

Interdiscurso nas produções seriadas televisivas: Um exercício demonstrativo

Interdiscourse in the TV serial productions: A demonstrative exercise

■ MAYRA RODRIGUES GOMES^a

Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação. São Paulo – SP, Brasil

RESUMO

O principal intento deste artigo é pavimentar um trajeto demonstrativo, a partir do conceito de interdiscurso, evidenciando algumas ocorrências substantivas nas produções comunicacionais. De início, explica-se o entendimento de interdiscurso como matriz das operações de linguagem para, a partir daí, fixar-se em produções seriadas audiovisuais nas quais essa matriz se faz muito clara no jogo das intertextualidades. Optou-se por destacar alguns traços como modalidades de processos: os pontos com que podemos testemunhar um trânsito entre elementos de diversas e diferentes naturezas e/ou procedências. Dessa forma, o primado do interdiscurso nas linguagens foi apresentado como a base para o engendramento de mundos no campo da comunicação.

Palavras-chave: Produções seriadas, interdiscurso, transmídia

^aProfessora Titular do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3989-0955>. E-mail: mayragomes@usp.br

ABSTRACT

This article's main intention is the building of a demonstrative path from the interdiscourse concept, confirming its substantives occurrences in the communicational productions. First, it is explained the understanding of interdiscourse as the matrix for the languages exercise to, from there, focus the audiovisual serial productions in which the presence of this matrix is very clear in the intertextuality exchanges. It was opted for the emphasis in some process modalities: the places where it is possible to view the transit between several elements of different nature and diverse origins. Thus, the interdiscourse primacy was presented as the foundation for the engendering of worlds in the communications field.

Keywords: Audiovisual serial productions, interdiscourse, transmedia

INTRODUÇÃO

FOMOS MOTIVADOS A escrever este artigo a partir da observação de pesquisas sobre a construção de mundos que a ficção televisiva brasileira pode promover. Muitas delas foram desenvolvidas no âmbito do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Obitel). Justamente em seu VII Encontro, esse grupo de pesquisa lançou livro, organizado pela professora Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2019), com o título *A Construção de Mundos na Ficção Televisiva Brasileira*.

Foi assim que começamos a desenvolver a exploração em torno dessa propriedade, a de produzir constructos, tanto do ponto de vista das próprias narrativas e seus processos quanto do ponto de vista do cotidiano da vida, impregnado por elementos ficcionais aos quais se conferem materialidades insuspeitadas.

Ao mesmo tempo, ainda a título de inspiração, fomos atraídos pelas palavras de Johnson (2009) sobre construção de mundos, um dos autores de referência no VII Encontro Obitel, entendendo que parte do sentido de suas palavras, um sentido primordial, deva ser enfatizada:

Primeiramente, podemos perder de vista não somente os precedentes não digitais para a construção de mundos através das mídias, mas também o com o qual as velhas mídias analógicas mantêm uma importância persistente na contemporânea convergência de narrativas: como nós veremos, mídias impressas como jornais e novelas exercem um papel importante em redes transmídia de um domínio como *Lost*¹. (p. 35)

É certo que a notação sobre o contemporâneo processo de convergência está aí claramente explicitada, e tal processo implica cruzamento de saberes, de diferentes modos culturais, de épocas passadas e futuras, sobretudo de variados suportes tecnológico/comunicacionais. Mas, no caso do trecho supracitado, ao lado da colocação sobre uma tessitura de mundo através das mídias, há sentidos que invocam, ainda que não explicitamente, os conceitos de interdiscurso e intertextualidade, implicados na armação das convergências e das redes transmidiáticas.

Tais conceitos, que tentaremos explicitar mais adiante, junto ao arsenal teórico metodológico correlato, acabam sendo, por força dos complexos cruzamentos das produções culturais a serem examinadas, os conceitos centrais que nos orientam no trajeto do presente artigo.

Por outro lado, na esteira dos trabalhos do Obitel, temos as séries televisivas como nosso objeto de exploração. Os trabalhos desse grupo de pesquisa têm mostrado que as séries ficcionais, hoje em dia, apresentam incontestemente prevalência

¹No original: "First, we might miss not only the non-digital historical precedents for world building across media, but also the way in which old, analog media maintain a persistent importance in contemporary convergence narratives: as we will see, print media like newspapers and paperback novels play an important role in the transmedia network of a property like *Lost*". Tradução da autora.

nas produções de entretenimento, não são só na televisão, mas também em outros meios e suportes de expressão. Tanto é que, a cada ano, qualquer pesquisa sobre séries traz, de imediato, uma lista das mais procuradas. Em tempo de pandemia, a popularidade das séries chegou a altíssimos índices².

²Veja-se exemplo relacionado a 2020 em Silva (2020).

Assim, em virtude de todo o contexto desenhado, fomos impelidos a ir mais além em relação a nosso objeto. Ou seja, convergência, transmídia, interdiscurso e intertextualidade são ideias que pedem perspectiva ampla, ou objeto com maior abrangência, pois as produções seriadas, sem dúvida, dialogam com tudo o mais que circula, ou circulou, em nível mundial.

O mesmo raciocínio foi aplicado quando da adoção de uma extensão de foco, em relação às narrativas ficcionais seriadas, para além do universo televisivo já que tais produções perpassam nossa cultura em muitas formas. Condizentemente, de um ponto de vista mais teórico e menos pragmático, tornou-se imperioso irmos além do foco nas tecnologias de informação e comunicação (TIC), e tudo que elas possibilitam hoje em dia, para enfatizar o processo discursivo que orienta todo o trânsito entre passado/presente, diferentes culturas, diferentes gêneros, diferentes suportes etc.

Ao mesmo tempo, em nome da conjunção de conceitos que nos capturou, a saber, a aliança entre as concepções de construção de mundo, convergência, cruzamentos, processos discursivos e narrativas seriadas, lembramos as palavras de Henry Jenkins (2008) que reforçam a compatibilidade do objeto a nossas indagações:

Cada vez mais, as narrativas estão se tornando a arte da construção de universos, à medida que os artistas criam ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia. (p. 161)

Estas ponderações iniciais nos levaram aos contornos que acabamos dando a este texto.

INTERDISCURSO E SEU PRIMADO

É comum olharmos para a vasta produção de seriados que se avolumam e se cruzam, pulando de um meio a outro, como tentáculos que se estendem para alcançar novos espaços de expressão, ora sob o ponto de vista tecnológico ora sob o ponto de vista mercadológico. A questão da expansão e convergência das produções em diversos meios tem sido bem explorada, como apontamos, pelos pensadores de nossa contemporaneidade, sem deixar qualquer dúvida sobre o

papel das TIC na abertura de novos lugares a serem tomados pelas comunicações, na disponibilização de meios que viabilizam o trânsito entre estes.

Contudo, prosseguimos no propósito de enfatizar os sentidos implícitos nos dizeres de Johnson (2009), descortinando outros panoramas. Ao mencionar o papel daquilo que um dia foi conteúdo impresso nas produções transmidiáticas, recordando que esse impresso é muitas vezes bastante antigo, o autor invoca a natureza interdiscursiva dos processos comunicacionais. A saber, uma natureza fundada no diálogo/discurso sempre mesclado, e matizado, entre diversos e antecedentes produtos culturais, entre contextos diferenciados, entre passado e presente, entre um dispositivo técnico e outro, numa cadeia sem fim.

Para melhor esclarecer esse viés, retomamos os entendimentos do que seja discurso a partir das definições e características elencadas por Maingueneau (2015). Antes de listar um conjunto de propriedades do que é compreendido por discurso nas ciências da linguagem, ele menciona duas acepções de uso corrente, que às vezes geram ambiguidade, mas que de certa forma resumem entendimentos gerais. A concepção de discurso, nessa colocação, é tanto um sistema ou formação que permite ou sustenta emissões variadas (uma ideologia, um enquadramento histórico ou epistemológico, uma posição vinculada a um tipo de cultura etc.) quanto todas as produções, de diversas naturezas, que se alçam a partir da formação de base (Maingueneau, 2015).

Essas duas acepções, exploradas que foram para além da linguística em diversos campos dos estudos de linguagem (Maingueneau, 2015), constituem os entendimentos de discurso que acompanharão, lado a lado, as reflexões trazidas neste artigo.

Na sequência, ao colocar as facetas que caracterizam os discursos, esse autor anota que: “O discurso só adquire sentido no interior de um imenso *interdiscurso*. Para interpretar o menor enunciado, é necessário relacioná-lo, conscientemente ou não, a todos os tipos de outros enunciados sobre os quais ele se apoia de múltiplas maneiras” (Maingueneau, 2015, p. 28)

Aplicando essas observações às narrativas ficcionais televisivas, ao recente surto de séries e mais séries (lembramos o crescimento das produções em *streaming*, como Netflix, Amazon Prime Video, Disney+), ao intercâmbio e mixagem destas, à emergência de uma mesma série em diferentes dispositivos comunicacionais, nos deparamos com uma realidade perfeitamente correlata às formulações teóricas sobre interdiscurso.

Tanto é que só nos resta invocar as palavras de Maingueneau (2008) sobre uma razão primeira dos interdiscursos para que vejamos, como consequência natural, as costuras interdiscursivas com que as séries se constroem: “Nossa própria hipótese do primado do interdiscurso inscreve-se nessa perspectiva de

uma heterogeneidade constitutiva, que amarra, em uma relação inextricável, o Mesmo do discurso e seu Outro” (p. 31).

A realidade das convergências, da transmídia, das séries que se cruzam etc. traz notoriedade aos processos interdiscursivos enquanto condição, postulado/ mecanismo, das produções comunicacionais.

Mas é necessário um passo além para que fique bem clara a significação atrelada à compreensão que temos, aqui, da noção de interdiscurso, já que ela própria também se presta a múltiplas apropriações.

Tomamos interdiscurso, a partir de Charaudeau e Maingueneau (2004), como um conjunto de discursos que compartilham um mesmo campo e se ligam por delimitação e alusão recíproca. Mas também entendemos interdiscurso como um processo de constituição dos discursos em que estes entram em relação com outros tantos discursos, umas vezes de forma explícita, outras e muitas vezes de forma implícita. Às vezes gênese e constituição no cruzamento entre discursos são inegáveis, porque luminosamente aparentes: não podemos conceber, por exemplo, o discurso empirista (compreendido aqui como o sistema de base e também como os textos que emergem a partir dele) sem seu diálogo de contraponto, correção e explicitação com o discurso racionalista.

Nessa acepção, tanto o conceito de dialogismo quanto o de polifonia, vinculados ao pensamento de Bakhtin (1978), estão subentendidos na noção de interdiscurso e remetem à constatação de um processo inerente, e por isso um primado, à natureza das linguagens em suas manifestações.

Todo discurso, conforme afirmamos, é duplamente dialógico, e esse duplo dialogismo se inscreve em dois tipos de relações [(Bakhtin, 1978)]: aquelas que todo enunciado mantém com os enunciados anteriormente produzidos sobre o mesmo objeto (*relações interdiscursivas*); e aquelas que todo enunciado mantém com os enunciados de compreensão-resposta de destinatários reais ou virtuais, que o antecipam (*relações interlocutivas*). (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 161)

Por outro lado, e retomando nosso foco nas séries, se pretendemos examinar a interdiscursividade, compreendida como modo de ser da comunicação, dependemos da captação de interdiscurso em seus efeitos. Assim, trata-se de ver nas produções seriadas o enlace do que se diz com o que já foi dito ou com o que está sendo dito, um atrelamento constante, um diálogo ininterrupto com todo o legado do que entendemos como cultura, sentido de vida e mundo. Trata-se de ver o interdiscurso, como o modo operacional do vasto campo da comunicação, pela via de seus resultados ou produções.

Ora, nos sentidos em que os tomamos aqui, os discursos são palpáveis somente a partir das materialidades que geram, sejam como modos sociais, ações, ou como produtos culturais. É por isso que aqui retomamos a noção do conjunto de textos produzidos a partir de um alicerce discursivo.

“Encarado como texto-produto, o texto é apreendido como o traço de uma atividade discursiva – oral, escrita, visual – relacionado a dispositivos de comunicação, a gêneros de discurso: desde os mais elementares (uma etiqueta numa mercadoria) às mais complexas (um romance)” (Maingueneau, 2015, p. 37).

Assim fomos conduzidos a levar em conta os traços de uma atividade discursiva, a saber, as intertextualidades como os modos de materialização do interdiscurso e ao mesmo tempo como o processo/gênese das produções linguageiras. Daí a necessidade de explicitar o entendimento de intertextualidade, no presente caso, a partir dos autores que iluminam nosso trajeto:

Esse termo designa ao mesmo tempo uma *propriedade constitutiva de qualquer texto* e o conjunto das *relações* explícitas ou implícitas *que um texto ou um grupo de textos determinado* mantém com outros textos. Na primeira acepção, é uma variante de *interdiscursividade*. (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 288)

Destarte, entendemos que só é possível apontar interdiscursos por seus traços, seus sinais, a saber, pelas materialidades das intertextualidades com que se realizam. Procuramos os pontos em que um texto, não importando sua natureza, se cruza com outros tantos textos, reverberando e mesclando as noções/discursos de cada época ou formação, desse modo configurando-se em novo produto.

Impulsionados por esses conceitos e concepções, pelo intento de fazê-los emergir na realidade das narrativas ficcionais seriadas como um todo, do ponto de vista dos discursos que circulam e dos textos que os costumam, destacamos algumas circunstâncias relevantes em meio às quais se concebe o presente artigo.

A respeito do tema *construções de mundo*, gostaríamos de assinalar o fato de que nas narrativas todos os heróis, por exemplo, se desenham a partir de uma luta contra o que seria danoso para muitos. Condizentemente, ele trabalha com preceitos morais a conduzi-lo, com imagens de um mundo ideal, com os valores consolidados na cultura ou com os discursos que fazem cenário para sua aventura. Portanto, cada uma de suas histórias carrega uma série de palavras de ordem a serem reforçadas, ou introduzidas, em nossos cotidianos.

Ora, como é constatável pela observação das mudanças ao longo do tempo e dos lugares, os valores ou as concepções de mundo são sempre da ordem

imaginária, ainda que sustentem a realidade vivida, sempre um constructo a ser ratificado e retificado com o passar das eras. Consequentemente, os mundos ficcionais são tanto partícipes dessa criação de realidades, em virtude de sua condição como reprodutores, quanto geradores ativos no embate que leva a novas visões de mundo, novas realidades, atravessados que são pelos discursos circulantes em suas tensões.

Como já dissemos, há dependência das narrativas em relação aos contextos donde emergem. Se acompanharmos uma história em suas diversas manifestações, como a do Superman ao longo de décadas de produções em quadrinhos, filmes e séries de TV, podemos testemunhar as mudanças operadas por conta de mudanças nos costumes. Isso se aplica tanto ao Superman quanto aos que o acompanham em suas aventuras. Lois Lane, personagem que é sua colega jornalista e namorada, por exemplo, vai, a cada passo, ficando mais audaz, mais proativa, mais firme e mais insinuante, conforme se modulam as representações das mulheres em sua crescente participação social desde os idos de 1938, quando Lois Lane veio fazer parte de nossa realidade.

Esse mundo fictício põe em circulação os discursos que animam uma cultura, às vezes territorialmente ampla, seus desdobramentos, seus impasses e contradiscursos, fato que sempre nos faz retornar a Charaudeau (2006) e sua colocação exemplar: “O discurso circulante é uma soma empírica de enunciados com visada definicional sobre o que são os seres, as ações, os acontecimentos, suas características, seus comportamentos e os julgamentos a eles ligados” (p. 118).

Nas ficções seriadas, assim como em outros gêneros, estão em jogo questões da atualidade imbricadas nos temas e enredos que as constituem, assim como estão em jogo questionamentos e ordenações, uma autêntica construção de mundo orquestrada pelo escritor/autor/produtor, ao sabor das culturas, ideologias e discursos de ocasião.

Ainda em relação ao conceito de interdiscurso, como princípio operacional, e sua manifestação em intertextualidade, como produção, gostaríamos de frisar que os mundos ficcionais desfilam belos exemplos. Alguns evocam outros mundos ficcionais assim como outros modos de ser no mundo, ainda que relacionados ao passado de nossa civilização, ou a uma civilização passada enquanto imaginada, como na série *Game of Thrones* (Benioff et al., 2011-2019). Esse jogo intertextual é tão forte que algumas séries televisivas, para uma boa compreensão de seus episódios, demandam conhecimentos prévios, familiaridade com os contos e fábulas que lhes servem de base, como é o caso da extensa série, com sete temporadas, de 2011 a 2018, *Era Uma Vez (Once Upon a Time)* (Kitsis et al., 2011-2018).

UM CASO EXEMPLAR

A fim de honrar as palavras de Johnson (2009), que tanto nos mobilizaram, sobre o passado no presente, sobre o que veio do impresso e se expandiu por outros meios, sobre convergências e transmídia, por conseguinte sobre interdiscurso e intertextualidade, recorreremos a uma produção a nosso ver exemplar: a franquia Marvel, vinda do impresso para muitas versões e mídias.

A franquia corresponde a uma série de filmes americanos de super-heróis que foram personagens de histórias em quadrinhos nas publicações da Marvel Comics. O personagem Superman é um de seus carros-chefes.

Superman é um super-herói inicialmente veiculado nas publicações estadunidenses em quadrinho da DC Comics. Seus criadores são Joe Shuster e Jerry Siegel. Apareceu pela primeira vez na edição número 1 da revista *Action Comics*, em 1938, nos Estados Unidos, e desde então vem habitando outros espaços nas adaptações para cinema, rádio, televisão, literatura e videogame.

Quando em ação como defensor da humanidade, veste um uniforme azul, vermelho e amarelo, uma forte presença em nossa cultura. Sua identidade é secreta. No cotidiano personifica Clark Kent, um jornalista do *Planeta Diário*, que trabalha com seus colegas mais próximos, Lois Lane e Jimmy Olsen.

É um dos mais importantes personagens da cultura pop ocidental, sendo o primeiro herói dos quadrinhos a ter uma revista intitulada com seu nome: *Superman #1*, publicada no verão de 1939. Além disso, Superman foi licenciado e adaptado para diversas mídias, desde rádio até televisão e cinema. (“Superman”, 2020)

Desde 2008 a Marvel Studios produziu 23 filmes, tendo outros em produção no momento. Trata-se da franquia com maior bilheteria mundial (US\$ 21 bilhões no mundo).

O primeiro filme no Universo Cinematográfico Marvel foi *Homem de Ferro* (2008), que foi distribuído pela Paramount Pictures. A Paramount também distribuiu *Homem de Ferro 2* (2010), *Thor* (2011) e *Capitão América: O Primeiro Vingador* (2011), enquanto a Universal Pictures distribuiu *O Incrível Hulk* (2008). Walt Disney Studios Motion Pictures começou a distribuir os filmes com *The Avengers* (2012), que concluiu a Fase Um da franquia. A Fase Dois inclui *Homem de Ferro 3* (2013), *Thor: The Dark World* (2013), *Captain America: The Winter Soldier* (2014), *Guardiões da Galáxia* (2014), *Avengers: Age of Ultron* (2015) e *Homem-Formiga* (2015).

Capitão América: Guerra Civil (2016) é o primeiro filme da Fase Três da franquia, e é seguido por *Doutor Estranho* (2016), *Guardiões da Galáxia Vol. 2* (2017),

Spider-Man: Homecoming (2017), *Thor: Ragnarok* (2017), *Pantera Negra* (2018), *Avengers: Infinity War* (2018), *Homem-Formiga e a Vespa* (2018), *Captain Marvel* (2019), *Avengers: Endgame* (2019) e *Homem-Aranha: Longe de Casa* (2019). As três primeiras fases são coletivamente conhecidas como “Saga do Infinito”.

Viúva Negra e *Os Eternos* estão atualmente em fase de filmagens, enquanto *Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings*, *Doctor Strange in the Multiverse of Madness* e *Thor: Love and Thunder* estão em fase de pré-produção, com muitos outros filmes em desenvolvimento. (“Filmes do Universo”, 2020, paras. 3-5)

A Marvel Television expandiu o universo ainda mais, primeiro para a rede de televisão com *Agents of S.H.I.E.L.D.* na ABC na temporada de televisão 2013-14, seguido por streaming com *Demolidor* na Netflix em 2015 e *Fugitivos* na Hulu em 2017, e depois para a televisão a cabo com *Manto & Adaga* na Freeform em 2018. A Marvel Studios também está produzindo séries que farão parte da Quarta fase da franquia para o Disney+, que começará com *Falcão e o Soldado Invernal* e terminará com *Mulher-Hulk*. A Marvel Television também produziu a série digital *Agents of S.H.I.E.L.D.: Slingshot*, que é um complemento para *Agents of S.H.I.E.L.D.* Álbuns de trilha sonora foram lançados para todos os filmes, juntamente com muitas das séries de televisão, assim como o lançamento de álbuns de compilação contendo música existente ouvida nos filmes. O UCM também inclui quadrinhos tie-ins publicados pela Marvel Comics, enquanto a Marvel Studios também produziu uma série de curtas-metragens diretamente em vídeo e uma campanha de marketing viral para seus filmes e o universo com o programa fictício de notícias *WHIH Newsfront*.

A franquia tem sido comercialmente bem sucedida com um universo de multimídia compartilhado. Ela tem inspirado outros estúdios de cinema e televisão com direitos de adaptação de personagens de quadrinhos para tentar criar universos compartilhados semelhantes. O UCM também tem sido o foco de outras mídias, fora do seu universo compartilhado, incluindo atrações na Disneyland e na Discovery Times Square Exposition, dois especiais de televisão, guias para cada filme e para cada temporada de *Agent Carter* e *Agents of S.H.I.E.L.D.*, um jogo eletrônico da Lego e um comercial da Coca-Cola. (“Universo Cinematográfico Marvel”, 2020, paras. 2-3)

Tais séries e seus desdobramentos, seja no cinema, seja na televisão, em novos heróis, em velhos heróis com novas aventuras, antigos heróis em parceria com novos, em novos meios e espaços ou no compartilhamento de personagens (a

DC Comics e a Marvel têm trabalhado com a união de seus heróis), são tecidas por intertextualidades e calcadas num diálogo, ou processo interdiscursivo, que se desdobra e se irradia interminavelmente.

FORMAS DE INTERDISCURSO ENLAÇADAS NA INTERTEXTUALIDADE

Com nosso intento de mostrar a presença essencial da interdiscursividade na construção das séries e seus mundos, criamos uma espécie de catálogo de formas com que os interdiscursos se manifestam na materialidade das intertextualidades.

Ao contrário de outras categorias, voltadas para a descrição dos modos de interdiscursividade e intertextualidade que foram obtidas a partir de um elenco de gêneros discursivos, de uma lista de figuras de linguagem, ou de relações lógicas entre termos, trata-se aqui tão somente de exemplos em voo livre, selecionados dentro do que mais captou nossa atenção, ou melhor, do que captou nosso olhar, porque tem recebido muita atenção pelo público em geral.

Os exemplos foram agrupados por suas características mais marcantes, ou seja, pela observação de situações do enredo construídas, intertextualizadas, em torno de um eixo ele próprio flagrantemente interdiscursivo. Porém tal eixo não exclui a combinatória de muitos outros modos de intertextualidade de que se alimenta uma narrativa e que, necessariamente, remetem aos termos do interdiscurso como primado.

Sobre diálogos com o passado: *Magnífica 70*

Magnífica 70 (Peraza et al., 2015-2018) é uma série televisiva brasileira, criada por Cláudio Torres, Renato Fagundes e Leandro Assis e dirigida por Torres e Carolina Jabor, com roteiro por Toni Marques. Foi exibida pela HBO Brasil em 2015, teve três temporadas e é ambientada nos anos 1970.

A série tem como foco os filmes produzidos na região de São Paulo consagrada com o nome de Boca do Lixo. Trata de filmes pornográficos, mostrando todo o comércio em torno deles, os estilos de vida dos envolvidos com produção/direção e a vida íntima dos artistas. Mostra também as restrições impostas pela censura e as tentativas de driblá-la, sempre apostando no sucesso de público donde viria a compensação econômica.

A produtora *Magnífica 70*, por si só, representa um mergulho no passado em que vestuários, locações, preconceitos e exploração de pessoas, em diversas formas, procuram ser fiéis aos modos da década de 1970 em que a história da série se desenrola.

Naturalmente, uma boa parte do enredo é dedicada à presença da ditadura militar nesse período e um toque de Nelson Rodrigues paira sobre as tragédias familiares, tanto no enredo dos filmes criados pela fictícia produtora, como na vida pessoal dos atores que os protagonizaram.

Em termos de interdiscurso, acreditamos que a série aponta com nitidez para um discurso central: o do regime militar de então. Ela fala de uma moral tradicional defendida pelo regime, bastante preconceituosa e pudica, que procura meios de cercear todo e qualquer contradiscurso. Na realidade, a censura a modos divergentes é um dos pontos em que o regime se agarra para sua validação e manutenção. Assim, se fôssemos apontar discursos, temos com clareza no mínimo dois: o do poder, ou da política de então, e o de diversas manifestações de contrapoder da época.

Procuramos refinar essa afirmação a partir da fala de Charaudeau (2008) sobre discursos e imaginário: “O imaginário é efetivamente uma imagem da realidade, mas imagem que interpreta a realidade, que a faz entrar em um universo de significações” (p. 203).

Para ele, que recupera a noção de imaginário a partir de Cornelius Castoriadis, nessa acepção de imaginário nada há que possa vinculá-lo a irreal ou fictício. Trata-se de considerar que a realidade por si está lá de uma forma que só adquire sentido, segundo circunstâncias, interesses e relações do momento, enquanto simbolizada. O imaginário é produzido na embocadura da experiência do homem com o mundo e do homem com os outros homens, calcando-se em blocos de ideias.

Tais blocos de ideias congregam várias representações sociais e se compõem, ou se entrelaçam, para formar os discursos circulantes. Charaudeau (2008) denomina um conjunto de representações assim consolidadas de “imaginários sociodiscursivos”. A partir daí ele passa a analisar o discurso político sob o ponto de vista de três grandes tipos de imaginários sociodiscursivos que são propícios para: “a dramaturgia política: a ‘tradição’, a ‘modernidade’, a ‘soberania popular’” (p. 210).

Vemos em *Magnífica 70* (Peraza et al., 2015-2018), nas justificativas da censura para censurar, do regime para sua preservação, os traços de pelo menos dois desses imaginários: o da tradição e o da soberania popular. Afinal, em nome do povo se faz censura para preservar os valores da sociedade e se faz ditadura para combater o comunismo. Claro que vemos também o contradiscurso, aquele do que quer escapar às malhas da censura e, afinal, se coloca como eixo narrativo.

A rigor, interdiscurso e intertextualidade sempre se constroem com elementos do passado, ainda que não explícitos. Referências e citações permeiam nossas narrativas. Mas nessa série os pontos fortes de amarração da narrativa se enlaçam

em torno de um momento histórico. Na figura do censor e na do general temos dois desses pontos, ou imaginários sociodiscursivos, que permitem a evocação do passado numa narrativa da atualidade, revelando a arquitetura da intertextualidade. É do embate entre e com essas figuras que todo o enredo se desenrola.

Em *Magnífica 70* (Peraza et al., 2015-2018) há empenhado retorno a uma época precisa, na tentativa de delinear-lá com fidelidade, no entanto a série traz o foco crítico de nossos dias. Como apontamento dessa circunstância, basta ressaltarmos a representação que se dá aos militares: uma visada certamente pós-ditadura, que os destitui e ridiculariza. E basta isso para vermos a presença de outro discurso, introduzido pela intertextualidade com o que habita nossos tempos, o do repúdio aos modos opressivos de então.

Sobre diálogos com a contemporaneidade, cultural ou política:

O Mecanismo

O Mecanismo (Padilha & Prado, 2018-2019) é uma série televisiva brasileira criada por José Padilha e Elena Soárez, dirigido por José Padilha, Felipe Prado, Marcos Prado, com roteiros de Elena Soárez.

Trata, de forma livre e ficcional, das investigações conduzidas pela operação Lava Jato. Naturalmente faz referência aos doleiros, aos políticos e aos empresários envolvidos nas roubalheiras que vieram à tona por conta dessas investigações. Parodiando os nomes dessas figuras na vida real, a série nos convida a associar personagens a seus protótipos não ficcionais.

Ao mesmo tempo com uma posição crítica e ridicularizadora, a série apresenta uma visão pessimista: o mecanismo é um processo complexo, alimentado por rede anônima, que pode ser vista pontualmente, mas que a todos e a tudo constrange, assegurando sua indefinida continuidade.

Como traz à cena as falcatruas dos políticos brasileiros, as propinas, os assaltos aos cofres e empresas públicas durante os governos de Lula e Dilma, causou muita polêmica. Naturalmente, em termos de recepção, foi origem de polarizações, ataques e defesas. A série expõe situações de conflito em relação a discursos sobre a condução ideal do patrimônio público.

Podemos dizer que a série é permeada por imaginários sociodiscursivos de como se realiza o embate político, do *éthos* político, do Brasil em suas mazelas etc. Tais imaginários estão sempre em interdiscursividade que se presta à intertextualidade da narrativa na série.

“Frequentemente, esses imaginários se sobrepõem e constroem espécies de arquétipos coletivos inconscientes” (Charaudeau, 2008, p. 207). Na realidade, a figura do político corrupto na cena brasileira já tem características arquetípicas.

A costura dos fatos ainda em disputa é feita pela intertextualidade que, assim, desenha o conflito. Aliás, a própria situação de conflito dos agentes de recepção mostra um dos muitos vieses interdiscursivos da série.

Os espectadores, comprometidos com tomadas ideológicas em relação à realidade da vida vivida, ou com imaginários sociodiscursivos circulantes, endeusaram ou denegriram a série, conforme suas crenças particulares, ou discursos em que se fazem por identificação.

E já que existem vários julgamentos sobre o mundo, eles são objeto de confrontação ou de divisão. Todo juízo de crenças está fundando sobre uma partilha, pois se pode dizer que ele tem também uma função identitária (o que não acontece necessariamente com o saber do conhecimento). (Charaudeau, 2008, p. 198)

Exibida pela Netflix em 2018, teve segunda temporada em 2019. Na realidade, a série é também emblemática em relação aos discursos circulantes e às formações e filiações a partir destes. Por isso, as tensões geradas em torno da série devem ser entendidas como expressões da realidade brasileira, ou dos discursos em circulação que a compõem.

Nesse caso, a intertextualidade se faz nas rebarbas dos discursos da atualidade, como muitas vezes acontece nas séries ficcionais com um toque factual.

Sobre o diálogo com outras produções culturais: séries, filmes, obras literárias: *Ligações Perigosas*

Série com dez episódios, veiculada pela Rede Globo em 2016, *Ligações Perigosas* (Coimbra, 2016) teve sua inspiração em um clássico da literatura francesa, *Les Liaisons Dangereuses*, de autoria de Pierre Choderlos de Laclos, publicado em 1782.

Esse romance epistolar descreve as ações de um grupo de aristocratas, ociosos e sem escrúpulos, que passam o tempo tentando perverter e difamar pessoas de bem, ou assim consideradas, na sociedade de então, situada em época anterior à Revolução Francesa.

O enredo tem como foco o Visconde de Valmont e a Marquesa de Merteuil, que manipulam e humilham as restantes personagens através de intrigas e jogos de sedução. Rendeu onze adaptações para o cinema, algumas delas já igualmente clássicas, como as dirigidas por Roger Vadim e por Stephen Frears.

Adaptada para o Brasil de 1928, a história da obra *As Ligações Perigosas*, de Pierre Choderlos de Laclos, desenvolve sua narrativa a partir do casal Isabel e

Augusto, que tramam contra Cecília e Mariana. Augusto seduz Mariana e acaba por apaixonar-se por esta. Mas se depara com o fato de ter arruinado a própria vida. Ao modo brasileiro a série é bem fiel à obra original.

O diálogo com obras literárias é talvez o mais pervasivo dos exercícios interdiscursivos e as versões constituem as mais notórias formas de intertextualidade. Podemos lembrar a obra de Shakespeare e a multitude de versões, adaptações, paródias, pastiches e progressões dela derivadas. Também podemos ver, no caso das reescrituras de Shakespeare, o passar dos tempos e das Julietas que até se vinculam a movimentos sociais. Uma notória repaginação para um mundo inconcebível na Europa de Shakespeare é, por exemplo, a versão fílmica de 1961, *Romanoff e Julieta* (Ustinov, 1961), que se passa no contexto da Guerra Fria, dele alimentando-se.

Com as obras de autores clássicos brasileiros ocorre o mesmo modo de conjugação. Destacamos algumas famosas e bem-sucedidas telenovelas: *Gabriela* (Durst, 1975), adaptação do romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado; *Os Maias* (Carvalho, 2001), adaptação de *Os Maias*, de Eça de Queirós; *A Moreninha* (Reis, 1975-1976), adaptação de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Escrava Isaura* (Braga, 1976-1977), adaptação de *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães; e *Capitu* (Carvalho, 2008), adaptação de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

No caso da versão brasileira de *Ligações Perigosas* (Coimbra, 2016), a transposição temporal foi feita para um país no início do século passado. Com isso, muitos dos princípios e deslizes, que fazem o núcleo da obra original, foram preservados, pois a sociedade de então, no Brasil, tinha muito em comum com o ideário que paira sobre a obra original.

A série é orientada por um imaginário sociodiscursivo de ordem moral bastante conservador. Não se quer com isso dizer que hoje seríamos coniventes com toda maledicência e premeditada maldade que perpassa o enredo tecido por Pierre Choderlos de Laclos. Mas são o delineamento das personagens, suas incorporações e suas limitações sociais (sobretudo no que concerne às mulheres) que fazem sentido num contexto social mais provinciano, como o de um Brasil ainda em início do século passado.

Há, portanto, na escolha de época uma razão interdiscursiva que será materializada na intertextualidade bordada com os modos brasileiros. É possível que, se fosse transposta para os tempos atuais, houvesse dificuldades na manutenção de alguma fidelidade à obra original, pois, por motivos interdiscursivos (o da divergência de costumes), a intertextualidade (os pontos de enlace que são preservados de uma versão a outra) poderia ser comprometida.

Sobre o diálogo com elementos da cultura/folclore: *O Bem-Amado*

Trata-se de telenovela brasileira escrita por Dias Gomes e produzida pela Rede Globo em 1973 que tem como personagem principal Odorico Paraguaçu, prefeito corrupto da fictícia cidade de Sucupira, na Bahia.

A grande ambição de Odorico é inaugurar o cemitério local, construído em sua gestão. Usa de muitos e desonestos artifícios para que alguém morra, sem obter sucesso. Chega ao ponto de trazer para a cidade Zeca Diabo, um matador de aluguel com a missão de produzir um morto para o cemitério. Ao final, Zeca Diabo se rebela e mata Odorico, que se torna, então, o morto destinado a inaugurar o cemitério.

O enredo se sustenta, e sua comicidade também, com o recurso a modos bem brasileiros de ser, a hábitos consagrados por nossos políticos, a mazelas do cotidiano e até a costumes alimentares, para não falar das referências a produtos específicos de nossa terra. Assim, a telenovela é entremeada de elementos de nossa brasilidade. Como exemplo, relembramos o “licor de jenipapo”, parte do ritual diário do prefeito em visita às irmãs Cajazeiras.

Evidentemente, em toda novela que faz um jogo de costuras com a literatura brasileira estarão presentes elementos marcantes de nossa cultura. Podemos ver essa ocorrência com absoluta clareza nas adaptações das diversas obras de Jorge Amado, porque estas trazem nítidos sinais de hábitos regionais. Anotemos que dentre os autores brasileiros Jorge Amado ocupa posição de destaque, pois, entre minisséries e telenovelas, teve oito obras adaptadas para composição seriada: *Capitães de Areia*; *Dona Flor e Seus dois Maridos*; *Gabriela, Cravo e Canela*; *Pastores da Noite*; *Porto dos Milagres*; *Tenda dos Milagres*; *Tereza Batista*; *Terras do Sem Fim*; *Tieta*; e *Tocaia Grande*.

Também nesse eixo do diálogo com os diversos modos de ser em dada cultura, é exemplar a telenovela *Roque Santeiro* (Gomes & Silva, 1985-1986). Escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, ela constrói um microcosmo brasileiro na fictícia cidade de Asa Branca: tudo de nossa brasilidade passa por essa cidade. A intertextualidade vai um pouco mais além do factual ao conversar com os contos fantásticos de nossa terra, tecendo um mistério ao redor de personagem lobisomem, que vagueia pela cidade atacando mulheres.

Com *O Bem-Amado* (Gomes, 1973), temos a oportunidade de exemplificar o conceito de imaginário sociodiscursivo, como apontado por Charaudeau (2008): “Os imaginários sociodiscursivos circulam, portanto, em um espaço de interdiscursividade. Eles dão testemunho das identidades coletivas, da percepção que os indivíduos e os grupos têm dos acontecimentos, dos julgamentos que fazem de suas atividades sociais” (p. 207).

Conceito colateral ao de discurso e intimamente ligado à trama das intertextualidades, podemos ver a materialização perfeita de um imaginário

sociodiscursivo em várias figuras de *O Bem-Amado* (Gomes, 1973), em especial na construção do personagem Odorico Paraguaçu. Este se vale de nossa já ancestral concepção da política do coronelismo, do coronel com todas as suas nuances: falso moralista, inescrupuloso, enganador, aproveitador da posição de poder em benefício próprio e fiel adepto do nepotismo, do apadrinhamento e, de quebra, do populismo em que se mostra como pai redentor.

Tudo isso é Odorico, tudo isso nos acompanha desde longa data como imaginário dos políticos interioranos Brasil afora. A essa composição devemos acrescentar a característica da verborragia. Odorico fala e dispõe sobre tudo em forma de expressão que simula alto nível cultural. Nessa toada ele inventa palavras, constrói um linguajar próprio, por exemplo, “senvergonhista”, “patifento”, “calunista”, “desaforista”, “vagabundista” etc. Ao mesmo tempo, compõe frases em que as palavras se repetem em sinônimos embalados por um mesmo final, uma rima entoada, com privilégio dado ao sufixo “-mente”. Todas essas circunstâncias linguageiras podem ser vistas na famosa fala: “Em política, dona Dorotéia, os finalmentes justificam os não obstantes” (Gomes, 2014, p. 70). Essa frase, afinal, resume o *éthos* de Odorico, que não se constrange com nada; *éthos* encravado em nossas representações de políticos.

Com o recurso ao imaginário sociodiscursivo do coronelismo *O Bem-Amado* (Gomes, 2014) nos permite vislumbrar pontos nodais na tecitura das intertextualidades.

Sobre o diálogo com a tecnologia: passado/futuro: *Stranger Things*

Trata-se de uma série de televisão disponibilizada pela Netflix, primeiramente em 2016, com sequências em 2017 e 2019. A história se passa em 1983 na cidade interiorana de Hawkins, Indiana, Estados Unidos.

Tem início com o misterioso desaparecimento de um menino e o envolvimento de seus amigos nas buscas, paralelamente às investigações da polícia. Nesse percurso descobrem experimentos secretos do governo, uma entidade que remete à existência de alienígenas e uma garota com dons sobrenaturais.

O que deu destaque à série foi sua fidelidade à cultura dos anos 1980, as suas citações de elementos marcantes em consagrados filmes da época, como *Poltergeist* (Hooper, 1982), *O Enigma de Outro Mundo* (Carpenter, 1982), *The Evil Dead* (Rami, 1981), *Os Goonies* (Donner, 1985), *E.T.* (Spielberg, 1982), *Alien* (Scott, 1979), *Carrie* (De Palma, 1976), *A Hora do Pesadelo* (Craven, 1984) e outros.

Para nós, na reflexão desenvolvida sobre séries televisivas, que teve seu início discorrendo sobre o primado do interdiscurso, é impossível assistir a *Stranger*

Things (Gajdusek et al., 2016-presente) sem pensar nas muitas alusões a algo que antecede uma criação linguageira, a um pré-construído.

O pré-construído pode ser entendido como a marca, no enunciado, de um discurso anterior; portanto, ele se opõe àquilo que é construído no momento da enunciação. Um sentimento de evidência se associa ao pré-construído, porque ele foi “já dito” e porque esquecemos quem foi seu enunciador. . . .

A noção de pré-construído está intimamente ligada à de interdiscurso: ela contribui para desestabilizar a oposição entre o exterior e o interior de uma formação discursiva, em benefício da noção de imbricação entre discursos e de relações com outras formações discursivas exteriores e anteriores – que entram no discurso de um sujeito. (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 401)

As ligações da série às produções anteriores se alinham em cenas que repetem a mesma estrutura, a mesma disposição de personagens, a mesma sequência de ações, em outros contextos. E com elas se arquiteta o próprio enredo da nova série, testemunhando interdiscursos na intertextualidade, e um primado desde muito defendido.

Para entender a série, não é necessário o conhecimento das prévias produções. Mas tal conhecimento faz o deleite dos aficionados do gênero, que cultivaram e cultivam a série com absoluto carinho, carinho a ser acompanhado em inúmeros chats, sites, páginas da web, vídeos de YouTube etc.

Ulysse Thevenon (2017) compôs um vídeo mostrando partes de *Stranger Things* (Gajdusek et al., 2016-presente) que reverberam partes de outros filmes, colocando lado a lado os trechos que se montam com mesma estrutura e tema. Ele denomina essa conjunção como “referências” de *Stranger Things* a filmes anteriores que versam sobre ficção científica e sobrenatural.

Para nós, aqui neste artigo, as referências nada mais são do que um modo de intertextualidade que remete à natureza interdiscursiva de nossas séries ficcionais.

APONTAMENTOS FINAIS

Elegemos alguns eixos a partir dos quais mostramos tipos de intertextualidade que sinalizam fortemente a presença de interdiscurso. Contudo, em cada um desses eixos há intercâmbio com todos os outros. Por exemplo, na repaginação de obras literárias, se há sempre um jogo com o passado, há também a reconfiguração com o presente e as traduções interculturais. Da mesma forma, na trama com elementos atuais de nossa cultura são evocados hábitos e crenças

também já passados, que não mais nos habitam, mas ainda nos servem como polos sociodiscursivos.

Enfim, queremos deixar claro que os eixos com os quais escolhemos elencar as séries aqui trabalhadas não são excludentes.

Em *Stranger Things* (Gajdusek et al., 2016-presente) todos os eixos ou modos de intertextualidade aqui elencados estão presentes, desde o diálogo com o passado, com outras obras, com outros meios, sem contar o já apontado intercâmbio com uma tecnologia em que passado, presente e futuro se mesclam. Nesse sentido, se examinada com bastante vagar, a série pode ser objeto de exercício para a detecção de insuspeitáveis enlaces de intertextualidade.

É por isso que, como encerramento de nossa pequena demonstração, deixamos os caminhos para que o vídeo de Ulysse Thevenon (2017), ele próprio uma intertextualidade que marca o interdiscurso, possa ser apreciado na tônica que nos conduziu (Figura 1). ■

Figura 1

Quadro inicial do vídeo sobre Stranger Things



Nota. Thevenon (2017).

REFERÊNCIAS

- Bakhtin, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- Benioff, D., Weiss, D. B., Strauss, C., Doelger, F., Caulfield, B., Cogman, B., Sapochnik, M., & Nutter, D. (Produtores executivos). (2011-2019). *Game of thrones* [Série de televisão]. Television 360; Grok! Television; Generator Entertainment; Startling Television; Bighead Littlehead.

- Braga, G. (Roteirista). (1976-1977). *Escrava Isaura* [Telenovela]. Rede Globo.
- Carpenter, J. (Diretor). (1982). *The thing* [O enigma de outro mundo] [Filme]. Universal Pictures; Turman-Foster Company.
- Carvalho, L. F. (Direção geral). (2001). *Os Maias* [Série de televisão]. Rede Globo.
- Carvalho, L. F. (Direção geral). (2008). *Capitu* [Minissérie de televisão]. Rede Globo.
- Charaudeau, P. (2006). *Discurso das mídias*. Contexto.
- Charaudeau, P. (2008). *Discurso político*. Contexto.
- Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2004). *Dicionário de análise do discurso*. Contexto.
- Coimbra, V. (Direção geral). (2016). *Ligações perigosas* [Minissérie de televisão]. Rede Globo.
- Craven, W. (1984). *A nightmare on Elm Street* [A hora do pesadelo] [Filme]. New Line Cinema.
- De Palma, B. (Diretor). (1976). *Carrie* [Carrie, a estranha] [Filme]. United Artists.
- Donner, R. (Diretor). (1985). *The goonies* [Os goonies] [Filme]. Amblin Entertainment.
- Durst, W. G. (Roteirista). (1975). *Gabriela* [Telenovela]. Rede Globo.
- Filmes do universo cinematográfico Marvel. (2021, 2 de janeiro). In *Wikipédia*. <https://bit.ly/2Pj5rgP>
- Gajdusek, K., Holland, C., Wright, B., Thunell, M., Levy, S., Cohen, D., Duffer, M., Duffer, R., & Paterson, I. (Produtores executivos). (2016-presente). *Stranger things* [Série de televisão]. 21 Laps Entertainment; Monkey Massacre.
- Gomes, D. (2014). *O bem-amado*. Bertrand Brasil.
- Gomes, D. (Roteirista). (1973). *O bem-amado* [Telenovela]. Rede Globo.
- Gomes, D., & Silva, A. (Roteiristas). (1985-1986). *Roque santeiro* [Telenovela]. Rede Globo.
- Hooper, T. (Diretor). (1982). *Poltergeist* [Poltergeist: O Fenômeno] [Filme]. Amblin Entertainment, Metro-Goldwyn-Mayer.
- Jenkins, H. (2008). *Cultura da convergência*. Aleph.
- Johnson, D. (2009). The fictional institutions of *Lost*: World building, reality, and the economic possibilities of narrative divergence". In R. Pearson (Ed.), *Reading Lost: Perspectives on a hit television show* (pp. 29-52). I. B. Tauris.
- Kitsis, E., Horowitz, A., Pearlman, S., Goodman, D. H., & Chambliss, A. (Produtores executivos). (2011-2018). *Once upon a time* [Era uma vez]. ABC Studios; Kitsis/Horowitz.
- Lopes, M. I. V. (Org.). (2019). *A construção de mundos na ficção televisiva brasileira*. Sulina.
- Maingueneau, D. (2008). *Gênese dos discursos*. Parábola.

D

Interdiscurso nas produções seriadas televisivas

- Maingueneau, D. (2015). *Discurso e análise de discurso*. Parábola.
- Padilha, J., & Prado, M. (Produtores executivos). (2018-2019). *O mecanismo* [Série de televisão]. Zazen Produções.
- Peraza, L. F., Rios, R., & Jesus, M. A. de. (Produtores). (2015-2018). *Magnífica 70* [Série de televisão]. Conspiração Filmes; HBO Latin America Originals.
- Rami, S. (Diretor). (1981). *The evil dead* [Uma noite alucinante: A morte do demônio] [Filme]. Renaissance Pictures.
- Reis, M. (Roteirista). (1975-1976). *A moreninha* [Telenovela]. Rede Globo.
- Scott, R. (Diretor). (1979). *Alien* [Alien, o oitavo passageiro] [Filme]. Brandywine Productions.
- Silva, M. R. da. (2020, 12 de outubro). Google divulga quais foram as séries mais buscadas de 2020, veja lista. *TecMundo*. <http://bit.ly/2PeQts2>
- Spielberg, S. (Diretor). (1982). *E.T. the extra-terrestrial* [E.T. o extraterrestre] [Filme]. Amblin Entertainment, Universal Studios.
- Superman. (2020, 25 de dezembro). In *Wikipédia*. <http://bit.ly/3saA1HU>
- Thevenon, U. (2017). *References to 70-80's movies in Stranger Things* [Vídeo]. Vimeo. <http://bit.ly/3cY3v5H>
- Universo Cinematográfico Marvel. (2020, 10 de janeiro). In *Wikipédia*. <https://bit.ly/2ORo5N7>
- Ustinov, P. (Diretor). (1961). *Romanoff and Juliet* [Romanoff e Julieta] [Filme]. Pavla Productions.

Artigo recebido em 16 de julho de 2020 e aprovado em 17 de fevereiro de 2021.