

AS TRAVESSIAS DA FICÇÃO SERIADA NA TV BRASILEIRA

Adriana Pierre Coca¹

1 Introdução: a Semiosfera

Esta reflexão problematiza como a ficção seriada brasileira está se reconfigurando diante das transmutações do atual contexto comunicacional audiovisual, a partir da observação de narrativas que transitam na periferia da semiosfera, levando em conta, sobretudo, a noção teórica de tradução do semiótico Iuri Lotman (1999). O aporte teórico-metodológico principal é a Semiótica da Cultura (SC), considerando que os sistemas culturais transcorrem em um espaço semiótico que Lotman (1996) denominou semiosfera, dimensão abstrata que acolhe os encontros entre as diferentes culturas. A semiosfera abarca tudo o que é próprio da significação, constituindo-se como o ambiente propício para a semiose (processos de significação). Lotman (2007, p. 8) defende que é na semiosfera que ocorre a sincronização do “(...) espaço semiótico que preenche as margens da cultura, sem a qual os sistemas semióticos separados não podem funcionar ou se formar.”. Como “espaço” de realização da semiótica, a semiosfera está em constante movimento, porque, assim como comporta as tensões internas entre os textos da cultura, está “aberta” à informação externa/nova.

A semiosfera, segundo o autor (Lotman, 1998) se compõe de um centro, um núcleo duro composto de elementos invariantes e no qual os códigos, as regras dos sistemas culturais são mais rígidos. É onde se concentram, por exemplo, os textos televisuais hegemônicos, conseqüentemente, as narrativas de ficção pautadas por elementos regulares, a exemplo das telenovelas da TV aberta brasileira em sua maioria e, sobretudo, aquelas narrativas exibidas no *prime time*, horário que ainda garante a audiência mais alta das obras de ficção da televisão aberta no Brasil. Por outro lado, as fronteiras (margens) das semiosferas se compõem de elementos variantes, que permitem as remodelações dos sistemas culturais, sendo espaços ocupados por textos que estão mais suscetíveis a mudanças e que dão acesso a novas informações, permitindo a reconfiguração dos sistemas da cultura, como algumas produções televisuais pensadas para serem exibidas também na internet e na TV paga, por vezes, antes da sua veiculação na televisão de canal aberto, a exemplo da série *Carcereiros* (TV Globo/2017)², que foi ao ar primeiro na TV por assinatura e pela GloboPlay,

¹ Doutora, pesquisadora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre/RS, Brasil. E-mail: pierrecoca@hotmail.com

² A série *Carcereiros* conta a história de vida e os conflitos enfrentados, por causa da sua profissão, do carcereiro Adriano (Interpretado pelo ator Rodrigo Lombardi) e é baseada no livro homônimo escrito pelo médico e escritor Drauzio Varella. Antes mesmo da sua estreia na TV aberta, o drama conquistou o Prêmio *Full Episode* no *Marché International des Programmes de Télévision* (MPITV), uma das principais feiras do mercado de conteúdo do mundo, que acontece

plataforma de vídeos *on demand* (VoD) da TV Globo³, prática incomum e que está sendo “experimentada” pela emissora⁴. Além das travessias em relação ao formato/modo de exibição, a história contada também sinaliza alguns aspectos que podem oferecer instantes de reconfiguração em relação ao conteúdo narrativo, acreditamos que isso acontece quando o tom dramático é acentuado distanciando o enredo do folhetim; nos momentos em que a violência também é tratada de modo mais intenso que em outras séries do gênero e, ainda, ao transitar com desenvoltura pela seara documental, mesclando depoimentos de carcereiros reais à narrativa ficcional, embora esse recurso não seja uma novidade, esse registro documentarizante não é usual na teleficção (Odin, 1985). Segundo Odin (1985), essas produções desencadeiam uma leitura documentarizante, porque são capazes de fazer com que o “leitor” construa a imagem do enunciador, pressupondo sua realidade.

Retomando a explicitação sobre o movimento das semiosferas, recorremos a Américo (2017) para lembrar que as fronteiras semióticas em alguns casos podem ser associadas às fronteiras geográficas, isto é, podemos pensar em uma semiosfera da cultura brasileira e uma semiosfera cultural russa, assim como as semiosferas também podem ser distintas historicamente, por exemplo, podemos descrever a cultura portuguesa contemporânea e a cultura portuguesa do século XIX. A autora explica, ainda, que se trata de um processo bilateral, pois um texto da cultura pode romper seus limites e se direcionar para fora da sua semiosfera, sendo (ou não) assimilado por outra. Ao mesmo tempo, é também um processo ambíguo, porque na zona de fronteira, os textos culturais estão sujeitos à separação e a união. Essa é a mobilidade da fronteira semiótica da cultura, um texto é considerado próprio de determinado espaço semiótico ou alheio a ele, dependendo do ponto de vista do observador.

Assim, por meio de uma infinidade de travessias possíveis no espaço da semiosfera, é que ocorrem as incorporações, expansões e mudanças nos textos culturais, processos nos quais estão imersos os textos de ficção seriada como os exemplos mencionados, alguns mais suscetíveis a mudanças e outros mais “regulares” e resistentes a atualizações.

em Cannes, na França. Atualmente está sendo rodada a sua terceira temporada. A AMC, emissora que exibe a série americana *The walking dead*, já comprou a série brasileira e deve disponibilizá-la no serviço de streaming Sundance Now, disponível em países como: Canadá, Estados Unidos e Reino Unido. Informações consultadas em: < <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/engavetada-por-15-meses-carcereiros-faz-sucesso-e-tera-terceira-temporada--20546?cpid=txt>> e < <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/carcereiros-e-premiada-no-mipdrama-screenings-em-cannes-1.ghtml>> Acesso em 20 fev. 2019, 15h14.

³ A emissora faz parte da Rede Globo, que é o terceiro maior conglomerado de comunicação do mundo. Ao lado da Televisa, rede mexicana, assume um papel de destaque no âmbito latino-americano. Em se tratando de teledramaturgia é referência, sobretudo, pela produção de telenovelas, que já foram exportadas para mais de 150 países. Na contemporaneidade, no entanto, é visível uma inclinação para a produção cada vez maior de séries, sem deixar, é claro, de produzir seu principal produto ficcional que, ainda, são as telenovelas.

⁴ Outra prática pouco usual observada na Rede Globo é a exibição ou compra de séries apenas para ficarem disponíveis na plataforma digital, mas que tem o capítulo de estreia colocado no ar na TV aberta, como um chamariz para divulgar os produtos de ficção on-line. Foi assim com a produção original *Ilha de ferro* (TV Globo/2018) e com a trama americana *The good doctor* (ABC/2017).

Este texto está dividido em três momentos, além desta apresentação. Começamos com o item Cultura e Tradução, no qual desenvolvemos as premissas teóricas basilares, que são as noções de Cultura, Tradução e Fronteira Semiótica; em seguida, fazemos alguns relatos mais específicos sobre alguns observáveis empíricos e encerramos com as Considerações Finais da pesquisa, que é uma investigação em andamento, faz parte de um projeto maior a ser desenvolvido como um estudo de pós-doutoramento, a partir do segundo semestre de 2019 no Programa de Ciências da Comunicação da Universidade Fernando Pessoa, em Porto, Portugal.

2 Cultura e Tradução

Antes de adentrarmos nas questões conceituais com mais atenção, reforçamos que esta pesquisa tem a Semiótica da Cultura (SC) como argumento central. A SC é uma disciplina teórica que surge da necessidade de compreender a construção da cultura e que tem como objeto de investigação os sistemas semióticos. Essa preocupação nasceu no departamento de semiótica da Universidade de Tártu, na Estônia, durante os anos 1960, principalmente a partir dos Encontros de Verão. É nesse contexto que a comunicação passa a fazer parte dos interesses dos pesquisadores de Tártu-Moscú, entre eles Iuri M. Lotman, um dos principais representantes dessa perspectiva teórica (Machado, 2003).

Logo, um conceito fundamental para pensar os sistemas semióticos, segundo Lotman (1996; 1998), é cultura, definida pelo autor (Lotman, 1996) como um texto complexo, um dispositivo pensante que detém inteligência e memória coletiva. Para ele, nós fazemos parte dessa rede de significação que contempla textos dentro de textos, sendo a cultura a combinação de vários sistemas de signos, cada um com uma codificação própria estabelecida na relação entre os sistemas. Dito de outra maneira, cada linguagem é formada por códigos específicos, as linguagens tecem os textos da cultura, que constituem os sistemas culturais que se intersectam na semiosfera.

Por isso, nesta pesquisa a linguagem televisual é vista como um texto da cultura. Isso porque, segundo Lotman (1999), a noção de texto se expande e acolhe as mais distintas manifestações da cultura, não se restringe apenas a um texto verbal, literário e nessa dinâmica a mobilidade entre os sistemas da cultura é possível por meio de um processo de tradução.

Lotman (1996) reconhece que há níveis na semiosfera que vão do homem ao texto isolado e às semiosferas globais. Podemos, então, entender que as semiosferas se sobrepõem e se interseccionam umas com as outras, cada uma delas com potencial para o diálogo, a troca semiótica. O que faz parte do mundo externo a um sistema cultural pode penetrar no mundo interno de outro sistema e vice-versa. É importante observar que a periferia da semiosfera tem papel importante nesse cenário, já que é na fronteira que se concentram os pontos que pertencem simultaneamente

aos espaços interno e externo dos sistemas da cultura. “Há uma diferença significativa entre o centro e a periferia da semiosfera, próxima a sua fronteira: o centro, o núcleo da semiosfera é inativo, inerte, incapaz de evoluir; já a periferia (...) é extremamente dinâmica.” (Américo, 2017, p. 10).

No entanto, a informação que está fora do espaço da semiosfera só pode se integrar ao que está dentro se for “traduzida”, logo, a fronteira funciona como um mecanismo de semiotização que transforma informações externas (não-texto) em texto (Machado, 2003). Essa é a importância cabal da tradução dos textos da cultura entre os sistemas – que são unidos e separados pelas fronteiras, uma espécie de membrana que os envolve e que permite a “entrada”, a tradução do que é externo para o interior.

Um exemplo dado por Lotman (1990) nos auxilia a compreender essa transição que leva as semiosferas (sistemas culturais) a ocupar, ora o centro, núcleos rígidos de determinada cultura, ora a periferia, zona fronteira, de tradução e transmutação. O autor lembra que nos anos 1950 a calça jeans era usada por trabalhadores braçais americanos e associada à contracultura, como um símbolo de resistência, no entanto, ao longo do tempo sofreu modelizações que a tornaram uma vestimenta comum, não mais vinculada à rebeldia, usada em contextos sociais diversos e por pessoas das mais variadas idades e culturas.

Este nos parece um bom exemplo para pensarmos que observar e refletir sobre esses sistemas que interagem na semiosfera nos auxiliam a compreender o mundo, são fontes de conhecimento e um caminho possível para estudar, inclusive, os processos de construção dos textos televisuais. Pois, o que interessa à Semiótica da Cultura são as relações entre os textos, visto que “(...) um texto não é a realidade, mas o material para a reconstruir.” (Lotman, Uspênski, & Ivanóv, 1981, pp. 44-46). Essa reconstrução passa pela função criativa de novos textos culturais em um movimento ininterrupto que se dá com mais frequência, como já dissemos, nos limiares dos sistemas, nas zonas de intersecção, de fronteira.

Esses encontros desencadeiam as semioses (processos de significação), ações de inteligência, que mantêm a engrenagem da cultura em funcionamento, proporcionando a troca de informações, gerando comunicação, produzindo memória e processos criativos. Enlaces que acolhem tanto os processos de regularidades (tradutibilidades) e repetições (redundância), quanto os de tensionamentos de códigos e de sentidos (que podem levar aos instantes de intradutibilidades). Pois, segundo o princípio organizativo que rege os sistemas de signos, cada linguagem tem as suas regras e códigos que lhe dão contorno e lhe asseguram a comunicação, como acontece com a linguagem televisual, mas também limites e potencialidades, que permitem a sua reestruturação.

Importante compreender que nos processos de semiose, o que acontece é de fato um diálogo entre os sistemas da cultura. Como explicita Irene Machado (2003; 2007), a Semiótica da

Cultura deve a Bakhtin a noção de dialogismo. A autora esclarece que nesses processos relacionais, o dialogismo de Bakhtin se preocupava com as interações entre o homem e o mundo por meio da linguagem e a SC de Lotman com as relações entre os sistemas de signos contextualizados culturalmente. Nessa via, Lotman ao investir na compreensão da dinâmica dos encontros culturais acabou por “(...) construir uma teoria crítica da cultura” (Machado, 2007, p. 16).

Salientamos que nos encontros/diálogos estabelecidos na(s) semiosfera(s) existem diferentes níveis de intersecções e graus de tradutibilidade e intradutibilidade entre os sistemas culturais. E são os momentos de intradutibilidade que nos deslocam da “zona de conforto” garantida pela regularidade, pelo reconhecimento dos códigos de determinada linguagem: essa é a experiência que permite a transformação dos sistemas. Lotman (1999) nos explica, são os órgãos do sentido que se conscientizam/percebem algo como contínuo (regularidade/tradutibilidade), que promovem a percepção já esperada; o contrário nos desestabiliza, porque a percepção sentida é inesperada (irregularidade/ruptura de sentidos/intradutibilidade), podendo desencadear a geração de nova informação/sentidos.

Isso acontece porque o processo de tradução entre sistemas ao dialogar com as tradições culturais constrói modos de projeção na cultura no aqui e agora, feitos por meio de percursos de sentido que apontam para um além das fronteiras já existentes, propondo outras interfaces (Nakagawa, 2008, pp. 111-112).

Na TV aberta brasileira, um texto ficcional apresentar em sua estruturalidade algo irregular, propondo novas interfaces, não é uma tarefa simples, uma vez que há os limites impostos pelos sistemas comerciais, institucionais e econômicos, que se entrelaçam nesse texto. Somos cientes, portanto, de que existe um arcabouço complexo no qual esse sistema está inserido, e que, por sua vez, delimita fortemente suas regularidades, como a submissão dos programas à grade de programação das emissoras com horários preestabelecidos, a forma seriada (que impõe a necessidade de ganchos narrativos devido às interrupções comerciais), o período de exibição estipulado, entre outros aspectos. Essas são as marcas das estruturalidades de um texto na televisão e estão presentes mesmo em uma produção que apresenta momentos de intradutibilidades, isso porque a linguagem da TV constituiu seu próprio sistema modelizante que foi sendo construído ao longo do tempo num regime de codificação de gêneros e de formatos bastante específicos. Segundo a SC, os sistemas de organização das linguagens são sistemas modelizantes.

E quanto às narrativas ficcionais da televisão aberta brasileira, podemos observar que se evidenciam como modelizantes, determinando alguns padrões: o encadeamento dos planos de câmera, que conduzem o olhar do espectador, sugerindo determinada leitura; a busca pelo “efeito

de real” (Barthes, 2012) na composição da *mise-en-scène*; a existência de ganchos narrativos, herança do folhetim; ou mesmo o estabelecimento de núcleos de personagens protagonistas e secundárias, só para mencionar alguns elementos que as compõem e que em certa medida também estão presentes em outros textos televisuais e não só na ficção seriada (Coca, 2018).

Isto posto, sucintamente, podemos dizer que a linguagem televisual é um texto cultural, que opera por códigos específicos, porém conhecidos do grande público, porque há muitos anos as gramáticas do meio foram se cristalizando na memória coletiva do telespectador, ainda que esse sistema da cultura venha se atualizando, como é próprio da dinamicidade da cultura, as regularidades/tradutibilidades se sobressaem. Pois as mudanças na cultura podem ser graduais (lentas) ou intensas (explosões semióticas) e acontecem, porque, segundo Lotman (1999), os sistemas culturais operam por meio de processos de previsibilidades (regularidades) e imprevisibilidades (irregularidades), esses processos garantem os instantes de tradução de um texto ou sistema cultural a outro (tradutibilidades) ou o inverso, os momentos de intradutibilidades, que como vimos até esse ponto, são imprescindíveis para as reconfigurações/travessias dos textos da cultura e acontecem nos limites das fronteiras, que são os espaços mais propícios para as trocas semióticas.

Lotman afirma que “A combinação de tradutibilidade-intradutibilidade (cada uma em diferentes graus) é o que determina a função criativa.” (2007, p. 19), pois, segundo ele, é o ato da tradução (ou não) que cria o ato criativo, ou seja, o modo como esses textos são produzidos é que vão possibilitar a geração de novas mensagens/sentidos.

Com base nessas considerações teóricas, a seguir vamos pontuar alguns exemplos de produções da teledramaturgia da TV aberta que acreditamos que apresentam mais instantes de intradutibilidades do que regularidades em relação à linguagem televisual.

3 Transitando na Periferia da Semiosfera

Nesse item, daremos atenção a algumas produções que fazem parte do objeto empírico da pesquisa. Começamos discorrendo sobre a série *Hoje é dia de Maria*⁵ (TV Globo/2005) que surpreendeu ao traduzir para a televisão o nordeste brasileiro com ludicidade.

⁵ A redoma onde é contada a narrativa de Maria (Interpretada respectivamente pelas atrizes Carolina Oliveira (quando criança) e Letícia Sabatella, (na fase adulta)) representa em si a circularidade da história da protagonista, que tem a sua infância roubada pelo diabo após deixar seu lugar de origem e se enveredar numa busca até as franjas do mar. Ela retorna para casa depois de muitas aventuras e desventuras pela Terra do Sol a Pino – essa é sua trajetória na primeira temporada, também chamada de “jornada” pelos realizadores. Na segunda jornada, é nas andanças por uma cidade caótica que Maria se desvia de casa e depois a reencontra: como numa mandala que começa e termina no mesmo ponto, a protagonista traça seu caminho. *Hoje é dia de Maria* foi exibida em 2005, em janeiro e outubro, com 08 capítulos na 1ª temporada e com 05 capítulos na segunda. A série está disponível para venda em DVD e alguns capítulos podem ser

A série foi gravada em um cenário circular, um domus, com 360 graus, todo pintado à mão. Um ciclorama, tecido que assumiu a função de um fundo infinito, como são moldados os estúdios de TV, funcionou também como uma “tela” que era pintada constantemente com diferentes paisagens-cenários, esses cenários bidimensionais eram misturados a outros em três dimensões. Todos os espaços cênicos foram montados com material reciclável, que foi usado inclusive na confecção do figurino das personagens. Os objetos de cena passaram por um processo de envelhecimento. E a inspiração principal foi o teatro em suas mais variadas vertentes, além de distintas referências às artes visuais. Esse texto teledramatúrgico também explorou animações, digital e artesanal, marionetes assumiram papéis de animais em cena e técnicas como a *pixilation* foram utilizadas em cenas inteiras.

Tais recursos garantiram a produção uma visualidade incomum para a cenografia televisual. Não à toa, esse trabalho representou um desafio e uma ruptura no saber-fazer teledramaturgia, ao deixar o estúdio convencional, animar marionetes para contracenar com artistas reais e unir cenários (bi) e (tri) dimensionais, entre outros aspectos. Por isso, acreditamos que a série *Hoje é dia de Maria* além de ampliar o modo de produzir e contar histórias na televisão, também instaurou novos processos de significação para a ficção em série. Isso, se considerarmos que há muito tempo as séries e minisséries brasileiras privilegiam a representação realista, grande parte delas baseadas em fatos históricos que se confundem com relatos verídicos e são concebidas com rigor na construção da *mise-èn-scene* que prima pelo “efeito de real” (Barthes, 2012). Algumas produções fazem, inclusive, o uso de cenas de arquivo da época que está sendo retratada, tudo em busca da incessante fidelização ao real. No caso de *Hoje é dia de Maria* aconteceu o inverso, não houve uma preocupação com a representação realista e as travessias e reconfigurações de sentidos se deram pelo modo como as linguagens (Teatro, animação, pintura...) foram colocadas em semiose provocando rupturas de sentidos, exatamente, ao modo tradicional de representação majoritário na televisão.

Dois anos depois de *Hoje é dia de Maria* ser exibida, com inspirações e circunstâncias semelhantes, a série *A pedra do reino* (2007/TV Globo)⁶ repetiu algumas dessas experiências

assistidos no Youtube. O primeiro capítulo da segunda temporada, você encontra disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=L3urTrYUuYw> >.

⁶ A série *A pedra do reino* (TV Globo) também pode ser comprada em DVD e alguns capítulos podem ser assistidos no Youtube. O primeiro capítulo, você encontra disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=rviDgxn_k0 >. A inspiração principal para *A pedra do reino* foi o livro *O romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de 1971, do escritor paraibano Ariano Suassuna. A narrativa ficcional se baseia na história que relata que, no ano de 1836, em uma cidade do interior pernambucano, os moradores tentaram fazer ressurgir o rei português Dom Sebastião. Os sacrifícios humanos realizados em prol do rei morto são lembrados até hoje em uma manifestação popular conhecida como Cavalgada da Pedra do Reino. A produção foi exibida em comemoração aos 80 anos de Suassuna, completados no dia que o último capítulo foi ao ar. A série foi exibida de 12 a 16 de junho de 2007, por volta das 10 da noite.

visuais, como os animais que lembram o teatro de bonecos construídos com material reciclado. O domus foi substituído por uma cidade-cenário em formato de arena, em uma locação e entrou em cena a desconstrução narrativa; personagens de tempos narrativos distintos (passado e futuro) contracenando.

O cenário segue os pressupostos da circularidade narrativa e convoca o espectador a rever seu modo de ler/compreender um texto televisual. Faz isso situando a personagem protagonista como narrador de três fases distintas da sua vida, no entanto, ocupando o mesmo espaço físico, o cenário-arena centraliza os três momentos da sua trajetória, o menino, o jovem adulto e o idoso são a mesma personagem, mas aparecem em cena juntos. Há ainda, as personagens onipresentes, que são as rezadeiras/cantoras que simplesmente entram e saem dos espaços vividos das outras personagens que compõem a narrativa, sem sabermos com clareza quem são elas e qual papel/função dramática assumem na história que está sendo contada. Além de tudo, o texto verbal nessa obra é muito distante da coloquialidade dos textos televisuais. É um texto verbal de difícil compreensão/tradução, pautado na literatura do romancista Ariano Suassuna, que também participou da roteirização da produção para TV. A complexidade de *A pedra do reino*, no entanto, acreditamos esbarrar no limiar do texto artístico como supõe Lotman (1999) que, embora, considere que “(...) um texto incompreensível é uma etapa obrigatória para uma nova compreensão.” (1978, p. 170), também alerta que as regularidades e as irregularidades devem coexistir, porque a total intradutibilidade dos códigos pode tecer um texto que não permita a comunicação.

As duas produções mencionadas foram dirigidas e também assinadas (roteiro final) por Luiz Fernando Carvalho, profissional reconhecido por trabalhos experimentais na televisão do Brasil. Nos parece que as travessias foram mais flagrantes no âmbito da criação/produção em *Hoje é dia de Maria* e, ainda que existam na série *A pedra do reino*, a (des)construção narrativa inusitada é a detentora do alto grau de intradutibilidade do enredo.

Voltando nosso olhar para os temas das narrativas ficcionais recentes e, agora, observando menos os aspectos da produção/criação e os percursos narrativos, notamos atualizações inspiradas nas séries estrangeiras, narrativas que preocupam e influenciam as mudanças na ficção seriada brasileira. No que tange a temática, alguns sinais de mudanças podem ser percebidos, citamos as séries: *Amorteamo* (TV Globo/2015)⁷ – definida no site Memória Globo como um “melodrama sobrenatural” – e a policial *Dupla identidade* (TV Globo/2014) – que tem como protagonista um *serial killer*, figura do imaginário popular norte-americano e personagem habitual nas produções audiovisuais dos Estados Unidos. Na mesma via de aproximação com as temáticas das séries de sucesso internacional, foi ao ar também *Supermax* (TV Globo/2016), que arriscou unir ação e

⁷ *Amorteamo* discorre sobre dois triângulos amorosos, unidos também pela morte e tem como cenário a cidade do nordeste brasileiro, Recife/PE. A história foi contada em 05 episódios.

suspense em outro gênero nada costumeiro para o espectador brasileiro – o terror. Repensar as temáticas abordadas, é outro percurso de atualização da ficção seriada, uma travessia que sinaliza um esforço de se adaptar aos novos tempos da teleficção, que nos últimos anos vem sendo transformada, principalmente, a partir das reconfigurações ocorridas na TV americana, que asseguraram um reconhecimento internacional dessas séries, impulsionado pela facilidade cada vez maior de acesso a essas obras digitalmente.

Importa destacar que em duas das séries supracitadas houve investimentos relevantes na transmidiação, *Amorteamo* teve um desdobramento na forma de *spin-offs*⁸, com a websérie *Causos do Zé Coveiro* e a série *Dupla Identidade* um webdocumentário sobre assassinos em série. Essas expansões só reforçam que no cenário atual a televisão não apenas se trasladou da sala de estar e passou a ser assistida em diferentes lugares, como agora complementa a sua programação, desdobrando-se e distendendo-se em outros dispositivos. Há mais de uma década, as telenovelas brasileiras, por exemplo, consideradas, ainda, o produto de ficção seriada mais tradicional na TV aberta, são pensadas considerando seu enlace com a internet; essas produções, por vezes antes mesmo de serem exibidas em rede nacional, têm campanhas e capítulos-zero lançados na internet⁹. Algumas saem do ar na TV e continuam na Web. Duas delas, com públicos distintos, marcaram o ano de 2016: a telenovela *Totalmente Demais* (TV Globo/2015/2016), voltada para os jovens e colocada no ar por volta das sete da noite; e a telenovela *Liberdade, liberdade* (2016), que não era uma trama diária, foi ambientada no início do século XIX e exibida na faixa das onze da noite. Ambas tiveram sobrevida na Web com *spin-offs*¹⁰. Essas experiências mostram que independente do público e da faixa de programação que as narrativas ocupam, a teleficção está se apoiando em ações desenvolvidas nas plataformas digitais. Uma travessia de conteúdo que se tornou imprescindível para a sobrevivência do texto televisual na contemporaneidade.

A transmidiação é um sintoma sociocultural que sinaliza um movimento de atualização da ficção seriada, mas é também uma reação, uma tentativa de evitar uma fuga maior do público que migra para os dispositivos digitais, sobretudo, aquele público mais jovem que estabelece com maior facilidade novas conexões na hora de se comunicar, se entreter e se informar. São as transições entre os diferentes sistemas da cultura, que tecem novos processos de significação para os mais variados textos da cultura, inclusive, as narrativas ficcionais.

4 Considerações Finais

⁸ *Spin-offs* são derivações das produções audiovisuais; por exemplo, quando uma personagem secundária ganha desdobramento como protagonista em outra trama, além daquela para a qual foi criada.

⁹ A telenovela *Totalmente demais* (TV Globo/2015/2016) teve o lançamento do capítulo zero somente na internet, trazendo a história pregressa dos protagonistas da trama, antes da sua estreia na TV aberta.

¹⁰ No caso da telenovela *Liberdade, liberdade*, foi ao ar a *spin-off* *A lenda de mão de luva*, e, em relação à telenovela *Totalmente demais*, a *spin-off* *Totalmente sem noção demais*.

Realizadas tais observações, reiteramos que, segundo os pressupostos da Semiótica da Cultura, a mobilidade entre os sistemas culturais é possível por meio de um processo de tradução, o que faz parte do mundo externo a um sistema cultural pode penetrar no mundo interno de outro sistema e vice-versa, uma vez que as semiosferas se sobrepõem e se interseccionam, cada uma delas com potencial para o diálogo.

Na TV aberta do Brasil a maior parte das produções se pauta pelas regularidades e, conseqüentemente, privilegiam os mecanismos de redundância, são histórias construídas a partir dos elementos/códigos reconhecíveis por parte do grande público, condicionando assim os processos de tradução da teleficção (tradutibilidades). No entanto, como exemplificado nesse texto, há obras que também oferecem ao espectador momentos intraduzíveis (intradutibilidades), aqueles que podem conduzir à reconfiguração e atualização dessas narrativas ficcionais. Como reflete Lotman (1999), esses processos podem ser mais intensos ou amenos, mas ambos operam pela via da função criativa da linguagem, possibilitando a geração de novos sentidos.

Entendemos que os exemplos trazidos para essa reflexão como as séries *Hoje é dia de Maria* e *A pedra do reino*, ainda que tenham sido exibidos pela emissora hegemônica (TV Globo) e acolhidos por contextos comerciais e econômicos rígidos, são trabalhos transgressores aos modelos de visualidade e narrativo canônicos e, por isso, capazes de proporcionar instantes de intradutibilidades, tecendo uma crítica à própria ficção seriada normatizada.

As outras produções citadas, as séries: *Amorteamo* e *Dupla Identidade* e as telenovelas *Totalmente demais* e *Liberdade, liberdade*, apresentam rupturas de sentidos de outra ordem, indicam uma sobrevida dessas histórias fora da TV e a adaptação aos novos mecanismos de tradução descobertos na relação da televisão com as plataformas digitais.

Para encerrar, reiteramos que, como nos orienta Lotman (1978), não endossamos a ausência de regras, a liberdade total em relação aos códigos que formam determinada linguagem, com a televisão também deve ser assim, apostamos na atualização dos sistemas da cultura pela via dos movimentos dinâmicos entre os mecanismos de tradutibilidades e intradutibilidades, que devem coexistir.

Referências

AMÉRICO, E. V (2017). O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman (pp.5-12). *A semiótica*, São Paulo, n.12, v.1, Jan./Abril.

BARTHES, R. (2012). O efeito de real (pp. 181-190). In *O rumor da língua*. 3. ed. (M. Laranjeira, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

COCA, A. P. (2018). *Cartografias da teledramaturgia brasileira: entre rupturas de sentidos e processos de telerrecriação*. São Paulo: Labrador.

LOTMAN, I. M. (1978). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa.

_____ (1999). *Cultura y Explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.

_____ (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València.

_____ (1998). *La Semiosfera II. Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio*. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València.

_____ (2007). *Por uma teoria semiótica da cultura*. (F. Mourão, Trad.). Belo Horizonte, FALE/UFGM.

_____ (1990). *Universe of the mind. A semiotic theory of culture*. (A. Shukman, Trad.). Indiana: Indiana University Press.

LOTMAN, I.; USPÊNSKI, B. & IVANÓV, V. (1981). *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte.

MACHADO, I. (2003). *Escola de semiótica – a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP.

_____ (2007). Apresentação: Por que semiosfera? (pp. 13-24). In MACHADO, I. (org.). *A semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP.

NAKAGAWA, F. S. (2008). *As espacialidades em montagem no cinema e na televisão*. 2008. 211 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

ODIN, R. (1985). Film documentaire, lecture documentarisante (pp. 263-278). In ODIN, R.; LYANT, J. C. (eds.). *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne.