

Carnavalização e grotesco na minissérie *Amorteamo*: uma análise das produções de sentido

Maria Cristina Palma Munglioli

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Anderson Lopes da Silva

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo

O artigo apresenta uma análise do discurso verbo-visual da minissérie brasileira *Amorteamo* com o objetivo de estudar os sentidos produzidos pela materialidade audiovisual e suas relações dialógicas na diegese. A discussão se baseia nos estudos de linguagem de Bakhtin e na Análise de Imagens em Movimento de Diana Rose. Por meio da análise emergem o grotesco e a cosmovisão carnavalesca como eixo articulador do discurso verbo-visual da vinheta, da construção de personagens e das sequências cênicas. Os resultados apontam não apenas para hibridização de gêneros, mas também sugerem tensionamentos entre os regimes de criação estética tidos como hegemônicos e o popular massivo.

Palavras-chave

Produção de sentido. Carnavalização e grotesco. Ficção televisiva. Minissérie *Amorteamo*.

Introdução

O presente artigo analisa os sentidos produzidos por meio do discurso verbo-visual da minissérie *Amorteamo* (Rede Globo, 2015)¹ compreendidos como integrantes de processos de construção interacional e dialógica que colocam em marcha e se delineiam a partir das várias vozes, ressonâncias, dispositivos e contextos que moldam um determinado discurso. Com esse objetivo, temos como principal fundamentação teórica os estudos de Mikhail Bakhtin (1988, 2003, 2005, 2008, 2010), os quais nos possibilitam observar, de forma incisiva, as relações dialógicas não apenas de produção de sentidos por excelência, mas também como um lugar privilegiado de análise. O autor não

1 A obra, de cinco capítulos, foi exibida entre 8 de maio e 5 de junho de 2015, às 23h30. Ambientada no Recife (PE). Em linhas gerais, a minissérie aborda em sua trama dois triângulos amorosos no início do séc. XX. O primeiro deles formado por Aragão (Jackson Antunes), a mulher Arlinda (Letícia Sabatella) e o amante dela, Chico (Daniel de Oliveira). O segundo, por Malvina (Marina Ruy Barbosa), Lena (Ariane Botelho) e Gabriel (Johnny Massaro) – este último, fruto da relação extraconjugal de Arlinda e Chico (todavia, Gabriel foi criado como filho de Aragão).

concebe a existência de atividade mental sem material semiótico, sem significação, sem produção de sentidos. A produção de sentidos sob esse prisma pressupõe o signo como irremediavelmente ideológico, e não como algo abstrato, tal qual os linguistas estruturalistas o enxergavam por meio de sistemas fechados e arbitrários. Em outros termos, para Bakhtin, o signo e a linguagem só produzem sentidos porque estão imersos na complexa teia de significados construídos por meio das relações sociais, portanto, ideológicas, nas quais são produzidos e podem ser apreendidos materialmente. Tal materialidade (BAKHTIN, 2003) é apreensível por meio da relação intrínseca e complementar entre três elementos: o conteúdo, o material, a forma, os quais precisam ser superados em suas individualidades e limitações para a composição do objeto estético como um todo. Ou seja, é por meio da inter-relação entre o conteúdo, o material e a forma que o objeto estético se torna concreto e nele se podem observar os valores do mundo sob a perspectiva do artista.

Estabelecendo seu horizonte de análise com base nessa perspectiva, o artigo organiza-se com o objetivo de analisar os sentidos produzidos por meio do discurso verbo-visual da minissérie *Amorteamo*, buscando em sua materialidade observar contextos, relações dialógicas e estéticas que caracterizam a diegese

da obra (GENETE, 1995). Dois dos aspectos que configuram tal materialidade, no nível diegético, são tempo e espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências ancorados nos sentidos produzidos entre a obra e, neste específico caso, o analista/pesquisador. Na compreensão do tempo e do espaço diegéticos entram também, de forma conjunta, elementos que se caracterizam como estratégias de construção discursiva, que atuam intratextualmente – como, por exemplo, a elipse, a prolepse, a analepse – e pontos de ancoragem relativos ao mundo ficcional e, portanto, extratextuais em sentido estrito – como a suspensão da descrença e o acordo ficcional (ECO, 1994). Dessa maneira, a produção de sentidos é negociada de maneira simbiótica intra e extratextualmente por meio de discursos que se retroalimentam e produzem novos gêneros discursivos pães de outras vozes sociais.

Assim, nosso assunto de pesquisa privilegia a análise da construção do discurso verbo-visual e seu papel na constituição da diegese da minissérie que se materializa por meio da construção das personagens e de suas inter-relações sociais e espaço-temporais mostradas nas cenas, na configuração dos conflitos e por meio da trama urdida pelas incontáveis relações dialógicas e discursivas que podem ser apreendidas

na construção do universo ficcional. Dito de outro modo, na perspectiva adotada, a análise da produção de sentido de um enunciado supõe que várias vozes sociais nele estão inscritas e ganham forma devido à sua inserção em determinado discurso e em determinado gênero (BAKHTIN, 2005). De acordo com essa perspectiva, destacamos, entre os elementos que configuram a materialidade diegética da minissérie, as matrizes melodramáticas, a cosmovisão carnalizada e os elementos da narrativa fantástica que podem ser observados na minissérie *Amorteamo*.

Por isso, a pergunta que norteia a análise no presente artigo é: Como são apresentados os processos de produção de sentido, no nível diegético, com base nos conceitos bakhtinianos de cosmovisão carnavalesca e de grotesco em *Amorteamo*? Nessa interpelação, carnavalização e grotesco são vistos como indissociáveis para a produção de sentido na obra, ou seja, como constituintes de uma relação dialógica já que um discurso retroalimenta o outro e assim, de maneira simbiótica, produz novas significações apreensíveis, recortáveis e analisáveis no texto televisivo. Para além disso, situamos a minissérie no cenário contemporâneo de ficção televisiva marcado pelo imbricamento do global e do local em termos de produção, distribuição e consumo. Sobre tudo porque

o tema dos mortos-vivos ou zumbis tem se mostrado bastante presente na produção audiovisual da atualidade, especialmente, por se tratar de representações que transitam por várias culturas, contextos e sistemas de produção artístico-estéticos ao redor do globo como o artigo sinaliza mais adiante. Assim, *Amorteamo* enquadra-se como uma obra popular massiva (MARTÍN-BARBERO, 2009) com temas populares (de matrizes culturais melodramáticas por excelência) como os mortos-vivos e os amores românticos impossíveis (do incesto ao adultério) que, sob as injunções e características do formato industrial de minissérie, produzem sentidos que circulam muito mais amplamente do que apenas aqueles projetados para o entretenimento temporário de sua exibição. Processos de sentido que extrapolam, inclusive, lógicas de distribuição e circulação não apenas circundadas ao nacional, mas, muito especificamente, voltadas à internacionalização do produto comercial exibido.

A cosmovisão carnavalesca e o grotesco

O realismo grotesco integra a cosmovisão carnavalesca cujo elemento mais característico seria aquele que permite que “[...] os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entr[e]m em livre contato familiar na praça pública

carnavalesca.” (BAKHTIN, 2005, p. 123). Para o autor russo, esse livre contato, experienciado por meio da linguagem familiar², seria a base para a quebra do ordenamento hierárquico –portanto, simbólico – e para abolição das fronteiras entre as classes sociais. A proximidade, a ausência de protocolos hierárquicos rígidos são elementos característicos da familiarização que emerge como sustentáculo de outras três categorias da cosmovisão carnavalesca: a excentricidade, as *mésalliances* carnavalescas, a profanação.

Juntamente com a categoria da familiarização, surge a excentricidade que permite que se expressem “aspectos ocultos da natureza humana” (BAKHTIN, 2005, p. 123). A terceira categoria que integra essa cosmovisão são as *mésalliances* carnavalescas que possibilitam o livre contato familiar forneceria a base para a quebra do ordenamento hierárquico e para abolição das fronteiras, abrindo espaço não apenas para contatos, mas para interpretações, combinações e novos modos de experiência sensorial.

A livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes

fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais, e combina o sagrado e o profano, o elevado com o baixo. O grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc. (BAKHTIN, 2005, p. 123)

A quarta categoria da cosmovisão carnavalesca é a profanação. “[...] Formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas etc.” (BAKHTIN, 2005, p. 123). Cabe ressaltar, ainda, a ambivalência como elemento essencial para se entender a cosmovisão carnavalesca. A ambivalência dos rituais e dos protocolos sociais manifesta-se não pelas oposições, como já dissemos anteriormente, mas pelas transformações. Dito de outra forma, o nascimento, já traz em si a morte futura; a juventude possui em seu horizonte a senilidade. Ou seja, para o pensador russo, as ambivalências caracterizam todos os momentos da vida e isso se manifesta em rituais, nas interações, na literatura e nas obras artísticas.

2 Conforme afirma o autor: “[...] a linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumulam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial.” (BAKHTIN, 2008, p. 15).

Integrando a arquitetura³ carnavalesca proposta por Bakhtin, o realismo grotesco mostra em sua composição as categorias acima especificadas que se materializam estilística e esteticamente nas criações artísticas populares constituindo “um sistema de imagens da cultura cômica popular” (BAKHTIN, 2008, 17).

O realismo grotesco [...] é um sistema estético da cultura cômico-popular, centrado nos princípios do rebaixamento (a transferência ao plano da terra e do corpo tudo aquilo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato) e da inversão (da liberação, ainda que provisória, das hierarquias, regras e tabus sociais estabelecidos). Por não desenvolver formas perfeitas, essa modalidade estética se caracteriza também pelo inacabamento, pelo movimento, pelo devir, pelo processo que não se cessou. É, portanto, uma manifestação distinta daqueles que primam pelo rigor estético baseado na simetria, na ordem, na padronização e no equilíbrio. (SACRAMENTO, 2014, p. 158)

Dessa forma, o rebaixamento caracteriza-se por desvelar inacabamentos, imperfeições e ambivalências – o sublime que pode se tornar vulgar. A partir de uma estética grotesca, a degradação do sublime não tem um caráter formal. “Uma estética grotesca

ênfatisa os orifícios e saliências em formas exageradas que os torna extáticos. O corpo grotesco não é unidade fechada, completa; ela é inacabada, supera a si mesma, transgride os próprios limites”, afirma LaCapra (2010, p. 157). Nessa perspectiva, Discini (2006, p. 57) tece a seguinte observação ao analisar um trecho de *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais:

As degradações rebaixam o corpo ao dá-lo como aproximado da terra. Mas a terra, vista como túmulo, ventre, nascimento e ressurreição, viabiliza o movimento de regeneração dos baixos. O baixo material e corporal concebido na sua função regeneradora ampara-se na reversibilidade dos movimentos, o que é fundante do grotesco.

Assim, a função regeneradora do rebaixamento grotesco integra a cosmovisão carnavalesca. Para Bakhtin, o baixo é a terra, que dá vida, portanto, é sempre o começo. Ela é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e de ressurreição (o seio materno). O teórico russo defende esse valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. O cósmico não deixa de estar relacionado ao corporal, pois o alto para

3 Bakhtin emprega o termo arquitetura para se referir à concepção da obra como objeto estético como um todo, ou seja, em termos de estruturação do discurso que une e integra de forma intrínseca o material, a forma e o conteúdo. “A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional: assim, a forma da tragédia (forma do acontecimento, em parte, do personagem – o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada – a dramática. Naturalmente, não é por isso que se deva concluir que a forma arquitetônica existe em algum lugar sob um aspecto acabado e que pode ser realizada independente da forma composicional.” (BAKHTIN, 2010, p. 25)

ele é representado pela cabeça e, o baixo, pelos órgãos genitais, pelo ventre e pelo traseiro. Como afirma Discini (2006, p. 58): “Esse corpo é rebaixado pelo ponto de vista que constrói a imagem grotesca”.

A palavra “grotesco” não existia na Antiguidade, afirma Czachesz (2014). A expressão veio do italiano “grotto/grotta” (gruta) no século XV, a partir da escavação de Domus Aurea (Casa Dourada), o palácio de Nero. Ali foram encontrados objetos que continham extraordinárias excrescências, torsos e cabeças, além de anatomias disformes. Ainda de acordo com Czachesz (2014), que cita Bakhtin como o redescobridor do tema do grotesco nos estudos em cultura e humanidades, uma sugestão ou possibilidade de entendimento do conceito estaria na combinação de dois elementos complementares: por um lado uma ideia de algo brincalhão, em busca de atenção e com forte dose de humor, e, por outro, a ideia de um componente repulsivo, que causa medo ou mesmo confusão quando aparece. Ou seja, a ambivalência caracterizaria tal concepção. O grotesco, nas palavras de Bakhtin, seria o momento combinado destas duas facetas (o autor chega a usar a expressão *laughing in pain* para melhor descrever sua definição).

Fazendo comparações entre a obra de Bakhtin e a do pensador alemão Wolfgang Kayser (também referência no estudo do grotesco), Sodré e Paiva (2002) apontam a íntima ligação entre o carnavalesco e o grotesco. “O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes

risonha, do real. [...] Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade” (p. 60). Isto é: o grotesco não é aceito como algo regular. E, neste sentido, “[...] o carnaval é relacionado ao grotesco, em contraponto a uma estética clássica” (LACAPRA, 2010, p. 157).

Um ponto que parece ser um dos maiores eixos que conectam o grotesco ao carnavalesco está no riso em sua dimensão ambivalente, o riso que regenera, mas que também destrona e rebaixa (BAKHTIN, 2008). Minois (2003, p. 15-16) destaca as muitas máscaras pelas quais o riso passa e se constrói nesse entremeio:

Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele multiforme, ambivalente, ambíguo. [...] É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante [...].

É importante observar que o termo carnavalização para Bakhtin é uma forma de lidar com questões que, de certa forma, motivavam sua inquietação no que diz respeito à modernidade e à sua exigência de seriedade, ordenação, higienização (nos mais variados sentidos) e sisudez. Como resumiu Sacramento (2014), a busca de Bakhtin com a introdução do conceito de carnavalização é justamente tentar compreender elementos excluídos da hegemonia moderna, como o riso, a igualdade, o prazer, a comunhão,

a partilha, a solidariedade, a utopia e a alegria coletiva.

As reflexões empreendidas por Bakhtin acerca do grotesco centram-se principalmente nas obras de François Rabelais e, num contexto muito distinto do vivido na era moderna, na representação literária (extremamente metafórica) do final da Idade Média e início do Renascimento, o momento em que o autor francês escreve. Ao analisar a obra de François Rabelais, Bakhtin destaca a arquitetônica carnavalesca enfatizando as discussões sobre o realismo grotesco. Já em sua análise das obras de Fiódor Dostoiévski, seu foco de atenção recai sobre as características que conformam o objeto estético a partir das vozes que compõem o romance polifônico. Em ambos os casos, a carnavalização e o carnavalesco remetem à concepção bakhtiniana da arte e da literatura como parte do *Lebenswelt*, ou seja, como integrantes do “[...] mundo vivido, como lugar de ocorrência de “atos intencionais” distintos de atividades e de ações *per se*, despida coerentemente por Bakhtin da neutralidade transcendental [...]” (SOBRAL, 2005, p. 18). Dessa forma, a carnavalização e o carnavalesco não correspondem apenas ao caráter híbrido dos discursos e das vozes construídas socialmente que integram o objeto estético, mas se referem principalmente a uma atividade estética situada em um mundo concreto no qual o artista atua tendo como base sua

compreensão de mundo estabelecida histórico-socialmente, portanto, ética e ideológica. Assim, a carnavalização pode ser entendida como um movimento de desestabilização do “mundo oficial”, isto é, como uma ruptura e subversão ao que é encarado como o “errado” frente ao “correto”, como o “digno” frente ao “indigno”, o “sujo” frente ao “limpo” o “profano” frente ao sagrado”, “as partes baixas” frente “às partes superiores”, o “belo” frente ao “feio e grotesco”, entre outras correlações. Como pontua Discini (2006), a carnavalização permite a coexistência de contrários.

Compreendendo a carnavalização como um fenômeno estético, o conceito se caracteriza por uma grande “cosmovisão universalmente popular” (BAKHTIN, 2005, p. 161) na qual as questões de cunho moralizante têm sua importância rebaixada e onde observações que veem a leveza, o cômico e grotesco como algo apreciável, não são condenadas.

A percepção carnavalesca do mundo pressupõe uma visão na qual todo valor importante reside na abertura e na incompletude, na degradação, na desentronização (MORSON; EMERSON, 2008), sem que isso possa significar elementos narrativos ou ações de humilhação e perda de poder. Ao contrário: na visão carnavalesca as hierarquias são desajustadas, orifícios e protuberâncias ou dejetos e secreções humanas alçam o posto jamais imaginado

para criações literárias, o riso toma o lugar da seriedade e a autoridade é ridicularizada. A presença da praça pública, por exemplo, é o espaço primordial onde estas contrariedades se encontram e são subvertidas. É nela, nesse espaço público e do choque, que as diferenças se fazem notáveis e no qual o dito contraditório é relido e ressignificado pelo “aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal” (BAKHTIN, 2008, p. 371). A ambivalência das situações, das posições hierárquicas, dos regimes de poder e das visualidades desses regimes e de seus representantes são desveladas, contestadas, postas à prova a partir do questionamento das pessoas simples, do povo e de suas formas de expressão e de compreensão do mundo.

Como esclarece Sacramento (2014, p. 160), “o tema do duplo desempenha um papel fundamental nos processos de carnavalização” ao produzir “um tipo de inversão que desloca as suposições corriqueiras para um encontro intenso de transformações e inacabamentos”. E o “duplo”, como será descrito mais à frente, é uma presença constante na produção analisada. Nas palavras de LaCapra (2010, p. 156): “A atitude carnavalesca gera uma interação ambivalente entre todos os opostos básicos na linguagem e na vida [...], na qual os polos são deslocados do seu puro binarismo e obrigados a tocar e conhecer um ao outro”. No contexto da ficção seriada televisiva e das ressalvas já

feitas a propósito do tensionamento conceitual, faz-se muito relevante observar o que Discini afirma sobre a tentativa experimental de se ler e utilizar este conceito para além da literatura e da teoria do romance. A autora afirma que a carnavalização “pode ser apreendida e analisada em qualquer texto de qualquer época” (DISCINI, 2006, p. 90).

Por sua vez, no que toca ao tema das personagens mortas-vivas como parte preponderante da minissérie em questão, vale salientar a presença do abjeto em relação ao grotesco e ao carnavalesco em cena, tal qual Kristeva (1985) descreve a abjeção. Assim, de acordo com ela, “[...] não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita limites, posições, regras. O ‘entredois’, o ambíguo, o compósito” (p. 4). Logo, de acordo com essa perspectiva, não é tanto a aparência putrefata ou grotesca de, por exemplo, um morto-vivo que assusta ou causa incômodo na literatura, no cinema ou na minissérie em estudo, mas sim, sua coexistência (rebelde) e com o que se considera natural e normal. O grotesco dos mortos-vivos causa impacto porque sua existência deriva de uma causa desconhecida que convoca o corpo inerte que está em um esquife a se levantar, subvertendo a “ordem” natural. Como e por que a sobrevida atinge a matéria inerte e fria, permitindo-lhe que ela conviva com pessoas vivas que até então se achavam como as únicas detentoras do direito de viver em relação, de conviver “pela” e “na” alteridade. O insólito e o inexplicável chocam, assustam, desestabilizam (TODOROV, 1975). O fantástico ganha corpo nas motivações de

ações cotidianas, como a alimentação e a vida familiar; totalmente transformadas pela presença dos mortos-vivos na missa, no prostíbulo, no caso da minissérie em análise. Nesse sentido, cabe-nos mais uma indagação: se as relações sociais já não são nada fáceis entre os vivos, que dirá então entre os que ainda vivem e aqueles que já venceram a morte? É o que ocorre em *Amorteamo* com os conflitos entre estes seres paradoxalmente separados e unidos pela tênue linha entre vida e morte, paixão e ódio, perdão e vingança, culpa e inocência.

Cabe ressaltar que a minissérie objeto de nossa análise configura-se no formato minissérie televisiva e, como tal, deve apresentar uma estrutura em forma seriada, com personagens cujas tramas – incluindo motivações, conflitos e resoluções – componham um todo discursivo coerente alicerçado no interdiscurso constituinte da cultura midiática. Nesse recorte, é no conflito das personagens escolhidas para a presente análise que o processo de carnavalização mais se faz notar, pois o pensamento de Bakhtin acerca da carnavalização está profundamente ligado à narrativa literária e a seus elementos. No entanto, a apropriação de seus conceitos que fazemos em relação às narrativas verbo-visuais encontra eco na própria obra de Bakhtin, que, ao analisar as relações espaço-temporais, ressalta o caráter imagético e dinâmico das narrativas, afirmando: “Tudo o que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser incluído na série

temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa-imagem.” (BAKHTIN, 2010, p. 356). Embora suas discussões tenham ocorrido em relação ao romance, realizamos neste artigo um exercício de tensionamento conceitual, buscando ampliar as possibilidades de análise da produção de sentido na minissérie estudada.

Produções de sentido e análise de imagens em movimento: nota metodológica

Os estudos sobre os processos de produção de sentido, mesmo que muitas vezes imaginados como tal, não são um marco teórico exclusivo da Linguística ou dos Estudos Literários, mas podem ser investigados e observados a partir de empirias de outros campos com os das Ciências da Comunicação e, por conseguinte, da linguagem e estética audiovisuais. Brait (2005, p. 88) defende que para além do recorte matricial linguístico-literário, as buscas “das formas de construção e instauração do sentido” também podem ser perpassadas por “um conjunto de dimensões entretecidas e ainda não inteiramente decifradas”, espaços ainda não investigados nos quais os processos de produção de sentido podem estar em qualquer discurso, gênero, campo ou outro marco teórico fundante.

Dessa maneira, buscamos tensionar tais conceitos e reflexões com foco nos discursos

da ficção televisiva considerando que “[...] explorar a ideia e centrar a discussão de que a linguagem não é falada no vazio, mas numa situação histórica e social concreta, no momento e no lugar da atualização do enunciado” (BRAIT, 2005, p 88). Por isso, há a necessidade de observação da instância articuladora e relacional, por meio da qual são construídos o objeto e o *corpus* que se delinea durante a análise de forma descolada da história, do tempo particular e do lugar de geração do enunciado. Deve-se acrescentar aos elementos a serem observados as lógicas próprias e as gramáticas específicas da televisão que se aplicam ao gênero e ao formato minissérie.

Nesse aspecto, deve-se ainda pensar a produção de sentido em Bakhtin (1988) a partir de uma ótica interessada em desvelar de que maneira o enunciado ganha sua plenitude, diferenciando, neste processo, as noções de tema e de significação. Assim, teríamos a concepção de que um sentido definido e único (uma significação unitária) é uma propriedade intrínseca a cada enunciação como um todo. Conforme resume Mungioli (2006, p. 74-75),

Para Bakhtin (2002), é o tema que dá o acabamento específico a um enunciado concreto considerado como unidade da comunicação verbal; o tema é o responsável pela compreensão que fazemos de

um enunciado como um todo. Para desenvolver esse conceito, o autor apresenta a distinção entre significação e tema. A significação de um enunciado está ligada ao sentido que se constrói a partir da compreensão dos elementos da língua, das palavras. Porém, essa significação é provisória, parcial, inacabada, uma vez que é reiterável e idêntica a uma infinidade de enunciados. Já o tema, é “individual e não reiterável” (Bakhtin 2002: 128) uma vez que “[...] se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação.”

Assim, o tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável, isto é, ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta, contextual e não universalizante que deu origem à enunciação (BAKHTIN, 1988).

Neste exercício faz-se uso, para além do tensionamento teórico-metodológico do arcabouço bakhtiniano, da Análise de Imagens em Movimento (ROSE, 2002). Com igual importância metodológica, essa abordagem é fundamental para que se não perca de vista a compreensão das características audiovisuais da obra. Essa técnica, usada como estratégia de acesso ao objeto empírico, foi desenvolvida por Diana Rose sob a perspectiva da pesquisa qualitativa com materiais audiovisuais. Porém, cabe ressaltar que a própria autora faz uma ressalva com relação a possíveis modificações no próprio método e à limitação de seu uso: “Nunca haverá uma análise que capte uma verdade

única do texto. [...] não há um modo de coletar, transcrever e codificar um conjunto de dados que seja “verdadeiro” com referência ao texto original” (ROSE, 2002, p. 344).

Levam-se em conta nos critérios de recorte dos fragmentos da minissérie, da vinheta de abertura, das personagens e das sequências cênicas, as observações de Rose (2002, p. 343) sobre como o conteúdo audiovisual selecionado deve representar a amálgama de “sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas [...]” que possam dar conta da complexidade narrativa que a obra enseja. Além disso, no que tange às personagens, vale ressaltar que elas foram selecionadas seguindo as descrições prototípicas do quadrilátero melodramático (Justiceiro [herói], do Traidor [vilão], da Vítima [mocinha] e do Bobo [bufão]) de Martín-Barbero (2009) e uma leitura adaptada das análises prototípicas femininas do melodrama latino-americano discutidas por Sílvia Oroz (1999), a saber: a mãe; a irmã; a namorada; a esposa; a má e/ou a prostituta; e a amada. Dessa forma, vê-se que Zé Coveiro coloca-se muito bem na figura do bobo (bufão) que traz o alívio cômico à obra, ao mesmo tempo que possui uma tetricidade peculiar à construção de sua personagem; já Padre Lauro encaixa-se dubiamente entre o bufão (mais por suas características físicas do corpo sem forma, do gestual caricato e do caminhar peculiar em cena do que a partir de

sua personalidade) e o traidor (vilão) que se corrompe trazendo perdição à própria vida, mas também à comunidade eclesial que serve; e, por fim, Malvina e Chico transitam muito claramente pelas representações dos heróis/amantes e mocinhas/amadas/namoradas que preenchem as narrativas melodramáticas em seu início de enredo, mas que, no desenvolvimento da trama, tornam-se traidores/perigosos/vilanescos pela vingança, pelo ódio e pelos dissabores da vida.

O referencial de amostragem das sequências cênicas – com base no tempo e no conteúdo – segue a escolha de acontecimentos que mobilizam o arco dramático (ROSE, 2002) a avançar em seu enredo. Além disso, outro aspecto essencial encontra-se na presença da cosmovisão carnavalesca e grotesca como mote essencial e indispensável à análise (muito mais do que apenas, por exemplo, sequências cênicas que apresentam dissabores melodramáticos ou fantásticos permeando a obra, mas pouco vinculados à visão bakhtiniana do carnaval e grotesco). Por isso, apenas cenas do primeiro e último (quinto) capítulo foram selecionadas de modo a demonstrar (desde o clímax à resolução dos conflitos enfrentados pelas personagens) o que Rose chama – no processo de recorte das sequências cênicas – de “fechamento da narrativa”, isto é, “[...] um fim onde temas importantes são articulados”

(ROSE, 2002, p. 355) de modo a dar compreensão global do fenômeno estudado.

Já a importância de se analisar também a vinheta da abertura como parte vinculada à diegese da minissérie está no que Negri Filho (2017, p. 79) apresenta como “criação imaginativa e artística” que, mais do que apenas informar discretamente o conteúdo da obra audiovisual, dá ao audiovisual televisivo várias possibilidades de rica fruição estética. E, assim como o autor aponta, a construção da vinheta de *Amorteamo* encaixa-se na ideia de uma “linguagem que é híbrida, não de imagens captadas ou de imagens produzidas por computador (animação), mas de múltiplos recursos sobrepostos que permite aos audiovisuais uma nova experiência” (NEGRI FILHO, 2017, p. 79).

De igual importância, o que nos interessa da análise de imagens em movimento diz respeito ao uso das categorias de “dimensão estética visual” e “dimensão estética verbal [sonora]” (ROSE, 2002, p. 349), pois elas fragmentam a minissérie (facilitando o recorte do

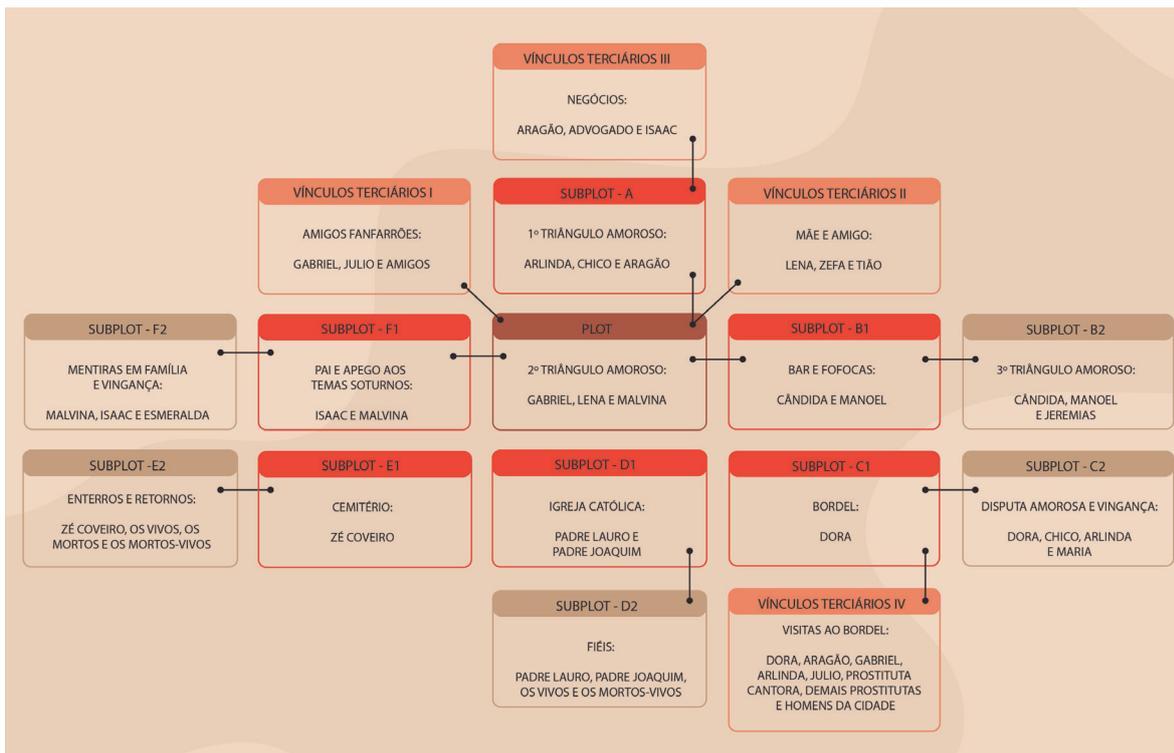
universo pesquisável), mas, ao fim possibilitam compreender como elementos da primeira dimensão (figurino, caracterização, cenário, produção de arte, cores, fotografia, planos, movimentos, ângulos, ponto de vista, entre outros) se vinculam aos da segunda dimensão (trilha sonora, música incidental, ruídos, expressões linguísticas, sotaque, silêncio, marcas da linguagem forma e informal etc.), produzindo sentido junto enquanto estética televisiva e estilo⁴. Todos esses elementos são parte da gramaticalidade televisiva apresentada na obra. Por sua vez, os critérios utilizados na seleção das personagens e das cenas são dois: o primeiro parte de uma assistência reiterada do objeto e, conseqüentemente, da observação de onde estas marcas dos elementos grotescos e carnavalescos parecem mostrar-se mais explícitas e intensas de acordo com o tensionamento teórico-metodológico bakhtiniano aplicado (isto é, marcas minimamente apreensíveis e recortáveis); o segundo diz respeito à posição e importância das personagens no fluxograma das inter-relações entre *plot*, *subplots* (e suas evoluções) e vínculos terciários.

4 Entende-se estilo na teledramaturgia como a junção das gramaticalidades televisuais ligadas ao trabalho de câmera (ângulos, movimentos, enquadramentos), à *mise-en-scène*, ao som e à edição como construção narrativa (BUTLER, 2013). Jeremy Butler defende um entendimento de estilo como sendo qualquer padrão técnico de som-imagem que tenha uma função dentro do texto televisivo. Para o autor: “[...] Estilo é a sua textura, a sua superfície, a rede que mantém juntos seus significantes e através do qual os seus significados são comunicados” (2013, p. 15, tradução nossa). “[...] *Style is their texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signifieds are communicated*”.

Entende-se como *plot* a trama principal da minissérie, ou seja, o arco dramático central que organiza toda a diegese. É nele que se concentra o argumento principal da obra e seus protagonistas. O *subplot*, por sua vez, são as tramas paralelas a este argumento e, por conseguinte, as personagens que fazem parte destas histórias e se inter-relacionam com o *plot*

de modo direto ou indireto. Já os vínculos terciários – em sua maioria formado ora por figurantes, ora por rápidas participações especiais de personagens – são de menor importância e, raramente, influenciam o andamento da história, apesar de criarem esporadicamente zonas de contato entre *plots* e *subplots*, como é possível ver a seguir (Figura 1).

Figura 1 – Fluxograma das inter-relações das personagens



Fonte: Elaborado pelos autores (2017).

Análise da minissérie *Amorteamo*: vinheta, personagens e sequências cênicas

A minissérie *Amorteamo*⁵, foi produzida pela Rede Globo de Televisão e exibida em cinco capítulos de 45 minutos na mesma emissora às sextas-feiras entre 8 de maio e 5 de junho de 2015, no horário das 23h30. Criada por Cláudio Paiva, Guel Arraes e Newton Moreno, a minissérie teve direção geral de Flávia Lacerda e roteiro de Cláudia Gomes, Julia Spadaccini e Newton Moreno.

Ambientada no início do século XX, em Recife (PE), a minissérie tem sua trama composta por dois triângulos amorosos. O primeiro deles formado por Aragão (Jackson Antunes), a mulher Arlinda (Letícia Sabatella) e o amante dela, Chico (Daniel de Oliveira). O segundo, por Malvina (Marina Ruy Barbosa), Lena (Arianne Botelho) e Gabriel (Johnny Massaro), fruto da relação extraconjugal de Arlinda e Chico, mas será criado como filho por Aragão. Aragão mata Chico com um tiro ao flagrá-lo em sua cama com Arlinda, que concebe Gabriel no último minuto de vida do amante. Para castigá-la, o senhor de engenho a prende no

sótão do casarão e a solta somente no dia do nascimento da criança. Meses depois, Aragão leva Zefa (Ghueza Sena) e sua filha ainda bebê, Lena, para ajudar Arlinda a cuidar da casa e servir como ama de leite para o menino. Lena e Gabriel são criados juntos, apaixonam-se aos 18 anos e são forçados a se separar quando descobrem que são irmãos. O jovem na realidade não sabe que seu pai biológico é Chico, porque Aragão obrigou Arlinda a guardar segredo sobre o verdadeiro pai de Gabriel. Assim, o moço cresceu sem desconfiar de nada.

Para que os jovens não se envolvam, Aragão, além de mentir sobre o falso incesto que a relação dos dois acarretaria, planeja o casamento de Gabriel com Malvina, filha de Isaac, o comerciante judeu da loja de penhores que empresta dinheiro aos moradores da cidade. O casamento ajudaria Aragão a se reerguer financeiramente. Vendo seu amor se tornar impossível, Lena resolve fugir de casa. Porém, no dia do casamento de Gabriel, Arlinda diz ao filho que Aragão havia mentido quanto à sua paternidade. A descoberta de que não havia o impedimento do incesto leva Gabriel a abandonar Malvina no altar e sair em busca

5 Faz-se necessário estabelecer o critério de considerarmos *Amorteamo* uma minissérie. Ele se apoia em questões a presença de um texto fechado/predeterminado, diferentes temporalidades nos microuniversos, tratamento e acabamento estético acima da média, episódios sequenciais para apreensão do arco dramático (resolvido no último capítulo), capítulos precedidos de resumos de acontecimentos anteriores e gancho inter-capitular e intra-capitular (MUNGIOLI, 2006).

da verdadeira amada. Desiludida com mais essa decepção amorosa, a jovem, ainda vestida de noiva, suicida-se ao pular em um rio de cima de uma ponte. Ao saber da morte de Malvina, Gabriel se desespera e sente-se culpado. Buscando corrigir seu erro a qualquer custo, o jovem abre o túmulo da noiva. A profanação provoca não só o inexplicável retorno de Malvina ao mundo dos vivos, mas também o de todos os mortos enterrados no cemitério da cidade (incluindo Chico, o amante assassinado, que planeja se vingar de Aragão).

As características estéticas da audiovisualidade foram um dos maiores destaques da trama. O figurino, por exemplo, contou com aproximadamente 560 peças (entre novas e figurinos reutilizados), segundo o portal Memória Globo (2015). Com envelhecimento e texturas em adereços e acessórios, peças clássicas do final do século XIX e início do XX ganharam releituras com formas pontiagudas e proporções irregulares (ênfatizando a estética “disforme” ou fora do lugar), evidenciadas pelo tipo de tecido a respectiva classe social das personagens.

A luz e a fotografia, inspiradas no expressionismo alemão, compunham a ambientação fúnebre da trama, assim como os cenários, seguindo a mesma inspiração, reproduziam casas assimétricas, esculturas de aspecto grotesco e espaços urbanos assombrados.

Paredes, ruas e calçadas ganharam uma aparência de envelhecidas, descascadas e úmidas. Na pós-produção foram incluídos efeitos especiais que permitiam que cenas inteiras fossem gravadas em estúdio (como é a ponte, o cemitério), além de aliar efeitos como profundidade, chuva, fogo e lama criados tanto por pintura quanto por cenografia virtual (MEMÓRIA GLOBO, 2015).

Uma das características mais visíveis destas experimentações diz respeito à intertextualidade (KRISTEVA, [1968] 1974) e ao interdiscurso (ORLANDI, 2005, p. 31-34; FIORIN, 2006), isto é, ao processo de produção de sentidos que se relaciona com outras artes, narrativas e linguagens apreensíveis nesta obra audiovisual, como referências às obras de Tim Burton, aos filmes do expressionismo alemão e do cinema *noir* americano. Este processo interdiscursivo não apenas possibilita produções de sentido por meio do uso de determinados temas ou padrões estéticos, mas os reelabora e lhes dá um sentido novo. Ou seja, a produção de sentido ancora-se nas relações interdiscursivas que se observam nos elementos característicos de uma nordestinidade (como o sotaque, o cenário urbano de Recife, as relações sociais), além da livre inspiração na literatura com *Assombrações do Recife Velho* (1955), de Gilberto Freyre. Assim, entendendo a minissérie brasileira como Cláudio Paiva (2007, p. 1) a caracteriza, isto é, uma “modulação de

narrativa seriada, em que a realidade histórica, social e política se mesclam com a imaginação ficcional [...]”; torna-se relevante investigar no campo da comunicação como um texto verbo-visual – neste formato específico – traz em si a possibilidade de perscrutar “[...] a criação de um universo simbólico em que confluem a memória histórica e as mitologias que estruturam o imaginário nacional” (PAIVA, 2007, p. 1).

Outro ponto a se destacar é que a minissérie hibridiza elementos identitários regionais da trama com temas e estéticas já trabalhados por outras minisséries/séries internacionais, produzindo sentidos não apenas em termos locais, mas também em termos de produções internacionais, como veremos mais adiante.

Os elementos regionais podem ser vistos, como já colocado, na inspiração literária de uma obra de Gilberto Freyre, na tematização da cultura popular e das lendas urbanas, na localização da trama numa Recife do início do século XX. Cabe mencionar que Pernambuco está presente em todo o processo de produção da minissérie, já que a diretora, uma das criadoras da trama, vários atores e atrizes, o diretor musical e o músico/cantor criador da trilha sonora são de Pernambuco.

Em termos de produto com características internacionais, podemos citar a construção

das personagens mortas-vivas cujo principal traço seria a sentimentalização. Assim, a minissérie apresenta o assunto (mortos-vivos sentimentalizados) não apenas por meio de relações temáticas e estéticas com outras minisséries/séries internacionais – como a francesa *Les Revenants* (Canal Plus, 2012-2015), a britânica *In the Flesh* (BBC, 2013-2014), as estadunidenses *Resurrection* (ABC, 2014-2015), *Santa Clarita Diet* (Netflix, 2017-2019) e *Sea Oak* (Amazon, 2017), a australiana *Glitch* (ABC/Netflix, 2015-) –, mas também relações que se constroem por meio da composição das personagens. Personagens que têm como traço definidor a sentimentalidade. Para alguns analistas, essa característica do morto-vivo/zumbi na audiovisualidade contemporânea proporciona que o analisemos como metáfora da sociedade (GARCÍA MARTINEZ, 2016), além, claro, da ameaça que sua mera presença traz aos vivos e à ordem natural das coisas (KEE, 2017; LAURO, 2015).

Já na vinheta de abertura, nas características da dimensão estética verbo-visual é importante destacar que uma simulação de animação em *stop motion* a partir de computação gráfica 3D apresenta figuras humanas sem rosto, apenas em um recorte que vai de uma altura logo abaixo dos ombros para baixo até a cintura. O cenário sugere um mangue ao fundo. O foco central recai sobre a rosa vermelha. Há um

vezamento entre a vivacidade de cores e o escurecimento monocromático no decorrer da vinheta.

Predominam o plano detalhe frontal e o *tilt* e *travelling* que acompanham a rosa em seus movimentos. A canção “Altas Madrugadas”,

de Juliano Holanda com a participação de Marcelo Pretto, embala a abertura. No ritmo instrumental do maracatu, a letra trata dos acontecimentos das madrugadas, como seu silêncio sombrio e sons pavorosos. O quadro abaixo sintetiza os principais achados da análise:

Quadro 1 – Análise da vinheta de abertura da minissérie

A CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO EM AMORTEAMO – VINHETA DE ABERTURA

Descrição do storytelling

A ideia central é o ciclo da vida e que o amor resiste para até depois da morte. Uma rosa cresce e é colhida por um homem. Ele a dá para uma mulher de vestido branco, como oferta de amor. Num rápido giro, a flor agora está na mão de outra mulher (ou seria a mesma?), de vestido preto, e esta está sendo sepultada. A terra encobre todo o corpo, a flor se decompõe junto às borboletas que pousam em sua pétala. Como no início, a flor renasce no chão e junto de si a mesmas borboletas. A duração total da vinheta é de 42 segundos.

Elementos da carnavalização e do grotesco

A presença do **duplo** e sua **coexistência** são nítidas. Aqui a vida e a morte, o branco e o preto, a felicidade e a tristeza, corpo em movimento e imóvel, o colorido e o monocromático dividem o espaço. Há uma **subversão** no ciclo tradicional, já que as borboletas não passam pelo processo de metamorfose: tal como os mortos-vivos, elas “renascem” da forma como morrem e não como um ovo, lagarta e crisálida. A **hierarquia** entre mortos e vivos é **rompida** pelo morto-vivo que estabelece um “**entre-lugar**” nos dois polos.

Outro ponto de destaque é a **terra**. É nela onde nasce a rosa, onde é enterrada a mulher e é dela que a flor e as borboletas “renascem”. Na cosmovisão carnavalesca, a terra (seja vista como túmulo, ventre, nascimento e também ressurreição) possibilita o movimento de **regeneração** do “baixo material e do corpo”.

A tipografia do título lembra uma rebuscada manuscrita onde se lê *AMORTEAMO*. O nome abre brechas para uma **leitura dúbia** proposital: infere-se tanto “a morte amo” como “amor, te amo”. A **ambiguidade** será reiterada durante toda a trama.

FONTE: Elaborado pelos autores (2017).

A análise recaiu sobre três personagens: Zé Coveiro, Padre Lauro e Malvina. Tal escolha se deve à importância de cada uma delas no mapa das inter-relações entre *plots* e *subplots* já apresentado. Vale ressaltar que a criação deste mapa de inter-relações apoia-se nas discussões de Sepulchre (2011).

Assim, tomamos como base para o fluxograma das inter-relações diegéticas anteriormente apresentado, as faixas do sistema de personagens (desenvolvido por Philippe Hamon e retrabalhadas por Sepulchre [2011]), distinguindo as personagens principais e secundárias que emergem de

elementos como qualificação (o retrato de uma personagem que coloca o espectador em um horizonte de expectativa) e funcionalidade (as ações da personagem propriamente ditas dentro dos *plots* e *subplots* e vínculos terciários). A seguir, os Quadros 2, 3 e 4 trazem um panorama da análise referente às personagens.

No que diz respeito à análise das sequências cênicas, vale destacar, segundo Rose (2002), como elas são e serão sempre parciais (já que envolvem escolhas, angulações e olhares do pesquisador sobre o objeto), incompletas (tanto pela relação espaço-tempo que exige um recorte, quanto pela possibilidade de (re)

leitura que outros pesquisadores farão sobre o mesmo objeto, mas captando realidades distintas ou peculiares) e, obviamente, abertas ao preenchimento de possíveis lacunas (por pesquisas futuras que tenham dados mais abastados, atuais e que antes não eram acessíveis, quanto pelo *background* – o chamado estoque cultural não estático – do leitor de tal análise). De igual forma, optou-se aqui por não colocar *frames* detalhando a sequência cênica por completo, mas apenas uma breve descrição do que ocorria na história naquele momento (informações que podem ser encontradas nos Quadros 5, 6, 7 e 8 dispostos a seguir) como forma de contextualização do enredo cênico.

Quadro 2 – Análise de personagem: Zé Coveiro

A CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO EM <i>AMORTEAMO</i> – PERSONAGENS I		
Breve descrição da personagem	Inter-relações	Elementos da carnavalização
Zé Coveiro: Soturno, ele é o responsável pelos sepultamentos no cemitério da cidade. Conversa com os mortos e apresenta-se com certa simpatia, apesar da aparência feia, olho cego e meio corcunda. Não raramente ele provoca riso, um riso confuso entre a repulsa e a comicidade.	<i>Subplot – E1</i>	É uma representação grotesca por excelência. Compreende os elementos do corpo grotesco que não é idealizado pelo ascetismo cristão: é inacabado e incompleto . O grotesco tem como característica a representação corporal em contínua transformação . A personagem não apenas simboliza um aspecto lúgubre, mas sublinha, sobretudo, o tom de comicidade nos gestos, vestimentas, aparência e fala. Quando ele é morto, a carnavalização opera na sobreposição de “dois corpos” (vida e morte) em mudança recíproca num mesmo sujeito, o que, por outro lado, também não deixa de lado sua figura simultaneamente cômica e trágica.

FONTE: Elaborado pelos autores (2017).

Quadro 3–Análise de personagem: Padre Lauro

19

A CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO EM <i>AMORTEAMO</i> – PERSONAGENS II		
Breve descrição da personagem	Inter-relações	Elementos da carnavalização
<p>Padre Lauro: É um sacerdote extremamente gordo, corruptível e glutão. Suicida-se quando um novo padre chega à cidade e o avisa que irá tomar conta do lugar. O motivo é uma investigação de corrupção das obras na igreja, sob a gestão de Pe. Lauro.</p>	<p><i>Subplot – D1</i></p>	<p>A personagem tem elementos do grotesco por ter o corpo quase sem forma humana abaixo do pescoço: o padre é literalmente redondo (a batina usada auxilia nessa impressão). Um corpo que foge ao belo e é imperfeito aos padrões clássicos. As cenas de sua glotonaria mostram uma visão carnavalizada pela degeneração e rebaixamento de um cago religioso relevante, de uma hierarquia respeitada na cidade e de singular importância à época. Sua volta ao mundo dos vivos, depois do suicídio dentro da própria igreja, também mostra o caráter ambíguo de sua existência: morto-vivo. O corpo grotesco está sempre comendo (LaCAPRA, 2010) e o protótipo da representação caricata do padre guloso na literatura escrita e na oralidade da cultura popular moderna, especialmente por volta do séc. XV, em Florença, é constante na figura do <i>piovano arlotto</i> [o pároco glutão], como afirma Burke (2010).</p>

FONTE: Elaborado pelos autores (2017).

Quadro 4–Análise de personagem: Malvina

A CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO EM <i>AMORTEAMO</i> – PERSONAGENS III		
Breve descrição da personagem	Inter-relações	Elementos da carnavalização
<p>Malvina: É uma moça muito introvertida, com apego aos temas sombrios e da morte. Apaixona-se por Gabriel, num casamento arranjado pelo pai. Ao ser abandonada no altar, suicida-se.</p>	<p><i>Plot</i></p>	<p>É uma personagem esférica que encarna a coexistência dos contrários em si: é a morta-viva que busca seu amor obstinadamente e a vingança às agruras familiares sentidas em vida. Coexiste em sua figura o belo e o feio, a pureza e a sedução, o amor e o ódio. Na carnavalização o “diálogo dos mortos” com os vivos – destaque para os diálogos entre a personagem com Gabriel, Lena, o pai, a mãe e o Padre Joaquim – também demonstra como as hierarquias se rompem e são subvertidas: os mortos são alçados a representantes centrais de protagonismo e promovem mudanças no mundo dos vivos.</p>

FONTE: Elaborado pelos autores (2017).

Quadro 5 – Análise de sequência cênica: o assassinato de Chico

A CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO EM AMORTEAMO – SEQ. CÊNICA I				
Cap.	Contexto cênico	Inter-relações	Elementos da carnavalização	Dur.
1	Chico invade o quarto de Arlinda, os dois se deixam levar pela paixão proibida e fazem amor. No momento do orgasmo, Chico é surpreendido e baleado nas costas por Aragão, marido de Arlinda.	<i>Subplot – A</i>	Aqui a visão carnavalesca opera sobre a coexistência do duplo num momento singular: é no assassinato de uma personagem que a vida de outra é concebida (Gabriel). Elementos como a vida e a morte, o privado (relacionamento proibido entre Arlinda e Chico) e o público (relacionamento legítimo de Arlinda e Aragão), a dor (pelo tiro) e o prazer (do orgasmo) dividem o mesmo espaço e os mesmos corpos.	≅ 3':00"

Fonte: Elaborado pelos autores (2017).

Quadro 6 – Análise de sequência cênica: o sepultamento de Padre Lauro

A CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO EM AMORTEAMO – SEQ. CÊNICA II				
Cap.	Contexto cênico	Inter-relações	Elementos da carnavalização	Dur.
1	O enterro de Padre Lauro reúne toda a cidade que sai em marcha fúnebre da igreja ao cemitério. O cortejo solene reúne os comerciantes, o novo padre Joaquim, o coveiro, as prostitutas e muitas famílias e suas crianças.	<i>Subplot – D2</i>	O cemitério, na ausência de uma praça, torna-se o espaço público por excelência dessa narrativa. É nele que ocorrem os embates entre vivos e mortos-vivos e é nele que as diferenças se fazem notar. A presença de setores sociais tão díspares e juntos no mesmo local ressalta as contrariedades (moralistas). Os sepultamentos nos quais as prostitutas, as famílias ricas, os comerciantes e os membros eclesiais dividem um único espaço é um destes exemplos, ou seja, o cemitério é o espaço do choque e da subversão. Algo semelhante ocorre em "Incidente em Antares" (1971), de Érico Veríssimo: os mortos insepultos aproveitam o cemitério, a praça e o coreto como seu espaço de debate e demonstração vívida de uma cosmovisão carnavalesca pautada pela entronização-destituição das hierarquias e moralidade judaico-cristã (RÉGIS, 1981, p. 21). O livro foi adaptado para a minissérie homônima da TV Globo, em 1994, sob a direção-geral de Paulo José.	≅ 2':30"

FONTE: Elaborado pelos autores (2017).

Quadro 7 – Análise de sequência cênica: Padre Lauro volta, morto-vivo, celebra a eucaristia

21

A CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO EM <i>AMORTEAMO</i> – SEQ. CÊNICA III				
Cap.	Contexto cênico	Inter-relações	Elementos da carnavalização	Dur.
5	Padre Lauro volta à vida com olheiras profundas e a cabeça torta para um lado destacando as marcas do enforcamento no sino da Igreja. E é na Igreja que ele resolve fazer uma missa aos mortos-vivos que, assim como ele, estão por toda a cidade. Auxiliado pelo padre Joaquim (vivo), eles retiram as hóstias das âmbulas e as servem aos “fiéis”.	<i>Subplot – D2</i>	A mésalliance carnavalesca entre o sagrado e o profano é o destaque desta cena. Além dos mortos-vivos ocuparem um local oficial (igreja) e de discurso autoritário sobre a vida dos fiéis (homilia), a figura central é o padre (suicida) que faz a celebração eucarística. A hóstia e o vinho (“corpo e sangue”), como memória da morte e ressurreição de Cristo, são oferecidos aos mortos-vivos ressuscitados. E um homem que, decapitado, segura sua cabeça embaixo do braço acaba por completar o rebanho dos mortos-vivos. Ignomínia, contrastes incongruentes e dessacralização ritualística resumem a insólita situação dentro da Igreja.	≅ 2':30"

FONTE: Elaborado pelos autores (2017).

Quadro 8 – Análise de sequência cênica: a morte (e o enterro) de Zé Coveiro

A CARNAVALIZAÇÃO E O GROTESCO EM <i>AMORTEAMO</i> – SEQ. CÊNICA IV				
Cap.	Contexto cênico	Inter-relações	Elementos da carnavalização	Dur.
5	Zé Coveiro é morto por Malvina ao tentar enterrá-la pela segunda vez. De volta à vida, como todos os mortos, o coveiro pede a Gabriel que o enterre para que ele possa descansar em seu devido lugar. O jovem, que desde pequeno sempre gostou da figura assombrosa e divertida do homem, realiza o desejo do estranho amigo ao som de “uma canção triste para embalar o sono” da morte.	<i>Subplot – E2</i>	Um traço marcante do realismo grotesco é a transferência de tudo que é elevado, espiritual e abstrato, para o plano material e corporal (terra com o corpo). Tal traço caracteriza o rebaixamento : a aproximação da terra e a corporificação. A correlação entre céu e terra é feita pela comparação feita por Zé Coveiro entre a terra jogada pela pá como a chuva fina que cai “espalhada” sobre o corpo (o superior/inferior ou o alto/baixo). A cosmovisão carnavalesca é apresentada com o contato entre Zé Coveiro e sua cova, entre o corpo grotesco e a terra, o morto-vivo como o entre-lugar , o corpo inacabado e imperfeito que – em íntima relação com o seu próprio ofício – deseja findar seu ciclo ao ser sepultado.	≅ 1':30"

FONTE: Elaborado pelos autores (2017).

Considerações finais

Considerando que os processos de produção de sentido só podem existir ancorados em uma materialidade discursiva – ou seja, por meio enunciados concretos –, como define Bakhtin (1988, 2003), discutimos ao longo do artigo como a carnavalização e o carnavalesco constituem-se não apenas como instâncias nas quais é possível observar a hibridização de gêneros e a emergência de vozes sociais distintas, mas também como espaços em que a cultura popular se defronta com os regimes de criação estética hegemônicos. Nesse espaço de disputa de sentidos, a cultura audiovisual e, principalmente, a cultura televisiva compõem o interdiscurso a partir do qual é possível desvelar o objeto estético e seu tensionamento com as injunções sociais, artísticas e estéticas de seu tempo.

Com base nesse contexto, observou-se por meio da análise realizada que a minissérie *Amorteamo*, entendida sob a perspectiva do popular massivo, apresenta elementos que constituem sua diegese a partir de uma construção discursiva impregnada pelo carnavalesco e pelo grotesco, que a insere de forma singular e concomitantemente na cultura nacional – ao tratar o tema dos mortos-vivos em um melodrama baseado em matrizes culturais brasileiras – e no interdiscurso que se constitui por meio do diálogo com outras obras audiovisuais que tematizam

os mortos-vivos ao redor do mundo. Destacam-se neste último aspecto, uma possível guinada afetiva apresentada na retomada do tema (a sentimentalização dos mortos-vivos) ou mesmo o interesse em se discutir a finitude da vida. Dessa forma, *Amorteamo* consegue um duplo feito: aproxima-se desse diálogo audiovisual internacional e, ao mesmo tempo, distancia-se dele por trazer a cosmovisão carnavalesca e grotesca aliada ao melodrama – tematizado a partir de matrizes culturais brasileiras – como um recurso essencial à sua constituição e a seu acabamento estético.

É importante frisar, em um cotejamento comparativo entre as bases teóricas usadas e os resultados encontrados na análise, como o elemento corporeidade/corpóreo (tanto nas discussões empreendidas pela carnavalização, quanto naquelas que se voltam ao grotesco) é central nas análises. Seja por meio do corpo carnavalizado que traz em si as marcas das diferenças e contrariedades com as quais as personagens e as sequências cênicas lidam, em especial, pela *mésalliance* carnavalesca que tudo digere e tudo ressignifica. Seja ainda por meio do corpo grotesco que contesta as regras, os limites e os controles de uma suposta sobriedade ou bom gosto tido como normativo. Assim, o corpo – no processo de apreensão das produções de sentido – é o elemento-chave para o qual o olhar do analista deve se voltar, no caso da minissérie.

Outro ponto de destaque nas possibilidades de compreensão das produções de sentidos analisadas na vinheta, personagens e sequências cênicas está justamente em sua “incompletude” analítica. Fazendo uso do termo “incompletude” como um olhar sinonímico às ideias bakhtinianas de eterna abertura do corpo carnavalizado e grotesco, é nitidamente perceptível como a análise empreendida ainda não consegue abarcar, por exemplo, o tema do “excesso” como parte de vinculação entre a materialidade audiovisual e as cosmovisões do carnaval e grotesco apreendidos na minissérie. Mais do que apenas um *mea culpa* da impossibilidade de abrangência total da análise, o que aqui se tenciona dizer é como as condições de linguagem (marcadamente múltiplas, além de permeadas por vozes sociais que as enformam do modo como elas são) possibilitam aberturas de novos olhares ao material estudado. Olhares futuros que podem passar pela conexão entre as matrizes culturais e o grotesco observado unicamente sob o viés das corporeidades; entre a *mésalliance* carnavalesca e os temas góticos (especialmente a partir do *locus horribilis*) presentes na obra; entre as poéticas do insólito atreladas ao tragicômico carnavalizado; entre o universo fantástico da obra em comparação com a tradição do formato industrial de minisséries da Rede Globo que já trabalharam com o tema dos mortos-vivos na grade de programação das 22 e 23 horas. Enfim,

múltiplas produções de sentido que novamente salientam a riqueza analítica potencial do objeto analisado.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. **A cultura popular a Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: _____. **Bakhtin: dialogismo e construção de sentido**. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2005. p. 87-98.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- BUTLER, Jeremy. **Television Style**. New York & London: Routledge, 2013.
- CZACHESZ, Istvan. **The Grotesque Body in Early Christian Discourse: Hell, Scatology, and Metaphormosis**. New York: Routledge, 2014.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-93.

- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FIORIN, José L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. Prozac para zombis: La sentimentalización contemporánea del muerto viviente en la televisión. **Brumal**, vol. IV, n. 1, 2016.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- KEE, Chera. **Not your average zombie: rehumanizing the undead from voodoo to zombie walks**. Austin: University of Texas Press, 2017.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo, Perspectiva, [1968] 1974.
- _____. **Powers of horror: an essay of abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1985.
- LaCAPRA, Dominick. Bakhtin, o marxismo e o carnavalesco. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, Igor. (Org.). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 149-184.
- LAURO, Juliet. **The transatlantic zombie: slavery, rebellion, and living death**. New Jersey: Rutgers University Press, 2015.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MEMÓRIA GLOBO. **Amorteamo: o melodrama sobrenatural conta a história de dois triângulos amorosos**, 2015. Disponível em: <<http://migre.me/ryQ1T>>. Acesso em: 18 set. 2015.
- MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- MORSON, Gary S., EMERSON, Caryl. Tradução Antonio de Pádua Danesi. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. São Paulo: Edusp, 2008.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande Sertão: Veredas**. 2006. 290 f. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação)–Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- NEGRI FILHO, Paulo. **Vinhetas de abertura de telenovelas brasileiras: uma cartografia do horário nobre**. 2017. 222 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)–Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/6642/Paulo+Negri+Filho_.pdf;jsessionid=7A7EDE951054F50DE4FC385CDE32B96C?sequence=1>. Acesso em: 20 out. 2019.
- ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.
- OROZ, Sílvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.
- PAIVA, Cláudio C. As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global. **BOCC – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, Covilhã, Portugal, Universidade da Beira Interior, 2007. Disponível em: <<http://migre.me/sNGtc>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

RÉGIS, Maria Helena Camargo.

A carnavalização em “Incidente em Antares”.

Travessia – Revista de Literatura Brasileira, n. 2, p. 19-22, 1981. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/18094/17011>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W; GASKELL, G. (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.

SACRAMENTO, Igor. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. **Revista Brasileira de Ciências de Comunicação – Intercom**, v. 37, n. 1, p. 155-174, jan./jun. 2014.

SEPULCHRE, Sarah. Personnage en série. In: _____. (Dir.) **Décoder les séries télévisées**. Éditions De Boeck: Bruxelles, 2011.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 11-36.

SODRÉ, Muniz.; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Referências audiovisuais

Amorteamo (minissérie). Brasil: Rede Globo, 2015.

Glitch (série). Austrália: ABC/Netflix, 2015.

In the Flesh (série). Reino Unido: BBC3, 2013-2014.

Incidente em Antares (minissérie). Brasil: Rede Globo, 1994.

Les Revenants (série). França: Canal Plus, 2012-2015.

Resurrection (série). EUA: ABC, 2014-2015.

Santa Clarita Diet (série). EUA: Netflix, 2017-2019.

Sea Oak (série-piloto). EUA: Amazon, 2017.

Informações sobre o artigo

Resultado de pesquisa: O artigo apresenta alguns resultados da pesquisa realizada na tese de doutorado que tem como título provisório “O excesso como simbiose entre o melodrama, a carnavalização e o fantástico: um estudo da produção de sentido na minissérie *Amorteamo*”, em fase de finalização.

Fontes de financiamento: Capes.

Considerações éticas: não se aplica.

Declaração de conflito de interesses: não se aplica.

Apresentação anterior: XXVI Encontro Anual da Compós, 2017, São Paulo, SP.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: às/aos colegas do Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, da Compós, que nos forneceram valiosas contribuições críticas após a apresentação desse trabalho no referido espaço.

Carnivalization and grotesque in the miniseries *Amorteamo*: an analysis of productions of meaning

Abstract

The article presents an analysis of the verbal-visual discourse of the Brazilian miniseries *Amorteamo* in order to study the production of meanings by audiovisual materiality and their dialogic relations in diegesis. The discussion is based on Bakhtin's language studies and Rose's Moving Image Analysis. The analysis shows the grotesque and the carnivalesque cosmovision as the articulating axis of the verbal-visual speech that characterizes the opening credits, the construction of characters and the scenic sequences. The results point not only to gender hybridization, but also suggest the tensions between hegemonic aesthetic creation regimes and the massive-popular.

Keywords

Production of meaning. Grotesque and the carnivalization. Television fiction. Miniseries *Amorteamo*.

Carnivalización y grotesco en la miniserie *Amorteamo*: un análisis de las producciones de sentido

Resumen

El artículo presenta un análisis del discurso verbal-visual de la miniserie brasileña *Amorteamo* con el objetivo de estudiar los sentidos producidos por la materialidad audiovisual y sus relaciones dialógicas en la diegesis. La discusión se basa en los estudios de lenguaje de Bakhtin y en el Análisis de Imágenes en Movimiento de Diana Rose. Del análisis emergen el grotesco y la cosmovisión carnavalesca como eje articulador del discurso verbal-visual presente en las imágenes de la viñeta, en la construcción de personajes y en las secuencias escénicas. Los resultados apuntan no sólo a la hibridación de géneros, pero también sugieren espacios de tensión entre regímenes de creación estética hegemónicos y masivo populares.

Palabras clave

Producción de sentido. Grotesco y Carnivalización. Ficción televisiva. Miniserie *Amorteamo*.

Maria Cristina Palma Munglioli

Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da USP. Professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo. Estágio Pós-doutoral na Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, França. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação – GELiDis/USP. Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
E-mail: crismunglioli@usp.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5553-6107>

Anderson Lopes da Silva

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Membro do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação – GELiDis/USP, e do Núcleo de Estudos em Ficção Seriada e Audiovisualidades – NEFICS da Universidade Federal do Paraná. Bolsista Capes. Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
E-mail: anderlopps@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4865-4201>

Contribuição dos autores

Concepção e desenho do estudo:

Maria Cristina P. Munglioli; Anderson Lopes da Silva

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Anderson Lopes da Silva

Redação do manuscrito:

Maria Cristina P. Munglioli; Anderson Lopes da Silva

Revisão crítica do conteúdo intelectual:

Maria Cristina P. Munglioli