)
Isn't it because you knew that was precisely the thing that would worry me so much I'd say anything to talk you down?

ALLEY
Objection.

JIMMY
Withdrawn.

Jimmy figured that wouldn't fly, but hopes maybe they heard him -- that's the thrust of his whole argument! He moves on.

JIMMY
Let's get back to your house, every surface covered in tin foil. Nothing crazy about that.

CHUCK
As I've said, I was playing up my condition. Usually, it's a perfectly normal house.

JIMMY
Really? You think your house is normal? Can I call your attention to Exhibit Twelve...? That's your house, isn't it?

Chuck flips through the thick BINDER of exhibits to Twelve: the photos Mike took. The ones Jimmy sent Rebecca.

CHUCK
Yes.

JIMMY
Huh... I mean, I see pulled wires. Camp stoves. Lanterns on top of newspapers... Would you say those are "normal?"

CHUCK
I'd say they were adaptations. As a prophylactic measure for a physical, medical condition.

(CONTINUED)

Quadro 22 - Quadragésima nona página do roteiro de Chicanery

Já fica nítido a diminuição no ritmo do uso de frases fora do padrão, aqui elas pontuam um momento singular do Jimmy onde ele começa a armar o ataque final contra Chuck. Todos os apontamentos vão na construção desse embate. *Jimmy figured that wouldn't fly, but hopes maybe they heard him -- that's the thrust of his whole argument!* Após Jimmy forçar um argumento e ser repreendido, ele percebe que deve seguir, é um

momento de mudança do personagem que estava passivo e deixando o irmão se sobressair. As tentativas de Jimmy conseguir encurralar o irmão vinham todas sendo malsucedidas, o que nos faz pensar que ele não conseguiria uma vez que Chuck é um grande advogado e já previu muitos dos caminhos que Jimmy iria propor. Por outro lado há uma expectativa de que Jimmy tenha algo mais em seu repertório, algo que sabemos que vai acontecer, mas não quando.



Quadro 23 - Frame do episódio Chicanery

Por outro lado, na tela vemos apenas o momento em que o Jimmy mais uma vez tenta, em vão, buscar algum argumento que possa convencer o júri sobre a ideia de que ele é uma vítima do irmão, e não ao contrário.

Jimmy's feeling the heat, but he stays calm and professional as he addresses the Committee.

JIMMY

The State Bar opened the door to this on direct when the witness talked about his supposed "play-acting." Allowing me to follow up on cross is only reasonable.

ALLEY

We discussed his physical allergy, not a mental disability.

JIMMY

Potato, po-tah-to! Look, it comes down to this: in order for you to know what I was thinking, you need to see Chuck through my eyes.

(to the Committee)

You need to know if I believed that tape was evidence. And I say the only thing it's evidence of is the fact my brother hates me.

(simplifying)

He claims he lied to get me to tell the truth. I'm telling you I lied to make my brother feel better. Which of us you believe depends on how we all understand the mind of Charles McGill.

The Chairman nods. Jimmy makes a good case. Jimmy chews his lip, holds his breath. *If this doesn't go my way...*

CHAIRMAN

We did promise the defense some leeway. You may proceed --

JIMMY

Thank you, Mr. Chairman.

(CONTINUED)

Quadro 24 - Trecho da página 50 do roteiro Chicanery

Jimmy tenta sua jogada mais arriscada, é o momento em que o juiz precisa aceitar sua argumentação ou nada mais irá funcionar. Nesse momento o texto do roteiro volta-se para algo que foge totalmente ao que a ortodoxia dos manuais prega, se a ideia geral de um roteiro é que ele seja sempre objetivo e visual, pensar em uma escrita em primeira pessoa tira totalmente a objetividade, ao contrário, interpõe um nível grande de subjetividade ao roteiro. Por outro lado, traz para junto ao leitor o sentimento que o personagem tem nesse exato momento, temos então a presença do personagem através de seus sentidos e sentimentos construídos já na escrita. Não é novamente um sentimento ou marcação que possa ser transposta para tela em forma de atuação ou mesmo diálogo, mas um sentimento que fica presente no leitor.



Quadro 25 - Frame do episódio Chicanery

O sentido objetivo da expressão *If this doesn't go my way...* não está impresso em tela, mas fica latente na maneira do ator se colocar, a expressão denota um momento decisivo, e essa é a construção feita em tela. Não de maneira direta, mas numa forma muito mais introspectiva, que salta aos olhos na maneira como ele projeta sua fala. Fica claro como a atmosfera proposta no texto acaba vindo para a fisicalidade dos atores. Outro momento que desperta essa construção onde o texto não ortodoxo cria uma conjuntura para a cena é quando Jimmy consegue surpreender Chuck, que se vê em uma situação de perigo e reage de forma explosiva.

BETTER CALL SAUL #303 "Chicanery" FINAL 11/21/16 57.
CONTINUED: (11)

CHUCK
(overlapping, confused)
No... It's a trick. Must be...

JIMMY
Thank you, Mr. Babineaux. An hour
and forty three minutes! And you
felt nothing.

All of that happened fast enough that Jimmy could get away
with it, but now Alley's on his feet, objecting.

ALLEY
(to the Committee)
Enough is enough! I submit, Mr.
McGill's mental illness is a non-
issue! If he was schizophrenic --

CHUCK
(what did he call me??)
Schizo --!

ALLEY
-- it wouldn't change the fact that
the defendant --

Hearing himself described -- here, at the Bar -- as "mentally
ill" outs Chuck to the quick. The dam gives way. All his
rage, his hatred, his misery comes flooding out. Enough!

CHUCK
(to Alley)
I am not crazy!

He catches a glimpse of Rebecca's upturned face in the
gallery. Literally the last person in the world he wants to
see him in this light.

CHUCK
(to Rebecca)
I am not crazy.
(to the Committee)
I know he swapped those numbers! I
knew it was 1216. One after Magna
Carta! As if I would make such a
mistake. Never. Never! I just,
just couldn't prove it. He made
sure of that! He covered his
tracks, got that idiot at the copy
shop to lie for him --

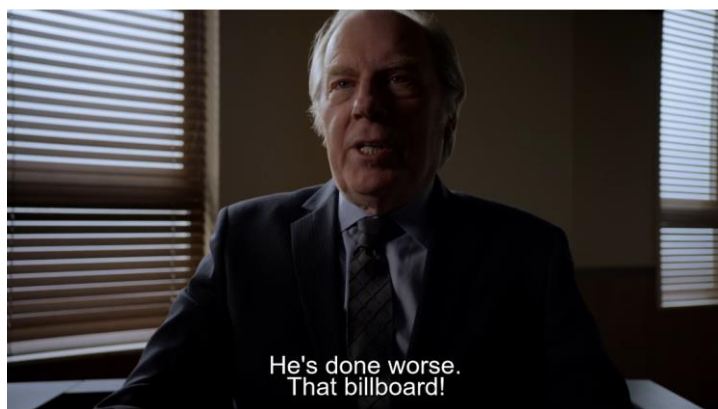
ALLEY
Mr. McGill, please, you don't --!

(CONTINUED)

O primeiro destaque traz uma condição de presença que irá influenciar a construção e a edição da cena, há um sentido em destaque que é a velocidade; *fast enough*. A velocidade não entra aqui apenas objetivamente, mas ela é um adendo também de uma percepção geral dos acontecimentos diegeticamente. Ao colocar “rápido de mais para que Jimmy consiga escapar dessa” o texto nos fala da percepção que todos na sala tiveram, a jogada que Jimmy fez para intrincar o irmão aconteceu de forma tão repentina que nem mesmo Alley, advogado de Chuck, conseguiu perceber o que se passava. E essa velocidade é primordial para a fala de Alley a seguir, que será o gancho para Chuck sucumbir ao plano de Jimmy.

As construções se estendem em diversas partes do roteiro, no modelo *master-scene*, utilizando de toda a estrutura da Forma convencional do roteiro, como estabelecido por Macdonald. Aqui ela se estabelece não apenas na ação, mas também na rubrica. A rubrica fica entre o personagem e o diálogo que ele irá expressar, ela serve para o roteirista passar algumas informações sobre aquele momento da fala. De toda forma, como é comum no roteiro, sempre de maneira objetiva. Como podemos observar nas demais falas da página, todas com apontamentos na rubrica, mas de maneira direta e objetiva; *ALLEY (to the Committee)*. Ou seja, nesse momento de sua fala Alley irá se dirigir para o Comitê de julgamento.

No caso em destaque, a rubrica que está sob o nome de Chuck faz menção a um pensamento que o personagem teve, algo totalmente subjetivo. É também o ponto de virada do personagem, quando ele se vê ameaçado pela revelação de seu segredo. A rubrica nesse caso é também uma resposta a fala de Alley, dessa vez de forma implícita, é porém o gatilho que irá disparar a raiva acumulada de Chuck, com bem coloca o último destaque do quadro, é o momento em que Chuck deixa Mr Hyde tomar conta de si.



Quadro 27 - Frame do episódio Chicanery

É também a derrocada final do personagem, ao sucumbir a armadilha final de Jimmy, Chuck mostra seu pior lado, aquele que foi responsável por muitas sacanagens com o irmão. Não à toa na cena inicial eles são mostrados como dois iguais, capazes de realizar algo em uníssono.

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 59.
CONTINUED: (13)

CHUCK (CONT'D)
(diminished, to Jimmy)
Do... do you have anything else?

Jimmy looks at his brother. The man he just buried.

JIMMY
(evenly)
No. Nothing further.

Jimmy takes his seat, still watching Chuck. Kim looks at Jimmy, overwhelmed by the enormity of what she and Jimmy just did.

Chuck sinks down in his chair, spent. He stares at that damn EXIT sign. Still glowing.

The tiny HUM of it rises, slightly. Off this tableau, we...

END EPISODE

Quadro 28 - Última página do roteiro Chicanery

Ao final Chuck está vencido, com Jimmy descrente do que acabou de acontecer, Chuck olha para a plaquinha onde está escrito SAÍDA. O som da estática da eletricidade sobe, suave. Até que o roteiro revela a quem interessa toda essa estrutura, toda essa construção de presença, findando por construir uma presença ainda maior, que solidifica toda a construção que houve até aqui. Fora desse quadro, nós...! Nós quem? Ao mesmo tempo que é uma referência sobre a solidão que Chuck está no quadro, é um manifesto

sobre nossa presença nesse mundo. Não como partícipes, mas como observadores, como leitores e presentes nessa construção. Em um sentido mais metalinguístico pode ser uma relação cômica com “Um produtor, editor de roteiros, diretor, executivos e outros autores - qualquer um que absorva a ideia com algum propósito em um certo ponto - são, portanto, *screen-readers*”, segundo Macdonald (2013, p. 11 – tradução nossa)²⁴.

²⁴ No original “A producer, script editor, director, executive and even others writers – anyone who absorbs the idea with some purpose at a certain point – are thus screen-readers.”

5. CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo compreender os roteiros de séries dramáticas contemporâneas estadunidenses, particularmente do episódio *Chicanery*, da série *Better Caul Saul* e *The entire history of you*, de *Black Mirror*, esses episódios trazem uma evolução na forma da escrita de roteiros audiovisuais. Observamos com através da história o desenvolvimento do roteiro o levou para um modelo de escrita ortodoxo, estrutura que foi nutrida em grande parte graças a proliferação de manuais de roteiros. Esses manuais definiram uma estrutura padrão que Macdonald veio chamar de ortodoxia do roteiro, porém, alguns modelos de escrita buscam fugir dessa estrutura padrão. Esses roteiros buscam uma relação maior entre a escrita e a leitura, através de elementos que fogem desse padrão de ortodoxia. Através de elementos incomuns na escrita de um roteiro, eles buscam construir um sentido de atmosfera, ou um sentido de presença, que traz uma nível maior de entendimento a respeito da narrativa desenvolvida. A evolução da escrita do roteiro é um resultado da evolução do modelo produtivo das séries, que passou a ter no showrunner a figura da autoria narrativa, além do responsável pela ideia unificadora da série. Isso trouxe uma forma de escrita que auxilia a manter a estrutura narrativa da série ao longo das temporadas

Para observarmos como a escrita do roteiro se desenvolveu, foi feito uma revisão na literatura traçando as mudanças sofridas no estilo de escrita do roteiro até a chegada do modelo *Master Scene*. Dentre as várias teorias sobre as estruturas clássicas da televisão, observamos a perspectivas de Adorno, Williams, Ellis, Machado e outros mais, quanto a evolução da forma como a TV é pensada em uma escala serializante. Também observamos como a partir desse dispositivo, as séries são construídas dentro de uma estrutura formal e ortodoxa, que as remete sempre para o pensamento serializante. O trabalho empírico envolveu a análise dos roteiros dos dois episódios citados acima, foi traçado um paralelo entre a escrita do roteiro, através dos elementos incomuns ao padrão ortodoxo, e como esses elementos de conceituação de presença e atmosfera são traduzidos na obra fílmica.

Conclui-se, ainda, que a evolução da escrita dos roteiros visa um aperfeiçoamento no modo em que a relação da produção e da necessidade e subjetivar as séries traz. Ainda que essa evolução não esteja abrangente, já conseguimos observar em algumas séries a utilização desses elementos não ortodoxos no sentido de construir um texto mais fluído, que busque trazer para a tela os elementos da subjetividade e de

autoria. Essas construções tencionam os elementos escrita ortodoxa, mas não quebram com esse modelo. Pois, a quebra com o modelo ortodoxo inviabiliza a principal finalidade do roteiro, ser um elemento organizador de uma produção. Como dito no primeiro capítulo, o roteiro é um elemento que nasceu pela necessidade de organização dentro das formas de filmagem, suas mudanças ao longo dos anos estão ligadas a elementos que coadunam com a relação produtiva. Logo, o que propomos nesse estudo não é uma quebra com o padrão produtivo vigente, mas uma observação de modelos que desenvolvem maneiras de construir um sentido mais amplo, através da atmosfera e do sentido de presença. Um modelo que busca uma relação maior com o leitor, que em seu primeiro momento é a equipe de filmagem, para que a transição entre o roteiro e obra fílmica seja a mais fiel possível.

E esse é o sentido central desse modelo não ortodoxo, construir elementos mais orgânicos e fiéis ao estilo televisivo da série. Porém esse modelo tem um ponto de tensionamento em sua estrutura, que reside no limite até onde se pode ir com a estrutura não ortodoxa. Uma vez que deve haver um equilíbrio entre a parte produtiva e os elementos literários, outrossim corre o risco do roteiro perder sua caracterização de orquestrador da produção. Em roteiristas principiantes, ou alunos de cursos de roteiros, é comum ver o excesso de texto literário no roteiro, isso acaba tornando o roteiro algo irrealizável do ponto de vista produtivo. Há um limite para que essa quebra de ortodoxia funcione, ao que observamos ela deve ser algo complementar a ortodoxia. A estrutura ortodoxa do roteiro deve ser mantida, mas com espaços para que hajam quebras dessa ortodoxia. Nos roteiros que analisamos aqui esses elementos são pontuais, e é essa pontuação que faz o texto ganhar um novo animus. Os elementos de quebra da ortodoxia devem então funcionar como um tempero, eles não tiram a necessidade da estrutura ortodoxa, mas acrescentam um “sabor” diferente para a leitura e compreensão.

Assim este estudo apresenta resultados cujo domínio pode conduzir a formas mais subjetivas de escrita, criando uma relação mais afável e própria no desenvolvimento de séries brasileiras. Este estudo apresenta algumas limitações, uma vez que há a necessidade de observarmos melhor como a estrutura de escrita de roteiros é pensada dentro de uma mesa de roteiristas. Principalmente no tocante a ideia da criação dos elementos pré obras, como o caso da bíblia das séries. Apesar das limitações identificadas, podemos observar que a evolução da escrita do roteiro anda em conjunto com a evolução do modelo de drama contemporâneo seriado, o crescimento qualitativo

desse drama tem a ver com a capacidade dos roteiristas conseguirem transmitir sua subjetividade para a tela.

Futuras investigações podem abordar a formação da ideia que constrói o modelo de desenvolvimento da escrita, pensando na bíblia e nas metodologias dentro de salas de roteiristas. Nesses espaços são pensados e fomentados o conceito e os modelos de escrita para a construção de presenças e ambiências. Sugere-se, também, um estudo sobre a forma da escrita das bíblicas, categorizando e observando os modelos de bíblias de séries que existem. Uma vez que há pouco material acadêmico pensado em entender essa ponte, é interessante que possamos compreender a ligação de como o conceito da ideia é transponível desde das construções das bíblias até a escrita do roteiro, ou mesmo, até a obra fílmica realizada.

Por fim, este estudo constituiu um contributo para os estudos de roteiros, analisando e pensando modelos de escrita que vão além das relações ortodoxas desenvolvidas anteriormente. Ao pensarmos novos modelos de desenvolvimento observamos que há uma gama grande, com espaço para que o roteirista possa expressar melhor sua subjetividade, e fazer com que essa subjetividade possa ser lida e refletida com maior intensidade na obra fílmica. Dessa forma, podemos construir uma maneira de desenvolver melhor e aprofundar mais nas formas de produção de ficção seriada no Brasil, se configurando portando, um campo fértil e de trabalho para outros investigadores.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ADORNO, T. W. How to Look at Television. In: **The Quarterly of Film Radio and Television**, Vol. 8, No. 3, pp. 213-235, University of California Press, 1954. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/1209731>>. Acesso em: 05 ago 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?. Outra travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. ISSN 2176-8552. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>>. Acesso em: 24 jul. 2017.

BOON, Kevin A. **Script culture and the American screenplay**. Detroit: Wayne State University Press, 2008

BURCH, Noel. **Theory of Film Practice**. New York: University Press, 1981.

BUTLER, Jeremy. **Television Style**. New York: Routledge, 2010.

DOUGLAS, Pamela. **Writing the TV drama series: how to succeed as a Professional writer in TV**. StudioCity, CA: Michael Wiese Productions, 2007.

ECO, Umberto. “Sobre os espelhos”. In: **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Tradução: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 11-37.

ELLIS, J. **Visible Fictions: Cinema, Television, Video**. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

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

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Organização e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MACHADO, A; VÉLEZ, M.L. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. In: **ECOMPÓS (BRASÍLIA)**, v. 8, p. 1-15, 2007.

MACDONALD, Ian W. **Screenwriting poetics and the screen idea**. London: Palgrave Macmillan, 2013.

MARAS, S. **Screenwriting: History, Theory and Practice**. Brighton: Wallflower, Press, 2009.

MCLUHAN, M; FIORI, Q. **Os meios são as mensagens**. São Paulo: Record, 1969

MITTEL, Jason. Complexidade Narrativa na Televisão Americana Contemporânea in **Revista Matrizes**, São Paulo, vol. 5, nº2, p. 29 – 52, 2012.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009

GONÇALO, Pablo. **O cinema como refúgio da escrita**: Ekphrasis e roteiro, Peter Handke e Wim Wenders, arquivos e paisagens. Rio de Janeiro: [s.n], 2015, 379 p. Disponível em: < <https://goo.gl/83mNYD> > Acesso em: 05 ago. 2019.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**. Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.

PRICE, Steve: **A history of the screenplay**. London: Palgrave Macmillan, 2013.

SERELLE, Marcio. A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil**, v. 43, n. 45, p. 187-199, aug. 2016. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/109226>>. Acesso em: 16 julho 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.109226>.

SIBILIA, Paula. **O Homem Pós-orgânico**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2002.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia**, São Paulo , v. 14, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: < <https://goo.gl/thzQEQ> >. Acessos em 05 ago. 2019.

_____. - Dramaturgia seriada contemporânea. **Lumina**. Vol.8 • nº1 • junho 2014, ISSN 1981- 4070 Disponível em < <https://goo.gl/sGhgKv>>. Acesso em 30 de julho de 2017

_____. The origins of contemporary serial drama. **MATRIZES**, v. 9, n. 1, p. 127-143, 23 jun. 2015.

_____. - O roteiro seriado: a estilística intermediática no piloto de Mad Men. **Televisão: entre a Metodologia Analítica e o Contexto Cultural**. São Paulo: Editora a lápis, 2016.

SOUZA, Eliana C, NOGUEIRA, Erika C D, SOUZA, Flora L M de - O corpo hibridizado como alegoria da realidade virtualizada: Uma análise do episódio “The Entire History of You” da série televisiva Black Mirror. **ARTEFACTUM - Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia**. v. 9, n. 2, 2014. Disponível em < <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/436/327>>. Acesso em 24 jul. 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

Sites

HISTORY of scripting and the screenplay. **Screenplayology**, 2019. Disponível em: < <https://bit.ly/1OnrCrg>>. Acesso em 05 ago 2019.

Episódios

CHICANERY, in: **BETTER CALL SAUL**. Showrunner: Vince Gilligan e Peter Gould. Roteiro: Gordon Smith. Direção: Daniel Sackheim. Temporada 03, episódio 05. EUA, Netflix, 2017. 49 min. Digital FullHD. Color.

THE ENTIRE HISTORY OF YOU, in: **BLACK MIRROR**. Showrunner: Charlie Brooker. Roteiro: Jesse Armstrong. Direção: Brian Welsh. Temporada 01, episódio 03. Inglaterra, Netflix, 2011. 44 min. Digital FullHD. Color.

ANEXOS

Anexo 01 - Trecho do roteiro Chicanery de Better Call Saul. Cena 01.

TEASER

WHIRRR!

CLOSE ON: the blade of a LAWNMOWER, spinning. Chewing its way through the lawn of...

EXT. CHUCK'S HOUSE - DAY

Pushing the mower, a DAY LABORER has already cleared the shaggy green grass from more than half the lawn in nice clean rows. *Why is Chuck giving his house a makeover?*

In the b.g., JIMMY crosses from the direction of the garage, something small and black in hand. He goes into...

INT. CHUCK'S HOUSE - MUD ROOM - DAY

Ah! As he enters, we see he's carrying a BLACK TELEPHONE. It's not quite a rotary Bakelite, but it's the spiritual touch-tone successor: solid and defiantly corded.

Jimmy's in the lion's den? With electronics, no less? What mischief is he up to..?

None, actually: this is brown-suited, back-of-the-nail-salon era Jimmy -- we're in a FLASHBACK, roughly to the year 2001.

JIMMY

(calls)

Hey, I found a phone!

Two more LABORERS hang a large PAINTING over the circuit breaker boxes.

JIMMY

Looks like it's from 1967, but I think it'll work...

Jimmy squeezes by them and passes into...

INT. CHUCK'S HOUSE - KITCHEN - DAY

We've never seen Chuck's house like this -- buzzing with activity. Two more LABORERS set the OVEN back in place. Another set of LABORERS perch on a ladder, re-installing the VENT HOOD. CHUCK is nearby, observing. He's dressed in shirtsleeves -- not planning on dirtying his hands.

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 2.
CONTINUED:

CHUCK
Just a sec, Jimmy.
(to the Laborers)
Excellent. Thank you for being so
careful!

Jimmy sets the phone down on the counter. Laborer
#1 descends the ladder, approaches Chuck.

LABORER #1
Sir, we need to get in your attic.

CHUCK
For what?

LABORER #1
(gestures to the hood)
The hook up.

CHUCK
Oh, no. Don't bother. It's fine.

LABORER #1
(mildly confused)
Won't take twenty minutes, sir.
Can't really use it if you don't.

Jimmy steps in to head off further questions.

JIMMY
Yeah, we know. We won't. No prob.
When you're done there, could you
grab a couple more lamps from the
garage? Thanks.

The Laborers look to each other. Who are they to argue?
Both Laborers go into the Mud Room. Chuck walks to the
Dining Room, and Jimmy follows after...

JIMMY
All right, we got a phone. Front
yard's half-mowed -- looking good.

INT. CHUCK'S HOUSE - DINING ROOM - DAY

HIGH ANGLE on Chuck and Jimmy as they enter. The CHANDELIER
hoists into frame, lifted by another pair of LABORERS.

JIMMY
... Most of the sockets and stuff
look a-ok, but I'm gonna check one
more time. Make sure I didn't miss
any. Think we're getting there!

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 3.
CONTINUED:

Chuck nods, satisfied. His Potemkin Village is coming together. *But who's he trying to fool..?*

CHUCK

Good, good...

He turns to face Jimmy. Holds up his left hand. On his ring finger, he wears his WEDDING BAND.

CHUCK

So, what do you think? On? Off?

He pulls it off, puts it back on, modelling it for Jimmy. *Too desperate..?*

JIMMY

I think... off.

CHUCK

(nods)

Yeah. You're right. Off it is.

He takes it off and pockets it. Now we get what's going here, and why he's cleaning up: *on Chuck doesn't want his visiting ex to know he's sick!* Protecting his secret.

JIMMY

(gently)

Chuck... You sure this is the right way to go? I mean, the bigger the lie, the harder it's gonna be to dig out.

Chuck's eyes fix on the chandelier. Resolute.

CHUCK

(quiet)

I'll cross that bridge when I come to it.

Jimmy pats Chuck good-naturedly on the shoulder as he goes. Off Chuck, keyed-up and determined...

INT. CHUCK'S HOUSE - DINING ROOM - NIGHT

CLOSE ON: a match FLARES, lights a candle.

Chuck shakes the match out, takes one final glance around. No more bustling workers. The house is quiet; the stage is set.

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 4.
CONTINUED:

Low, warm, inviting light: lanterns and candles artfully dot the room. None of the gloomy darkness we're used to in this space. It's a normal -- even romantic -- dinner setting.

Off Chuck, everything looking good...

INT. CHUCK'S HOUSE - KITCHEN - NIGHT

BUBBLLLE! Chuck, in an apron, stirs a simmering yam purée (or similar) in a saucepan over a camp stove. He tastes it. *Too bland.* Hits it with salt.

Nearby, FISH rests on a platter -- dry rubbed with fresh herbs, salt, atop lemon slices. It's ready to hit the pan, then dazzle the tastebuds.

VOICES drift in from outside. A familiar WOMAN'S LAUGH. We can't make out their words, but one voice becomes clear: REBECCA BOIS, Chuck's now-ex-wife.

Chuck hears them and stiffens, galvanized. Unties the apron. Turns the burners low, covers the food. KNOCKING at the front door. Chuck steels himself. Then turns and crosses into...

INT. CHUCK'S HOUSE - DINING ROOM - NIGHT

Chuck takes his apron off as he goes, sets it over a chair. Keeps moving toward the front door.

CHUCK
(calls)
It's open!

We hear the DOOR open. Rebecca still chuckles a bit.

JIMMY (O.S.)
... Chuck?

Chuck gets to them just as they crest the Foyer. The house is softly-lit and welcoming. Chuck steps up to hug Rebecca, smiling. Thrilled to see her, but trying to play it cool.

CHUCK
Rebecca. You look lovely.

REBECCA
(kisses his cheek)
Hi, Chuck. So good to see you.

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 5.
CONTINUED:

She's cordial, at ease, only slightly awkward. Whatever drove them apart, it didn't leave obvious wounds. She glances around, noting the unusual lighting. Curious.

Jimmy "notices" the dark room, too -- playing dumb.

JIMMY

Hey, what's with the candles?
Why're you sitting in the dark?

REBECCA

I was wondering the same thing!

Chuck shakes his head, exasperated. Spins a tale...

CHUCK

Oh my god, the afternoon I've had!
Two hours ago, I take the seabass out. No sooner is it prepped and resting then -- boom! -- power goes down. I get on the phone to the city and to make a long story short -- those bozos at PNM mixed up my payment! The deadbeat at Five One Two San Cristobal hasn't been paying his bills, and of course, I'm --

REBECCA

Two One Five!

CHUCK

Two One Five.

CHUCK

Exactly! They say they'll have it back on tomorrow at some point. In the meantime, I borrowed camping gear from the neighbors. Thus the rustic flair.

JIMMY

Jeez. Should we, I dunno, get out of here? Go to a restaurant? We could hit Seasons! Your treat.

Jimmy's playing his role to perfection. This is the first time we've seen the Brothers McGill pull a con. And you know what? They make beautiful music together.

CHUCK

Yeah... we could. But dinner's almost ready and the fish, I'd have to throw it out. All I have to do is toss it in a pan. What if we just... rough it? Would that be all right?

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 6.
CONTINUED: (2)

The brothers look to Rebecca, expectantly. *Guest of honor gets to make the call.*

REBECCA

Why not? It'll be fun! A haute-cuisine camp out.

CHUCK

Great! Then it's settled. Here, let me get that...

Chuck takes her coat and hands it to Jimmy who takes her purse. *Could there be electronics inside?* Jimmy quickly moves them -- discreetly -- away from his brother. Off Chuck shepherding her in...

Anexo 02 - Trecho do roteiro Chicanery de Better Call Saul. Ato 04.

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 46.

ACT FOUR

INT. STATE BAR BUILDING - HEARING ROOM - DAY

CLOSE ON: the still-glowing EXIT sign. BOOM DOWN to reveal the hearing getting back to business. Chuck on the stand. Everyone else in place.

CHAIRMAN

All right, Mr. McGill, I'll remind you that you're still under oath.

CHUCK

I understand.

KIM

(stands)

At this time, I'd like to turn cross-examination over to my co-counsel, James McGill.

If this takes Chuck by surprise, you'd never know it from looking at him. Jimmy stands, ready for the moment of truth.

Jimmy steps to the lectern. It's McGill v. McGill! Jimmy the affable common man versus Chuck the precise legal genius.

Jimmy takes his moment. Looks at his notes. Takes a breath. He's ready to come out swinging.

JIMMY

Y'know, there's been a lot of fuss about it, but you and I, we've never really *talked* about this tape you made.

CHUCK

We lost the opportunity when you burglarized my house to destroy it.

JIMMY

Fair enough. I was in the wrong there. But still. I'd like to see if I can follow your story about why and how you recorded it.

CHUCK

Oh, is this where you claim the tape is spurious? That it's not your voice?

JIMMY

No. That's me on the tape.

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 47.
CONTINUED:

Whoa. Chuck didn't expect Jimmy to admit that so readily!
While he's off-balance, Jimmy presses his advantage.

JIMMY
But I still have questions. Like,
the recorder -- man, that must've
hurt like hell for you to touch.

CHUCK
There was a degree of discomfort,
yes.

JIMMY
Where did you even hide it? It
sounds pretty clear. It wasn't in
the couch cushions, was it?

CHUCK
(not unhappy with himself)
Tucked under a space blanket. Out
of sight.

JIMMY
Wow. No chance I'd see that! Not
with the state your place was in.
Isn't that right?

CHUCK
(shrugs)
Maybe so.

JIMMY
Could you set the scene for the
Disciplinary Committee? Tell us
what your house looked like when
the recording was made.

ALLEY
Objection. Relevance?

Jimmy's done his homework -- he's crisp and authoritative.

JIMMY
The circumstances of the recording
are materially relevant. How can
you understand what the tape really
means if you don't know what was
going on when it was made?

The Chairman nods: *point taken.*

CHAIRMAN
Overruled. The witness can answer
the question.

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 48.
CONTINUED: (2)

Chuck doesn't flinch. He's ready. All the groundwork has been laid so that this part won't sound batshit crazy...

CHUCK
I had covered most of the walls
with Foil-Scrim Kraft insulation.
I also hung a number of space
blankets.
(off Jimmy's look)
Compact mylar sheets. They
insulate and protect against mild
electromagnetic radiation.

JIMMY
What do they look like?

CHUCK
Silver. Somewhat like aluminum
foil, but lighter.

JIMMY
So shiny insulation and space
blankets -- all over the walls and
ceiling. It was like being inside
a disco ball.

CHUCK
Do you have a point?

JIMMY
I'm impressed by how much work
went into entrapping me. You went
all out.

CHUCK
I didn't entrap you. I provoked an
admission in adverse interest.
That's not the same thing.

Now Jimmy gets to his real point. He drops his voice,
leans in closer.

JIMMY
How'd you know it would work?

CHUCK
What do you mean?

JIMMY
I mean, how'd you know your
'provocation' would work? Why would
you think a bunch of shiny plastic
would make me say anything?

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 49.
CONTINUED: (3)

Chuck knows what Jimmy wants him to say -- that he knew it would scare Jimmy. But no way. Chuck's not admitting squat.

JIMMY
(presses)
Isn't it because you knew that was precisely the thing that would worry me so much I'd say *anything* to talk you down?

ALLEY
Objection.

JIMMY
Withdrawn.

Jimmy figured that wouldn't fly, but hopes maybe they heard him -- that's the thrust of his whole argument! He moves on.

JIMMY
Let's get back to your house, every surface covered in tin foil. Nothing crazy about that.

CHUCK
As I've said, I was playing up my condition. Usually, it's a perfectly normal house.

JIMMY
Really? You think your house is normal? Can I call your attention to Exhibit Twelve...? That's your house, isn't it?

Chuck flips through the thick BINDER of exhibits to Twelve: the photos Mike took. The ones Jimmy sent Rebecca.

CHUCK
Yes.

JIMMY
Huh... I mean, I see pulled wires. Camp stoves. Lanterns on top of newspapers... Would you say those are "normal?"

CHUCK
I'd say they were adaptations. As a prophylactic measure for a physical, *medical condition*.

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 50.
CONTINUED: (4)

JIMMY

Did the doctor who granted me a Guardianship for you think this is a "physical condition?"

ALLEY

Objection! You can't introduce a TEG as evidence. Besides which, the panel has already ruled Mr. McGill's mental health is not at issue.

Jimmy's feeling the heat, but he stays calm and professional as he addresses the Committee.

JIMMY

The State Bar opened the door to this on direct when the witness talked about his supposed "play-acting." Allowing me to follow up on cross is only reasonable.

ALLEY

We discussed his physical allergy, not a mental disability.

JIMMY

Potato, po-tah-to! Look, it comes down to this: in order for you to know what I was thinking, you need to see Chuck through my eyes.

(to the Committee)

You need to know if I believed that tape was evidence. And I say the only thing it's evidence of is the fact my brother hates me.

(simplifying)

He claims he lied to get me to tell the truth. I'm telling you I lied to make my brother feel better. Which of us you believe depends on how we all understand the mind of Charles McGill.

The Chairman nods. Jimmy makes a good case. Jimmy chews his lip, holds his breath. *If this doesn't go my way...*

CHAIRMAN

We did promise the defense some leeway. You may proceed --

JIMMY

Thank you, Mr. Chairman.

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 51.
CONTINUED: (5)

CHAIRMAN

-- But watch yourself.

Jimmy nods to the Chairman, turns back to a seething Chuck.

JIMMY

Can we go back a little further,
Chuck? I'd like to talk about when
your symptoms first appeared. It
was shortly after you were
divorced, is that correct?

Jimmy doesn't take his eyes off his brother.

CHUCK

Yes.

JIMMY

Do you think the stress of the
divorce might've brought on your
illness?

CHUCK

I doubt it. It was an amicable
split. My ex-wife and I are still
on good terms.

JIMMY

In fact, your ex-wife is present
here today, is she not? When was
the last time you saw her?

ALLEY

(getting fed up)

Objection. This is not family
court. We're not here to re-
litigate the witness's divorce. I
can't see what purpose this serves.

Chuck, though, is cool as a cucumber. He saw this
coming, and he's ready to respond.

CHUCK

I can. I'll tell you why my
brother brought my ex-wife to this
hearing. 4,000 miles she came,
lured by concern for me.

(a sigh)

What Jimmy's driving at is that
the last time I saw her, I covered
up my illness. I'd been suffering
from it for some time, but I went
to great lengths to conceal that
fact from her.

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 52.
CONTINUED: (6)

He finds Rebecca's kind, caring face in the audience.

CHUCK
I'm sorry I deceived you, Rebecca.
I didn't want you to think less of
me.

He's simple, sad, but not weepy -- reliving the heartbreak
of the Teaser. He looks back to Jimmy, eyes flashing.

CHUCK
Now Jimmy has outed me here in
front of you. Do you know why? To
rattle me. He knows I have a, a
lot of... feeling for my ex-wife.
He's hoping this will break me
down. Split me apart at the seams
like a murderer confessing in an
episode of Perry Mason. Well, I'm
sorry to disappoint you, Jimmy.

He locks eyes with Jimmy, full of cold fury. Curt.

CHUCK
Have I answered your questions to
your satisfaction? Do you have
anything else?

Looks like Chuck deflected Jimmy's big move! And he
didn't crack at all. Jimmy looks suitably chastened.

JIMMY
Yes. I do. Earlier, you talked
about some other diseases.
Physical conditions, you said.
Okay. So let's say you had, I
dunno... lung cancer.
(quiet)
Would you have told Rebecca *then*?

Chuck blinks. Considers. *Would he have..?*

CHUCK
If that had been the case... maybe.
I might have.

JIMMY
(genuinely perplexed)
So... how is this different?

Chuck works his jaw, trying to find the words. But he can't.
Jimmy didn't expect him to. He lets it hang, until:

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 53.
CONTINUED: (7)

COMMITTEE MEMBER #2
(a nudge)
Mr. McGill. Move it along.

JIMMY
You know what, you don't need to answer that.
(brisk)
Let's get down to brass tacks. I want to be very, very specific here. This illness, what does it feel like? You mentioned it's painful.

Chuck is quietly compelling as he explains.

CHUCK
It is. There's a tightness in my chest. Difficulty breathing. And pain, burning pain. And the pain spreads... everywhere...

Jimmy considers this. He seems to empathize.

JIMMY
Sounds horrible. Does it hurt right now?

CHUCK
There's always some discomfort. Electricity is everywhere in the modern world.
(to the Committee)
But I very much appreciate the indulgence of the panel for their accommodation here today. I can handle this fine.

While Chuck talks, Jimmy nods to Francesca. She quietly leaves without drawing attention.

JIMMY
The lights, the microphones. When they're off you don't feel them?

CHUCK
If the current's not flowing, no.

JIMMY
Sorry about the exit signs. Guess they couldn't kill those for you.

Chuck doesn't take the bait. (Meanwhile, Francesca re-enters discreetly with Huell and sits in the rear of the gallery.)

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 54.
CONTINUED: (8)

CHUCK

It's fine. They're not drawing much current and they're far away. Intensity falls off with distance per the inverse-square law.

JIMMY

Whoa! Inverse-square! I'm no physicist. Could you dumb that down a shade for me?

CHUCK

The farther away it is, the stronger the source needs to be to have an effect.

JIMMY

Got it, got it. So if I had a small battery, from a watch or something -- if I got it close enough to you, near your skin maybe, you'd know?

CHUCK

Yes. I would feel it.

Jimmy moves closer to Chuck. Leaning near (but absolutely not touching) him, first on his left side, then the right. Pointing to different spots in the room, sussing it out.

JIMMY

Can you feel more current from any particular direction right now? Anything coming through the wall back there? Or over there? What about through the floor? Can you tell us where the nearest source is?

Although Jimmy's not telegraphing it, Chuck senses the trap. He narrows his eyes.

CHUCK

Jimmy. Have you got something in your pocket?

Jimmy stands still. Caught. He looks to Kim for support.

JIMMY

Uh... yes. I do, in fact.

Takes out his cellphone, holds it up. A MURMUR in the court.

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 55.
CONTINUED: (9)

JIMMY
My cellphone. At this distance,
you should feel it, shouldn't you?
And you don't!

CHAIRMAN
Mr. McGill, you were warned to
leave your electronics outside!

Chuck, though, is eerily cool, calm and collected.

CHUCK
It's all right. May I..?

He reaches out, steadily, and takes the phone! *Jesus!* Is he
white-knuckling it here, or..?

Without the slightest wince, he opens the back of the
phone. Looks inside. And holds it up: empty!

CHUCK
As I thought, there's no battery.
You took it out. That's a sorry
little trick, isn't it?

More MURMURS. Jimmy's impressed. He nods, seemingly rueful.

JIMMY
Yep. You got me, Chuck. Dead to
rights. I took the battery out.

ALLEY
Objection!

The Chairman has just about had it with Jimmy.

CHAIRMAN
Sustained. You've taken all the
leeway you're getting, Mr. McGill.
Wrap it up fast.

Chuck's losing his patience for Jimmy's hijinks. Very
aware of Rebecca's eyes on him. If he were a dam in a
disaster movie, there'd be a crack forming...

CHUCK
God, Jimmy. You should know by
now, this is real. I feel it.
It's a physical response to
stimuli, not a -- a quirk! What
will it take to prove it to you?

JIMMY
I don't know, Chuck.

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 56.
CONTINUED: (10)

Jimmy reaches over and takes his phone back. He looks at the phone in his hand. Hefts it.

JIMMY
(plain)
Could you reach into your breast
pocket? Tell me what's there.

Chuck sighs, rolls his eyes and reaches in...

CHUCK
What now? Did you --?

FUCK! His eyes go wide as his fingers strike metal. It's a cell phone battery.

He rips it out of his pocket. Like he's snake-bit, he FLINGS it down. Rebecca nearly gasps, puts a hand to her mouth.

JIMMY
Could you tell the court what that
was?

CHUCK
(stunned)
It's a battery...

Jimmy picks it up. Chuck cradles the hand that touched the battery. Feeling the burn.

ALLEY
Objection!

Jimmy pays no attention, steamrolling on. *Nothing stops this train!* He points to Huell in the audience.

JIMMY
(relentless)
Do you recognize that man in the
back? His name is Huell Babineaux -
- he's on our witness list. You
remember, you bumped into him in
the stairway. He'll testify he
planted that fully-charged battery
on you over an hour and a half ago!

By now, Jimmy has put the battery in the phone and powered it up. Its glow backs him up -- that battery's got juice!

HUELL
An hour and forty three minutes!

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 57.
CONTINUED: (11)

CHUCK
(overlapping, confused)
No... It's a trick. Must be...

JIMMY
Thank you, Mr. Babineaux. An hour
and forty three minutes! And you
felt nothing.

All of that happened fast enough that Jimmy could get
away with it, but now Alley's on his feet, objecting.

ALLEY
(to the Committee)
Enough is enough! I submit, Mr.
McGill's mental illness is a non-
issue! If he was schizophrenic --

CHUCK
(*what did he call me??*)
Schizo --!

ALLEY
-- it wouldn't change the fact
that the *defendant* --

Hearing himself described -- here, at the Bar -- as "mentally
ill" cuts Chuck to the quick. The dam gives way. All his
rage, his hatred, his misery comes flooding out. *Enough!*

CHUCK
(to Alley)
I am not crazy!

He catches a glimpse of Rebecca's upturned face in the
gallery. Literally the last person in the world he wants
to see him in this light.

CHUCK
(to Rebecca)
I am not crazy.
(to the Committee)
I know he swapped those numbers! I
knew it was 1216. One after Magna
Carta! As if I would make such a
mistake. Never. Never! I just,
just couldn't prove it. He made
sure of that! He covered his
tracks, got that idiot at the copy
shop to lie for him --

ALLEY
Mr. McGill, please, you don't --!

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 58.
CONTINUED: (12)

CHUCK
(over Alley)
You think this is bad, this, this
chicanery? He's done worse! That
billboard! You're telling me a man
just happens to fall like that? No
-- he orchestrated that! Jimmy!

ALLEY
(overlapping)
Mr. McGill, please--!

Chuck scratches at his hand, near to drawing blood he's
digging in so. The faces of the Committee start to shift.
Their outrage at Jimmy is turning to something else...

CHUCK
He defecated through a sun roof! I
saved him, but I shouldn't have.
Took him into my own firm! What
was I thinking!?

He appeals to everyone and no one. Looking at Rebecca,
Alley, Hamlin, Kim. Their faces all filling with that
loathsome, awful pity.

CHUCK
He'll never change. Since he was
nine, always the same! Couldn't
keep his hands out of the cash
drawer. But no, not Jimmy! It
couldn't be precious Jimmy!
Stealing them blind! And him a
lawyer. What a sick joke.

He looks to the Committee. They've got to be on his
side, right..?

CHUCK
I should have stopped him when I
had a chance. You, you have to
stop him! *You have to* --!!

The room's dead silent. Here is the Chuck Jimmy described:
a sad case who can't hold it together in the presence of a
tiny battery. A man unglued and unwell.

Chuck looks around. Taking a breath. Understanding at last
that he has lost. Too late, he composes himself.

CHUCK
I apologize. I... lost my train of
thought. Got... carried away.
(MORE)

(CONTINUED)

BETTER CALL SAUL #305 "Chicanery" FINAL 11/21/16 59.
CONTINUED: (13)

 CHUCK (CONT'D)
 (diminished, to Jimmy)
 Do... do you have anything else?

Jimmy looks at his brother. The man he just buried.

 JIMMY
 (evenly)
 No. Nothing further.

Jimmy takes his seat, still watching Chuck. Kim looks at Jimmy, overwhelmed by the enormity of what she and Jimmy just did.

Chuck sinks down in his chair, spent. He stares at that damn EXIT sign. Still glowing.

The tiny HUM of it rises, slightly. Off this tableau, we...

END EPISODE

Anexo 03 - Trecho do roteiro The entire history of You, Black Mirror. Cena 06.

6 INT. TOLLGATE HOUSE - NIGHT 1 - CONTINUOUS. 6

The door opens.

LUCY TOLLGATE
Hello...

She welcomes Liam, but doesn't immediately place him.

LIAM
Lucy? Liam. We met at the Dublin wedding?

He's pleased to be the one who's 'remembered' their last meeting.

He goes to kiss her just as she puts out a hand to shake, they both try to adapt quickly.

LUCY TOLLGATE
Liam! Oh. Great... Liam. Yeah.
Great to see you again. Where's Fi been hiding you??

LIAM
Oh, nowhere. In our house!

LUCY TOLLGATE
We didn't - she didn't know if you'd make it?

LIAM
No, all over quicker than I thought. So. How are you?
(showing off a little)
Jamie and Lisa good?

LUCY TOLLGATE
They're great, look it's great you made it to see the whole crew.
Let's get you a drink.

BLACK MIRROR - The Entire History Of You - 13.

They come into the main living area or at least a point where they can see across the main room and - in to a corner - where Liam spots Ffion and Jonas talking. Ffion and Jonas are having a little private chat.

For a beat neither Ffion or Jonas sees Liam. And their physical geography looks wrong for a pair of people who are simply friends. It looks somehow sexualized, a little flirty, but, however, definitely within the arena of normal human friendly interaction.

Ffion sweeps the room and spots Liam. There's a moment -- a brief moment -- of disorientation on her face. She composes herself and comes over.

FFION

Hey! You're back early then --
didn't think you'd (make it)

She kisses him.

LIAM

Yeah well I didn't stay over, got
an earlier flight.

FFION

(re the appraisal)
So?
(he doesn't answer)
The appraisal?

LIAM

Well they might get me to do the
re-do next week they said.

FFION

Oh.
(she's trying to read the
implication)
But good?

LIAM

(non comittal)
Mnnn.

FFION

Later?

LIAM

Later. Jody here or --?

FFION

At home. Gina's babysitting.

LIAM

Okay. Right.

BLACK MIRROR - The Entire History Of You - 14.

LIAM looks around a bit. He's about to say something to FFION -- something along the lines of not wanting to stay long. He's not entirely comfortable here. But before he can speak JONAS sidles over. And puts a hand on Ffion's shoulder.

JONAS

Hey.

FFION

Jonas, this is --

JONAS

Liam, right? Jonas.

Jonas goes into a full-on hand shake with a meaningful 'deep' look into Liam's eyes. Maybe an arm round the back too.

JONAS (CONT'D)

Good to meet you man.

Liam is jangled, but trying to keep up.

LIAM

Likewise.

FFION quickly points out JEFF.

FFION

You know Jeff?

JONAS

You'd remember, cos he'll have shown you, I don't know, a re-do of a fruitless metal detecting expedition or something?

Jonas smiles at his little joke against Jeff. Ffion ignores him and it.

JEFF

Piss off Jonas.

LIAM

Hi?

JEFF

Your wife's being mean to me.

LIAM

Yeah she's like that.

JONAS

Tell us about it.

That's a tad over-familiar -- just a tad. Ffion angles right away from Jonas. He starts to head away from the little gang. Ffion doesn't even look at him as he goes to get a drink.

BLACK MIRROR - The Entire History Of You - 15.

JONAS (CONT'D)
(as he's leaving)
Drink?

Fi, without looking round, gives a slightly stiff shake. Stays studiously not clocking him. As Liam watches Jonas walk off, his view is blocked as another woman, Colleen is brought into their group by Lucy.

LUCY TOLLGATE
Colleen. Come and meet Liam, he's
a...

LIAM
Soon to be unemployed slash
unemployable lawyer.

Fi smiles but has heard him put himself down once too many times.

LUCY TOLLGATE
And Jeff? Jeff. Jeff and Fi used to
run the squat parties with Paul and
me before we started up the Kings.

They all say hi. Lucy has in her mind that Colleen and Jeff might be a suitable couple. She hangs around.

COLLEEN
So. Yeah.

There's plenty to say but there's almost too much going on as everyone checks each other out and works out what they think. Lucy doesn't like the lull. She wants a fun party.

LUCY TOLLGATE
So Liam? You had a - what was it?
Assessment?

LIAM
Appraisal. You know. Good.
Disaster. I don't know.

COLLEEN
Hard to gauge?

LIAM
Yeah.

JEFF
Well let's have a look. Re-do? We
can appraise the appraisal!

LIAM
Ha, right, yeah.

Liam looks at Fi.

BLACK MIRROR - The Entire History Of You - 16.

JEFF
Throw it up there. We can grade
you!

LIAM
Yeah, well...

JEFF
Come on.

FFION
Aw, no.

But the hostess sees this could be a fun part of her party.

LUCY TOOLGATE
Might be fun, we could vote? Paul!

JEFF
I'm in recruitment actually so it
could be useful?

Liam is at the centre of the party. The group are all looking
at him. He really doesn't want to do this, these people
aren't on his wavelength ... but social pressure is building.

Paul has joined them.

LUCY TOOLGATE
(to Paul)
Liam's going to redo his appraisal
so we can give him marks!

COLLEEN
Notes.

JEFF
More like pointers.

Ffion tries to help, subtly ...

FFION
I think Liam would probably ...

LIAM
Yeah I don't know if ...

But then Jonas wades in.

JONAS
Hey, look, guys, no, come on.
Seriously, not on. Liam's obviously
not comfortable okay? So... let's
drop it yeah? Have a cool time.

Jonas looks at Liam. I got you out of one. The cunt
even winks. Liam smiles - a weak smile of thanks.

BLACK MIRROR - The Entire History Of You - 17.

Paul Tollgate is carrying a plate of savoury pancakes.

PAUL TOLLGATE
Time to eat.

The group breaks. Liam catches Ffion. Hushed tones.

LIAM
(indicating Jonas)
I've not met him before have I?
'Jonas' is it?

FFION
He's one of the old crowd. I think
I said.

LIAM
I don't think so.

FFION
No, I did.

She looks at Liam for a beat. Something's eating him.

FFION (CONT'D)
You okay?

LIAM
Yeah. Yeah.

FFION
We can go if you're not in the
mood?

LIAM
Yeah but -- you're with your
friends-

FFION
They're not really my *friends*,
just people I've known for years.
(he smiles, she smiles)
Seriously. If you want?

He looks at her. Is this a genuine offer? But just her
having made it kind of makes things better.

LIAM
No, no. I'm fine. Really.

FFION
Okay

She kisses him -- a big reassuring kiss with real warmth.
Then heads off to the eating area. Liam turns away - we see
his thumb on his remote - his eyes go milky as he winds back
to the troublesome body language moment he saw on arrival.

BLACK MIRROR - The Entire History Of You - 18.

END OF PART ONE