

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Centro de Comunicação e Expressão

Departamento de Artes

Vanessa Miranda Silva

**Estilo ficcional televisivo em séries brasileiras:
um estudo de “Segunda Chamada”, da Rede Globo**

Florianópolis

2021

Vanessa Miranda Silva

**Estilo ficcional televisivo em séries brasileiras:
um estudo de “Segunda Chamada”, da Rede Globo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), como parte das exigências para obtenção do título de bacharel em Cinema.

Orientadora: Prof^a Dr^a Patrícia Iuva

Florianópolis

2021

*“O pior filme brasileiro diz mais de nós
mesmos que o melhor filme estrangeiro.”*

Paulo Emílio Salles Gomes

*“A televisão tem um compromisso terrível
que é o de agradar a todo mundo.”*

Dina Sfat

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender as marcas estéticas, narrativas e discursivas presentes na série Segunda Chamada (2019), produzida pela Rede Globo. Para tal, utilizou-se o conceito de estilo, conforme definido pelos autores David Bordwell (2013) e Michael Baxandall (2006), bem como os métodos de análise por eles propostos. Observou-se a estrutura da série, seu objetivo, as técnicas cinematográficas utilizadas com maior recorrência e os efeitos produzidos na construção geral da obra. Tudo isso nos possibilitou observar que há um estilo coeso defendido pela série, pautado principalmente no efeito de real em tensão constante com os recursos performáticos característicos da linguagem televisiva.

ABSTRACT

This study has the goal of comprehending the aesthetic, narrative and discursive marks present on the show *Segunda Chamada* (2019), produced by Rede Globo. For this, we used the concept of style defined by authors David Bordwell (2013) and Michael Baxandall (2006), as well as the analytic methods proposed by them. We observed the show's structure, goals, recurring cinematography and the effects produced by them on the spectator and to the general construction of the program. All this led to conclude that there is a cohesive style portrayed by the show based mainly on the effect of real in constant tension with performative resources comom to televisuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
A TELEVISÃO E AS SÉRIES	9
O ESTILO E O AUDIOVISUAL	19
OPERADORES DE ANÁLISE	26
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59

INTRODUÇÃO

Em 2020 a televisão brasileira completou 70 anos de existência no que talvez seja o período mais complexo de sua história. Enquanto observa-se uma queda nos números de audiência, tradicionalmente altíssimos, muitos autores apontam uma transformação na forma de consumo, defendendo que o meio não se tornou menos popular, mas apenas passou a ser consumido sob uma lógica diferente. Fatores como menções em redes sociais, hashtags, maratonas posteriores ao período de exibição e grupos de fãs passaram a ser indicadores de sucesso para além do Ibope.

Pode-se argumentar que o ato de assistir TV se tornou uma experiência mais coletiva e também mais diversa. O poder de construir a própria programação através de plataformas VOD e, muitas vezes, fazer isso coletivamente, proporcionou ao telespectador uma gama de possibilidades nunca antes experimentadas. Neste contexto, destaca-se a popularização do formato seriado como um fenômeno de escala global, característico das últimas décadas a partir da possibilidade de assistir online e/ou fazer download de séries nunca sequer exibidas no Brasil e, ainda, comentá-las com outros espectadores ao redor do mundo. Silva (2014) chama esta condição atual de “cultura das séries” e a analisa sob a ótica de três eixos fundamentais: a forma/narrativa, o contexto tecnológico e os novos modos de consumo.

A categoria da forma/narrativa trata das convenções específicas do formato com relação aos seus diversos gêneros. Dentro dessa, pode-se apontar a construção de fluxos narrativos mais rápidos e, simultaneamente, de caráter quase inesgotável, especialmente se comparados à linguagem do cinema - muito embora seja possível problematizar a atual tendência de serialização de longas metragens, seguindo princípio semelhante. No que diz respeito ao contexto tecnológico, o autor reforça a transformação no meio de consumo de televisão, frequentemente apontada pelos dados de audiência. Segundo ele, a combinação entre a circulação ampla dos conteúdos pela internet e o constante estímulo para tornar a experiência coletiva através das mídias sociais constituiu “uma geração de espectadores capazes e interessados em assistir séries pela internet” (SILVA, 2014, p.246). Já a respeito dos novos modos de consumo, Silva (2014) dialoga com as relações que se estabelecem entre as séries e o público, inclusive com o fenômeno da cultura de fãs e a construção de identidades a partir dos processos de identificação.

Do ponto de vista dos estudos da comunicação, uma série de TV poderia ser categorizada como um texto midiático, que propõe que o espectador estabeleça relações

lógicas baseadas em sistemas de causalidade, meios e fins, etc. (DUARTE, 2015, p.23). Sendo assim, os sentidos para a imagem são estabelecidos na relação entre emissor e receptor, não podendo ser compreendidos isoladamente das condições de caráter social, cultural e ideológico de produção e recepção.

A este respeito, Fiske (2006) é categórico ao afirmar que o conteúdo apresentado pela televisão contribui para a construção da realidade e não apenas a reflete. De acordo com o autor, a linguagem televisiva é essencialmente ancorada em uma noção de realismo que apresenta ao público uma forma de interpretar a realidade, que acaba sendo reproduzida culturalmente. Partindo desta análise, faz-se necessário salientar a importância do olhar para este formato como objeto de estudo, considerando sua presença intensa no cotidiano. Se as séries são consumidas de forma contínua, por meios cada vez mais acessíveis e de maneira coletiva, o impacto social dessas produções é digno de atenção para compreender os sentidos produzidos em nível cultural sobre a própria realidade.

Em um outro eixo igualmente importante, a necessidade de estudar as séries de TV passa pela compreensão dos caminhos seguidos pelo próprio campo do audiovisual em termos estilísticos e estruturais. Se a forma e o estilo da série impactam diretamente no olhar do espectador, é de se esperar que isso se reflita na criação dos produtos televisivos (e de outros, vide o caso dos filmes de franquia), que atualmente formam a maior parte das produções audiovisuais em âmbito nacional.

Falando especificamente do Brasil, a penetração de conteúdo produzido por outros países, em especial as séries norte-americanas, acompanha o aumento do consumo do próprio formato. Ainda que se tenha toda uma história dos “enlatados” na TV brasileira, as plataformas de VOD contribuíram significativamente para a massificação do consumo destas obras, muitas vezes em sua língua de origem. Faz-se necessário pensar então que tipo de consequência esse contexto vem trazendo para as produções nacionais que se aventuram a dar conta deste formato “de origem estrangeira”, tanto a respeito do que espera o espectador quanto – e por consequência – do que se têm produzido.

A absorção de material estrangeiro para uma reelaboração discursiva e estilística nacional não é nenhuma novidade, já que a própria história do cinema no Brasil aponta para um processo de antropofagia, a exemplo de outras expressões artísticas no início do século XX. Inclusive, tal incorporação já ocorreu previamente na própria televisão, na Rede Globo, com o lançamento do projeto Séries Brasileiras, que será discutido ao longo do primeiro capítulo.

Sendo assim, este trabalho tem por objetivo *investigar as marcas estilísticas de séries exibidas na TV aberta brasileira, mais especificamente pela Rede Globo, e*

compreender como elas se articulam com as convenções de gênero globalizadas para a formação de uma característica própria, caso haja uma. Mais especificamente, pretende-se analisar uma das últimas séries lançadas pela emissora, a série *Segunda Chamada* (2019), a fim de compreender o estilo da obra audiovisual. Para tal decidiu-se resgatar o conceito de estilo no audiovisual aproximando-se dos trabalhos de Michael Baxandall (2006) e David Bordwell (2013) e, a partir disso, aplicar tais proposições com o objetivo de identificar marcas específicas da série em questão.

É importante considerar que o desafio de estudar o formato série como objeto tem em si um paradoxo metodológico fundamental, conforme salientado por Buxton (2010): se a lógica de funcionamento das séries é, ao mesmo tempo, fragmentada e contínua, para compreender os elementos fundamentais de uma série é necessário que se tenha o todo como objeto, já que um ou outro episódio não seria representativo de como eles se comportam em conjunto. Ao mesmo tempo, este tipo de análise exigiria um aprofundamento grande em uma única série, tornando pouco viável um estudo comparativo que desse conta do cenário geral das produções deste formato.

Com essa problemática em mente e tendo em vista o grau de competência deste trabalho, optou-se pelo primeiro caminho, escolhendo apenas uma série para aprofundamento e, portanto, renunciando à possibilidade de estabelecer um comparativo com outros títulos. A partir disso, foi feito um levantamento das séries brasileiras veiculadas na televisão na última década, e que ainda não foram encerradas. Dentre essas, foi escolhida a série *Segunda Chamada*, que estreou em 2019 na TV Globo, para que fosse analisada toda a sua primeira temporada. A escolha desta série em específico se deu com base em diversos fatores, dentre eles: o fato de ser uma série produzida por empresas nacionais em sua totalidade, estar sendo exibida por um canal aberto (escopo deste trabalho), ser uma série bastante recente e ser de fácil acesso e disponibilidade no serviço de streaming da emissora (Globoplay).

A partir desta análise, propõe-se uma discussão sobre as conexões que o estilo da obra pode ter tanto com as convenções do formato série quanto à apropriação do gênero para um contexto de criação brasileiro e seu diálogo com a linguagem televisiva. A intenção aqui é observar mais de perto um caso de série nacional recente e entender as particularidades de seu funcionamento diante de um excesso de produtos do mesmo gênero promovido pela globalização do consumo de televisão.

A TELEVISÃO E AS SÉRIES

I. Televisão, estética e linguagem

Historicamente, os estudos de televisão devem muito aos estudos de cinema e aos estudos culturais da comunicação, campo no qual se concentram muitos dos trabalhos realizados atualmente. Entretanto, ao longo dos anos, foi-se fazendo necessário um enfoque especializado que desse conta das singularidades do formato televisivo, que vão desde seu modo de produção até as práticas de consumo. Para compreender este processo, recorreremos a Thompson (1997), que faz um resgate histórico traçando as transformações pelas quais passou a concepção do produto televisivo ao longo das décadas.

Para Thompson (1997), a partir da visão de muitos críticos e acadêmicos sobre a televisão, como um meio fadado a apresentar apenas conteúdo de entretenimento e de pouca reflexão, criou-se a ideia de que os produtos televisivos só seriam reconhecidos e legitimados na esfera artística na medida em que tentassem diferir da própria televisão, dialogando, por exemplo, com o cinema. Apesar da televisão ter iniciado sua história apoiada em tradições de outros meios, como o teatro, o cinema, o rádio e o vaudeville, os estudos de televisão publicados desde o final do século passado constataram que, ao longo do tempo, foi-se constituindo uma estética televisiva própria, com suas regras e clichês.

Com o sucesso da TV já nos anos 50, os grandes estúdios de Hollywood passaram a investir em conteúdo voltado especificamente para a pequena tela, com aventuras do gênero western exibidas em formato episódico. Com a chegada do videotape, esse tipo de produção passou a ocupar cada vez mais as grades de programação, deixando para trás os shows e outros conteúdos ao vivo que até então dominavam as emissoras. Os primeiros exemplos de teleficção gravada foram antologias, onde cada episódio trazia um enredo diferente dentro de um mesmo tema ou gênero; mas logo se desenvolveu o tipo de narrativa próxima do que se conhece hoje, com um mesmo universo, mesmos personagens centrais e situações que variam a cada episódio. Segundo Thompson (1997), essa transição de formato aconteceu, pois, as antologias eram uma espécie de "tiro no escuro" para as emissoras, que não sabiam se os espectadores iriam gostar da narrativa de cada episódio específico. Com personagens fixos, garantiu-se certa fidelização do público, que passava a

acompanhar as situações vividas sempre pelas mesmas pessoas em um mesmo espaço cotidiano.

Na década de 50, séries como *I Love Lucy* (1951), *Dragnet* (1951), entre outras, fizeram grande sucesso nos Estados Unidos e tinham custo de produção relativamente baixo: usavam poucos cenários que se repetiam, os figurinos e maquiagem eram sempre os mesmos e os mesmos atores interpretavam personagens-estereótipo, isto é, que não sofriam grandes mudanças ao longo do tempo no qual o programa ficava no ar. Essa familiaridade mantinha o espectador satisfeito, pois garantia ao mesmo exatamente o que era esperado. Com audiências cada vez mais altas e os aparelhos de televisão cada vez mais presentes na casa do norte americano médio, a TV se consolidou nesse período conhecido como “A Era de Ouro da Televisão” (Thompson, 1997).

Com a popularização veio também uma série de críticas a este tipo de programação. Muitos especialistas passaram a defender que a televisão não fazia jus ao seu potencial, funcionando como um display de simplificações extremas e alienantes. Essa visão negativa se intensificou quando membros do senado e o próprio presidente John F. Kennedy se tornaram porta vozes da desaprovação, gerando uma pressão que atingiu os executivos da indústria televisiva, já que o governo americano era responsável pelas concessões dos canais abertos. Como resposta, as emissoras fizeram mudanças rápidas em suas grades no que os estudiosos chamam de *New Frontier*. Nesta nova fase, já na década de 60, eram privilegiados dramas de cunho social que acompanhavam personagens inseridos em uma determinada realidade profissional cujo cotidiano podia ser considerado interessante e de grande impacto coletivo, como enfermeiras, professores e advogados.

Apesar de não terem feito muito sucesso, estes dramas culminaram em muitas outras séries que, mais tarde, acabaram marcando época na TV norte-americana. Mas, nesta época, a exploração do conteúdo considerado sério passou às minisséries e filmes para a TV, que trouxeram um ar mais sofisticado ao produto televisivo. Isto, aliado ao sucesso dos sitcoms¹ - que tinham apoio tanto do público quanto dos críticos, garantiram a consolidação da televisão como um meio com estética própria, emancipado de suas influências originais e criando uma espécie de estabilidade.

Nos anos que se seguiram, entretanto, o mercado televisivo cresceu exponencialmente e se tornou cada vez mais competitivo. O ápice dessa disputa por

¹ O termo sitcom, *situation comedy*, caracteriza um gênero de séries de comédia de curta duração (até 30 minutos) com cenários fixos que aborda relações cotidianas de amizade, romance, família e trabalho.

audiência foi atingido na década de 80 com o surgimento e a popularização da TV à cabo, que pulverizava ainda mais o foco da espectralidade. Neste cenário, as emissoras de TV aberta foram forçadas a inovar de alguma maneira para chamar a atenção da audiência; era então uma questão de sobrevivência oferecer a melhor programação e conseguir a preferência do público, bem como o prestígio entre a crítica. Com isso, voltou-se a investir em dramas com apelo mais realista, desta vez alcançando grandes sucessos de crítica com séries como *China Beach* (1988), *Moonlighting* (1985) e *LA. Law* (1986). As comédias populares ainda dominavam o gosto do público geral, mas estes programas com maior elaboração no enredo caíram nas graças de um segmento da população que, apesar de pequeno, agradava aos anunciantes. Cunhou-se então o termo *quality drama* ou *quality TV* para designar este tipo de programação tida como superior em qualidade artística em relação aos programas mais simplistas e populares. Thompson (1997) designa este período, até meados dos anos 90, como a “Segunda Era de Ouro da televisão”. Neste momento, passou-se a valorizar muito a construção dos personagens, que agora haviam se tornado mais complexos, e os entroncamentos do enredo, já que a trama era contínua, isto é, um episódio tinha ligação com o anterior e o seguinte, ainda que não fosse necessário assistir a todos os episódios para compreender um único. Thompson (1997, p.32) defende que a série, por apresentar essa característica, é a contribuição mais singular da estética e linguagem televisivas para a cultura ocidental.

Caldwell (1995) também aponta uma mudança de paradigma a partir da década de 80. Segundo ele, até este momento o conteúdo televisivo era pensado apenas como discurso, já que, por conta de sua herança do rádio e da literatura, a base da compreensão do que se fazia na TV era a palavra. A partir de então houve uma mudança propiciada por fatores econômicos e políticos que fez com que a televisão se assumisse como linguagem visual, introduzindo às obras uma preocupação com o estilo que nunca havia sido vista antes em sua história.

Alguns autores sugerem ainda uma ‘terceira era de ouro da televisão’. O argumento principal para esta colocação é a qualidade do produto televisivo, a partir da migração de profissionais de outras áreas (cinema, teatro, literatura) à procura da maior liberdade narrativa que o formato oferece. Com isso, houve um aumento da sofisticação das obras, tanto no que se refere aos parâmetros técnicos quanto na complexidade textual. Magalhães Filho (2006) usa o termo sofisticação narrativa e o define da seguinte forma:

Por sofisticação narrativa, podemos então entender como um número maior de tramas narrativas, com o uso complexo do tempo narrativo; um texto que conta com a colaboração do espectador na sua leitura; um maior aprofundamento no desenvolvimento dos personagens; uma atenção aos

departamentos de arte e de fotografia; uma montagem mais ousada. Essa mudança qualitativa veio pelo cabo e estimulada pela fragmentação das audiências. (p. 8)

Para o autor, este é um processo que se retroalimenta a partir dos modos de consumo de televisão da atualidade. O aumento da qualidade das obras faz crescer também o nível de exigência do público e a disputa por sua preferência em um mercado altamente diversificado, o que impulsiona um movimento geral de investimento em obras com maior refinamento possível. Dessas obras, as que mais têm se destacado em termos de público e crítica, em escala global, são as séries de ficção.

II. As séries de TV

A definição de série passa por um resgate histórico que vem desde a literatura do final do século XIV. Moreira (2013) faz esta análise a partir da presença do formato seriado na *pulp fiction*, tipo de literatura comercial que dominava o mercado literário norte-americano em torno de 1900. Tratam-se de histórias de gêneros populares publicadas em episódios periódicos a muito baixo custo. A partir desta aproximação, o autor defende a obra seriada como um produto cuja característica principal, já em sua expressão literária, é a tensão entre repetição e continuidade que aparece na narrativa e nos aspectos estilísticos.

No campo da televisão, Butler (2002) segue uma linha de raciocínio semelhante e avança ainda mais, propondo quatro tipos de estruturas narrativas televisivas frequentemente observadas: o filme teatral, o filme para TV ou minissérie, a série e o seriado. Embora autores brasileiros, como Machado (2001) e Pallotini (2012), não façam distinção entre “série” e “seriado”, Butler (2002), assim como Ballogh (2002) e Esquenazi (2011), conceitua cada termo como um formato específico. O argumento principal desses autores é a organização narrativa, de modo que a série seria definida por episódios mais autocontidos, enquanto o seriado seria uma história mais extensa que se apresenta sob a lógica da fragmentação dos episódios.

Em termos de taxonomia, Esquenazi (2011) aponta dois tipos de séries: as imóveis e as evolutivas. As primeiras seriam caracterizadas pela não transformação dos personagens e status quo ao longo da narrativa, ao contrário da segunda, que propõe o movimento progressivo como fator principal. O autor ainda divide as séries imóveis em dois subtipos, considerando a forma como a história avança sem que haja transformações profundas. Teríamos as séries nodais – aquelas onde há uma espinha dorsal em torno do qual as

situações se desenvolvem, de maneira espiralada, passando sempre por pontos fixos (nódos). Já o segundo subtipo é exemplificado pelas *soap operas* e *sitcoms*, gêneros em que o autor identifica um permanente adiamento de conflitos centrais aos personagens através da repetição, se estruturando de maneira circular.

As séries que se enquadram na categoria de imóveis, para Esquenazi, possuem a vantagem de se fazer uma opção para o telespectador flutuante – aquele que não acompanha a série a longo prazo – e, ao mesmo tempo, criar seguidores fiéis por conta da familiaridade com os personagens. Por outro lado, as séries ditas evolutivas, trabalham com uma forma de narrativa progressiva, onde há uma história em desenvolvimento ao longo de muitos episódios e temporadas. O autor também subdivide essa última em duas subcategorias: as séries corais, que apresentam diversas tramas paralelas formando uma rede; e as folhetinescas, onde há uma trama única que progride ao longo de cada episódio. No caso desta última, torna-se imprescindível que o espectador acompanhe todos os episódios para compreender os avanços e transformações da narrativa.

Apesar desta categorização, o próprio Esquenazi (2011) admite que raramente elas se apresentam de forma isolada, tendendo normalmente a um tipo de equilíbrio próprio entre estas características. A esse respeito, Mittel (2015) aponta para a mescla cada vez maior entre os formatos episódicos e serializados como um desdobramento da própria linguagem e estética televisiva. O autor propõe o conceito de narrativa complexa para designar uma categoria específica de série onde não cabe mais a separação entre a narrativa contida no episódio e o arco geral da série/temporada.

Em seu nível mais básico, a complexidade narrativa redefine formas episódicas sob influência de narração serial - não é necessariamente uma fusão completa dos formatos serial e episódico mas um equilíbrio móvel. Rejeitando a necessidade de finalização do enredo a cada episódio que tipifica o formato episódico convencional, a complexidade narrativa traz à tona histórias contínuas que permeiam uma variedade de gêneros. A televisão complexa emprega uma diversidade de técnicas seriais, com a premissa fundamental de que a série é uma narrativa cumulativa que se constrói através do tempo, ao invés de retornar a um equilíbrio fixo ao final de todo episódio. Enquanto conseguem se distinguir de suas predecessoras do século XX, as narrativas complexas de hoje se constroem em cima de diversas inovações a partir da década de 1970. Este novo modo não é tão uniforme e convencional quanto as formas episódica e serial têm sido - na verdade, a característica mais marcante da televisão complexa talvez seja sua não convencionalidade - mas ainda assim é útil para agrupar um número crescente de programas que trabalham contra as normas tradicionais serial e episódica em uma variedade de maneiras intrigantes. (MITTEL, 2015, p. 24, tradução nossa)

Indo nesta mesma direção, Buxton (2010) chama esta categoria de *las series feuilletonnantes*. O autor concorda com a avaliação de Mittel (2015) de que se configura um tipo específico de ficção seriada que mistura elementos episódicos a uma estrutura serializada. Entretanto, Buxton não avalia este como um fenômeno dos últimos anos, apontando para narrativas que já na década de 80 somavam as histórias investigativas tradicionalmente segmentadas ao prolongamento de arcos típicos das *soap operas*. Cria-se então uma tensão constante entre a estrutura fixa de um episódio e a necessidade de espaço para manobras narrativas que desestabilizam este espaço.

Desta forma, as séries conquistam grande audiência por articularem o familiar e o inesperado em uma gama de muitas possibilidades temáticas, podendo alcançar diferentes perfis de espectador. A este respeito, Silva (2014) destaca a sofisticação do texto e de outros aspectos técnicos a partir do movimento de migração de profissionais do teatro e do cinema para a ficção televisiva. O autor defende que a presença destes profissionais cria uma espécie de selo de qualidade que impulsiona o programa, chamando a atenção por serem diferentes.

De qualquer forma, percebe-se que a série tem se estabelecido muito bem como um produto global, reforçado pela possibilidade da integração de redes de fãs pelas redes sociais. A propaganda, por assim dizer, se torna quase orgânica a partir do momento em que, em alguns casos, é preciso assistir a uma série que está em alta para participar da conversa estabelecida no campo social de plataformas digitais como o Twitter, Facebook ou até mesmo em grupos de amigos que formam um determinado público. A exemplo desse fenômeno pode-se ressaltar o caso da série *Game Of Thrones*, exibida pela HBO entre 2011 e 2019. Ainda que fosse distribuída por um canal de TV pago, a série se tornou um fenômeno global que pautou diversas discussões em múltiplas plataformas, chegando a ter sua exibição realizada em bares de diversas cidades.

Magalhães Filho (2006) ressalta em sua análise desta configuração atual a hegemonia estadunidense sobre o formato, tratando suas obras como mais ambiciosas se comparadas à produção de outros países. Em comparativo com as telenovelas brasileiras, por exemplo, o autor afirma que a questão ultrapassa o domínio do formato e entra no campo a audácia em abordar temas fora do lugar comum do melodrama clássico. Cabe questionar se a pretensa “genialidade” das séries norte-americanas está apenas nas temáticas, tais como a violência policial, a corrupção, as discussões de gênero e sexualidade etc. ou nas soluções narrativas e estilísticas encontradas na abordagem destes assuntos.

III. O lugar das séries no país da telenovela - considerações sobre a TV brasileira

No Brasil, as transmissões televisivas tiveram início na década de 1950, com principal influência dos programas de rádio que faziam sucesso na época. Conforme os aparelhos televisores se popularizaram no país, principalmente nos anos 60, criou-se demanda para a produção de uma programação nacional capaz de fidelizar o público. A resposta a essa demanda foi o investimento na telenovela. As novelas já tinham lugar cativo no imaginário do público brasileiro através do rádio: as radionovelas eram bastante populares entre as classes C e D no início do século XX e tiveram seus elementos básicos transportados para as telas. A telenovela, por criar um vínculo forte e duradouro com o telespectador, passa a ser o centro de toda a produção televisiva, atraindo investimentos e audiência em medida proporcional. Desta maneira, a televisão se torna o centro da comunicação em massa no Brasil.

Com a forte regulação do governo ditatorial militar da época, o mercado televisivo foi se especializando. Houve uma fase de profissionalização do meio, com implantação de um modelo empresarial mais estruturado e fortemente ligado a uma espécie de “Star System à brasileira”, onde os grandes ídolos mobilizavam os espectadores para a programação. Sob a lógica deste funcionamento e com investimentos publicitários cada vez mais significativos, a Rede Globo, criada em 1965, foi se consolidando como soberana no ramo das telecomunicações, favorecida também pelo fracasso de sua principal concorrente, a TV Tupi. Com isso, na década de 70 foi instaurado o famigerado “padrão Globo de qualidade”, que só se intensificou nos anos seguintes com o desenvolvimento tecnológico e a política de exportação das telenovelas para o mercado global.

Ainda assim, por muito tempo, a programação foi composta em 50% por produtos não nacionais, os chamados “enlatados” norte-americanos. Eram séries com episódios curtos e narrativas altamente segmentadas, como *I love Lucy* (1951) e *Bewitched* (1964). Os outros 50% da programação eram divididos entre programas de auditório e telenovelas.

Com as telenovelas se firmando como o centro da programação e o carro chefe dos produtos ficcionais, os horários periféricos acabaram ganhando o lugar de uma pretensa elevação artística. O horário das 22h, que já vinha sendo ocupado por telenovelas com maior inovação estética e prestígio cultural – vide as novelas de Dias Gomes, como *O Bem Amado* (1973) e *Saramandaia* (1976), passou a ser palco de experimentações com formatos seriados a partir de 1979. Da Silva (2016) faz relação entre esta reforma na faixa das 22h e

uma disputa entre fantasia e realismo na teleficção, contrastando o romantismo melodramático da telenovela clássica com um suposto realismo nacional. Ao mesmo tempo, é evidente a influência dos enlatados norte-americanos já exibidos na TV aberta com boa adesão de público, que culmina no projeto Séries Brasileiras.

Nesse novo contexto, a Rede Globo encampa o que ficou conhecido como projeto "Séries Brasileiras". Conforme o próprio título já sugere, tratou-se de um esforço voltado a dar feição nacional ao formato seriado [...]. Além de experimentar um novo formato adaptando-o à cor local, o projeto também retomava a pretensão de apresentar uma visão crítica sobre o "país real", um "retrato social" da realidade brasileira. (DA SILVA, 2016, p. 38)

Com essa ideia de aprofundar-se na realidade brasileira, surgem séries como Malu Mulher (1979) e Carga Pesada (1979), dramas que tratavam de questões sociais da época abordados em formato episódico e, ao mesmo tempo, serializado. Isto é, com uma história contínua dos personagens permeada por enredos específicos de cada semana. Em sua análise, Rocha, Silva & Albuquerque (2013) consideram como parte do gênero 'séries brasileiras' as produções Plantão de polícia (1979 - 1981), Carga Pesada (1979 - 1981), Malu Mulher (1979 - 1980), Amizade colorida (1981), Obrigado, doutor (1981), em sua maioria com boa aceitação do público e da crítica especializada.

Segundo as autoras, as principais características que constituem esse gênero são: 1) problematização de temas complexos, propondo uma visão multidimensional sobre eles; e 2) foco em questões da atualidade do contexto de exibição, trazendo debate sóciopolítico como pano de fundo. Elas concluem que estas marcas singularizam as séries brasileiras frente aos demais produtos, tornando-as parte de um formato específico que, ao contrário das séries norte-americanas e europeias, é indissociável de seu recorte temático.

Ainda neste contexto, as minisséries começam a ser inseridas na programação dentro do projeto Séries Brasileiras – neste momento, as especificidades de cada formato não parecem muito claras para a própria emissora. De qualquer forma, ainda com o objetivo de alcançar uma legitimação cultural do produto televisivo ficcional, houve uma espécie de transição em meados da década de 80, onde o horário das 22h passou a exibir minisséries adaptadas de grandes clássicos da literatura. De acordo com Da Silva (2016), não ficam claros os fatores determinantes desta mudança, mas o autor associa a disputas internas na cúpula da Rede Globo e também a uma experiência de sucesso da TV Cultura, que em 1982 exibiu adaptações literárias em um formato então denominado como "teleromance" (p.45-46)

Este campo de entrelaçamento é essencial para compreender a formação do mercado de séries nacionais e reflete-se diretamente no processo de constituição estilística destas obras. A estrutura funcional de uma série difere daquela sobre a qual a telenovela ou a minissérie são construídas, ainda que haja aproximações propiciadas pelo próprio processo histórico de cada formato no campo da TV brasileira e, em especial, na Rede Globo.

Na tentativa de compreender formalmente as fronteiras entre estes produtos no âmbito da ficção televisual no Brasil, Pallottini (2012) estabelece algumas definições bastante úteis. A primeira delas é o próprio conceito de ficção televisiva como uma história mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, que conta seu enredo através da televisão. Ela ainda divide a ficção televisiva em duas categorias: os unitários, programas especiais únicos; e os não unitários, onde encaixam-se seriados, minisséries e telenovelas, conforme as seguintes características:

Seriados	Minissérie	Telenovela
nº total de episódios indefinido	de 5 a 20 capítulos	média de 160 capítulos
roteiro flexível mantendo apenas uma unidade geral	roteiro fechado	roteiro aberto, admite maior relação com feedback da audiência
linha narrativa central converge com temas particulares do episódio	linha narrativa central de ação única	narrativa com um protagonista central mas com várias tramas paralelas (grande número de personagens)
história não é 100% linear, pode ser acompanhado apenas ocasionalmente	história linear fragmentada em capítulos	história linear que se reitera constantemente até uma resolução final

Figura 1: tabela criada a partir da discussão realizada por Pallottini (2012).

Sendo assim, na visão de Pallottini (2012), a minissérie se assemelha mais a um filme fragmentado em pontos estratégicos, sempre mantendo uma coerência narrativa e visual; a telenovela é uma narrativa longa e ininterrupta que se baseia na repetição e preza mais pela emoção do que pela coesão ou realismo; o seriado, dialogando diretamente com

os unitários, apresenta episódios separados, normalmente exibidos semanalmente, com começo meio e fim, mas ainda reportando-se a uma estrutura maior que amplia o sentido das tramas.

Mais especificamente sobre o seriado, Pallottini (2012) ainda afirma que não há necessidade de um público fiel, o que o torna mais maleável, podendo abordar diferentes temáticas ou dar ênfase em diferentes personagens em cada episódio. O funcionamento do seriado então, se daria através de um acúmulo de vivências de determinados personagens, acontecimentos em um local específico ou recortes de um mesmo eixo temático.

O ESTILO E O AUDIOVISUAL

I. Bordwell, Baxandall e o estilo nas artes visuais

Antes de mais nada, é preciso considerar que o conceito de estilo, tal como abordado neste trabalho, é aplicado a obras no campo do cinema (conforme teorizado por Bordwell) e das artes visuais (no caso de Baxandall). Sem perder de vista as particularidades reservadas às artes plásticas, ao cinema e à televisão, faz-se uma tentativa de aproximação de algumas ideias destes autores para aplicação na análise do formato seriado, assumindo estilo como um conjunto de características de obras pertencentes a um determinado período, local ou autor.

A partir disto, é importante destacar que o estilo se constrói a partir de movimentos simultâneos de aproximação e afastamento de determinados traços estéticos e narrativos. Observa-se a obra buscando encontrar o que nela se aproxima de convenções e clichês e o que se distancia destes, criando características próprias que podem então constituir um estilo específico a partir da sua recorrência. Segundo Bordwell (2013), a repetição é fundamental ao estilo, criando um jogo de confirmação e quebra de expectativas na experiência do espectador, ainda que ele não o perceba conscientemente.

Bordwell (2013) propõe quatro elementos a serem observados na análise do estilo: a estrutura organizacional da narrativa, as técnicas cinematográficas mais utilizadas, sua recorrência e sua função para o sentido do filme. Essa seria uma espécie de metodologia para compreender quais os elementos do filme constituem uma unidade singular a ele, através da sua reiteração. Em *A Arte do Cinema: Uma introdução* (BORDWELL; THOMPSON, 2013), são elaborados cada um destes aspectos da análise do estilo.

A estrutura organizacional diz respeito a como o filme se organiza em linhas gerais, ressaltando qual o padrão utilizado no desenvolvimento da narrativa. Segundo Bordwell, a forma narrativa determina a dinâmica através da qual o espectador entrará em contato com o filme, propondo um entendimento específico das tensões entre mudança e permanência, causa e efeito, tempo e espaço. Por narrativa, o autor entende “*uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço.*” (2013, p.144), ainda que posteriormente ressalte a existência de casos em que a ligação entre os eventos se dê de forma simbólica e não diretamente causal. De qualquer modo, a maneira como os

acontecimentos são encadeados compõe o padrão narrativo. Para Bordwell, é importante se atentar a essa dimensão do filme para compreender qual o papel que as técnicas empregadas desempenham dentro desta estrutura.

A análise das técnicas cinematográficas busca identificar quais são os procedimentos estéticos adotados (enquadramentos, iluminação, tipos de montagem, uso de trilha sonora, etc) pela instância da realização. Estes aspectos podem ser muito abrangentes, por isso Bordwell (2013) aponta a necessidade de extrair do filme quais técnicas são recorrentes o suficiente para que sejam consideradas parte de sua identidade visual. No caso, estes parâmetros podem ser definidos segundo o objetivo da análise, acompanhando o recorte estabelecido.

Um exemplo dado pelo autor é o de uma análise que busca estabelecer relação entre um filme e um movimento artístico da época de sua produção, situação em que o analista deve focar sua atenção nas características de tal movimento e em como elas aparecem no filme. Parte-se então para a identificação de padrões nestas técnicas destacadas, observando como estas repetições reforçam a organização formal e a produção de um determinado efeito no espectador. Bordwell (2013) propõe dois exercícios para trabalhar com esta etapa: observar as reações e expectativas que determinada técnica suscita (por exemplo, uma aceleração no ritmo da montagem pode causar excitação) ou observar como a técnica se relaciona com o padrão narrativo - um exemplo citado é quando no filme "O silêncio dos Inocentes" (1991) os planos vão ficando mais fechados conforme a relação entre os personagens se estreita, com os diálogos se tornando mais íntimos.

Na última etapa, analisa-se o papel que o estilo desempenha na constituição do filme, como ele trabalha para produção de sentido e da forma particular da obra em questão. Trata-se de um movimento de contextualização dos elementos analisados anteriormente para a construção de uma visão mais geral sobre o estilo do filme enquanto uma unidade.

Além desta metodologia, para compreender a combinação estilística de uma obra, Bordwell (2013) também delimita quatro derivações de função para o estilo. A primeira é a função denotativa, que diz respeito à qualidade visual, ou seja, tudo aquilo que se vê na tela. A segunda é a função expressiva, referente aos efeitos emocionais causados pelas escolhas estilísticas, já que para ele, o estilo pode reforçar determinados aspectos emocionais da obra. Outra função é a interpretativa, que diz do potencial de interpretação que a imagem permite, trazendo maior ou menor complexidade à obra. Por fim, têm-se a função decorativa, que encara o estilo a partir de um prazer estético que tem o fim em si mesmo, o estilo pelo estilo. Essas funções dialogam com o método proposto pelo autor,

que pretende explorar todas estas dimensões. Sendo assim, pode-se dizer que Bordwell (2013) parte dos aspectos visuais da obra em direção ao efeito causado por estas escolhas, para então retornar à obra em si.

Complementarmente, Baxandall (2006), que também propõe uma análise do estilo a partir de sua visualidade, busca compreender as intenções que determinaram tais escolhas presentes na obra. Em seu trabalho com pinturas, o autor afirma que não é possível compreender o quadro em si, mas sim aquilo que ele apresenta ao analista e que pode ser descrito por ele, seus elementos perceptíveis. Através destes elementos, seria possível inferir suas causas articulando-os com o conhecimento acerca do contexto em que a obra está sendo produzida. Para ele, a obra é uma resposta do autor para uma questão formulada (por ele próprio ou não) com base no seu tempo e suas influências. Da mesma forma, o contexto vai sendo alterado a partir das escolhas feitas em cada obra já que esta fará parte deste tempo e espaço. Simplificando, é como se o estilo particular de cada obra interferisse no estilo geral de um autor, de uma época ou de um local.

Baxandall (2006) propõe uma ferramenta para inferir a reflexão do autor e suas motivações na utilização dos recursos, a qual denomina o Triângulo da Reconstituição. O movimento proposto é de criar uma rede onde quanto mais ligações forem feitas mais profunda será a análise.



Figura 2: diagrama construído a partir dos conceitos propostos por Baxandall (2006)

Neste diagrama, os *termos do problema* contam como a questão que é formulada ao autor, o que ele está se propondo a fazer em termos mais simples, como, por exemplo, pintar um quadro da virgem Maria, ou fazer um filme de ação que se passa no Rio de

Janeiro. Na outra ponta da base do triângulo, tem-se as *determinações culturais*, que nada mais são do que as ferramentas das quais o autor dispõe pautadas pelo contexto social. Um exemplo seria uma determinada técnica que esteve em alta na época, a influência de um outro autor, ou até mesmo alguma proposição teórica em vigor. Unindo esses dois eixos, na ponta superior está a *descrição da obra*, que só depois de destrinchada pode então se expandir para as sensações e sentimentos provocados pela mesma.

Em um exercício de aproximação entre os dois autores, Pirajá (2017) aponta que ambos pretendem formular um entendimento sobre as obras de maneira flexível o bastante para não se deixar prender em uma noção de sentido verdadeiro. Da mesma forma, há um equilíbrio entre uma análise puramente técnica que tende ao ideal da 'genialidade autoral' e uma análise preocupada somente com o contexto social como método de explicação. Mais do que concordantes, podemos definir as duas abordagens como complementares,

[...] se por um lado Bordwell define de maneira mais explícita o que é o estilo, quais são seus elementos constitutivos e suas funções, desenvolvendo um método que também permite aliar o estudo de técnicas cinematográficas a estratégias narrativas (o que torna mais nítida a aplicabilidade de sua proposta em outras produções audiovisuais), Baxandall consegue expor de modo mais sistematizado as circunstâncias relacionadas à produção da obra artística por meio do triângulo da reconstituição [...] (PIRAJÁ, 2017, p. 156)

Desta forma, vê-se que, utilizando os conceitos e metodologias conforme trabalhado por estes dois autores, pode-se chegar a duas esferas da produção de sentido no campo da arte: a intenção da instância diretiva e/ou autoral e o efeito causado no espectador, ambos em articulação com o meio cultural da obra. Pensando estes elementos, pode-se compreender se um efeito pretendido foi ou não alcançado, ou seja, se o estilo é coeso e efetivo em sua proposição.

II. Caldwell e o estilo no campo da ficção televisiva

No que diz respeito ao produto televisivo, é interessante resgatar a produção teórica de John T. Caldwell, em especial seu livro *Televisuality* de 1995, onde o autor discute as particularidades da linguagem da televisão e seu estilo. Segundo o autor, o mercado de televisão passou a se voltar para a questão do estilo em suas obras a partir da década de 80, assumindo então o aspecto visual como central à produção de sentido em contraposição à oralidade. Nas palavras de Caldwell:

Cada vez mais frequentemente, o estilo em si tem se tornado o tema, o significado, se assim desejar, da televisão. Na verdade, essa consciência do

estilo se tornou tão grande que pode ser melhor descrita como uma forma ativa, uma performance de estilo ao invés de um visual em particular. A televisão tem exibido e ostentado estilo. Os programas lutam por marcadores estilísticos e visuais próprios com o objetivo de conquistar audiência no fluxo competitivo de exibição. (CALDWELL, 1995, p. 05, tradução nossa).

É importante ressaltar que essa mudança não se deu apenas pela busca de maior qualidade artística; houve uma série de elementos contextuais que impulsionaram esse movimento, como a chegada da TV a cabo, a crise nas emissoras, mudanças no modo de produção, novos aparatos tecnológicos, conforme discutido no capítulo anterior.

A partir disto, Caldwell (1995) busca sistematizar e analisar os diversos fatores envolvidos nessa nova linguagem televisiva, que vão desde noções de autoria em um modo de produção industrial até fatores econômicos e de programação das emissoras. Para os objetivos propostos por este trabalho é importante que nos dediquemos especificamente aos aspectos de performance visual e estrutura, embora o autor saliente que todos os elementos envolvidos na televisualidade são interdependentes.

No que diz respeito à questão estilística, Caldwell (1995) caracteriza a televisualidade como um fenômeno de exibicionismo possuidor de muitas facetas, desprendendo-se das amarras da dicotomia entre baixa cultura e alta cultura. Para ele, o próprio processo de estilização gerou uma linguagem altamente ancorada na performance visual, que está constantemente em atualização buscando sempre marcas distintivas. Desta forma, é central para compreensão da televisualidade entender, olhar como a TV se mostra, no sentido material, ao invés de apenas buscar seus padrões estruturais e temáticos.

Se antes a linguagem televisiva estava baseada na palavra – como herança do rádio –, e agora passa a se originar na imagem, a estrutura tradicional a partir da qual o conteúdo é construído se inverte. A imagem não é mais suporte ao texto, mas sim o próprio texto, formando ela mesma o discurso televisual a partir de seu potencial semântico. Caldwell (1995), assim, estabelece uma inversão estrutural entre forma e conteúdo, discurso e narrativa, tema e estilo.

É importante pontuar a questão da autoria como um fator fundamental ao estilo, ainda que haja pouco consenso sobre este conceito no caso da produção televisiva. A este respeito, Caldwell (1995) aponta para o quanto a construção de uma identidade autoral ou não funciona como estratégia de programação. Segundo ele, "Enquanto muitas séries encontram mérito na atribuição de autoria, outras mais demandantes usam isto como um colete salva-vidas, uma muleta, um dispositivo para resistir ao funil da programação e

encontrar uma audiência fiel" (1995, p.13, tradução nossa). A esse respeito, Caldwell também afirma, em seu livro *Production Culture* (2008), que a noção de autoria na televisão é uma autoria institucional, isto é, não costuma estar diretamente ligada à figura de um indivíduo, como é o caso do diretor no campo do cinema, mas sim à emissora que veicula o produto, ao tipo de programa ou até mesmo à faixa de horário em que é exibido.

Ainda sobre o aspecto formal, Caldwell (1995) apresenta dois eixos sobre os quais a linguagem televisiva se constrói imageticamente: o cinematográfico e o videográfico. O estilo cinematográfico se refere ao deslocamento de valores próprios da imagem cinematográfica para compor o espetáculo televisivo, criando um efeito de grande produção de cinema. Esta configuração passou a ser bastante usada por canais de TV à cabo para agregar uma espécie de valor artístico às produções, em contraposição à TV à cabo. Entretanto, como destacado no capítulo anterior, muito do estilo cinematográfico vem sendo incorporado pela TV aberta na tentativa de competir com os programas pagos.

Já o enfoque videográfico procura o mesmo grau de extravagância na experimentação gráfica, proporcionando mais possibilidades de variação estilística em contraponto ao padrão cinematográfico "limpo". Um exemplo emblemático desta estética é a composição visual dos programas da MTV nos anos 90, que popularizou o uso dos recursos gráficos e de uma imagem menos límpida/transparente como linguagem própria.

Mesmo assim, a estilização não atingiu os diversos tipos de programa da mesma forma, passando também por convenções de gênero. O sitcom, por exemplo, é um gênero mais conservador e tem menos espaço para formação de uma identidade estilística diferenciada, enquanto séries dramáticas do chamado "primetime" têm maior inclinação a uma elaboração visual diferenciada, ou exibicionista, nos termos de Caldwell (1995).

Com a proposta da televisualidade baseada no estilo exibicionista, Caldwell (1995) se contrapõe à ideia de que a emoção da TV é feita no cotidiano para propor que, na verdade, todo evento televisivo se torna então um evento especial. A televisão rejeita a monotonia do cotidiano para adotar uma perspectiva do exagero, com sucessivas catarses narrativas acompanhadas de imagens grandiosas. Tudo isso sempre voltado para a busca de características ímpares, que diferenciam a obra de suas concorrentes e antecessoras através de um estilo próprio de *storytelling* e visualidade.

Estabelecida a discussão sobre estilo na televisão, é possível então recorrer a Butler (2010) na tentativa de articular o pensamento de Bordwell (2013) sobre estilo fílmico às

particularidades da televisão. Butler (2010) concorda com o autor no que diz respeito às funções estilísticas e chama atenção, especialmente, para a função decorativa no produto televisivo, equiparando-a ao que Caldwell (1995) chamou de estilo excessivo, no qual se lança mão do estilo pelo estilo sem necessariamente haver algum tipo de intenção simbólica. Segundo ele, durante a história dos estudos de televisão, muitas vezes houve ênfase na função decorativa levando a uma concepção de estilo televisivo como simplesmente um “*floreio colocado em cima do texto*” (1995, p. 15) para criar o espetáculo cotidiano, postura criticada pelo autor. Apesar disso, Butler (2010) também rejeita a ideia de estilo ligada à noção de autoria ou genialidade, buscando uma abordagem mais conciliatória: “todo texto televisivo contém estilo. O estilo é a sua textura, a sua superfície, a teia que mantém unidos os seus significantes e através da qual seus significados são comunicados” (BUTLER, 2010, p.15).

Sendo assim, podemos considerar tanto um estilo televisivo, que passa por particularidades da linguagem historicamente construída internamente ao veículo, como também é possível observar as características do estilo de cada programa, que a princípio carrega entrelaçamentos entre a televisualidade, as convenções de cada gênero e formato e outros fatores externos como contexto cultural, referências visuais, sentidos pretendidos etc.

OPERADORES DE ANÁLISE

Apresentando a série Segunda Chamada (2019)

A série Segunda Chamada é uma produção da TV Globo em parceria com a O2 Filmes, com apoio da SPCine. Criada por Jô Bilac, Carla Faouker e Julia Spadaccini, tem direção de Joana Jabace. A primeira temporada foi exibida pela Globo entre outubro e dezembro de 2019, contou com 11 episódios com média de 40 minutos cada. Teve êxito na audiência, marcando médias semanais em torno de 20 pontos no ibope – considerada muito boa para a faixa que sucede a novela das nove. Além disso, foi bastante elogiada pela crítica de televisão, tendo vencido o Prêmio APCA² em duas categorias: melhor série e melhor atriz.

Baseada na peça teatral intitulada “Conselho de Classe”, a série Segunda Chamada acompanha os desafios de professores, alunos e alunas de uma escola pública da periferia de São Paulo, tendo como recorte a turma de Ensino de Jovens e Adultos, o EJA (popularmente conhecido como supletivo). Além dos conflitos dos alunos que tentam retomar os estudos em meio a situações adversas de sua realidade social, explora-se a vida pessoal e os relacionamentos dos professores Lúcia (Débora Bloch), Eliete (Thalita Carauta), Jaci (Paulo Gorgulho), Sônia (Hermila Guedes) e Marco André (Silvio Guindane).

Em entrevista à Folha³, a diretora Joana Jabace declarou que a série foi encomendada pela TV Globo com o intuito de fechar uma tríade de séries voltadas para o impacto social, formada atualmente por “Carcereiros” (2017, dir. José Eduardo Belmonte), “Sob Pressão” (2017, dir. Andrucha Waddington) e, agora, Segunda Chamada. Estas produções abordam conflitos socioculturais e de desigualdade pelo viés da Segurança, Saúde e Educação, respectivamente. Neste sentido, vê-se uma espécie de continuidade do princípio do projeto Séries Brasileiras, já pontuada por Rocha, Silva e Albuquerque (2013) em análise da série “Força Tarefa” (2009, dir. José Alvarenga Jr), desta vez ancorada nos movimentos sociais que têm ganhado destaque na última década, como a defesa do SUS, a problematização do sistema penitenciário e o levante dos secundaristas da rede pública de educação.

² O Prêmio APCA é a premiação da Associação Paulista dos Críticos de Arte que elege anualmente os melhores nas áreas de arquitetura, artes visuais, cinema, dança, literatura, música, moda, rádio, teatro e televisão.

³ Disponível em:

<<https://telepadi.folha.uol.com.br/nova-serie-da-globo-segunda-chamada-expoe-historias-de-superacao-por-meio-da-educacao/>>

Especificamente no campo da educação, destacam-se alguns movimentos e debates que teriam certamente influenciado a composição de Segunda Chamada neste momento histórico – condição essencial para buscar o estilo e os padrões de intenção da obra, conforme já discutido em referência à proposta metodológica de Baxandall (2006). Entre os anos de 2015 e 2016, a educação pública passou a ser pauta diária nos principais noticiários do país, em especial no que diz respeito à organização política dos estudantes de ensino médio. Tudo começou em 2015 quando os secundaristas das escolas públicas do Estado de São Paulo iniciaram um movimento de ocupação com o objetivo de frear a proposta do Governo do Estado de redistribuição de professores e alunos que culminaria no fechamento de cerca de 200 instituições de ensino estaduais (CAMPOS; RIBEIRO; MEDEIRO *apud* BOUTIN E FLASCH, 2017). Esta movimentação acabou se perpetuando por todo o Brasil em 2016, quando o Governo Federal tentava instaurar uma Emenda Constitucional que decretava o congelamento de gastos públicos por um período de 20 anos, incluídos os investimentos em educação. Este fenômeno tomou grandes proporções e levantou a discussão sobre o campo da educação em seu caráter político formativo, com potencial transformador da realidade, tanto entre os jovens envolvidos nas ocupações como na sociedade civil de modo geral.

Particularmente no âmbito da educação de jovens e adultos (EJA), esses aspectos são ainda mais relevantes já que o processo de escolarização destes indivíduos está bastante atrelado ao desenvolvimento comunitário, político e cultural, extrapolando os limites do ambiente escolar (DI PIERRO, JOIA E RIBEIRO, 2001). Em sua fala durante o Workshop Internacional de Séries (2020), a roteirista Julia Spadaccine conta que em sua pesquisa para a concepção de “Segunda Chamada” descobriu que o EJA é visto como “o calabouço da educação no Brasil”, em referência à pouca atenção que se dá a esta modalidade mesmo dentro do campo do ensino público, que já é negligenciado.

Todo este contexto contribui para a abordagem temática da série, que, como veremos na análise, é fundamental para a compreensão dos dispositivos utilizados para a sua composição narrativa e visual.

Estrutura narrativa e desenvolvimento da trama

O piloto se inicia com uma fala da personagem Lúcia (interpretada por Débora Bloch) sobreposta a alguns planos da Escola Estadual Carolina Maria de Jesus, que será palco de quase toda a ação. Lúcia discorre sobre sua relação com o ofício de professora, que diz fazer parte de sua alma, e logo entende-se que ela está em uma entrevista com objetivo de voltar a dar aulas depois de algum acontecimento importante que a afastou da escola. Nestes primeiros minutos já se estabelecem alguns pontos importantes da dinâmica da narrativa. Primeiramente, são explicitados os elementos temáticos da série: a escola, o trabalho de professora, a relação professor/alunos. Ao mesmo tempo, estabelece-se o protagonismo de Lúcia, cuja história terá maior destaque ao longo dos episódios e que exerce uma função de personificação dos conflitos entre vida pessoal e profissional no ambiente escolar. No desenvolvimento do diálogo, percebe-se também uma questão que guiará o enredo da temporada: o que aconteceu a Lúcia para que ela fosse afastada da escola?

Depois disso, apresenta-se o título de abertura da série e há uma montagem da cidade de São Paulo, ainda à luz do dia, com a rotina de alguns dos alunos que terão sua história abordada. Emprega-se a técnica do *time lapse* e, em seguida, o espectador é conduzido ao período noturno onde Marco André (interpretado por Sílvio Guindane), o novo professor de Artes, chega à escola pela primeira vez. Apresenta-se então os professores da escola. O uso de Marco André como personagem novo no microcosmo da escola funciona como um dispositivo para explicar o funcionamento daquele universo de forma mais orgânica, de modo que tanto ele quanto o público vão descobrindo juntos a escola e suas particularidades.

Esta estrutura de início de episódio segue por quase toda a temporada. Primeiro vê-se algum desenvolvimento na trama de Lúcia como uma espécie de *cold opening*⁴, para então, depois do título, vir uma cena do aluno que terá sua vida explorada naquele episódio, e só então desdobrar-se algo dos demais docentes, normalmente na sala dos professores, já no período de aula. Na sequência, há também outras linhas narrativas menores que buscam mostrar conflitos particulares do espaço da escola, como o uso do banheiro por uma aluna travesti, amamentação em público, antagonismos entre religiões, etc.

⁴ Trata-se de uma pequena sequência antes dos créditos de abertura com objetivo de capturar a atenção do espectador e funcionar como um “teaser” do episódio.

Os embates de menor proporção, restritos ao local da escola, costumam ter menos destaque, o que culmina em uma resolução simplista que normalmente conta com a intervenção de algum dos professores. No primeiro episódio, por exemplo, Lúcia ajuda a conscientizar os outros alunos da vivência de Natasha (Linn da Quebrada) para que ela possa usar o banheiro feminino sem sofrer assédio por ser travesti. No episódio 6, Eliete (Thalita Carauta) tenta ajudar Silvio (José Dumont), que está em situação de rua e é apontado pelos colegas por seu mau cheiro.

Já a linha narrativa principal do episódio costuma ser apresentada ainda fora da escola, dando uma visão mais abrangente sobre a vida de um dos alunos da turma. Neste caso, trata-se de levantar uma discussão sobre algum tema social e como ele impacta o universo escolar. Por isso, apesar de também usar da intervenção dos professores para lidar com a questão, estes conflitos costumam ter uma resolução mais complexa e pouco direta; além de, muitas vezes, negativa. Como exemplo, pode-se tomar o episódio 3, onde Gislaine (Mariana Nunes) perde uma bolsa de estudos, prêmio de um concurso de redação, por ser garota de programa e acaba saindo da escola mesmo com a intervenção de Lúcia em seu favor. No caso do episódio 5, que trata de uma aluna que tenta realizar um aborto e é socorrida por Sônia e Marco André, há uma discussão sobre o tema entre os dois professores – que não tem uma resposta –, e, ao final, a aluna Rita (Nanda Costa) acaba morrendo no hospital.

Conciliando estas linhas narrativas autocontidas, cada episódio costuma ter uma unidade temática onde as tramas paralelas se encaixam. Para citar outros exemplos: o episódio 3 tem seu foco nas questões religiosas e de conservadorismo; o episódio 5 reflete sobre maternidade e reprodutibilidade feminina; enquanto o episódio 7 trata da questão da institucionalização e da problemática prisional. Assim por diante, cada episódio aproxima suas linhas narrativas através de uma temática, criando uma unidade em torno daquele universo escolar.

Já a unidade da temporada é dada através da turma, de modo que os alunos aparecem continuamente através dos 11 episódios em uma odisséia para chegar até a formatura no episódio final. Personagens como Natasha, Rita, Jurema, Sílvia, Joelma, Aline, Maicon Douglas, Cleiton e outros, aparecem já no primeiro episódio e costumam estar sempre presentes, mesmo como pano de fundo para outros conflitos, até que suas histórias sejam trazidas ao primeiro plano em um episódio específico. Mesmo depois disso, a narrativa continua os acompanhando de modo discreto, garantindo que sejam vistos pelo

público toda semana em uma espécie de encontro marcado. Alguns alunos ganham maior enfoque e acabam ficando em evidência em mais de um episódio, como é o caso de Natasha, Sílvia, Maicon Douglas e Cleiton.

Além das tramas dos alunos, a história de Lúcia com o filho também funciona como um elemento de ligação entre os episódios, apresentando-se como um tipo de quebra-cabeça para o qual o espectador recebe novas peças a cada semana. Através dos flashbacks, cada episódio conduz para uma nova pista sobre os eventos que levaram à morte de Marcelo e muitas vezes a própria personagem vai descobrindo novos fatos junto com a audiência. No penúltimo episódio encontra-se a resolução dos mistérios que envolvem o jovem e Lúcia tem uma espécie de catarse que finalmente repara sua culpa e abrandando o sofrimento no que diz respeito à morte do filho. Os temas que se desenrolam em torno da trama de Marcelo serão abordados mais detalhadamente nos próximos capítulos como um dos eixos temáticos essenciais à série, mas cabe aqui dizer que há um arco de desenvolvimento bastante claro, que amarra a temporada enquanto um bloco coeso de trama.

Como no final da temporada, a turma que protagoniza as histórias semanais se forma e os ganchos deixados para a continuidade da série ficam por conta dos personagens fixos: as professoras e professores. Neste caso, a construção mais aprofundada dos personagens aparece de maneira central para o funcionamento da narrativa em seu caráter folhetinesco. Com forte apelo ao melodrama, as idas e vindas dos personagens completam um quadro estrutural que remete a séries clássicas da TV norte-americana como E.R. (1994, criação de Michael Crichton), Grey's Anatomy (2005, criação de Shonda Rhimes), Law and Order (1990, criação de Dick Wolf) e muitas outras nas quais a narrativa episódica aparece como dispositivo para elaboração de conflitos dos personagens principais. A exemplo disso, pode-se trazer os romances de Jaci com Lúcia e Eliete, o envolvimento entre Sônia e Marco André, bem como a busca deste por sua família biológica. A própria personagem de Lúcia é o maior exemplo disto, já que sua relação com os casos dos alunos está intimamente ligada ao desdobramento da morte de Marcelo.

Em um sentido mais amplo, cada personagem parece representar um ponto de vista, um modo de agir na dinâmica da instituição e no trato com os alunos e com o próprio ofício. Lúcia desempenha um arquétipo de salvadora, que vê a profissão como vocação e volta e meia se empenha em garantir que os alunos se mantenham na escola, acreditem no próprio potencial e que sejam ouvidos. Ela acredita que é seu dever fazer tudo o que estiver ao seu

alcance para ajudar aos alunos, posição que será problematizada ao longo da temporada. Extremamente empática, a professora de português carrega certa responsabilidade – até mesmo culpa – pela situação de falta permanente em que se encontram seus alunos.

Em contraponto, Jaci, o diretor da escola, representa uma perspectiva institucionalizada e burocrática, enfatizando sempre as regras e um distanciamento profissional; por este motivo, Jaci será o maior antagonista de Lúcia ao tentar impedir que ela tome atitudes, consideradas por ele como emocionais demais, além de também demonstrar resistência a algumas mudanças e posturas mais flexíveis de outros professores, principalmente Marco André.

Desempenhando o papel do novato, Marco André está se inserindo no contexto da trama junto ao espectador e chega à escola por engano, o que já aponta o tema da escassez e do abandono; a direção solicitou um professor de biologia e ele, professor de artes, foi enviado no lugar. Ao longo do primeiro episódio, o personagem decide ficar na escola em uma tentativa de se conectar com suas origens, já que sua mãe biológica, a quem ele não conheceu, vivia naquela comunidade. Ainda que se mostre desestabilizado pelos desafios que encontra com a turma de jovens e adultos, o professor assume uma postura otimista e até sonhadora, buscando fornecer aos alunos meios de expressão de suas vivências através da arte.

Esta postura é contrabalanceada por Sônia, professora de história linha dura que já está há anos na escola e demonstra certa desilusão com o próprio trabalho. Também buscando uma atitude de afastamento da vida pessoal dos alunos, Sônia costuma oferecer um ponto de vista mais cético e conformado sobre a realidade em que transita, comportamento que acaba também perpassando sua vida pessoal, já que a professora vive em um casamento abusivo do qual tem dificuldade de se desvincular.

Fazendo uma espécie de conciliação destas características, tem-se Eliete, a professora de matemática, que se aproxima dos alunos de uma maneira mais bem-humorada; ela tenta compreender suas dores e ajudá-los, mas sempre com um ar de quem diz “mas só desta vez”. Além disso, ao contrário dos outros professores, Eliete mora na região que a escola atende e por isso demonstra uma relação diferente com o espaço e as pessoas que o ocupam, muitas vezes aparecendo como um tipo de irmã mais velha dos discentes, que dá bronca, mas também os compreende.

Além deste panorama, cada personagem ganha uma função no que diz respeito ao episódio, de forma que cada um possa representar um ponto de vista sobre as questões abordadas. Como exemplo, pode-se citar o episódio 4 onde, para sua proteção na rua, Natasha precisa estar sempre com uma navalha na bolsa, inclusive dentro da escola. Ao surpreender a aluna, Eliete confisca a navalha, mas promete devolvê-la na saída, fazendo vista grossa para o ocorrido no que diz respeito a alguma providência mais definitiva. Já Sonia se manifesta contrária a esta atitude e diz que eles não deveriam tolerar que uma aluna entrasse nas dependências da instituição portando qualquer tipo de arma, independente do motivo. Enquanto isso, Marco André representa uma posição mais conciliatória, insistindo que o correto seria procurar o diretor para obter uma orientação sobre o caso.

Estes são os principais elementos estruturais que podem ser observados na narrativa da série. Daqui para frente, vamos nos debruçar sobre alguns eixos temáticos que oferecem, cada um, uma perspectiva para pensar o estilo da série, características que envolvem tanto a narrativa como o aspecto audiovisual e são indispensáveis para compreender “Segunda Chamada” como um todo.

Essa escolinha, cheia de goteiras, que nós amamos

O primeiro aspecto fundamental para a compreensão da identidade de “Segunda Chamada” é sua ambientação. A Escola Estadual Carolina Maria de Jesus fica em uma região periférica da cidade de São Paulo e se mostra a partir de contradições estéticas. A proposta hiper-realista da direção de arte constrói um ambiente visualmente árido, cercado por paredes pichadas, descascando e janelas encardidas. Em alguns momentos esta característica é também incorporada na narrativa, com as goteiras que inundam a sala de aula, o anfiteatro esquecido cheio de entulho ou a comida pouco atrativa servida no refeitório. O espaço é dado a partir de um lugar de abandono, as necessidades básicas como um teto sólido, luzes que funcionam corretamente, o conserto de um ventilador e, até mesmo, a contratação de um professor necessário não são atendidas; e mais, não há perspectiva de que um dia sejam. A escola, diz Sílvio no primeiro episódio, “parece um ninho abandonado”.





Esta característica dialoga simbolicamente com as condições precárias que os próprios personagens enfrentam, seja no espaço educacional quanto fora dele. Há uma constante sensação de falta no espaço assim como das pessoas que por ele circulam, alunos e professores. Ambos são negligenciados pelo aparato social de forma que têm que se virar com o que lhes é possível. Esta ideia de lugar abandonado, de pessoas abandonadas, ao longo da série, traz consigo uma outra faceta: a de potência. O exemplo mais evidente disto é o anfiteatro que, até então, estava esquecido e lotado de objetos sem uso, mas que se transforma em um espaço de expressão artística com as aulas de Marco André. Da mesma forma, os alunos, vistos como meros excluídos sociais, se transformam em atores, poetas, cantores, sob a luz dos holofotes da aula de artes trazida pelo professor.

Ainda neste tópico, a iluminação mais quente e os tons de marrom predominantes também contribuem para que a escola se torne um local de acolhimento. É evidente o contraste entre este aspecto aconchegante das cenas que se passam dentro da instituição e a dureza do lado de fora, representada em planos abertos da cidade cinzenta que aparece ora agitada e impessoal, ora vazia, palco de uma solidão noturna melancólica. Mais uma vez a narrativa reforça a visualidade e vice-versa; ao mesmo tempo mal cuidada, a escola

aparece como local de proteção para os personagens em diversos momentos da trama, tanto na dimensão emocional quanto material. O local é o único onde Natasha pode frequentar o banheiro feminino, ou onde Sílvia encontra abrigo para dormir. Assim como é o local onde Rita é socorrida, onde Maicon Douglas busca esperança de futuro e onde Cleiton é salvo de uma vida na criminalidade. O contraste entre a vida injusta, cinzenta e estafante das ruas de São Paulo e a sala de aula que, mesmo com suas faltas, representa abrigo confere à escola uma aura de local sagrado onde, não importa o que aconteça, os alunos encontrarão refúgio na promessa de que tudo pode melhorar se persistirem. Esta característica é também reforçada no diálogo. No episódio 6, Sílvia deixa bem claro: “Essa escolinha, cheia de goteiras, que nós amamos, é minha única esperança”.





Neste ponto, é interessante destacar o portão da escola como fronteira entre esses dois mundos, onde muitos eventos importantes se desenvolvem. Com muros pichados e um portão de grade como pano de fundo, é na entrada que Aline sofre uma agressão de seu namorado e é defendida por Marco André, levada imediatamente para dentro da escola. Tanto Marcelo quanto Maicon Douglas são mortos justamente na saída, do lado de fora do portão, logo após cometerem atos violentos, motivados por desequilíbrio emocional, dentro do ambiente escolar. A fronteira é também o local onde Lúcia e Paulo conversam sobre Marcelo e, finalmente, encontram um fechamento para a trama da morte do adolescente. O portão é campo de conflito e conciliação, trazendo o diálogo acerca do dentro e fora da instituição que, mais uma vez, aparecem como dois lados que se enfrentam.

As fronteiras são um ponto recorrente também no que diz respeito às escolhas no âmbito da fotografia. Há uma infinidade de cenas nas quais vemos o interior da sala através de uma janela, ou mesmo um personagem enquadrado por uma moldura física, diegética. Este recurso é utilizado principalmente com relação aos professores, até mesmo em cenas ambientadas em suas casas. Isso porque se os alunos encontram na escola um lugar seguro, coloca-se a reflexão sobre até que ponto este mesmo ambiente não contribui para

que os docentes estejam presos em suas próprias vidas, o que é muito destacado nos conflitos narrativos. Mais adiante, veremos esta analogia da prisão dos professores ao debater seu papel social enquanto figuras de referência para os alunos e os limites até onde podem intervir. De qualquer forma, é clara a analogia com o encarceramento quando Sônia, já no primeiro episódio, sugere que Marco André tem sorte de ter sido enviado à escola por um equívoco e que ele deveria fugir enquanto há tempo.





Você é professora, você não é assistente social

É impossível falar de “Segunda Chamada” e não ressaltar o conflito mais proeminente da série: a responsabilização dos professores e seu envolvimento no nível pessoal com os alunos. Os professores são constantemente confrontados com o dilema de até onde vai o seu papel, muitas vezes borrando os limites entre o trabalho na sala de aula e o envolvimento nas condições de vida dos discentes em forma de assistência. Coloca-se em jogo se de fato o indivíduo tem certa responsabilidade ética em não abandonar essas pessoas marginalizadas à sua própria sorte ou se a tentativa de suprir as lacunas deixadas pelo Estado é vã e estafante para os que assumem esta tarefa. A resposta é indefinida – ou no máximo, conciliatória. Mas é interessante olhar para os modos como a série opera este conflito, tanto no plano narrativo quanto estético.

Ao longo da história, há diversos momentos em que Jaci diz a Lúcia que ela se envolve demais com os problemas dos alunos, de modo a extrapolar sua função e causar prejuízos a si mesma. A obstinação da professora em resolver os problemas dos alunos frequentemente se reporta a sua história com o filho: Lúcia precisa fazer algo pelos jovens que ensina como uma forma de reparação por não ter feito nada por Marcelo. Isso se

expressa através da montagem e da *misé en scène* de alguns acontecimentos. A morte de Maicon Douglas é bastante emblemática neste sentido. Na cena, vê-se o posicionamento dos personagens e sua movimentação muito semelhante à cena da morte de Marcelo. Maicon é morto na frente da escola, no mesmo local onde Marcelo foi atropelado. Em ambos os acontecimentos Lúcia está no pátio, próximo à saída, e vai às pressas até o portão ao ouvir uma comoção. A câmera lenta reforça a importância destes momentos como eventos definidores para a personagem. Ela chega até o local exato do incidente e se abaixa para segurar o corpo em uma posição parecida nas duas cenas, com os alunos em volta. O paralelo entre os dois momentos já está estabelecido sem sombra de dúvidas, mas a montagem ainda oferece sua contribuição para a construção da ideia: vemos rápidas inserções de flashback para a morte de Marcelo, onde há até mesmo alguns *raccords* no movimento de Lúcia.





Os flashbacks desempenham um papel importante para a construção psicológica dos personagens e também para o estilo da série. A atmosfera destas cenas é melancólica e apresenta algo de sublime através da iluminação bastante clara, até mesmo estourada em alguns momentos, com trilhas mais suaves ao fundo e uso de câmera lenta ou planos detalhe. Ao contrário do efeito de real do tempo presente, os flashbacks parecem se referir a um tempo intocável, que agora parece mais com um sonho em contraste total com a realidade, o que também reforça a ideia de cenas que se passam na cabeça dos personagens, como um ponto de vista. A montagem destas sequências também merece destaque, há bastante uso de interpolação com os personagens no presente em uma composição que vem num crescendo, por vezes acompanhando o ritmo da trilha sonora.



Há outro momento na história de Lúcia onde essa reparação parece finalmente acontecer. Logo após conversar com Paulo em frente ao local onde Marcelo morreu, Lúcia ouve uma comoção, desta vez no pátio, e volta para dentro da escola, deparando-se então com Wallace que ameaça se jogar do terraço do prédio. Neste momento, a professora sobe até onde está o aluno e conversa com ele até fazê-lo desistir do suicídio e descer com ela. É

interessante observar que, assim como nos incidentes com Marcelo e Maicon Douglas, há uma situação de vida ou morte que afeta diretamente a personagem. No entanto, no caso de Wallace, o movimento de Lúcia é contrário: de fora para dentro da escola. É voltando à escola que a personagem consegue completar seu arco e finalmente salvar alguém depois de tanto tentar. A nova chance de Wallace representa também a nova chance de Lúcia.

A própria história de Marcelo, depois de revelada, converge também para o tema do limite de envolvimento entre professores e alunos. Descobre-se ao longo da série que Marcelo e o professor Paulo tiveram um envolvimento romântico e foi isso o que levou ao acidente que matou o garoto. Portanto, da mesma forma que o limiar entre vida pessoal e profissional na escola é um reflexo do drama de Lúcia com o filho, é também a resposta para o encerramento que a personagem tanto busca.

Há também outros casos mais específicos onde esta questão é colocada, como o aluno que se interessa por Sônia e tenta violentá-la, ou a tentativa de Eliete de dar abrigo a Dona Jurema após o marido ameaçar expulsá-la de casa por estudar. De modo geral, os personagens parecem andar em uma corda bamba que os faz oscilar entre as posições de heróis e vítimas, grandiosos e minúsculos, ora sujeitos de potência e ora objetos do descaso e da dureza da vida.

Isso aparece na tela muitas vezes através dos enquadramentos escolhidos. É comum observar cenas em que um dos professores aparece pequeno em meio a um plano aberto, ou então relegado a um dos cantos inferiores do quadro. Em contraste com a posição centralizada e confiante em que aparecem nas cenas de aula, tem-se uma ideia de que os heróis do conhecimento são, na verdade, pessoas frágeis, tentando se encontrar em um mundo que tenta engoli-los diariamente.





Outro aspecto importante do enquadramento, já citado anteriormente, são os planos onde os professores aparecem por trás de janelas ou emoldurados por elas, reforçando uma sensação de aprisionamento destas pessoas. Estas imagens costumam figurar em cenas nas quais se discute o que fazer em relação aos conflitos dos alunos, como intervir de maneira educativa e, ao mesmo tempo, não autoritária. Um bom exemplo é o encadeamento da cena em que Marco André se curva ao método de bater o apagador contra a lousa para chamar a atenção dos alunos com a cena seguinte de Jaci cercado por grades no terraço. As grades do terraço aparecerão em diversos momentos da narrativa – em sua maioria durante momentos de fragilidade e/ou intimidade dos personagens.



Ainda sobre a relação entre os professores e os alunos em temas pessoais, é possível observar uma via conciliatória adotada como solução: a identificação. Na abordagem de Maicon Douglas e os remédios que toma para permanecer acordado na aula, tem-se uma aproximação com Sonia, que também trabalha em outras escolas durante o dia e toma os mesmos remédios com o mesmo objetivo. Em uma cena emblemática, Sônia

segura o capacete de Maicon e o encara de frente, onde estariam os olhos, em uma posição de identificação; os dois estão em lugares semelhantes. Neste mesmo sentido, Sonia também expõe suas marcas de agressão para Natasha enquanto as duas conversam – uma ao lado da outra, por mais que a violência sofrida seja diferente, as duas estão do mesmo lado.



Sendo assim, questiona-se a ideia do professor como alguém que está acima, trazendo conhecimento e salvação, substituindo esse imaginário por uma noção de mais equidade onde todos têm suas potências, fragilidades e limites.

Aqui nessa escola tem lugar pra todo mundo

Outra característica marcante da série é a abordagem de temas de impacto social. É possível identificar unidades temáticas em cada episódio e, em alguns casos, de forma recorrente, como a questão da educação como alternativa à criminalidade. Para tratar deste eixo, vamos utilizar alguns episódios emblemáticos e avaliar como se articulam as linhas narrativas para a composição do tema central e de que maneira isso aparece no campo simbólico.

O primeiro exemplo escolhido para elucidar a questão é o episódio 3, cujo tema central é a disputa de narrativas no âmbito religioso. Na linha principal, acompanhamos Gislaine, aluna que ganhou um concurso de redação valendo uma bolsa de estudos em um cursinho pré-vestibular, mas tem o prêmio negado por ser prostituta. Gislaine é mãe e sonha ser médica, mas passa a sofrer preconceito dentro da escola por seu meio de sobrevivência. Em paralelo, vemos a disputa entre católicos e evangélicos depois de uma santa que ficava na entrada da escola ter sido quebrada por um dos alunos. Tudo isso tem como pano de fundo a tempestade que, por conta das goteiras, inunda as salas de aula.

Neste episódio, é possível identificar o tema do cristianismo sendo explorado através de várias referências bíblicas. Gislaine representa, ao mesmo tempo, o papel da mãe, cuidadora, e da mulher que evoca perigo e degradação através do sexo. A santa e a prostituta (é Maria, mas é também Maria Madalena recolhendo as pedras que lhe atiram o dono do cursinho, Leo e Jaci). Ao mesmo tempo, Márcia, grávida de nove meses, quebra a imagem de Nossa Senhora da escola em um rompante contra o que ela chama de adoradores de imagens. A rivalidade entre ela e o marido, evangélicos, e os católicos, representados por Dona Jurema, acontece majoritariamente no campo do diálogo, mas é curioso observar a figura da Santa como estopim – a divergência sobre o tema da imagem. E neste sentido, o dilúvio aparece também como símbolo bíblico que denota a purificação e preparação para o renascimento. Não por acaso, o episódio – e o conflito – termina com o nascimento do filho de Márcia. A personagem entra em trabalho de parto na escola, de onde não se consegue sair por conta da chuva e dos alagamentos, e Gislaine, filha de enfermeira, toma a dianteira e faz o parto da criança em um anfiteatro abandonado, único lugar que não foi atingido pela chuva. Enquanto isso, Dona Jurema e os católicos rezam à Nossa Senhora pela saúde da mãe e do bebê. As linhas narrativas se unem em convergência. No final do episódio, Dona Jurema entra na sala para conhecer o bebê e diz que Nossa Senhora a ouviu, ao que Márcia responde que toda proteção é bem-vinda, solucionando assim o conflito em um meio termo confortável para ambas as partes. No episódio há ainda parte de

uma aula de Marco André sobre “O Pagador de promessas”, peça teatral de Dias Gomas cujo conflito central é a intolerância contra religiões de matriz africana.



No episódio 5 há um reaproveitamento do tema da maternidade, mas sob uma perspectiva política. Desta vez, Márcia precisa ir à escola com a filha recém-nascida e amamentá-la publicamente, sendo vítima de olhares de escárnio de alguns colegas homens,

que fazem piadas sexuais com a moça. Ao mesmo tempo, Rita descobre estar grávida mais uma vez e passa mal na escola após tentar realizar um aborto. Esta linha narrativa se funde à de Marco André, cuja mãe biológica o abandonou ainda bebê, fazendo com que ele fosse criado por uma família adotiva. Esta convergência provoca uma discussão entre o professor de artes e Sonia: ele é contrário à decisão de Rita de abortar e apresenta certo julgamento dizendo que se sua mãe o tivesse abortado ele não teria tido a chance de encontrar uma família que o amasse, enquanto ela defende que as circunstâncias não são tão simples e que Rita tinha o direito de ter tido um aborto seguro. Os dois representam lados divergentes de uma questão polêmica amplamente discutida na atualidade, mas acabam não chegando a nenhum discurso prevalente – embora a morte de Rita possa ser encarada como a prevalência do ponto de vista de Sonia que, se ela tivesse tido acesso a um meio seguro de terminar a gravidez, sua vida teria sido preservada. O episódio traz então uma discussão sobre o corpo feminino visto como mera ferramenta de reprodução, ao mesmo tempo em que, ao exercer a função da maternidade, é sexualizado pelo olhar masculino como no caso de Márcia. Enquanto isso, Dona Jurema é impedida de frequentar a escola por seu marido, que afirma categoricamente: “Lugar de mulher é em casa”. O conflito chega ao fim através das mulheres da turma que sobem em suas cadeiras e levantam as blusas expondo seus seios publicamente como forma de ‘normalizar’ a anatomia feminina fora de um âmbito sexual. A cena remonta a uma espécie de cartada de empoderamento liberal, mostrando as mulheres como agentes da própria nudez, uma nudez política e não erótica. É interessante observar a escolha das atrizes que protagonizam a cena e seus corpos em não conformidade com os padrões estéticos vigentes: mulher preta, mulher gorda, travesti. A imagem dá conta de uma multiplicidade de corpos femininos.

Já no episódio 6 a temática central parece um pouco mais difusa, mas ainda sim encontra convergência nas linhas narrativas. Natasha é rejeitada pelo namorado, que se recusa a assumir publicamente o relacionamento com ela, enquanto Sonia é agredida pelo marido e tenta esconder as marcas da violência. Em dado momento, as duas têm uma conversa mais íntima nos bastidores da peça de teatro que os alunos apresentarão. Natasha diz que Sonia não a compreende por ser mulher cisgênero e casada, ao contrário

da jovem que é travesti e não consegue manter o relacionamento nos moldes socialmente validados. Em resposta, a professora de História abaixa a alça do vestido e mostra as manchas provocadas em seu corpo pela agressão de Carlos, materializando o conflito. Isso cria um discurso que as iguala enquanto mulheres, vítimas da violência patriarcal em suas diferentes expressões. Sônia então diz que “isso é o que acontece quando a gente esquece de se amar”. Esta frase, neste contexto, funciona ao mesmo tempo como redução do conflito e empoderamento individual. Tem-se a ideia de que é possível sair de situações abusivas através do amor próprio, que aparece como a resposta para toda uma problemática que na verdade parece ser mais complexa. Há aqui o direcionamento para uma solução individual de uma questão que é essencialmente social.

É importante também destacar os episódios 9 e 11 para a construção de um tema um pouco mais elaborado, a relação entre educação, crime e morte enquanto as opções viáveis para o jovem da periferia. O episódio 9 se inicia com a ocorrência de um tiroteio na comunidade onde fica a escola, fato que será citado várias vezes posteriormente e culminará na linha principal do episódio – uma situação em que Gera, irmão de Cleiton e chefe do tráfico, busca refúgio na escola ao ser baleado e acaba fazendo Sônia de refém. Na ocasião, Gera deixa a arma a cargo de Cleiton e pede que o jovem ameace a professora para que ela não chame ajuda, o que causa grande conflito emocional no garoto, que acaba deixando-a fazer a ligação. Nesta ocasião, Sonia diz uma frase emblemática para a construção do discurso: “Não é a arma que diz quem você é, são as suas escolhas”. Mais para frente, no episódio 11, Cleiton vê os traficantes oferecerem dinheiro para sua mãe como uma espécie de assistência pela prisão de Gera e percebe que nenhum trabalho honesto lhe dará as condições de vida que uma carreira no tráfico poderia lhe proporcionar. Enquanto isso, Wallace, outro aluno, se vê humilhado e explorado em seu trabalho como auxiliar de obra, e não tem tempo para estudar para a prova final do curso supletivo. Os dois jovens têm uma conversa em que Cleiton diz que já está “envolvido” no movimento e vai assumir o lugar do irmão, ao que Wallace prontamente se retira dizendo não querer envolvimento. Ao longo do episódio, Cleiton entrega a prova em branco, mas é convencido por Marco André a voltar e terminar, estando apto a se formar. O professor diz ao menino

que ele não é uma vítima das circunstâncias e que ele tem sim escolha. Já Wallace, sem ter conseguido estudar, tenta colar na prova e é pego, perdendo a chance de se formar naquele ano. Sem um trabalho digno e rejeitando a hipótese do crime, sua única saída era a escola; esgotada esta possibilidade, ele não vê alternativa e decide se jogar do terraço da escola. Neste momento, Lúcia o socorre e o convence de que ele pode se formar no próximo ano, se escolher se esforçar mais. Apesar de não se fazer menção alguma ao fato de que Wallace não conseguiu fazer a prova por falta de condições materiais para estudar e não por falta de esforço, quando o jovem decide sair da escola Lúcia diz que “às vezes a vida é muito dura para sonhar”, colocando em xeque o discurso da escolha individual que parece dominar a abordagem do tema. Ainda assim, percebemos uma prevalência da individualização da questão.

Vale ressaltar alguns outros momentos ao longo da temporada em que são abordadas questões sociais e, em especial, onde isso aparece pontualmente na imagem. O episódio 1 traz a dificuldade de Natasha em ser incluída nos espaços por conta de sua identidade de gênero, como explicitado pela imagem da jovem de frente para os banheiros da escola, entre o feminino e o masculino.



Já no episódio 6, Natasha aparece sozinha de frente para um espelho passando batom em volta dos lábios até estar toda borrada. Neste mesmo episódio, as palavras “sai fora”, grafadas na porta do banheiro, são enfatizadas logo antes de Maicon Douglas sair com uma arma na mão para assaltar aos colegas e poder comprar os remédios do filho doente, prevendo que a decisão é equivocada e não acabará bem.





O episódio 7 traz como narrativa central a chega de uma aluna ex-presidiária e mostra toda uma gama de imagens que dialogam como o tema da prisão, com grades sendo colocadas em volta da escola, grades trancando a televisão, Jaci com um molho de chaves que abrem diferentes portas, etc; fica a questão de se tudo isso é proteção ou prisão.





Já no episódio 11, enquanto Wallace está em cima do terraço, se preparando para pular, lê-se uma pichação na fachada do prédio que diz: “enquanto houver repressão”.



Com tudo isso, é possível concluir que a escola funciona como um ambiente de conciliação, onde, mesmo com diversos pontos de vista, os conflitos são superados através

do diálogo pois estão todos no mesmo barco. Os conflitos, mesmo que de ordem estrutural, são superados pontualmente por atitudes individuais que melhoram as relações ou apontam a “decisão certa” a ser tomada diante do contexto desafiador.

Minha história é essa aí, professor

Um último viés sob o qual podemos analisar “Segunda Chamada” é o constante diálogo entre real e ficcional, o fato e a arte. E essa é uma característica bastante importante que perpassa toda a temporada através de momentos pontuais da trama e também das escolhas na construção estrutural dos episódios.

Já no primeiro episódio os alunos realizam uma atividade na aula de português que consiste em fazer um poema sobre suas vivências, prelúdio do que virá de forma mais explícita nos próximos episódios. Marco André é professor de artes e, ao decidir ficar na escola, toma para si o desafio de introduzir esta perspectiva na educação dos alunos. Isso é visto diversas vezes nos temas trazidos pelo professor e nas atividades por ele propostas à turma. No episódio 3, ele aborda a peça “O Pagador de Promessas”, de Dias Gomes que dialoga diretamente com os acontecimentos da escola no momento, a disputa de narrativas religiosas. Já a partir do episódio 4, vê-se atividades em que os alunos contam uma situação que viveram e esta deve ser encenada pelos colegas de sala. Em outro momento, os alunos constroem cenas baseadas em notícias de jornal e as interpretam para a classe. Tudo isso culmina na peça montada pela turma, uma espécie de performance que funciona como expressão de suas dores cotidianas e crítica social aos obstáculos que lhes são impostos pela desigualdade. Este artifício constrói uma linha tênue entre o real e o imaginado/representado, um estreitamento de fronteiras através da ficcionalização da realidade diegética de cada personagem.

No episódio 6 há uma espécie de clímax desta ideia. A apresentação da peça dos alunos é editada com o recurso da interpolação com a sequência em que Maicon Douglas entra na sala de aula e tenta assaltar os colegas com uma arma de brinquedo, para conseguir comprar os remédios de que seu filho doente precisa. Tem-se uma dupla ideia de

performance: a performance dos personagens como atores no palco e a performance de Maicon, jovem honesto e menino assustado, se passando por criminoso perigoso. Enquanto os alunos expressam seus anseios através do teatro, Maicon os vive de forma extrema através de um ato desesperado. “Desejo. Necessidade. Vontade.” canta Natasha, encerrando a peça, no mesmo momento em que Maicon é pego pelos colegas e desmascarado como o assaltante. Acaba o teatro, acaba também a farsa de Maicon.

Da mesma forma, borram-se as fronteiras entre ficção e realidade no que diz respeito à própria série. Ao final de cada episódio, são apresentados depoimentos de ex-alunos do ensino noturno com um caráter muito próximo ao documental. Nestes depoimentos, muitas vezes, são trazidas histórias ou conflitos semelhantes àqueles vividos pelos personagens na trama. Por exemplo, há um depoimento sobre conciliar trabalho e estudo, tema abordado na história de Maicon Douglas. Em outro depoimento uma mulher diz que o marido não a deixava estudar, mesma situação que passa Dona Jurema. A escolha dos entrevistados pode ser equiparada com os personagens da série: pessoas jovens, idosos, mães de família, mulheres trans, etc. E não só isso, “Segunda Chamada” vai ainda além: no último episódio, os próprios personagens dão depoimentos, no mesmo estilo das pessoas reais, dizendo o porquê voltaram a estudar e o que querem fazer daqui para frente. Isso acentua à máxima potência o efeito de real da encenação, que já vinha sendo promovido pela estética naturalista da arte.

Portanto, pode-se definir como característica central ao estilo da série, reforçada tanto por elementos visuais quanto estruturais e narrativos, a aproximação com a ideia de representar uma dada realidade. Isso nos aproxima novamente da concepção do projeto Séries Brasileiras nos anos 80, que tinha como objetivo representar na tela questões sociais de forma realista, trazendo sempre o cotidiano de um segmento da sociedade – aqui, neste caso, o ensino noturno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando brevemente as proposições de Bordwell e Baxandall, temos então uma análise geral do estilo de “Segunda Chamada” (2019) a partir de três pilares: a intenção de produzir um discurso a respeito da realidade do ensino noturno em uma grande metrópole, os meios e técnicas empregadas para tal e os efeitos causados por estas técnicas. Articulando essas instâncias tem-se uma proposta, em geral, caracterizada pela criação de um efeito de real em constante tensão com o melodrama. O efeito de real reforça a intenção de retratar a realidade, mas sempre recorrendo a elementos de performance visual, conforme descrito por Caldwell, com intuito de despertar as emoções do espectador.

Neste sentido, identifica-se aproximações tanto com séries norte-americanas quanto com a própria história das séries no Brasil. Ao mesmo tempo em que é possível traçar um paralelo entre “Segunda Chamada” e séries como *Grey’s Anatomy* (2005) ou *Law and Order* (1990) em termos estruturais, também é importante lembrar o projeto “Séries Brasileiras”, da própria Rede Globo, no que diz respeito ao campo temático. O projeto do final dos anos 1970, tinha como objetivo “abrasileirar” o formato a fim de retratar um “país real” através de séries que representassem o cotidiano de um campo de atuação social, o que continua a ser uma questão até os dias de hoje - como pudemos constatar com “Segunda Chamada”. Percebe-se, assim, que no Brasil, os aspectos relativos ao estilo audiovisual estão sempre, intrinsecamente, ligados à problemática do tema.

Para trabalhos futuros, abre-se a possibilidade de verificar se algo semelhante ocorre nas outras séries da chamada “tríade”, citada pela diretora Joana Jabace, formada pelas séries “Carcereiros” (2017) e “Sob Pressão” (2017), e se, porventura, há algum tipo de unidade nas propostas estéticas das três séries. Talvez seja possível questionar se esse conjunto de 3 séries representa uma nova etapa de um projeto que ainda ecoa o Séries Brasileiras, dessa vez com uma estilística atualizada trazendo temas mais pertinentes ao nosso próprio tempo histórico. Além disso, espera-se também que este trabalho possa se juntar a outros que busquem analisar outras séries nacionais veiculadas por esta e outras

emissoras e, também, nas plataformas de streaming para efeito comparativo, buscando aproximações e diferenças de abordagem com vias a construir uma compreensão do estilo da linguagem audiovisual para os produtos seriados brasileiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**: uma introdução. São Paulo: Edusp, 2013.
- BUTLER, Jeremy G.. **Television Style**. Nova Iorque: Routledge, 2010.
- BUXTON, David. Les séries de télévision: forme, idéologie et mode de production. Paris: L'Harmattan, 2011. 155 p. (Champs visuels).
- CALDWELL, John Thornton. **Televisuality**: style, crisis, and authority in american television. New Jersey: Rutgers University Press, 1995. 437 p. (Communications, Media, and Culture).
- DANTAS, Sílvia Góis. As séries televisivas no contexto da ficção nacional: uma aproximação. **Vozes & Diálogo**, Itajaí, v. 14, n. 02, p. 165-179, jul. 2015.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. Ficção televisual: entre séries e seriados. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. p. 1-15.
- FEITOSA, Sara Alves. **Teledramaturgia de minissérie**: modos de construção da imagem e memória nacional em jk. 2012. 277 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- JOST, Francois. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004. 174 p.
- MAGALHÃES FILHO, José Soares de. A Terceira Era de Ouro da TV e o espaço vazio na produção brasileira. *Revista do Audiovisual Sala 206*, Vitória - Es, v. 4, n. 4, p. 3-26, dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/sala206/issue/view/632>. Acesso em: 12 fev. 2020.
- MATTOS, Sérgio. **Um perfil da TV brasileira**: (40 anos de história: 1950-1990). Salvador: A Tarde, 1990.
- MOREIRA, Márcio. Narrativas em série: o conceito de "série" do pulp à internet. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORDESTE, 15., 2013, Mossoró. Anais [...] . Fortaleza: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2013. p. 1-9. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-0464-1.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2020.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Poética das Séries de Televisão: elementos para conceituação e análise. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. p. 1-14.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: Revista Contracampo, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 21-37.

PALLOTTINI, Renata. **DRAMATURGIA DE TELEVISÃO**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (DEBATES).

ROCHA, Simone Maria. O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural. **Famecos**, Porto Alegre, v. 21, n. 03, p. 1082-1099, set. 2014.

ROCHA, Simone Maria; SILVA, Vanessa R. de Lacerda e; ALBUQUERQUE, Carolina Abreu. O lugar cultural das séries brasileiras no fluxo televisivo: consumo e produção na definição de um subgênero. **Líbero**, São Paulo, v. 16, n. 31, p. 77-88, jan. 2013. Disponível em: <http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/viewFile/239/215>. Acesso em: 30 mar. 2020.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>.

THOMPSON, Robert J.. The Golden Ages of Television. In: 1996. *Television's second golden age: from hill street blues to er*. New York: Syracuse University Press, 1996. Cap. 1. p. 18-36.

VALLE, Elva Fabiane Matos do. “**ELEMENTAR, MEU CARO WATSON**”: estudo das atualizações das aventuras de sherlock holmes e dr. watson nas séries televisivas sherlock (bbc) e elementary (cbs). 2019. 281 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

