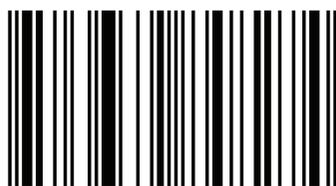


Estilística aplicada à websérie

Webséries são narrativas audiovisuais produzidas para a internet e disponibilizadas para acesso exclusivo no meio cibernético. Essa particularidade tende a caracterizar uma estrutura linguística que requer atenção quanto aos aspectos estilísticos dos textos verbal, visual e sonoro coexistentes para a confecção do produto. Supostamente devido à atualidade do tema, é perceptível a carência de bibliografia no que se diz respeito à sensibilidade pela linguagem aplicada à websérie. Partindo dessa premissa, esta pesquisa traz como objeto principal de estudo a websérie brasileira Crises Inúteis de um Relacionamento Qualquer. A intenção é desvendar, por meio de uma análise de forma/conteúdo e adotando a Estilística como metodologia, como os recursos expressivos são aplicados em uma narrativa audiovisual veiculada na esfera digital.



Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Mestre em Comunicação e Cultura e licenciado em Letras pela Universidade de Sorocaba (Uniso). Membro do Grupo de Pesquisa em Narrativas Midiáticas (Uniso/CNPq).



978-3-639-84827-4



João Paulo Hergesel

Estilística aplicada à websérie

Orientação: Míriam Cristina Carlos Silva

João Paulo Hergesel

Estilística aplicada à websérie

João Paulo Hergesel

Estilística aplicada à websérie

Orientação: Míriam Cristina Carlos Silva

Novas Edições Acadêmicas

Impressum / Imprensa

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle in diesem Buch genannten Marken und Produktnamen unterliegen warenzeichen-, marken- oder patentrechtlichem Schutz bzw. sind Warenzeichen oder eingetragene Warenzeichen der jeweiligen Inhaber. Die Wiedergabe von Marken, Produktnamen, Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen u.s.w. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Informação biográfica publicada por Deutsche Nationalbibliothek: Nationalbibliothek numera essa publicação em Deutsche Nationalbibliografie; dados biográficos detalhados estão disponíveis na Internet: <http://dnb.d-nb.de>.

Os outros nomes de marcas e produtos citados neste livro estão sujeitos à marca registrada ou a proteção de patentes e são marcas comerciais registradas dos seus respectivos proprietários. O uso dos nomes de marcas, nome de produto, nomes comuns, nome comerciais, descrições de produtos, etc. inclusive sem uma marca particular nestas publicações, de forma alguma deve interpretar-se no sentido de que estes nomes possam ser considerados ilimitados em matérias de marcas e legislação de proteção de marcas e, portanto, ser utilizadas por qualquer pessoa.

Coverbild / Imagem da capa: www.ingimage.com

Verlag / Editora:

Novas Edições Acadêmicas

ist ein Imprint der / é uma marca de

OmniScriptum GmbH & Co. KG

Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Deutschland / Niemcy

Email / Correio eletrônico: info@nea-edicoes.com

Herstellung: siehe letzte Seite /

Publicado: veja a última página

ISBN: 978-3-639-84827-4

Copyright / Copirraite © 2015 OmniScriptum GmbH & Co. KG

Alle Rechte vorbehalten. / Todos os direitos reservados. Saarbrücken 2015

Dedicatória:

À professora mestra Ana Maria Gurgel de Oliveira Gonzalez,

que despertou minha paixão pela estrutura da Língua Portuguesa;

que me mostrou como a Estilística é uma disciplina empolgante;

que pareceu contente quando escolhi esse campo para as pesquisas;

que insinuou que eu deveria levar minhas ideias ao Mestrado;

e que certamente contestará o queísmo desta dedicatória.

Agradecimentos:

Com uma prosopopeia, agradeço às madrugadas silenciosas que me ofereceram chá com biscoitos e conforto taciturno, na maioria das vezes em que eu precisei de concentração para tomar as rédeas desta pesquisa. Com uma hipérbole (que eu considero eufemismo), agradeço à professora orientadora, doutora Míriam Cristina Carlos Silva, figura onipresente, onipotente e onisciente desde o início do meu percurso formativo. Com uma sinestesia, agradeço aos demais professores do Mestrado em Comunicação e Cultura e também do curso de Letras da Universidade de Sorocaba, que me fizeram ouvir o aroma da ciência e saborear as cores do conhecimento. Com uma metonímia (da instituição pelos representantes), agradeço ao Colégio Objetivo São Roque, que respeitou meus constantes momentos de desespero e ofereceu flexibilidade na minha jornada de trabalho. E com uma metáfora, agradeço ao meu pai, motorista exclusivo que sempre me guiou pelos melhores caminhos, em tantas estradas esburacadas que precisei seguir, em tantas idas e vindas de explosões emotivas.

Epígrafe:

Estilística é a arte de falar poeticamente acerca de qualquer matéria.

(Mikhail Vasilyevich Lomonossov)

Sumário

1 INTRODUÇÃO: ESTILÍSTICA & WEBSÉRIES.....	7
2 WEBSÉRIE: OBJETO DE INTERESSE DA NARRATOLOGIA	27
2.1 A websérie como narrativa midiática	29
2.2 Websérie, narrativa, arte e tecnologia	35
2.3 Enredo: no contexto diegético	39
2.3.1 Ação principal e ações secundárias.....	41
2.3.2 Narrativa aberta e narrativa fechada.....	42
2.3.3 Encadeamento, encaixe e alternância	43
2.4 Personagens: os atores da história	45
2.4.1 A relevância na diegese	48
2.4.2 A composição do ser	49
2.4.3 Os processos de caracterização.....	50
2.4.4 As funções actanciais	52
2.5 Ambientação: cada um no seu espaço	54
2.5.1 O espaço físico.....	55
2.5.2 O espaço social	56
2.5.3 O espaço psicológico.....	56
2.6 Temporalidade: o tique-taque narrativo	57
2.6.1 Tempos externos da narrativa	57

2.6.2 Tempos internos da narrativa	59
2.6.3 A direção do tempo.....	60
2.6.4 A proporção do tempo	61
2.6.5 Projeção	65
2.7 Foco Narrativo: do narrador para o narratário.....	65
2.7.1 A participação.....	66
2.7.2 A focalização	67
2.7.3 A posição.....	69
2.7.4 Narratário extradiegético e intradiegético.....	69
2.8 Discurso: os modos de se expressar	70
2.8.1 O estilo direto	70
2.8.2 O estilo indireto.....	71
2.8.3 O estilo indireto livre	72
3 ROTEIRIZAÇÃO: PRÉ-PRODUÇÃO DA WEBSÉRIE	73
3.1 A narrativa no espaço cibernético.....	75
3.2 A roteirização para audiovisual.....	78
3.2.1 Ideia.....	79
3.2.2 Conflito	80
3.2.3 Personagens	81
3.2.4 Ação dramática.....	82
3.2.5 Tempo dramático.....	85

3.2.6 Unidade dramática	86
3.2.6.1 Os drops	88
3.2.7 Componentes do plano.....	89
3.3 Construindo (e desconstruindo) um roteiro de websérie	93
4 ESTILÍSTICA: METODOLOGIA DE PESQUISA.....	95
4.1 Comunicação e Estilística.....	97
4.1.1 Estilística, Retórica e Poética	101
4.1.2 As subdivisões da Estilística.....	105
4.1.3 As figuras de linguagem	106
4.1.4 Estilística como metodologia	109
4.1.5 Procedimentos de coleta, seleção e análise	110
4.2 A Estilística em prol da comunicação do humor	111
4.2.1 Observações morfoestilísticas dos metassememas	125
4.2.1.1 Boas-vindas ao mundo da conotação [...]	126
4.2.1.2 Entre atenuantes e agravadores: os x-femismos	140
4.2.1.3 Na base das permutas: os processos metonímicos	150
4.2.2 Reflexões semasioestilísticas dos metalogismos.....	156
4.2.2.1 Posicionando-se “anti” a tese	157
4.2.3 Anotações fonoestilísticas dos metaplasmos.....	167
4.2.3.1 Uns metaplasmos quaisquer: as sonoridades alteradas	169
4.2.4 Ponderações taxioestilísticas dos metataxes.....	174

4.2.4.1 O acréscimo de interpretações provindo de um [...].....174

5 CONSIDERAÇÕES185

REFERÊNCIAS.....193

1 INTRODUÇÃO: ESTILÍSTICA & WEBSÉRIES

Concluir a graduação em Letras foi apenas a introdução de uma vida acadêmica. Durante os três anos da Licenciatura, a Língua Portuguesa foi o foco para as pesquisas realizadas, sobretudo no que se diz respeito aos aspectos estilísticos da linguagem. Como amostra desse embasamento teórico adquirido e da paixão científica surgida com relação ao campo de estudo, alguns trabalhos iniciais foram elaborados.

O primeiro deles, um ensaio escrito em 2011 e posteriormente publicado na Revista Ensaios, da Universidade Federal Fluminense, buscou investigar a presença de figuras imagéticas – a saber: comparação, imagem, metáfora e alegoria – em obras da literatura infantojuvenil. Embora mais teórica do que prática, a pesquisa ajudou a entender melhor como funcionam esses mecanismos de linguagem e a relevância deles para a Linguística Cognitiva.

Já em 2012, com o conhecimento um pouco mais amadurecido, chegou o momento de imigrar ao estudo estilístico de uma obra da literatura brasileira contemporânea. Tendo como objeto de análise um conto de Adriana Lisboa, o artigo, publicado pela Revista Entrepalavras, da Universidade Federal do Ceará, aplicou a teoria calviniana na obra da autora, bem como apresentou uma interpretação estilística das figuras de linguagem presentes no texto.

No final do mesmo ano, consolidou-se o desenvolvimento de uma monografia centrada no estilo da escrita na internet. Após um ano e meio de leituras, fichamentos e coletas de dados, o trabalho de conclusão de

curso investigou como os adolescentes utilizavam os recursos estilísticos na comunicação escrita pelo Facebook. Para isso, foram analisadas atualizações de status do perfil de seis jovens residentes do Município de Alumínio, interior de São Paulo, com idades entre 13 e 17 anos. A pesquisa foi posteriormente transformada em livro acadêmico.

O trabalho com as figuras de linguagem, entretanto, não se restringiu às análises; fez parte também do desenvolvimento prático. A trajetória com produção cultural também sofreu uma forte influência da Estilística, desde o primeiro livro de contos, *20 Contar*, publicado no fim de 2008, como nos trabalhos mais recentes: *Anilina Ziguezague e Désirée*, publicado em 2011; *Um gato caolho do rabo comprido*, publicado em 2013; *Um perfume chamado Dri*, registrado e catalogado em 2014; e *11 de março*, publicado em 2015.

O envolvimento com a sensibilidade na comunicação escrita retornou como fruto nas participações em antologias de contos e poemas e em dezenas de prêmios literários, nacionais e internacionais, entre os quais estão: Desafio dos Escritores (promovido pela Câmara dos Deputados, em Brasília), Cancioneiro Poético (realizado pelo Instituto Piaget, em Portugal), Mapa Cultural Paulista (idealizado pela Secretaria da Cultura, em São Paulo) e Concurso Monteiro Lobato de Contos Infantis (promovido pelo SESC-DF, em Brasília).

Após essa experiência com pesquisa e produção cultural e ainda com foco no estudo do estilo, principalmente em produtos cibernéticos, levantou-se um questionamento sobre a presença de recursos expressivos em narrativas midiáticas – particularmente, as webséries

brasileiras. A inquietação era compreender como a Estilística contribui para a ampliar o grau de sensibilidade da linguagem nesse gênero textual.

A produção bibliográfica voltada à Estilística da Língua Portuguesa é um relevante antecedente para o entendimento desse tema como viável. Também se considerou o trabalho editorial com revisão gramatical de livros e copidesque (e, portanto, o conhecimento de diversos tipos de narrativas) e a experiência como docente no Ensino Fundamental II e no Ensino Médio – mantendo, assim, contato diário com pessoas de 12 a 18 anos, um dos grupos etários mais presente no cenário on-line, segundo Freitas e Costa (2006, *passim*). Levou-se, pois, a dúvida à pós-graduação.

Para dar início à delimitação do problema, é fundamental retomar as palavras de Charles Bally, linguista seguidor dos estudos de Saussure e considerado o pai da Estilística. Ele afirma que essa disciplina “estuda os fatos expressivos da linguagem organizada de acordo com seu conteúdo emocional, quer dizer, a expressão dos fatos da sensibilidade por meio da linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade”¹ (BALLY, 1909, p. 16).

Assim, vê-se como correto compreender que o estudo da linguagem sob o ponto de vista da sensibilidade e da emoção é notável em qualquer modo de expressão linguística, seja verbal ou não verbal. Portanto, torna-se possível analisar estilisticamente oralidade, gesticulações, textos

¹ Tradução livre do francês. Fragmento original: “La stylistique étudie donc les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité”.

literários – e, inclusive, roteiros. Para Comparato (1995, p. 19), roteiro é “a forma escrita de qualquer projeto audiovisual”.

Nas palavras de Cazani Junior e Affini (2010, p. 9818), a narrativa audiovisual é o “produto da descrição de ações que se desenrolam dentro de um espaço sob pressuposição lógica, utilizando-se de uma linguagem sincrética, composta por recursos audíveis e visuais” e ainda acrescentam que esse gênero “complexificou-se, principalmente, pelo intenso processo de hibridização de paradigmas”.

Dentre os tipos de narrativas audiovisuais, existem os filmes (longas-metragens e curtas-metragens), as séries de televisão, os teleteatros e, sobretudo, as webséries, um gênero em ascensão, principalmente devido à propagação dos sites de vídeo. Segundo Mbariket (2011, p. 4), “uma websérie é uma apresentação em série criada pelo talento individual e distribuída na internet para que todos vejam”.

A intenção da pesquisa, portanto, foi unir as narrativas midiáticas, o formato websérie, a roteirização para a mídia on-line, e os aspectos estilísticos da linguagem. Dessa forma, buscou-se descobrir, com uma análise de conteúdo, adotando a Estilística como metodologia, como os recursos expressivos da linguagem são aplicados em uma narrativa audiovisual veiculada em meio digital, concentrando a pesquisa na linha temática de análise de processos e produtos midiáticos.

Entende-se que a determinada linha de pesquisa traga como principais objetivos: o estudo das configurações das obras (textos culturais) das culturas e das comunicações midiáticas nas relações entre comunicação e transformações tecnológicas; a abordagem da

comunicação como cultura em suas dimensões estética, ética e política; a fundamentação teórica de objetos de pesquisa: produtos e linguagens dos meios, estratégias de representação, recepção e construção de sentidos; e a análise dos modos de narrar emergentes na intersecção entre formas técnicas e formas estéticas.

Antes de iniciar a pesquisa propriamente dita, realizou-se um levantamento bibliográfico sobre os temas mais pertinentes a ela relacionados: webséries, narrativas, roteiros e Estilística. As informações coletadas para o estado da questão ajudaram a delimitar o que já foi feito por outros autores de Comunicação e Cultura e qual seria a melhor forma de contribuir academicamente para a área.

Quando se fala em webséries, um importante documento que pode ser utilizado como consulta não é exatamente o que se espera no meio acadêmico: em vez de um artigo científico, ou de uma dissertação de mestrado, ou de uma tese de doutorado, ou de um livro técnico, uma importante fonte de informações e curiosidades sobre o tema está na revista digital *Web Series Network Magazine*.

Editada pelo norte-americano Rick Mbariket, a revista é veiculada gratuitamente na internet, geralmente por sites de compartilhamento de arquivos midiáticos, como Scribd ou Issuu, e tem periodicidade trimestral. A cada edição, há relatos de certo ponto de vista interessantes sobre produção e veiculação de webséries em meio internacional, bem como entrevistas e resenhas de produtos concluídos ou que estão em andamento.

Logo na primeira edição da respectiva revista, Mbariket (2011) introduz o leitor ao tema ao explicar resumidamente que a websérie, assim como a série de televisão, é uma narrativa audiovisual apresentada em capítulos, de forma sequencial e distribuída livremente no espaço cibernético. Além desse folheto digital, outra produção bibliográfica importante para o início de uma pesquisa envolvendo o gênero tratado é o levantamento feito por Diego Darío Lopez Mera.

Em seu artigo *WEBSERIES: Nuevo fenómeno de experimentación audiovisual y entretenimiento*, o pesquisador colombiano faz um resgate da origem desse texto audiovisual, apresentando o surgimento e a propagação da ideia pela rede mundial de computadores. Como contribuição para a área de comunicação, Lopez Mera (2010) enfatiza que as webséries são uma ferramenta que possibilita a experiência tanto na questão argumentativa da mídia como na receptividade pelo público a que é direcionada.

Em outras palavras, o comunicador afirma que, além de ser um gênero em ascensão, as webséries funcionam também como ferramenta essencial para fazer um experimento entre aquilo que é bem recebido e o que não o é, na relação interativa entre internet e webespectador – ou no ângulo comercial: produto e consumidor. Viana (2012), por sua vez, aponta que o público consumidor desse produto são os adolescentes.

Ainda que em artigo de veiculação no TechTudo, um site sobre inovações tecnológicas, a redatora Gabriela Viana faz, em *Webséries brasileiras fazem sucesso no YouTube*, uma leitura sobre a situação das webséries no Brasil, analisando brevemente a recepção por parte do

público juvenil e pontua em tópicos os elementos necessários para se produzir uma websérie de qualidade.

Assim como o artigo mencionado, há outras matérias jornalísticas e demais informativos sobre o assunto em diversos websites – e é por meio dessa alternativa que se torna possível compreender melhor como as webséries cumprem com o papel de narrativa hipermediática, focando o estudo nas criações brasileiras, uma vez que ainda há um número bem baixo de conteúdo acadêmico sobre o tema.

Um livro, porém, lançado em março de 2013, dialogou diretamente com a produção desta dissertação – *Webséries: criação e desenvolvimento*, de Guto Aeraphe (2013). Na obra, o autor, especialista em mídia eletrônica e com vasta experiência em produções audiovisuais no contexto do universo on-line, aborda a conceituação de narrativa transmídia e discute aspectos de produção, recepção e distribuição.

É notável que as webséries contêm os elementos básicos para a elaboração de uma história de ficção – o conjunto aqui denominado PENTE (personagens, enredo, narração [ou foco narrativo], tempo [ou ambientação] e espaço) –, configurando-se, assim, um exemplo de narrativa. Para compreender melhor esse tema, tem-se em mãos pesquisadores experientes e consagrados.

Um deles é Walter Benjamin, com seu *O narrador*, presente no livro *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Nessa obra, embora o ensaísta alemão aborde questões sobre a obra de Nikolai Leskov, traz relevantes informações sobre a origem de uma narrativa, como, por exemplo, que a fonte a que todos os narradores

recorrem é a experiência que passa de pessoa a pessoa (BENJAMIN, 1994).

Complementando a ideia de construção narrativa, o livro *As estruturas narrativas*, do linguista búlgaro Tzvetan Todorov trabalha a questão da estética do texto, fornecendo dicas não apenas sintáticas, de construção, da forma como o texto foi elaborado, como também de conteúdo. Esses apontamentos, denominados “leis da estética”, são instrumentos que zelam pela fluidez da narração (TODOROV, 2006).

Com relação às narrativas audiovisuais, os pesquisadores Luiz Enrique Cazani Junior e Letícia Passos Affini, inspirados por McLuhan, explicam-na como um “produto da descrição de ações que se desenrolam dentro de um espaço sob pressuposição lógica, utilizando-se de uma linguagem sincrética, composta por recursos audíveis e visuais” (2010, p. 9818) e versam sobre o assunto em seus artigos *Narrativa audiovisual complexa e modular* e *Narrativas audiovisuais no ciberespaço*.

Contudo, as relações narrativas não ficam apenas no papel como tampouco estão presentes apenas no meio audiovisual; elas estão presentes no dia a dia. Uma explicação mais aprofundada sobre o assunto encontra-se em artigos e recortes acadêmicos presentes no livro *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*, organizado pelos comunicólogos Vera França e César Guimarães.

As narrativas – incluindo obviamente as webséries – surgem devido a uma forma de expressão (leva-se em consideração que expressão é a transferência feita individualmente de pensamentos e emoções para fora do corpo, seja em forma de pinturas, gestos, movimentos corporais, sinais

particulares ou palavras). Para as narrativas audiovisuais, é necessário que, antes da influência sonora e visual, o texto passe por um processo verbal escrito, mais comumente denominado roteiro.

Sendo a “forma escrita de qualquer projeto audiovisual” (COMPARATO, 1995, p.19), o principal objetivo de um roteiro é “combinar códigos” para que, durante a montagem de um produto audiovisual, possam comunicar a mensagem de forma alternada ou simultânea, diferenciando-se assim dos outros tipos de escrita. Essas e outras explicações, bem como o passo a passo para a elaboração de um roteiro, estão presentes no dossiê *Da criação ao roteiro*, com conselhos fornecidos pelo roteirista Doc Comparato.

Para fortalecer as dicas de Comparato, há o *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*, escrito por Syd Field. Tomando por base a experiência na área de cinema, o roteirista estadunidense dá as devidas orientações a iniciantes e entusiastas – e inclusive, profissionais da área – sobre como consolidar um personagem, estabelecer as sequências, fundamentar as cenas e criar inícios e finais (FIELD, 2001).

Por fim, o professor de escrita criativa e consultor de filmes Robert McKee reúne, na obra *Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiros*, informações essenciais para a produção de textos para o teatro e para o audiovisual. Além disso, esmiúça os detalhes mais impactantes de cada recurso, como, por exemplo, ao afirmar que “diálogos roteirizados devem dizer o máximo no mínimo possível de palavras” (McKEE, 1998, p. 502).

Outras ponderações relevantes para o estudo da produção de uma narrativa audiovisual em espaço cibernético são encontradas na obra *Roteiro para as novas mídias: do cinema às mídias interativas*, de Vicente Gosciola, que trata, acima de tudo, da criação roteirizada de ferramentas comunicacionais hipermidiáticas – levando em consideração que “hipermídia é o conjunto de meios que permite o acesso simultâneo a textos, imagens e sons de modo interativo e não linear, possibilitando fazer links entre elementos de mídia.” (GOSCIOLA, 2008, p. 33).

Enfim, chegou-se ao ponto em que foram coletados dados sobre a disciplina responsável pela parte metodológica do projeto: a Estilística. A opção por essa área surgiu ao se pensar que não é aconselhável recorrer à gramática para análise de diálogos pré-elaborados, visto que há desvios que a referida ciência não justifica. Também não é recomendável que se use da sociolinguística somente, dado que ela localiza os traços com base no contexto, mas não esclarece a questão do envolvimento na comunicação, já que os recursos linguísticos utilizados nas webséries são, prioritariamente, propositais.

Enfatiza-se, portanto, que, para que seja possível compreender o motivo de o autor ter escolhido tais fenômenos da linguagem e como eles contribuem para o aumento do grau de sensibilidade da narrativa, é necessário fazer uso da disciplina que estuda a expressão. Como a própria perífrase revela, ela permite a compreensão de diferentes estilos (coletivos e individuais) e o envolvimento por meio da expressividade (emoção, sentimentalismo, simpatia).

Ao imergir nos estudos mais consagrados a respeito dessa área, que transita entre Letras, Filosofia e Comunicação, é provável esbarrar-se com as palavras de Charles Bally, que afirma, em seu *Tratado de estilística francesa*, que essa disciplina visa a tratar a linguagem a partir de sua expressividade, resultando em um diálogo entre linguagem e sensibilidade (BALLY, 1909).

Um de seus seguidores, o também francês Pierre Guiraud, declara em sua obra *A estilística*: “Estilística é um meio de expressar o pensamento por intermédio da linguagem. [...] Cabe perguntar: trata-se de exprimir o pensamento, seu pensamento ou um pensamento?” (GUIRAUD, 1970, p. 11-12).

Já a brasileira Nilce Sant’Anna Martins, no entanto, prefere justificar em sua *Introdução à estilística* que a estilística estuda “os meios que ela oferece aos que falam ou escrevem para manifestarem estados emotivos e julgamentos de valor, de modo a despertarem em quem ouve ou lê uma reação também de ordem afetiva” (MARTINS, 2008, p. 41).

Dessa forma, há o endosso de que a Estilística é a metodologia indicada para analisar e interpretar a presença de recursos expressivos não apenas em roteiros de webséries como em qualquer tipo de produção textual. Além disso, o livro *As figuras de estilo*, de Henri Suhamy (s.a.), pode servir como suporte para compreensão do posicionamento de determinados aspectos estilísticos.

Com o breve levantamento bibliográfico, entendeu-se que o conceito e o histórico do formato compreendido como websérie ainda estão sendo construídos (e a carência de fontes é ainda maior no Brasil).

Além disso, não houve nenhum estudo sobre a questão da Estilística como metodologia para a produção e a análise de webséries com o intuito de ampliar o nível de sensibilidade linguística dessa narrativa midiática específica.

Por outro lado, tal como os sites de redes sociais, os jogos eletrônicos e a própria televisão, os vídeos da internet ocupam um espaço muito amplo a respeito de entretenimento. Por dia, são postadas centenas (ou milhares) de cliques musicais, gravações caseiras, paródias, videologs, curtas-metragens, entre outros tipos de vídeos (VIANA, 2012). Embora alguns desses filmes sejam feitos de forma espontânea, a maioria ainda é roteirizada e feita com atenção para atender ao nível de linguagem almejado. Para que seja possível compreender o motivo de o autor ter escolhido tais fenômenos expressivos, é necessário fazer uso da Estilística.

Para o linguista José Lemos Monteiro (1991, quarta capa), “a estilística deve, pois, descobrir e interpretar esses traços que aparecem em todos os níveis da linguagem”. E ainda acrescenta que “o enfoque estilístico não pode se deter no simples inventário das possibilidades de escolha ou na sistematização de fórmulas”. Partindo deste ponto de vista, a Estilística é a disciplina indicada para analisar e interpretar a presença de recursos expressivos – também – no audiovisual.

McKee (1998, p. 502), a respeito desse assunto, disserta que “primeiramente, diálogos roteirizados exigem compreensão e economia”, ou seja, “diálogos roteirizados devem dizer o máximo no mínimo possível de palavras”. Por fim, ressalta que os diálogos roteirizados devem se

basear nas marcas da oralidade, “usando um vocabulário informal e natural, com contrações, gírias e, ainda, se necessário, vulgaridade”.

Por meio das narrativas audiovisuais, estabelece-se a cibercomunicação, que, segundo Cazani Junior e Affini (2009, p. 331), é “definida como o sistema comunicacional oriundo da junção dos recursos das telecomunicações com a informática, a chamada telemática” e que se desenvolveu “graças à necessidade crescente de armazenagem e transmissão de dados a distância, a princípio, atrelado ao desenvolvimento de tecnologia bélica”. A cibercomunicação, no entanto, constitui “um amplo mecanismo de circulação de dados, no âmbito comunicacional denominado de ciberespaço”.

Dentro do conceito de cibercomunicação, portanto, encontram-se as já mencionadas webséries, que, por sua vez, “permitem a experimentação que não somente se limita aos argumentos, mas também à maneira de apresentá-los com respeito à interface do usuário do website em que se encontram” (LOPEZ MERA, 2010, p. 4). Ou seja, além de ser um gênero em ascensão, as webséries ainda servem como meios de fazer experiências, testar o que é possível e o que não é quando o assunto é a interação entre internet e espectador (ou, por um olhar mais comercial: produto e consumidor).

Por fim, a ideia de analisar estilisticamente as narrativas midiáticas no contexto do universo on-line justifica-se não só pelo fato de que é de grande interesse para a área de Comunicação e Cultura, como também fundamental para compreensão de como escrever e produzir material de qualidade; isto é, de que recursos o produtor pode fazer uso para que se

constitua a sensibilidade da narrativa. Para tanto, a sugestão de websérie para análise foi *Crises Inúteis de um Relacionamento Qualquer*, Phil Rocha e Douglas Jansen, 2012-2013.

CIRQ (forma abreviada do nome, adotada a partir deste ponto) é uma websérie cuja produção se iniciou em 2012 pela empresa florianopolitana A Gente Faz Séries, que mantém contato com os espectadores por meio do website próprio (<http://www.agentefazseries.tv/>), do canal no YouTube (www.youtube.com/user/agentefazseries) e de páginas nas redes sociais.

A websérie é focada no cotidiano de dois jovens casais de namorados. O ponto de partida da história é definido com a seguinte sinopse: “Fabiana e Vinícius são um casal. Pedro e Roberta também. Pedro é ex de Fabiana e nunca ‘chegou lá’. Quando se juntam dois casais completamente improváveis, as maiores discussões podem resultar em crises inúteis...” (A GENTE, 2012).

Como já defendido, optou-se pela Estilística como metodologia, pois essa disciplina propõe uma interpretação além das regras de regência e concordância; permite a compreensão de diferentes estilos (coletivos e individuais) e o envolvimento por meio da expressividade (emoção, sentimentalismo, simpatia). Dessa forma, é possível reconhecer o que é suscetível de sentimentos (ou não) em um movimento corporal, em um gesto físico, em uma oratória, em um bate-papo da internet e, principalmente, em textos verbais escritos, sobretudo na poesia e nas narrativas.

Uma vez que a Estilística possibilita a interpretação de elementos emotivos dentro de um texto, ela também traduz as intenções e os significados por trás de um diálogo roteirizado elaborado para o audiovisual. Essa possibilidade ocorre porque, segundo Comparato (1995, p. 19), “a especificidade do roteiro no que representa a outros tipos de escrita é a referência diferenciada a códigos distintos que, no produto final, comunicarão a mensagem de maneira simultânea ou alternada”. E ainda faz uma exemplificação, utilizando a dramaturgia, no que diz respeito à criação teatral “que também combina códigos, uma vez que não alcança sua plena funcionalidade até ter sido representado”.

Voltando a situar a pesquisa no contexto cibernético, Viana (2012) verifica que mais de quatro bilhões de vídeos são assistidos por dia e mais de sessenta horas de filmagens são postadas por minuto. Ainda comenta que, “em meio aos grandes números relacionados ao YouTube, um formato vem se destacando cada vez mais: as webséries” (VIANA ,2012, p. 1). E aborda a interatividade com os espectadores e a fidelidade do público: “as produções brasileiras começaram a ir ao ar em 2009 e vêm se tornando cada vez mais populares entre os internautas”.

Martins (2010) constata que as webséries são aclamadas, principalmente pelos jovens, por três motivos: pela praticidade, uma vez que são disponibilizadas em sites de vídeo; pela rapidez, já que os episódios têm aproximadamente de dez a vinte minutos cada; e pela interatividade – é possível escolher quando e ao que deseja assistir, além da capacidade de deixar recados nos vídeos e interagir com a produção. Igualmente, a linguagem utilizada nos vídeos e as situações abordadas

são muito próximas do cotidiano adolescente, proporcionando a identificação.

Partindo da ideia de que o roteirista faz uma escolha prévia dos recursos que utilizará na sua criação, questionou-se quais os objetivos estilísticos pretendidos na produção dos diálogos de webséries, quanto à interação entre os elementos básicos da narrativa e a constituição da expressividade. Em outras palavras, o objetivo deste trabalho foi descobrir como a estilística colabora, em uma websérie, para transformar os signos prosaicos em comunicação passível de suscetibilidade. Para ajudar a responder a essa questão, foram analisadas passagens da websérie *Crises Inúteis de um Relacionamento Qualquer*, Phil Rocha e Douglas Jansen, 2012-2013.

Antes de qualquer aprofundamento científico, levando em consideração apenas os antecedentes e a experiência pessoal relacionada às webséries e sua produção, ficou estabelecida a hipótese de que as figuras de linguagem, enquanto recursos expressivos que zelam pela estética da linguagem, proporcionam alterações no nível fonológico, morfológico, sintático e semântico. Com isso, partes do texto prosaico são convertidas em fenômenos estilísticos – ou pelo menos em comunicação gerada por meio da sensibilidade.

Para chegar às considerações deste trabalho, recorreu-se a um estudo dirigido às obras de: Iuri Lotman, Tzvetan Todorov, Bóris Uspênskii e Míriam Cristina Carlos Silva, no que se diz respeito às narrativas midiáticas; Doc Comparato, Vicente Gosciola e Guto Aeraphe, sobre narrativas no contexto do universo on-line; e Charles Bally, Nilce

Sant'Anna Martins, José Lemos Monteiro, Othon Moacir Garcia e Cláudio Cezar Henriques, sobre Estilística; dentre outros pensadores e textos de livre acesso.

Para a realização deste projeto, fez-se uso de uma pesquisa teórico-prática, relacionando os conceitos teóricos abordados em uma fundamentação de cada assunto tratado nesse trabalho – narrativas midiáticas no contexto do universo on-line, particularidades das webséries brasileiras e Estilística como metodologia para as pesquisas em Comunicação e Cultura – de modo qualitativo, visto que se buscou chegar a uma consideração tomando por base os fatos observáveis, e não numéricos.

Esta pesquisa foi desenvolvida ao longo de quatro semestres, período de duração do curso de pós-graduação *stricto sensu* Mestrado em Comunicação e Cultura, da Universidade de Sorocaba. Para cada semestre, além das pesquisas realizadas com o propósito de elaborar a dissertação de mestrado, também foram cursadas disciplinas obrigatórias e eletivas, conforme o regulamento da instituição.

Sobre esta pesquisa propriamente dita, a intenção foi dividi-la em três capítulos de desenvolvimento, além do capítulo introdutório, das considerações finais e dos apêndices. Essa estratégia teve como objetivo estruturar o trabalho de forma que priorizasse a clareza de ideias, a coesão entre os assuntos discorridos e a coerência textual da dissertação como um todo.

Na primeira parte, *A websérie como objeto de interesse da narratologia*, considerou-se a websérie como narrativa midiática e refletiu-

se sobre sua relevância para os estudos na área de Comunicação e Cultura. Dessa forma, procurou-se estabelecer a relação entre Narratologia, Comunicação e Cultura, investigar a websérie como objeto de interesse da Narratologia e discutir os conceitos de narrativa com base na websérie *CIRQ*.

Na segunda parte, *Processos de roteirização da websérie*, revisou-se o histórico sobre o formato websérie e se entendeu o roteiro como projeto inicial para qualquer websérie. Assim, buscou-se teorizar as estruturas que compõem um roteiro de websérie, os componentes de um plano fílmico e o posicionamento da câmera, interpretando como esses elementos se aplicam na websérie *CIRQ*.

Na terceira parte, *A Estilística como metodologia de pesquisa*, defendeu-se a Estilística como disciplina fundamental para análise de fenômenos emotivos intrínsecos à linguagem. Portanto, buscou-se revisar teoricamente o conceito de Estilística, sua relação com a Retórica e a Poética aristotélicas e a relevância da utilização das figuras de linguagem como forma de aumentar o nível de sensibilidade da narrativa. Para isso, analisou-se como os recursos expressivos agem em algumas passagens da websérie *CIRQ*.

Por fim, ainda se fazem presentes, nos apêndices deste trabalho, algumas pesquisas paralelas, aprovadas e apresentadas em congressos e publicadas em periódicos e/ou anais de eventos, que aplicam a teoria aqui desvencilhada em outras webséries e em produtos midiáticos correlatos. A decisão pela não inclusão dessas análises do corpo do texto ocorreu com base no fato de que não existe mais o ineditismo delas;

portanto, a fim de evitar redundâncias ou caracterizar um possível autoplágio, criou-se uma seção exclusiva, visto que, de certa forma, denotam importância e complemento a esta pesquisa.

2 WEBSÉRIE: OBJETO DE INTERESSE DA NARRATOLOGIA

O estudo das narrativas recebe o nome de Narratologia (TODOROV, 1982). Pesquisas neste campo são vistas como fundamentais para a Comunicação e para a Cultura: para esta, pois a narrativa surgiu na oralidade, nas aventuras relatadas por marujos e nos costumes sustentados por camponeses (BENJAMIN, 1994) e se manteve através dos anos, atingindo a hipermídia (GOSCIOLA, 2008); para aquela, pois estabelece uma relação midiática entre os vínculos sociais e possibilita a manifestação dos sujeitos (LEAL, 2006).

Sustenta-se, aqui, como significado de Cultura, o conjunto de informações que, embora não sejam hereditárias, os seres humanos, em seus coletivos sociais, são responsáveis por acumular, conservar e transmitir (LOTMAN, 1979a). Em outras palavras, a cultura, sendo memória não genética, é um texto amplo o suficiente para abranger outros textos dentro de si, e a interação entre esses textos resulta em um sistema sógnico (SILVA, 2010).

Como definição de Comunicação, adota-se a ideia de França (2001, p. 1), de que a área compreende o processo de “produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores” quando este é realizado por meio “de uma materialidade simbólica – da produção de discursos – e inserido em determinado contexto sobre o qual atua e do qual recebe os reflexos”. Para além dessa abordagem, considera-se o consumidor da narrativa, por meio de sua leitura e interpretação, um colaborador para a recriação do texto (WOLFF, 1982).

Sabe-se também que texto, o significado da palavra, não se restringe aos limites da linguagem verbal, podendo-se estender ao sonoro, ao imagético, ao audiovisual e a outras tantas formas de expressão (GUIMARÃES, 2004). E, por ser fruto da expressão linguística, é capaz de transferir para algum tipo de mídia — e aqui, entende-se como mídia o meio, a ponte, pelo qual dois corpos fazem contato (BAITELLO JUNIOR, 2012) — o cerne de nossas reflexões, sentimentos, ideias, características afetivas e intelectuais (BALLY, 1909).

Dentre as superestruturas textuais, ou seja, a estrutura generalizada que caracteriza um tipo de texto sem necessariamente levar em consideração seu conteúdo, encontra-se a narrativa (GUIMARÃES, 2004). Em outras palavras, configura-se como narrativo qualquer texto composto pelos seguintes elementos básicos: foco narrativo, ação, personagem, espaço e tempo (VASCONCELOS, 2008). Assim, torna-se necessário que o autor crie uma sensação de objetividade apoiada na temporalidade, materializando uma sequência de eventos e, posteriormente, transformando tais ocorrências relatadas (ABDALA JUNIOR, 1995).

Com base nesses pensamentos e com o apoio das explicações de Silva (2010), estabelece-se uma forte relação entre Narratologia, Comunicação e Cultura: texto narrativo pode configurar-se como um exemplo de texto artístico; texto artístico é sinônimo de signo poético e, portanto, um tipo de linguagem; linguagem é, sobretudo, cultura; e é na cultura (por ela e com ela) que ocorre a comunicação.

Partindo dessa lógica, investigou-se por que o formato websérie se caracteriza como texto narrativo e o que faz com que ele seja um objeto de interesse da Narratologia. Para tanto, realizou-se uma revisão bibliográfica do histórico e das categorias da narrativa, discutindo sua conceptualização e exemplificando as ideias apresentadas com análise de fragmentos extraídos da websérie *CIRQ*.

2.1 A websérie como narrativa midiática

A narrativa é uma das mais antigas mídias. Embora, para Benjamin (1994), ela tenha surgido nas histórias contadas pelos navegadores, exploradores em alto-mar, e na tradição a ser mantida pelos camponeses, sabe-se que essa ideia é válida apenas para a expressividade oral. A narrativa, como forma de comunicação, está presente, desde sempre em nosso dia a dia. Com Bretas (2006), narrar foi a maneira encontrada pelo homem para poetizar a teatralidade prosaica do cotidiano.

Quando o morador das cavernas aprendeu a se comunicar e registrou, nas rochas, por meio de desenhos rupestres, o que via, caçava ou pretendia, para que outro fizesse uma leitura visual das imagens e compreendesse o que se passava, constituía-se uma narrativa. Obviamente, a narrativa não estava presente na escrita, nem na oralidade, mas se manifestava por meio do texto não verbal.

Presente em vários tipos de linguagem, a narrativa passou pela oralidade (contação de história) pela escrita (literatura), pelas imagens (pinturas, fotografias), pelo audiovisual (cinema, televisão) e alcançou a

hipermídia. Dada a consolidação do espaço cibernético e da facilidade de interação entre os usuários desse meio, as narrativas se expandiram em narrativa transmídia, quando o conteúdo de uma mídia se apropria de outra mídia alternativa, e em narrativa de hipermídia, isto é, “o conjunto de meios que permite acesso simultâneo a textos, imagens e sons de modo interativo e não linear, possibilitando fazer links entre os elementos de mídia, controlar a própria navegação” (GOSCIOLA, 2008, p. 34-35).

Acredita-se que um exemplo contemporâneo de narrativa é a websérie. Idealizada em 1988, com o projeto *The QuantumLink Serial*² – “[...] muito antes de a Internet mudar a maneira como as pessoas vivem suas vidas cotidianas, havia uma forma inovadora de contar histórias chamado *The QuantumLink Serial*, na AOL. Idealizado pelo escritor Tracy Reed em 1988, o mundo experimentou pela primeira vez a série on-line de ficção, via sala de chat, e-mail e narrativa tradicional. Também foi interativa, já que Reed muitas vezes incorporou material inspirado pelos fãs. Depois de seu fim, em 1989, a web não hospedou nada assim por um bom tempo” (DUNLOP, 2014, p. 1)³ – e concretizada em 1995, com o projeto *The Spot* (1995) – “Em 1995, um homem chamado Scott Zakarin concebeu e criou a (websérie) *The Spot*, que contou com um elenco de

² Não foram encontradas referências para acesso a esta websérie. Há a suposição, portanto, de que ela não é mais armazenada por nenhum website.

³ Tradução livre do inglês. Fragmento original: “Once upon a time, long before the Internet changed the way people live their everyday lives, there was a groundbreaking form of storytelling called ‘The QuantumLink Serial’ on AOL. Masterminded by writer Tracy Reed in 1988, the world would experience the first-ever online fictional series via chat room, email and traditional narrative. It would also be interactive, as Reed would oftentimes incorporate material inspired by fans. After its end in 1989, the web would not host anything like this for quite awhile.”

vinte e poucos anos vivendo em Santa Monica. Os personagens, conhecidos como *Spotmates*, compartilhavam (pré-LiveJournal) atualizações de status quase em uma base diária. Muito parecido com *The Serial QuantumLink*, os fãs foram capazes de alterar storylines, enviando e-mails para os personagens, que respondiam de volta, graças a uma equipe de roteiristas liderada por Zakarin. Com o vício do fundador-anunciante, o mundo teve a sua primeira websérie. Embora tendo atingido rapidamente picos de mais de 100.000 acessos diários, a ficção por trás da verossimilhança diluiu a indústria e levou sua companhia de produção à falência em 1997” (DUNLOP, 2014, p. 1)⁴ –, a websérie é um texto narrativo em linguagem audiovisual dividida em episódios e feita para circular em meio cibernético. Espelha-se muito nas séries de televisão, embora apresentem baixo orçamento (pela dificuldade em conquistar patrocinadores), episódios mais curtos e temporadas menores (AERAPHE, 2013). (Informações mais aprofundadas sobre o assunto, envolvendo características de produção e circulação, bem como análises estruturais de roteiros e demais processos fílmicos, são tratadas no próximo capítulo.)

⁴ Tradução livre do inglês. Fragmento original: “In 1995, a man named Scott Zakarin would conceive and create the “The Spot,” which featured a cast of twenty-somethings living in Santa Monica. The characters, known as “Spotmates,” would share (pre-LiveJournal) diary entries almost on a daily basis. Much like “The QuantumLink Serial,” fans were able to alter storylines by sending emails to the characters who would reply back thanks to a Zakarin-led writing team. With the addition of advertiser-funded video, the world had its very first web series. Although it peaked quickly with numerous 100,000+ hit days, phony versions of this soap would dilute the industry and force its production company into bankruptcy by 1997.”

A websérie, portanto, é uma narrativa audiovisual seriada em difusão na hipermídia; há a possibilidade de identificá-la como narrativa hipermediática, pois “está mais para um produto com um nível de navegabilidade, de interatividade e de volume de documentos maior do que a multimídia e com mais intensidade em conteúdos audiovisuais do que o hipertexto” (GOSCIOLA, 2003, p. 34), dado que ela se completa com a interação de hiperlinks, cria hiperlinks para vídeos relacionados e páginas afins e ainda permite o relacionamento entre autor/leitor.

Por outro lado, há estudos que a enxergam como uma narrativa transmídia, como os compilados por Aeraphe (2013), visto que ela se desloca para diferentes espaços: muitas surgem na televisão e, para manter o público, estendem-se até a internet; outras, mais raramente, fazem o processo inverso e saem da internet para a televisão. Além do mais, podem estar presentes em redes sociais e websites distintos da ferramenta armazenadora de vídeos e se derivar em outras mídias: livros, DVDs, vlogs, HQs, etc.

Pode-se, também, pensar na hipótese de categorizá-la como uma narrativa crossmídia, posto que ela possui um modelo de distribuição que se complementa com diversas plataformas, conforme Ellingsen (2012). A narrativa webserializada também acontece, por exemplo, nas redes sociais, nos blogs, nos websites, nos serviços armazenadores de vídeos e em outras possíveis mídias simultaneamente.

Por fim, também torna-se aceitável enquadrá-la no conceito de multimídia – com Prado (2010), o conjunto de textos estáticos e/ou dinâmicos que podem ser acessados pelo leitor de diferentes maneiras –

, visto que o leitor tem a liberdade de navegar de forma não linear, escolhendo qual episódio quer assistir, optar por deixar a *playlist* no modo aleatório ou por fazer pausas e pular partes do vídeo, muitas vezes sem que isso comprometa a narrativa.

Contudo, ainda que na ciência da relevância de uma definição, entende-se a complexidade do objeto e o fato de ele ainda estar compondo sua identidade; portanto, não há preocupação, aqui, por classificar a websérie como narrativa hipermediática, ou transmídia, ou crossmídia, ou multimídia. Opta-se por denominá-la apenas narrativa midiática e por discuti-la somente como objeto de interesse da Narratologia, investigando sua contribuição para a Comunicação e para a Cultura.

A primeira contribuição é que, diferente de outros produtos audiovisuais, como a maioria das séries de televisão, a websérie não tem a obrigação de ser comercial – podendo vir a ser, dependendo da circunstância –, mas a de servir como um mecanismo para experimentar recursos artísticos (LOPEZ MERA, 2010). Apropriando-nos, portanto, da relação entre arte e narrativa (LOTMAN, 1978), pode-se considerar a websérie como uma possibilidade de texto artístico. Justifica-se: “Junto da fácil acessibilidade e usabilidade de novas tecnologias, também surge a necessidade de utilizá-las para a experimentação artística. Esse é o caso das webséries, uma novidade embasada nas séries de televisão que busca seu lugar no campo da arte e do entretenimento. [...] É difícil conseguir com que uma rede de televisão invista em obras audiovisuais experimentais; no entanto, a internet, por não estar submetida às

restrições impostas pelas grandes massas, permite que realizadores, tanto amadores como profissionais, façam experimentações com webséries” (LOPEZ MERA, 2010, p. 1-4).

Parafrazeando Todorov (1974), o texto artístico pode ser o ponto definitivamente final de uma obra ou a manifestação de outro fenômeno. No primeiro caso, não pode ser considerado nem como manifestação inconsciente ou concepção filosófica, e sim como um discurso que se faz conhecer por si mesmo. Dessa forma, o que se investiga são as peculiaridades nas relações que entretêm seus constituintes ou com outras obras.

Ainda nesse pensamento, o que se busca por meio de uma análise não são as causas para as ações apresentadas, e sim as razões que visam a justificar a existência de um fenômeno. No entanto, a descrição de uma obra por si própria é tida como algo improvável (e, se possível, descartável), dado que ela constitui, dentro dela mesma, sua melhor forma de se descrever.

O objetivo de descrever um texto é que se permaneça tão próximo quanto possível da respectiva obra, sem devaneios, nem aprofundamento linguístico ou interpretativo; ou seja, é um resumo geral e, ao mesmo tempo, uma explicitação geralmente rasa do assunto abordado. Por isso, considera-se que a descrição não pode satisfazer a ciência.

Decidiu-se, portanto, seguir pelo caminho da segunda definição, ou seja, da manifestação de outro produto, que, para Todorov (1974), é o que mais se aproxima do saber científico, visto que a ideia é partir da obra para chegar a estruturas. É uma visão correlacionada aos estudos

psicanalíticos e psicológicos, etnológicos e sociológicos, criados com vínculo na História e na Filosofia.

Essa forma de estudo, denominada estudo de transição, tem como objetivo a transposição da obra para outro discurso, considerado por Todorov (1971) como fundamental: um trabalho que consiste em decifrar e traduzir. Ainda para o autor, as propriedades do discurso compõem o objeto da poética estrutural e, se as análises forem convincentes, passam a fazer parte da ciência.

2.2 Websérie, narrativa, arte e tecnologia

Na visão de Tinianov (apud LOTMAN, 1979b), a obra artística não é um aglomerado de informações simétricas fechado, mas uma totalidade dinâmica e desenvolvível. Em acréscimo a essa hipótese, nas palavras de Lotman (1979b, p. 132-133), “a estrutura dinâmica será construída com uma certa quantidade de modelos estáticos que estão numa determinada relação móvel”. Isto é, a junção de diversos elementos estáticos forma uma produção dinâmica. A descrição estática, portanto, é o primeiro passo para que se possa atingir as construções dinâmicas.

Além disso, uma narrativa geralmente tem um ponto de vista autoral e um do leitor, por meio dos quais os acontecimentos são notados. Quando criada, a visão narrativa não se concentra na perspectiva verdadeira do espectador, pois esta é variável, dependendo dos fatores externos à obra; segue-se a perspectiva de um espectador virtual, ou seja, o idealizado, o esperado, o abstrato – um narratário (TODOROV, 1971).

A apresentação abstrata de um texto concreto se dá por um processo triplo: uma especificação sintática – como ocorre o encadeamento das proposições, ou seja, das ações que constituem uma unidade mínima –, uma interpretação semântica – em que cada elemento pode ser avaliado em seu grau mais alto e em diversos níveis – e uma representação verbal – o porquê das palavras escolhidas. A representação verbal coincide com a interpretação semântica que, por sua vez, está integralmente ligada à especificação sintática. Em outras palavras, o produto final da narrativa se faz na linguagem.

Todorov (1971) também ensina que a análise estrutural da narrativa se dá em três ordens: lógica, temporal e espacial. A ordem lógica busca identificar a causalidade, seja a dos acontecimentos (cuja ênfase recai sobre as ações, as quais são obrigatoriamente provocadas por ações precedentes), a psicológica (que não derivam de outra ação, mas sim de um traço de caráter do narrador ou do personagem) ou a filosófica (a qual compreende como ação o simbolismo das ideias que se formam com o desenvolvimento da história).

Uma descrição das causas e consequências responsáveis pela movimentação da narrativa visam ao rompimento daquilo que se encontra implícito, isto é, faz com que o leitor interaja com a obra e procure interpretar o que o narrador se recusou a dizer. A causa, por sua vez, é apresentada como fator ligado à temporalidade e só pode ocorrer em narrativas cronológicas. Para o autor (TODOROV, 1971), quando há apenas causalidade, ocorre uma intriga; mas quando está vinculada à temporalidade, nasce uma narrativa.

Partindo dessa perspectiva temporal da narrativa, têm-se a arte e a linguagem umbilicadas: o texto artístico torna-se um produto composto por um sistema de signos que busca, de alguma forma, estabilizar-se. O artista, ou produtor, ao organizar esses signos, cria um conteúdo apoiado em seu estilo; o espectador, ou consumidor, acrescenta seu conteúdo próprio, que coincide parcialmente com o conteúdo do produtor ou de outro consumidor (USPENSKII, 1981).

A websérie, portanto, pode vir a ser um exemplo de obra artística, quando composta por uma complexidade de signos poéticos – ideia engajada em Lopez Mera (2010, p. 4), “a websérie é arte e tecnologia”. O que difere a websérie de outras obras de arte, como a pintura ou a literatura, é que sua reprodução não movimentava pensamentos a respeito de uma possível inferioridade de valor; ao contrário, ela precisa ser veiculada em vários espaços da hipermídia para ser reconhecida. Conforme Benjamin (1955), a reprodutibilidade da obra de arte permite a conquista de um espaço próprio entre os procedimentos artísticos, tal qual o cinema.

Inspirado por Benjamin, a fala do professor doutor Maurício Reinaldo Gonçalves (informação verbal)⁵ deixa claro que *“a própria possibilidade de reprodutibilidade técnica instaura uma nova expressividade de experimentação artística”*, o que faz com que não exista original no cinema: *“O cinema, como expressão artística (ou não), só se faz presente na reprodução.”* Por fim, enfatiza que *“a cópia é quase*

⁵ Fala do professor Dr. Maurício Reinaldo Gonçalves, no encontro de 30 de setembro de 2013 do Grupo de Pesquisa em Narrativas Midiáticas (Nami), da Universidade de Sorocaba (Uniso).

fundamental para a existência do cinema”. Visto que o cinema é tratado como um dos pontos de origem da websérie, adota-se, aqui, esse conceito.

Dessa forma, entende-se a websérie como uma narrativa midiática e, dependendo do caso, como um texto artístico; em consequência, ela também é tida como pertencente à Comunicação, por estabelecer um vínculo entre o sujeito e seus interlocutores, e à Cultura, por utilizar informações acumuladas, conservadas e transmitidas dentro de um contexto social. Dentre várias webséries brasileiras em ascensão quando da origem desta pesquisa, uma que chamou a atenção – pela seriedade presente em sua produção e pelo longo número de episódios, se comparado às demais produções independentes – foi *CIRQ*.

Com produção iniciada em 2012 pela equipe A Gente Faz Séries (a partir daqui, denominada somente como AGFS), sob o comando dos diretores Douglas Jansen e Phil Rocha, *CIRQ* retrata, pelo viés do humor, a história cotidiana de dois casais de jovens adultos: Fabiana e Vinícius, em destaque, e Roberta e Pedro. (Após disponibilizada na internet, os direitos de exibição da websérie foram adquiridos pelo Canal SuperMix, que passou a transmiti-la semanalmente – principal característica das séries televisivas.)

Apresenta-se, portanto, uma análise estrutural das categorias da narrativa na websérie *CIRQ*, apoiando-se nos estudos de Todorov (1971), de Abdala Junior (1995) e de Vasconcelos (2008), e explicitando seu enredo, os personagens, a ambientação, a temporalidade, o foco

narrativo e o discurso, como maneira de justificar o formato como objeto de interesse da Narratologia.

2.3 Enredo: no contexto diegético

O texto narrativo é aquele que permite relatar causos, contar acontecimentos, criar sequências encadeadas de ações, traduzir uma história para algum tipo de linguagem – geralmente verbal; mas com possibilidade para o sonoro (apenas com unidades de som), para o visual (apenas com imagens), para o audiovisual (mesclando som e imagens) ou para outro tipo possível de expressão (gestual, por exemplo) – e veiculá-la em algum contexto comunicacional (oralidade, livros, jornais, televisão, internet). A história inventada, por sua vez, ocorre em uma dimensão que se chama de *diegese* (VASCONCELOS, 2008).

Compreende-se, assim, como *diegese*, o mundo inventado em que toda a trama que se desenvolve, desde a exposição (apresentação, início do que será abordado) até a resolução (desfecho, fim de toda a situação), englobando quaisquer complicações (ações; descrições e circunstância subordinadas às ações; e diálogos necessários para exploração das ações; dentre outros elementos) que estejam contidas na mensagem transmitida – ou seja, onde se situa o enredo.

O que se espera dessa estrutura primordial da narrativa é que ela dialogue com a expectativa do leitor e, assim, provoque uma tensão, responsável por despertar o interesse e prender a ação. Essa tensão pode surgir na apresentação, de forma mínima, implícita nos segmentos

iniciais; configurar-se no conflito que será desenvolvido (também conhecido por *nó da narrativa*).

Durante o desenvolvimento da história, costuma haver uma ou mais complicações, e essas estabelecem os altos e baixos da tensão narrativa. O ponto de mais alta tensão é denominado clímax, que geralmente é encontrado próximo ao desfecho, parte em que a tensão será esvaída, desenlaçada.

Aproveita-se para destacar que existe uma diferença, na narrativa, entre história e discurso. Segundo Abdala Junior (1995), essas palavras representam uma dicotomia, cuja justificativa consiste em que a primeira (história – ou enredo) é o conteúdo da narrativa, enquanto a segunda (discurso) é a forma como esse conteúdo será expresso; em outras palavras, os recursos estilísticos utilizados pelo autor na construção do texto.

Para Todorov (1971), a história abarca o sentido de evocar uma realidade, expondo acontecimentos que supostamente ocorreram – ainda que ficticiamente – e que pode ser relatada por um livro, por um filme, por uma conversa oral, etc. Já discurso não compreende os acontecimentos em si, mas a maneira como o narrador permite que o leitor a conheça. Ainda conforme informação do autor, a dicotomia história/discurso derivou-se das duplas fábula/assunto – do formalismo russo – e *inventio/dispositio* – da retórica clássica.

Como resumo geral do enredo de *C/RQ*, tem-se a vida conjugal de dois casais de namorados: Fabiana e Vinícius, representando a garota neurótica e o rapaz paquerador, e Roberta e Pedro, caracterizando a

garota extrovertida e o rapaz nerd; porém as ações ocorrem simultaneamente, de forma cruzada, já que os quatro são melhores amigos e compartilham praticamente todos os momentos de suas vidas pessoais.

2.3.1 Ação principal e ações secundárias

As ações do enredo costumam se dividir em, pelo menos, dois grupos: a ação principal e as ações secundárias. Em poucas palavras, a ação principal é a sequência de maior destaque na narrativa, ou seja, a que pode ser considerada mais importante, a central, aquela que terá as demais ações girando em torno dela. Por outro lado, as ações secundárias são as de menor relevo e caminham de maneira paralela à ação principal, embora, de alguma forma, articulem-se com ela (VASCONCELOS, 2008).

Nas webséries, por serem narrativas curtas, há casos em que só existe a ação principal. Ainda assim, a maioria das narrativas carrega consigo as ações secundárias, que ajudam a definir melhor as características socioculturais e ideológicas da ação principal. No caso da websérie *CIRQ*, pode-se perceber que cada episódio traz, dentro de si, uma ação principal e, paralelamente, uma ação secundária que se torna essencial para a compreensão do enredo.

No episódio *O Fascinante Mundo Masculino*, por exemplo, tem-se como ação principal a “despedida dos solteirões” e o desespero dos garotos – especialmente de Vinícius, Pedro e Bruno – por sexo grátis. Em

menor relevância, veem-se Fabiana e Roberta tentando fazer novos amigos e convidando uma dupla de garotos no shopping para irem almoçar na casa delas, na esperança de tentar compreender o que os homens pensam.

A aparição de uma ação secundária é algo, no entanto, que não ocorre nos dropses – pequenos episódios que não pertencem à narrativa principal da websérie e que, por isso, não são numerados; mas exploram situações vividas, em menor escala, pelos personagens – conceito que será brevemente discutido no próximo capítulo. Para visualizar melhor essa ideia, faz-se uso do dropes *Psicologia*. Nesse microepisódio, vê-se Fabiana em uma discussão com Vinícius, por este cantar em voz alta e atrapalhar a concentração dela; não há outra sequência de ações além dessa.

2.3.2 Narrativa aberta e narrativa fechada

Aproveitando os dropses, eles são os melhores exemplos de narrativas fechadas dentro da websérie, que, na maior parte dos casos, é uma narrativa aberta. Lembra-se que a narrativa fechada é a que se encerra com a diegese inteiramente solucionada, enquanto a narrativa aberta não apresenta o destino dos personagens (VASCONCELOS, 2008), o que permite que o criador possa fazer alterações no roteiro, conforme a devolutiva (comentários, críticas e sugestões) que recebe do público.

Há webséries que são feitas com base na narrativa fechada: o roteiro é escrito por completo e gravado antes da estreia, de forma que não se torna possível modificar, ainda que levemente, o que foi feito.⁶ No caso de *CIRQ*, a narrativa é aberta: a diegese é moldada conforme os episódios são exibidos e repensada no espaço entre as temporadas; no entanto, em se tratando dos drops, ela se torna fechada.

O pedido de casamento de Vinícius, seguido da recusa de Fabiana, que ocorreu no episódio *Ligeiramente Grave*, em meados de 2013, provavelmente não havia sido pensado no início de 2012, quando da estreia da websérie. Por outro lado, o diálogo estabelecido em linguagem conativa, inclusive, no drops *Manual de Macho*, protagonizado por Vinícius e Pedro, foi disponibilizado com diegese desvinculada da narrativa principal e apresentou uma conclusão da ação.

2.3.3 Encadeamento, encaixe e alternância

Conforme já mencionado, as ações ocorrem em sequências. Elas, entretanto, precisam estar encadeadas, encaixadas ou alternadas para que formem blocos narrativos semanticamente coesos (TODOROV, 1971; VASCONCELOS, 2008), proporcionando ao leitor um reconhecimento sobre aquilo que lhe foi apresentado.

⁶ Um exemplo de websérie de narrativa fechada é *Cápsula*, Thalles Cabral, 2013. Os episódios foram escritos e gravados no fim de 2012, e a edição foi realizada de forma a exibir um episódio a cada quinze dias, a partir de janeiro de 2013; mas, por já entrar no ar totalmente pronta, não pôde ser reestruturada segundo os comentários do público. Um estudo sobre essa websérie pode ser lido no *Apêndice B*. Cf. Referências.

Quando encadeadas, as sequências vêm uma após a outra, de forma cronológica, sem receber interferência de outra ação. Aplicando esse conceito à websérie *CIRQ*, vê-se, no dropes *Novos Amigos*, as sequências de um mesmo assunto vindo seguidas uma da outra, como se a câmera (no papel de narrador) registrasse pequenos eventos do dia no parque, sem que uma segunda ação interfira na linearidade do discurso.

Se encaixadas, as sequências surgem no interior de outra, formando, assim, uma sequência ampla que engloba uma sequência menor. Vê-se isso acontecer, na websérie *CIRQ*, no dropes *Toda Atenção*, em dois momentos: primeiro, Vinícius e os amigos estão assistindo ao jogo de futebol (sequência A) e Fabiana aparece para mostrar que não consegue chamar a atenção do namorado (sequência B, inserida na sequência A); posteriormente, Fabiana está se maquiando com as amigas e conversando sobre a vida alheia (sequência A) quando Vinícius aparece e mostra que não consegue atrair a atenção para ele (sequência B, inserida na sequência A).

A forma mais comum de coesão na websérie, assim como na novela e nas séries de televisão, é a alternância, que consiste em apresentar as sequências de forma intercalada. Na websérie *CIRQ*, vê-se isso acontecer no episódio *Só um Encontro*, que apresenta, paralelamente, dois eventos: enquanto os meninos estão na casa do Vinícius, jogando videogame, as meninas, Fabiana e Roberta, estão na praça, conversando sobre o conflito emocional da primeira – até, na última sequência, ocorrer um encontro entre os dois núcleos.

2.4 Personagens: os atores da história

Chama-se de *personagem* todo ser, geralmente fictício, que interage nas sequências narrativas da diegese. O mais comum é que os personagens sejam pessoas, mas também podem existir personagens animais (como nas fábulas) e personagens objetos (como nos apólogos). Abdala Junior (1995), ao resgatar a palavra *persona*, caracteriza esse elemento como a máscara da narrativa.

Os personagens, assim como as pessoas da vida real, costumam ser criados com características físicas, sociais e psicológicas. Conhecem-se as qualidades e os defeitos dos personagens de duas formas: por predicação direta, ou seja, quando o narrador transmite as informações a respeito do ser, ou por predicação indireta, quando construímos a imagem do ser devido à interpretação que se faz de suas atitudes (ABDALA JUNIOR, 2005).

Para Todorov (1971), o desejo, a comunicação e a participação são três características fundamentais de um personagem, visto que a caracterização da obra se dá pelo relacionamento que um elemento tem com os demais. Entende-se por desejo o que cada personagem espera para si e a maneira como ele deixa se entregar a isso; como comunicação, as confidências que são trocadas e que criam um laço de empatia; e como participação, o auxílio que um oferece ao outro para cumprirem suas metas.

A cada episódio de *CIRQ*, surgem novos personagens que colaboram com o desenvolvimento da trama, embora poucos se

mantenham nos episódios posteriores. Porém, por ora, não se prende aos que aparecem raramente e listam-se os mais comuns:

- **Fabiana Rodrigues:** vivida pela atriz Gabriela Fernandes, é a designer de interiores ironizada por ter magreza exacerbada e nariz avantajado, além de representar o arquétipo do mágico, posto que consegue se comunicar com espírito e toma as decisões baseando-se nas vibrações que sente. É namorada de Vinícius, com quem passa a morar junto no decorrer da narrativa.
- **Vinícius Beltrão:** interpretado pelo ator Kiel Lima, é o personal trainer apresentado como um contraste entre beleza e raciocínio lento, além de simbolizar o arquétipo da prostituta, visto que consegue encantar as garotas por causa do seu corpo trabalhado em academia e que aparece seminu em boa parte das sequências. É namorado de Fabiana e não raro desperta os ciúmes dela.
- **Roberta Vasconcellos:** interpretada pela atriz Thalita Meneghim, é a adolescente rebelde e extrovertida, que usa roupas escuras e acessórios atribuídos ao rock. Deixa sempre claro que não suporta desaforos ou perguntas idiotas, enfatizando seu bordão: “Vai se foder!”. Namora Pedro, de quem recebe o odiado apelido de Bilulu.
- **Pedro Pacheco:** vivido pelo ator Jholl Bauer, é o nerd estereotipado, que trabalha no ramo da informática e age, muitas vezes, com infantilidade. Ex-namorado de Fabiana e atual namorado de Roberta, é muitas vezes confundido como

homossexual pelo seu jeito muito educado de agir e, por isso, recorre a Vinícius para que este lhe ensine a ser mais másculo, mais “fodão”.

- **Miguel (Teló):** interpretado pelo ator Tiago Mendes, é o amigo de Vinícius que se parece fisicamente com o cantor Michel Teló, motivo pelo qual ganhou o apelido. Sem muita personalidade própria, entra em todas as peripécias sugeridas por Vinícius.
- **Bruno (Salsicha):** interpretado pelo ator Felipe Sorriso, é outro amigo de Vinícius que recebeu o apelido devido ao corpo longilíneo. Grosseiro e paquerador, está sempre com o pensamento direcionado ao sexo e age de maneira erótica a todo instante.

Há outros personagens significantes para a trama e que poderão ser úteis em momentos futuros da nossa análise, como: Camila, a prima de Pedro que é confundida como uma amante e desperta a ira de Roberta; Tatiane, a cliente de Vinícius que está acima do peso e sustenta o sonho de ficar com o corpo torneado para o verão; e Paulo, o primo com quem Pedro viveu uma experiência homossexual na infância e que, para não revelar sua condição sexual atual, arruma uma namorada ficcional.

Contudo, sabe-se que essa categoria narrativa pode ser subdividida de acordo com o objetivo de análise proposto, podendo ter foco na relevância em comparação à diegese, ou na sua composição como criaturas individuais, ou na sua caracterização tanto externa como interna, ou na função que desempenha no texto.

2.4.1 A relevância na diegese

Uma das formas de analisar os personagens é quanto à relevância que eles têm na diegese. Está diretamente relacionada com a necessidade de aparição do ser na obra e como essa presença contribui para o desenvolvimento da narrativa, para o impacto do clímax ou para o desenrolar apresentado no desfecho. Têm-se, assim, o protagonista, o antagonista, o coadjuvante e o figurante (VASCONCELOS, 2008).

O protagonista (ou herói), por exemplo, é o personagem principal, tido como o centro da história, aquele de quem as ações giram ao entorno. Geralmente é considerado benévolo e faz a narrativa ter continuidade. Em alguns casos, ocorre de a narrativa possuir mais de um protagonista. Quando isso acontece, o protagonista se subdivide em *protagonista maior* e *protagonista menor* (ABDALA JUNIOR, 1995).

Na outra extremidade, pode haver o antagonista (também chamado anti-herói, herói demoníaco ou herói problemático), geralmente malévolo e que busca prejudicar ou criar obstáculos, conflitando com o percurso do protagonista. Lembra-se, no entanto, que o conceito de que os indivíduos de predicados positivos são sempre protagonistas é, algumas vezes, descartado; há muitas narrativas em que o personagem principal é dono de uma personalidade antiética.

Já o personagem secundário (também conhecido como deuteragonista ou coadjuvante) tem um destaque menor do que o protagonista ou o antagonista, mas é fundamental para o desenvolvimento da trama. Embora não seja o responsável pelo impacto

da intriga, nada impede sua participação nela. Além disso, há o figurante, que tem um papel considerado irrelevante para o desenrolar dos conflitos, mas necessário para contribuir para a construção do espaço social em que é alocado.

Ao se analisar a narrativa como um todo, em *CIRQ*, encontram-se Fabiana e Vinícius como protagonistas da narrativa – ela, protagonista maior; ele, protagonista menor –, trazendo consigo Roberta e Pedro, que acabam ganhando uma relevância inferior, porém necessária – os coadjuvantes. O papel de figurante fica aos demais personagens, que atuam em episódios aleatórios, ajudando no desenvolvimento da trama, mas sem ter um destaque específico.

2.4.2 A composição do ser

Outra forma de analisar um personagem é quanto à sua composição, isto é, a forma como é construído pela diegese. Para tanto, são considerados a densidade do ser e seu aprofundamento psicológico. Assim, pode-se classificar o plano, o redondo, o tipo e o coletivo (VASCONCELOS, 2008; ABDALA JUNIOR, 1995).

O personagem plano (ou desenhado) é o mais simples, com características estáveis e que se repetem ao decorrer da narrativa apenas para frisar seus traços: não evolui e pode ser considerado previsível. Por outro lado, há o personagem redondo (ou esférico ou modelado), cujo grau de complexidade é bem maior: sendo dinâmico, possui vida interior

e apresenta traços caracterizadores que se modificam ao longo da narrativa, e essa consistência adquirida o torna imprevisível.

Também existe o personagem tipo, que é uma derivação da personagem plana. Quando o estatismo das características é muito forte, o personagem acaba se tornando estereotipado, totalmente relacionado a um grupo profissional ou a um estilo social que lhe é atribuído. Ainda nesse pensamento, há também o personagem coletivo, que surge quando o próprio grupo de indivíduos é que atua de maneira animada, expondo uma determinada vontade, como se fosse um único ser.

No caso da websérie *CIRQ*, não se enxergam personagens redondos. Cada personagem tem sua formação psicológica e, por mais que sofra mudanças de atitudes, elas não implicam na alteração de sua personalidade: Fabiana é sempre a neurótica que fala com espíritos; Vinícius é sempre o boa-pinta sem muita responsabilidade; Roberta é sempre a garota descolada e com estresse; e Pedro é sempre o rapaz inteligente que dificilmente entende expressões ou brincadeiras maliciosas.

2.4.3 Os processos de caracterização

O processo narrativo de caracterização de um personagem compreende todas as informações físicas e psicológicas: como é, o que faz, o que pensa, do que gosta. Esse recurso é responsável por projetar na mente do leitor uma imagem (não só externa como também interna) sobre a criatura que está presente na narrativa. Ele pode ser feito de

maneira direta ou indireta e pode abranger os aspectos físicos, psicológicos e sociais (VASCONCELOS, 2008; ABDALA JUNIOR, 1995).

Diz-se que a caracterização é feita no processo direto (ou predicação direta) quando os atributos do personagem são apresentados explicitamente. Isso pode ocorrer pelo processo de autocaracterização, ou seja, quando o próprio personagem se descrever, ou por heterocaracterização, isto é, quando o narrador expõe as informações necessárias para consolidação da personalidade do ser.

Diferente do processo direto, há o indireto (também chamado predicação indireta). Neste, as qualidades e os defeitos ficam implícitos na linguagem e são percebidos somente mediante a interpretação das atitudes tomadas pelo personagem, pelo comportamento que ele desenvolve no decorrer dos conflitos e pela escolha de palavras que lhe são atribuídas.

Tanto a predicação direta como a indireta necessitam de três vertentes para a caracterização: a física, a psicológica e a social. Como características físicas, são compreendidos os traços corporais; como psicológicas, a maneira de ser e os valores estéticos e morais; e como sociais, a profissão exercida, o relacionamento com os outros e o contexto político.

Ao optar por caracterizar sócio-psicológico-fisicamente os personagens principais de *CIRQ*, têm-se:

(a) Fabiana: designer de interiores; neurótica, desconfiada, sensitiva e com forte ligação com o esoterismo; loira do cabelo curto, magra e com nariz avantajado.

(b) Vinícius: personal trainer; irresponsável, erotizado, com raciocínio lento e crente de que é capaz de ensinar os outros sobre sexo; moreno do corpo atlético e bem definido.

(c) Roberta: auxiliar de escritório; extrovertida, descolada, estressada e com visual punk (roupas pretas e maquiagem escura); inicia-se loira, mas posteriormente aparece morena.

(d) Pedro: técnico em informática; extremamente inteligente, bastante educado, relativamente ingênuo e com comportamento abobalhado; loiro de olhos claros e com trejeitos infantilizados.

2.4.4 As funções actanciais

Os personagens não se encontram desvinculados na narrativa; ao contrário, eles interagem e criam, entre si, ou alianças ou confrontos. Essa relação de empatia ou inimizade faz com que eles desempenhem funções na narrativa (o apoio ao próximo, o desprezo dispensado, etc.), que são as chamadas funções actanciais (ABDALA JUNIOR, 1995). São, portanto, personagens sujeito, objeto, adjuvante, oponente, destinador e destinatário (VASCONCELOS, 2008).

O *sujeito* é o personagem central da narrativa, o que dá origem a todas as alianças e conflitos entre os demais personagens. Está focado em procurar um objeto, um bem desejado ou temido. Por sua vez, o *objeto* é, portanto, o personagem que é procurado e será atingido pelo sujeito. Esse encontro, no entanto, é realizado com a ajuda de um personagem

adjuvante, que facilita a busca do sujeito e favorece a localização do objeto – e não deve ser confundido com o coadjuvante.

Por outro lado, há o personagem *oponente*, que tenta, de todas as formas, impedir que o sujeito atinja o objeto, contrastando, pois, com o adjuvante e necessário para a criação de um conflito. Quando o oponente, além de atrapalhar, ainda tem o mesmo desejo que o sujeito e quer alcançar o objeto primeiro, este configura-se o antagonista. Quando as únicas características desse personagem são apenas negativas, ele passa a ser chamado de *vilão* da história.

Além disso, há o personagem *destinador*, que muitas vezes aparece na forma de entidade ou força superior e que é responsável pela decisão de se o sujeito deve ou não chegar aonde encontra-se o objeto. As consequências da decisão tomada pelo destinador recaem sobre o *destinatário*, que é atingido favorável ou desfavoravelmente, de acordo com a conquista que o sujeito faz (ou não) do objeto.

Vasconcelos (2008, p. 6), cria o seguinte esquema para resumir e registrar visivelmente as funções actanciais:



Em seguida, acrescenta: “O actante não é, necessariamente, uma personagem humana; pode ser uma força superior, um animal, um objeto, um conceito, um valor moral” (VASCONCELOS, 2008, p. 7). E

exemplifica: “Assim, por exemplo, o ‘Destino’ pode ser o destinador; o ‘auxiliar mágico’ ou a ‘astúcia’, adjuvantes; a ‘noite’, dependendo do contexto, pode ser oponente, como o rival do herói, etc.”

A aplicação desses conceitos, na websérie *CIRQ*, varia bastante de acordo com o episódio. No caso de *Um Plano Perfeito (Parte 2)*, veem-se Fabiana e Vinícius como os sujeitos e a tentativa de unir Roberta e Pedro como objeto. Para que tal ação aconteça, a narrativa conta com Bruno e Deise, que são, simultaneamente, oponentes e adjuvantes: oponentes porque, como estão saindo, respectivamente, com Roberta e Pedro, acabam afastando o casal; adjuvantes porque suas atitudes – Bruno, grosso e mal-educado; Deise, lasciva e “perigete” – fazem o casal perceber como eram felizes juntos. Como destinador, pode-se classificar a reunião na casa de Vinícius, em que todos os amigos se encontram e há o embate de ideias (no qual Roberta defende Pedro e vice-versa); como destinatário, o beijo que reata a união entre Roberta e Pedro.

2.5 Ambientação: cada um no seu espaço

Chama-se ambientação a categoria da narrativa em que se encaixam os cenários, onde a ação se desenvolve e o contexto que a circunda. O espaço pode, portanto, ser físico (ambiente pelo qual circulam os personagens) ou abstrato, compreendendo, assim, o espaço social (envolvimentos sociais nos quais os personagens se inserem) e psicológico (atmosfera interna presente nos personagens) (VASCONCELOS, 2008).

“Na narrativa cinematográfica, o espaço e a ação ocorrem simultaneamente. [...] A representação da história no cinema é, pois, simultânea. [...] A representação de uma personagem em movimento (falando e gesticulando) num quarto, por exemplo, pode ser feita, no cinema, enquadrando-se, num movimento de recuo de câmara, essa personagem entre os móveis e os objetos desse cômodo” (ABDALA JUNIOR, 1995, p. 49).

A narrativa de prosa de ficção difere-se da cinematográfica, pois tem uma representação sucessiva. No entanto, visto que o objeto deste trabalho é a websérie, um formato produzido em linguagem audiovisual, apropriou-se do conceito apresentado no fragmento acima.

2.5.1 O espaço físico

O espaço físico compreende aspectos geográficos, pontos de referência, objetos de decoração, entre outros elementos que possam completar o cenário em que a ação se sucede. Pode ser tanto interno como externo. Entre os espaços físicos mais comuns da websérie *CIRQ*, estão a casa da mãe do Vinícius, o apartamento da Fabiana e uma praça. Eventualmente, há cenas que ocorrem no shopping, na academia em que Vinícius trabalha, na casa do Pedro, na clínica médica, na loja de design de interiores em que a Fabiana trabalha e no escritório em que a Roberta trabalha.

2.5.2 O espaço social

O espaço social engloba o contexto sócio-econômico-cultural do local em que a diegese se apresenta. Registra, portanto, os hábitos e valores da sociedade em que o personagem está inserido. No caso da websérie *CIRQ*, ela está concentrada na capital catarinense, Florianópolis, abrangendo a classe média-alta e a cultura dos jovens adultos contemporâneos de classe média florianopolitanos (quanto ao sotaque, a expressões linguísticas, à maneira de se vestir e ao comportamento).

2.5.3 O espaço psicológico

Por fim, o espaço psicológico é o local em que os personagens encontram-se consigo próprios, isto é, uma atmosfera interior em que se esbarram com seus pensamentos, reflexões, divagações, sentimentos e emoções. É um cenário criado pela mente do personagem e que permite ao leitor conhecer mais de suas expectativas e motivações. Dado que pode estar desvinculado do espaço físico e social, esse espaço é representado pelos monólogos.

Na websérie *CIRQ*, um momento que se pode classificar como característico do espaço psicológico é o desfecho do dropes *Psicologia* em que, inconformada com a pouca racionalidade de Vinícius, Fabiana desabafa para o narratário: “Esse, nem Freud, nem Einstein, nem Jesus

explica”, representando, na forma de um minimonólogo, os pensamentos e opiniões da garota.

2.6 Temporalidade: o tique-taque narrativo

A temporalidade, como o próprio nome permite deduzir, compreende os tempos presentes na narrativa e que podem ser externos, internos, direcionados no discurso ou criando uma relação entre discurso e ação. Enquadram-se, nesta categoria, portanto, discussões sobre a linearidade do discurso e a pluridimensionalidade da história (VASCONCELOS, 2008; ABDALA JUNIOR, 1995; TODOROV, 1971).

2.6.1 Tempos externos da narrativa

A narrativa conta, sobretudo, com três tipos de temporalidade que se encontram externas ao texto. Seriam eles: o tempo do escritor, o tempo do leitor e o tempo histórico. Obviamente, eles não são puramente externos, visto que interferem de alguma maneira na história que é contada, ainda que a presença no texto não ocorra de maneira direta e seja constatada pelo leitor apenas por dedução ou inferência (ABDALA JUNIOR, 1995).

O *tempo do escritor* – ou “tempo da enunciação”, segundo Todorov (1971) – compreende a própria vida do autor, isto é, a idade biológica e as experiências pelas quais já passou. Isso mostra, por exemplo, que o estilo de um autor pode se modificar com o passar dos anos: uma obra

lançada no início da carreira é, possivelmente, menos madura do que uma produzida após alguns anos em atividade. Dessa mesma forma, existe o *tempo do leitor* – para Todorov (1971), “tempo da percepção” –, que é o momento em que ele consome a obra: uma mesma narrativa pode ser apreendida de uma maneira no início da adolescência e de outra maneira quando esse apreciador já estiver na fase adulta, por exemplo.

Em meio a tudo isso, há o *tempo histórico*, que compreende a época em que a narrativa foi escrita e pode provocar um distanciamento, caso a caracterização da obra se dê em uma época diferente: se uma narrativa produzida no século 21 se situa em um período pré-histórico, por exemplo, o nível de distanciamento é maior do que se ela retratasse algo do contemporâneo.

Para a websérie *CIRQ*, como tempo do escritor, classifica-se a idade dos produtores, Phil Rocha e Douglas Jansen, ambos jovens, abaixo dos 40 anos, ex-funcionários da TV local RIC/Record e responsáveis pela produtora AGFS. O tempo do leitor, por sua vez, é uma variante, dado que o webespectador pode acessá-la no momento em que ela foi carregada, bem como pode levar dias, semanas ou até mesmo anos para isso. E como tempo histórico, registra-se o período contemporâneo (anos 2012 e 2013 – futuramente, com o desenvolvimento da narrativa, os anos seguirão em ordem cronológica).

2.6.2 Tempos internos da narrativa

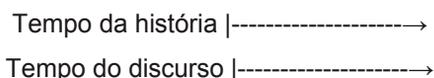
Quando se fala em tempos internos da narrativa, pode-se considerar o tempo da história e o tempo do discurso (ABDALA JUNIOR, 1995). Com relação ao tempo da história, ele é cronológico – quando os eventos se sucedem de acordo com a cronologia: antes, durante e depois, conforme o sentido horário do relógio – ou psicológico – os eventos encontram-se distorcidos quanto à temporalidade, como fragmentos desordenados de imagens do pensamento do narrador/personagem (VASCONCELOS, 2008).

O tempo do discurso, por sua vez, é a forma como a narrativa aparecerá para o leitor, ou seja, num caso de múltiplas ações em lugares diferentes, por exemplo, o narrador geralmente expõe apenas algumas informações, e o leitor (ou, no momento da produção, o narratário, que, por ser o chamado ideal, não sofre possíveis ruídos de comunicação ou distrações) é que se encarrega de ler a temporalidade dos fatos (ABDALA JUNIOR, 1995).

Analisando a websérie *CIRQ*, nota-se que prevalece o tempo cronológico da história – em cada episódio, a narrativa apresenta exposição, conflito, clímax e desfecho, nessa ordem – e existe um paralelismo no tempo do discurso: quando dois ou mais núcleos estão presentes em um mesmo episódio, é possível perceber que ambos ocorrem simultaneamente ou, então, o grau de antes/depois de cada situação.

2.6.3 A direção do tempo

Os tempos da história e do discurso seguem paralelamente e, na maioria das vezes, eles estabelecem uma *linearidade* entre si, ou seja, não há alteração na linha sequencial: o que aconteceu antes é narrado primeiro, e o que aconteceu depois é narrado por último. Como ilustra Abdala Junior (1995):



Porém, essa ordem linear pode ser rompida por um *retrocesso* ou por uma *antecipação* (ABDALA JUNIOR, 1995). Registra-se, portanto, um caso de *anacronia* (VASCONCELOS, 2008). O retrocesso (ou *flashback*), chamado pela Estilística de *analepse*, é um recuo na linha do tempo a um evento que ocorreu anterior ao tempo do discurso. Por exemplo, quando um personagem idoso tem uma lembrança dos momentos da adolescência, o discurso se mantém na mesma sequência, porém a história sofre uma inversão temporal.

Já quando há uma *antecipação* (ou *flashforward*), chamado pela Estilística de *prolepse*, ocorre um avanço no tempo da história. Assim como na *analepse*, o tempo do discurso se mantém na mesma linha sequencial; porém a história sofre um salto, uma *antevisão* do narrador. Esse caso implica, portanto, uma *onisciência* do narrador, posto que

nenhuma das personagens pode saber o futuro do momento em que se fala, a não ser que seja um vidente ou paranormal.

2.6.4 A proporção do tempo

Em uma narrativa audiovisual, o produtor pode sintetizar muitos anos em apenas alguns segundos, assim como pode fazer um piscar de olhos durar vários minutos. Ou seja, é possível, para um autor, resumir certos fatos e destacar outros, de acordo com as estratégias estilísticas que opta por utilizar. Quando o tempo da história e do discurso são rigorosamente iguais, ocorre um caso de *isocronia*, muito presente nos diálogos; quando a duração de ambas se diferem, há uma *anisocronia* (VASCONCELOS, 2008). Nesse sentido, é possível que o tempo da narrativa passe por: escamoteamento, resumo, discurso direto, análise e digressão (ABDALA JUNIOR, 1995).

Entende-se por *escamoteamento* a omissão de uma informação e é utilizada para suprimir detalhes não relevantes para a narrativa ou para provocar um clima de suspense no leitor. Por exemplo, se um personagem sai de casa todo arrumado, há um corte e, na cena seguinte, ele regressa machucado, esse trecho que ficou omissos – o que a Estilística chama de *elipse* – provavelmente será revelado no decorrer da história, criando assim uma atmosfera de mistério e atraindo a atenção.

Na websérie *CIRQ*, mais especificamente no dropes *Explicações*, vê-se, em uma sequência, a discussão entre Fabiana e Vinícius devido a um e-mail desconhecido surgir no laptop do casal, e isso provocar o ciúme

da garota; na sequência seguinte, ela está na cozinha com o computador, e Pedro aparece para ajudá-la a acessar o sistema e descobrir de quem é o e-mail. Ainda que não apareça a cena do telefonema, do pedido de Fabiana para que Pedro vá à sua casa, compreende-se que tal evento ocorreu.

O *resumo* (ou sumário) ocorre quando o tempo da história é muito maior do que o do discurso, isto é, quando várias horas – ou dias, ou meses, ou anos – são retratados em questão de segundos. Na narrativa audiovisual, por exemplo, a fala de um personagem pode resumir todo um evento.

Um exemplo desse tipo de proporção na websérie *CIRQ* é a morte da mãe de Fabiana, no episódio *Uma Casa Por Acaso*: não há padecimento, nem caixões, nem velas, nem cemitério; o espectador fica ciente do falecimento quando os demais personagens – Fabiana, Vinícius, Roberta e Pedro – estão entrando em casa, trajados com roupa escura, e lamentando o ocorrido. O diálogo entre Fabiana e Vinícius é o principal responsável pelo resumo do evento.

VINÍCIUS: Adianta eu falar que vai ficar tudo bem?

FABIANA: Ah, é minha mãe, ué. Mãe é mãe. Como é que vai acontecer isso com a mãe da gente?

VINÍCIUS: Não sei.

FABIANA: E nem acharam o elefante! Eu falei pra minha mãe: “Mãe, pra que é que você vai pra Índia, mãe? Vai pra Machu Pichu, três horinhas daqui. Vê os

índios, fala do passado, do presente, do futuro, vê os espíritos... Mas não. Tinha que ir pra Índia. Bom, pelo menos de uma coisa eu tenho certeza.

VINÍCIUS: Que ela morreu feliz?

FABIANA: Não, porque esse não é o perfil da mamãe. Mas tenho certeza de que ela tá aqui agora, sabe?

VINÍCIUS: Tá onde?

FABIANA: Aqui, “saboreando” pela gente.

VINÍCIUS: Aqui?

FABIANA: Quando eu fecho o olho, consigo ver... não. Consigo ouvir minha mãe falando...

(Transcrição do diálogo)

O *discurso direto*, em oposição aos demais, é um exemplo de isocronia: o tempo da história e do discurso são equivalentes. Isso ocorre muito em diálogos e monólogos: o tempo que o leitor leva para assimilar o que está acontecendo é o mesmo que a ação leva para ser realizada. É muito comum nas narrativas audiovisuais, em especial, na websérie, cujas sequências são, em sua maioria, relativas ao tempo real.

Na websérie *CIRQ*, a maioria dos eventos segue esse ritmo. Usa-se como exemplo o episódio *Sedução em Alta*, em que Fabiana, vestida como odalisca, faz uma dança do ventre (sem coreografia adequada) para atrair Vinícius. As ações apresentadas nessa sequência e os diálogos entre o casal não apresentam embates temporais, respeitando, portanto, o paralelismo entre história e discurso.

Quanto à *análise* (ou pausa), este é um tipo de projeção que é identificado quando o tempo da história é menor que o do discurso; o tempo utilizado para expressar determinada ação é maior do que o tempo necessário para sua realização: um piscar de olhos que leva mais de um segundo, por exemplo. Na narrativa audiovisual, pode-se considerar o uso da câmera lenta como principal característica das análises.

A *digressão*, por sua vez, ocorre somente no tempo do discurso, já que ele é um afastamento da narrativa. A presença de uma reflexão de caráter filosófico, moral, social, ou de uma descrição que não está diretamente ligada à narrativa, faz com que o narrador se afaste e ocorra, portanto, uma digressão. Na narrativa audiovisual, especialmente, isso ocorre quando o personagem faz um comentário diretamente para a câmera, sem que essa movimentação faça parte da narrativa propriamente dita.

Em *CIRQ*, no episódio *Só um Encontro*, nota-se uma digressão quando Roberta comenta com Fabiana que elas precisam ir à casa de Vinícius, mas que estão muito longe e que ela (Roberta) precisa, antes de tudo, trocar a roupa. Fabiana responde que é só pedir para o diretor fazer uma edição, e elas aparecerão na casa de Vinícius em milésimos de segundos, com roupa trocada. Elas fazem o pedido à câmera e ocorre exatamente o esperado. Então, já na casa de Vinícius, a história prossegue de onde parou (antes do diálogo digressivo).

Neste momento, também se percebe a presença da metalinguagem, recurso estilístico responsável por fazer uso de um determinado tipo ou formato de linguagem para abordar o respectivo tipo

ou formato, numa espécie de autodescrição. No caso, quando Fabiana comenta com Roberta a possibilidade de solicitar cortes ao diretor, a estrutura narrativa sofre uma ruptura, pois é vinculada a uma informação extradiegética. Pode-se dizer, inclusive, que isso leva a certa complexidade do texto.

2.6.5 Projeção

A projeção visa a analisar a quantidade de vezes em que determinado evento da história surge no discurso. Ela pode ser *simples* – quando o fato é registrado uma única vez – ou *múltipla* – quando o fato aparece repetidas vezes, podendo ser contado de muitas formas (como fazem as testemunhas de um assassinato, por exemplo), provocando uma visão estereoscópica ao leitor, ou seja, um olhar aprofundado do acontecimento (ABDALA JUNIOR, 1995).

2.7 Foco Narrativo: do narrador para o narratário

A primeira ideia que se precisa ter concretizada é a de que narrador tem uma função distinta do autor: o autor é uma pessoa real que escreve a narrativa – possui identidade e tem necessidades naturais, como comer e beber –, enquanto o narrador é uma entidade fictícia criada pelo autor para contar a história – é criado no texto e vive apenas nele e para ele, incapacitando sua existência fora dali (VASCONCELOS, 2008). Ele pode ser determinado por sua participação, sua focalização ou sua posição.

2.7.1 A participação

Considera-se *participação* o grau de envolvimento que o narrador tem com a história, enquadrando-se, primeiramente, a narração em primeira pessoa (quando o narrador está presente na diegese) e a narração em terceira pessoa (quando o narrador é externo e não participa da diegese). Há alguns estudos que insinuam a existência de um narrador em segunda pessoa (quando a narração é dirigida em sua totalidade ao narratário); esse conceito, no entanto, não será aplicado neste trabalho.

Com relação ao narrador em primeira pessoa, ele é sempre considerado um narrador personagem, pois participa ativamente da diegese e relata as experiências que vive e com as quais convive. Já o narrador em primeira pessoa se divide em *narrador observador* – quando são relatados apenas eventos visíveis, sem profundidade no psicológico dos personagens – e em *narrador onisciente* – quando o narrador está ciente dos pensamentos, das emoções e dos sentimentos dos personagens.

Todorov (1971) cria uma estrutura simples para delimitar esses três tipos de participação narrativa, comparando o narrador ao personagem, que pode ser representado pelo esquema abaixo:

NARRADOR > PERSONAGEM → a visão “por trás” (*narrador onisciente*)

NARRADOR = PERSONAGEM → a visão “com” (*narrador personagem*)

NARRADOR < PERSONAGEM → a visão “de fora” (*narrador observador*)

Tanto o narrador observador como o narrador onisciente são *heterodiegéticos*, isto é, não participam da história, estão fora da diegese. Por outro lado, o narrador personagem pode ser *autodiegético*, quando ele atua como protagonista e participa direta e ativamente dos acontecimentos, ou *homodiegético*, quando ele está presente na diegese, mas como coadjuvante ou figurante, relatando a história de acordo com as informações que recebe na situação da narrativa.

Embora se possa encontrar webséries tanto com narrador autodiegético⁷ – em que o movimento de câmera, muitas vezes, chega até a acompanhar o personagem – e homodiegético⁸ – relacionado ou não à movimentação da câmera –, a participação de narrador que prevalece em *CIRQ* é o heterodiegético, predominantemente observador, em terceira pessoa.

2.7.2 A focalização

Chama-se focalização (ou ciência) o modo como o narrador desenvolve a trama e a perspectiva que ele adquire diante dos eventos

⁷ Embora não possua uma câmera em primeira pessoa, um exemplo de websérie com narrador autodiegético é *Vlog da Melissa*, uma derivação de *A Vida de Mel*. Diante de uma câmera, a personagem Melissa Berengher grava seus próprios relatos, fornece dicas e pede conselhos, como se realmente estivesse produzindo um vlog e caracterizando, assim, uma espécie de autobiografia fictícia. Cf. Referências.

⁸ Uma amostragem de websérie com narrador homodiegético é *My Profile Story*, em que, após a rede social ser desconectada, o monitor retrata o que ocorre na vida das pessoas dentro da página virtual. O computador é visto como personagem central, mas não chega a ser o protagonista, visto que ele é apenas um aparato para Jenny. Disponível em: <<http://www.ebaumsworld.com/video/watch/80637791/>>. Acesso em: 29 jul. 2014. Cf. Referências.

narrados. Essa focalização pode ser externa – muito adotada pelas técnicas cinematográficas, visto que se preocupa em retratar apenas o que ocorre no exterior dos personagens, de forma desapaixonada – ou interna – envolvendo-se nas relações entre os personagens com afetividade e apresentando mais do que poderia ser realmente mostrado (VASCONCELOS, 2008).

Outra característica de focalização, presente apenas nas narrações com narrador heterodiegético e onisciente, é a onisciência propriamente dita. O narrador ocupa um lugar de conhecimento elevado, ilimitado, como uma espécie de deus da narrativa, e, devido a isso, pode “explicar as motivações das personagens, revelar o que elas pensam, antecipar a referência a acontecimentos ainda não ocorridos no tempo da história e desconhecido das personagens, descrever espaços [...] percorridos ou sonhados pelas personagens” (VASCONCELOS, 2008, p. 12).

Entende-se que a websérie *CIRQ* traz um narrador em posição externa, dado que muitos eventos provocam certa surpresa no espectador. Um exemplo disso é a hipótese de que Fabiana está grávida, no episódio *Ligeiramente Grave*: só se descobre que se trata de um “alarme falso” quando os exames são feitos; não há certeza de nada antes disso. Depois, no momento em que Vinícius a pede em casamento, e ela recusa, a tendência é de o espectador se espantar, pois os pensamentos dela não ficam explícitos.

2.7.3 A posição

O narrador geralmente assume uma posição sobre o que está relatando, podendo ser *objetiva* (discurso constativo) – as atitudes são neutras, e as simpatias e antipatias não são reveladas – ou *subjetivas* (discurso performativo) – alguns juízos de valor são expressos e o partido tomado fica evidente (TODOROV, 1971; VASCONCELOS, 2008). Não se detecta, em *CIRQ*, um posicionamento subjetivo do narrador (as visões de mundo aparentes são características dos personagens, e não do narrador).

2.7.4 Narratário extradiegético e intradiegético

Conforme já comentado no início do capítulo, o leitor ideal, aquele para quem a obra é dirigida (sem necessariamente ser aquele que, na realidade, terá acesso à obra), é chamado de *narratário*. Esse narratário, por sua vez, pode ter um desempenho extradiegético – um sujeito não mencionado e que não pertence à diegese – ou intradiegético – um interlocutor que faz parte do enredo e, portanto, é identificável no texto (VASCONCELOS, 2008).

Torna-se evidente que *CIRQ* é uma narrativa cujo narratário cumpre o papel de extradiegético, posto que as situações apresentadas não interessam a ninguém presente na própria história, e sim a um público-alvo – que vem a ser os internautas, especialmente adolescentes e jovens adultos.

2.8 Discurso: os modos de se expressar

Para Vasconcelos (2008), discurso é uma forma verbal de comunicação em que há uma alternância de posicionamento entre o locutor e o interlocutor – ou entre o sujeito enunciador 1 [L⁰] e o sujeito enunciador 2 [L¹]. Para Martins (2008), que apresenta uma visão estilística sobre o assunto, o discurso pode ser encontrado em três formas: estilo direto, estilo indireto e estilo indireto livre.

2.8.1 O estilo direto

Um dos tipos de discurso é o direto, que visa a reproduzir a fala de alguém nos seus mínimos traços de subjetivismo: “interjeições, exclamações, blasfêmias, interrogações, ordens, expressões de desejo, enfim sugere-se o enunciado vivo, como saiu ou deveria sair da boca daquela pessoa” (MARTINS, 2008, p. 242). Ainda assim, quanto à objetividade da narração nesse tipo de discurso: “Diz-se que o discurso direto escrito é objetivo porque ele cita com fidelidade as próprias palavras de um falante. Mas é preciso considerar que, quando o citador destaca de um texto alheio um determinado fragmento, a seleção se faz por critérios seus; e um enunciado separado do seu contexto pode assumir diferente valor” (MARTINS, 2008, p. 242).

Enquanto, na escrita, cabe ao leitor recriar a voz do personagem falante no discurso (indicada geralmente pelo travessão), na oralidade,

isso se dá com a imitação e mudanças na entonação. Na websérie *CIRQ*, vê-se esse recurso sendo utilizado no episódio *Saber é poder*, no qual Vinícius, numa conversa com Teló, imita a fala de Fabiana, afinando a voz e dizendo: “Não me contratem puta”.

2.8.2 O estilo indireto

Outra forma de discurso é o indireto, que consiste, por parte da emissão, em transcrever, por meio de outra enunciação – permitindo certas alterações, mas mantendo o conteúdo original – o enunciado de outra pessoa. Nesse caso, algumas particularidades expressivas (estilemas, interjeições, gírias) são omitidas; faz-se apenas uma interpretação, geralmente sintética, do que foi dito. Sobre a objetividade desse estilo discursivo: “O discurso indireto é sempre a narração de um ato de elocução, com um caráter mais racional. O L⁰ pode dar a impressão de objetividade, mas o enunciado transcrito, despojado da subjetividade do L¹, fica na dependência da subjetividade do L⁰, que o adapta a seu próprio discurso” (MARTINS, 2008, p. 239).

Como exemplo, percebe-se, na websérie *CIRQ*, o momento em que Roberta, no episódio *O Fascinante Mundo Masculino*, conta a Fabiana a piada que Pedro fez usando o nome dela. Roberta inicia o discurso indireto introduzindo a fala do namorado: “Ele veio para mim com aquelas piadinhas de pum ridículas”. Depois o diálogo avança:

ROBERTA: Qual é a diferença entre o poeta e eu?

FABIANA: Qual é?

ROBERTA: O poeta gosta de olhar pro céu, e eu gosto de olhar pro céu-u.

(Transcrição do diálogo)

Nota-se que o “eu” dito por Roberta equivaleria ao “você” na fala de Pedro. O discurso sofreu as modificações necessárias ao se transpor para que melhor se adequasse ao locutor.

2.8.3 O estilo indireto livre

Quando a voz do narrador (ou sujeito enunciador 1) mistura-se à voz do personagem (ou sujeito enunciador 2), combinando as variações e provocando uma criação estilística, este se chama indireto livre (ou velado, ou impropriamente, ou vivido). Na maioria dos casos, torna-se impossível saber quem está com a palavras (MARTINS, 2008). Na websérie *CIRQ*, não se identifica tal recurso.

3 ROTEIRIZAÇÃO: PRÉ-PRODUÇÃO DA WEBSÉRIE

A websérie é uma narrativa midiática produzida em linguagem audiovisual, de maneira serializada, cujos episódios ficam disponíveis para acesso nos espaços on-line passíveis de circulação, especialmente os sites de armazenamento de vídeos. Baseada nas séries televisivas, a websérie, mesmo com baixo orçamento – o que limita a edição dos episódios e o número das temporadas – e com audiência incerta, apresenta uma interação entre história e discurso voltada para entreter o espectador (LOPEZ MERA, 2010).

Um dado a ser levado em consideração é o de que a websérie surgiu não com o objetivo de levar a serialização audiovisual à internet, como num ajuste às tecnologias emergentes; mas com o de resgatar o público televisivo jovem, que estava trocando a tevê pelo computador. Isto é, os produtores lançavam webséries baseadas em séries televisivas famosas, faziam o jovem entrar em contato – por meio da interatividade da hipermídia –, interessar-se e, em consequência, assistir à televisão em busca do aprofundamento no conteúdo da narrativa (JENKINS, 2009).

Partindo desse ponto de vista, crê-se que o público consumidor do formato é o mesmo que assiste a novelas e seriados na televisão, já que os traços principais da websérie são os mesmos presentes na fórmula clássica da narrativa audiovisual (AERAPHE, 2013). Por outro lado, ao se levar em consideração que a facilidade de o espectador interagir com o criador estando na internet é muito maior do que a interatividade por meio

da televisão, tem-se esse espectador não como um consumidor, e sim como um recriador da narrativa, um interator (MURRAY, 2003).

O espectador, neste caso, é um coprodutor. Devido à hipermedialidade presente nos percalços da websérie, a narrativa difere-se da que existia nos primórdios do cinema ou da que prevalecia na televisão de até alguns anos atrás. Entende-se, com base na leitura de Gosciola (2008), que a simplicidade das narrativas fechadas e superficiais foi substituída pela complexidade das narrativas abertas, que dão margem à interferências, continuidades e descontinuidades, paralelismo e exploração de pontos de vista além do narrador.

Assim, torna-se necessário para o estudo de produção de websérie uma reflexão não apenas sobre as características essenciais para o roteiro de audiovisual, como também as inovações na criação do texto dramático para o meio cibernético – ou seja, o ciberdrama como uma possibilidade futurística de costura da narrativa envolvendo a multidisciplinaridade de um montante de temas (WELLER, 2000).

É importante destacar também que o roteiro, enquanto processo inicial de um produto audiovisual, gera um possível diálogo com o entendimento de narrativa midiática. Esse entrosamento nos permite relacionar o conceito estruturalista de Todorov (1971) – envolvendo as categorias: enredo, personagens, foco narrativo, ambientação, temporalidade e tipo de discurso – com as etapas necessárias para a criação de um roteiro: ideia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática (COMPARATO, 2000).

A estrutura do roteiro, quando aplicado às tecnologias digitais emergentes, sofre determinadas modificações. Não se trata exclusivamente de uma novidade, mas uma maneira renovada de estudar o objeto, abrangendo os conceitos de destemporalização, destotalização e desreferencialização (FELINTO, 2001). Acerca disso, encontra-se também o processo de espetacularização: as relações culturais deixaram de pertencer unicamente à elite ou ao núcleo popular; no meio digital, os grandes destaques se sobressaem (VARGAS LLOSA, 2012).

Estuda-se, portanto, a linha do tempo que se traçou desde o surgimento do formato websérie até a elaboração de roteiros para as novas mídias, perpassando pelo estado de comparação entre os elementos básicos de um roteiro e as categorias da narrativa clássica. Com isso, busca-se entender quais os passos necessários para a produção de uma webnarrativa, por meio de uma discussão sobre o episódio *Status: Enrolados*, de *CIRQ*.

3.1 A narrativa no espaço cibernético

Em meados dos anos 1990, com a ascensão das tecnologias digitais e adesão crescente à internet, a televisão norte-americana se viu preocupada: os adolescentes, responsáveis pela audiência das séries televisivas, passavam mais tempo conectados a uma rede de computadores do que em frente ao televisor. Na tentativa de resgatar esse público, as emissoras e produtoras decidiram inovar e criaram

episódios especiais de suas séries para serem lançados no website da empresa e em demais sites de armazenamento de vídeos.

A divulgação desses episódios ocorreu por meio dos fóruns de discussão, de ferramentas de busca e de outros recursos disponíveis na hipermídia. Os jovens tinham acesso a esses vídeos e, ao entrar em contato com tais narrativas seriadas on-line, interessavam-se pelo conteúdo e voltavam a assistir à televisão, na expectativa de saber mais sobre determinada série. Segundo Jenkins (2009), assim surgiram as primeiras webséries.

Embora tenha se apropriado de uma mídia anterior, a websérie deixou de ser unicamente um complemento à série televisiva e passou a ser dona das próprias histórias. Com roteiros adaptados ao formato – número de personagens limitados, espaço restrito, tempo mais ágil, enquadramento alterado devido ao tamanho da tela, etc. –, a websérie se tornou um novo exemplo de texto narrativo que faz uso da linguagem audiovisual.

Lembra-se que o audiovisual faz referência a mais de um sentido, diferente da pintura ou da música, por exemplo. A união sonora mais visual encontra-se, dentre muitas mídias, no cinema, na televisão e na hipermídia. Compartilha-se a ideia de Gosciola (2008), que entende a hipermídia como um sistema da comunicação audiovisual e como o meio e a linguagem em que o campo delimitado pelas tecnologias digitais se encontra.

Para Schneider (2009), Lopez Mera (2010), Hernández García (2011), Morales Morante e Hernández (2012) e Silva e Zanneti (2013), a

websérie é um produto de ficção audiovisual criado para ser emitido na internet, cuja narrativa é seriada e possivelmente dividida em temporadas, permitindo ainda a experimentação artística. Álvarez (2011) ainda acrescenta que a websérie, por estar inserida na cibercultura, permite a participação do internauta, refletindo numa maneira revolucionária de assistir ao audiovisual seriado.

Altafini e Gamo (2010) afirmam, por sua vez, que as webséries, embora sejam produções audiovisuais, afastam-se dos meios de exibição tradicionais e possibilitam desdobramentos midiáticos. Compartilhando a visão de Romero e Centellas (2002), Altafini e Gamo (2010) enxergam a websérie como uma inovação das estratégias narrativas que se constituíram na televisão, pois há recursos on-line, como a participação do público no desenvolvimento da história, que possibilita a consolidação de um universo ficcional das séries.

Em outras palavras, ao se referir aos modos de disseminação da websérie em comparação às séries de televisão, a principal observação é que, com a criação de comunidades virtuais, perfis em redes sociais, blogs e fóruns de discussão, o espectador deixa de ser apenas o consumidor e se transforma em um coautor, relacionando-se inclusive com outros espectadores e contribuindo com ideias acerca do enredo.

Por ora, abstemo-nos de discorrer acerca dos processos transmidiáticos ou hipermidiáticos de se assistir a webséries e da cultura participativa que o objeto pode oferecer. Neste trabalho, leva-se em consideração que a websérie, como qualquer produto audiovisual, nasce

de um roteiro que reúne não somente as ideias do criador como também especificações técnicas de como os episódios devem ser filmados.

3.2 A roteirização para audiovisual

O roteiro é a versão verbal escrita dos projetos audiovisuais, ou seja, a criação de um argumento estendido, que condensa uma história formulada por imagens (provocadas pelas palavras), diálogos e descrições em uma estrutura que corresponde ao texto dramático (COMPARATO, 2005). Para o autor, o roteiro pode ser comparado ao romance, dado que, embora sejam gêneros textuais diferentes, resultam na fantasia, na possibilidade de comunicar ações, tempo e espaço sem depender da presença humana.

Ainda nessa linha de raciocínio, é relevante destacar que há três elementos essenciais a qualquer roteiro: *logos*, *pathos* e *ethos*. *Logos* é a construção verbal, o que dará forma discursiva ao roteiro; *pathos* é o envolvimento psicológico dos personagens, ou seja, o drama, a tragédia, a desilusão, ou até mesmo a comédia; *ethos* é a justificativa ética e moral da escrita, o significado último da história roteirizada.

Comparato (2005) ainda faz uso das ideias do cineasta italiano Suso d'Amico e cria uma imagem associativa do roteiro com a crisálida: algo efêmero que logo se tornará borboleta – isto é, um produto audiovisual. Apropriamo-nos dessa metáfora, bem como das ideias propostas quanto às etapas de consolidação de um roteiro. Para se chegar à discussão

acerca do roteiro de websérie, portanto, sustentam-se como base as ideias de Comparato (2005).

Ainda com o propósito de contribuir com estudos sobre a produção de roteiro para websérie, apresenta-se uma análise acerca de um já existente: o projeto do episódio *Status: enrolados*, de *CIRQ*. Ao invés de criar, analisa-se. O processo inverso almeja compreender melhor como a relação entre autor, produto verbal e produto audiovisual funciona.

3.2.1 Ideia

Ideia é o fato, a lembrança, a memória, o fenômeno abstrato de explosão criativa que ocorre na mente do roteirista e a qual ele se sente apto a desenvolver. Por mais que, inicialmente, possa parecer um pouco complicado consolidar uma ideia, criando mentalmente uma ordem sequencial de ações, é necessário que ela seja bem definida. Explorar a ideia e, depois, isolar os pontos pertinentes são atos inevitáveis para que não surjam falhas ao longo do roteiro (COMPARATO, 2005).

É comum que as ideias girem em torno de temas consagrados universalmente. Na dramaturgia, há sete características (que podem ser vistas como virtudes ou defeitos, dependendo do olhar do roteirista) que Aeraphe (2013) chama de “forças da natureza humana”. Essas sete “forças” impulsionam as ideias e, com o entrosamento entre criatividade e originalidade, cria-se um roteiro inédito. As sete forças da natureza humana mais presentes na dramaturgia são: amor, vingança, sobrevivência, dinheiro, poder, glória e autoconhecimento

No roteiro analisado, não há informações antecedendo o texto roteirizado; entretanto, é possível compreender que a ideia principal do episódio tem por base o amor – dentre as forças da natureza humana expostas acima. Há uma ênfase, em especial, no ciúme gerado por esse amor. Esse ciúme, por sua vez, é constituído por meio das redes sociais. Assim, pode-se condensar como ideia: os ciúmes por alguém que se ama, devido às redes sociais.

3.2.2 Conflito

Conflito é a materialização inicial da ideia, o ponto principal que dará sequência à narrativa, a exposição daquilo que será desenvolvido. Geralmente, o conflito é apresentado de forma sucinta, captando unicamente o que será indispensável à trama, logo na storyline. Focada no *o quê*, a storyline caracteriza-se como as poucas linhas que antecedem o roteiro e oferecem uma pequena noção da história central que será contada (COMPARATO, 2005).

Em prol do auxílio à produção de webséries, Aeraphe (2013) apresenta os principais temas da dramaturgia que podem servir como ponto de partida para a criação do conflito e, conseqüentemente, da storyline.

Aeraphe (2013) elenca como temas principais da dramaturgia: a virtude enfim reconhecida; o erro fatal; a dívida que persegue o devedor; o triângulo amoroso; as conseqüências da sedução; amantes sem sorte que se encontram ou se perdem para sempre; a dádiva perdida que está

sendo procurada; o herói que não fica por baixo; o indivíduo contra o Estado, sistema, etc.; o viajante oprimido que não pode voltar para casa.

Dentre os temas acima, pode-se entender “o triângulo amoroso” como mais próximo do conflito central do episódio analisado, ainda que o objeto não apresente uma storyline na abertura. Especificando melhor, o conflito seria a frustração de duas garotas com seus respectivos namorados devido a um deles manter o status de relacionamento como solteiro, e o outro comentar e curtir as fotos de uma garota até então desconhecida.

3.2.3 Personagens

Personagens são os seres diegéticos que interagem entre si e fazem com que as ações aconteçam; são os sujeitos que conduzem o conflito até que consigam alcançar seu objetivo. Normalmente, os personagens são desenvolvidos no argumento, ou seja, num resumo inicial da história. Com foco no *quem*, eles são os responsáveis por viver as situações em um determinado espaço e num determinado momento – ou seja, no *onde* e no *quando* da narrativa (COMPARATO, 2005).

Para Aeraphe (2013), o personagem de websérie pode ser como o de qualquer outra narrativa audiovisual, mas, sobretudo, deve refletir os sentimentos humanos. Virtudes como coragem, determinação, ternura são bem aceitas; no entanto, é necessário expor os medos e as inseguranças. Além disso, é necessário se questionar quanto ao objetivo

do personagem, qual é a motivação que ele tem e quais são as qualidades e defeitos que ele apresenta.

Com a finalidade de auxiliar no desenvolvimento dos personagens de websérie, Aeraphe (2013) apresenta uma ficha descritiva contendo: nome, idade, cabelo, altura, papel do personagem, olhos, peso e características distintas, para a descrição física; objetivo e plano, para a motivação; e relação familiar, educação, gostos, hábitos e vícios, personalidade, para as características antecedentes.

Por mais que, possivelmente, os personagens da websérie *CIRQ* tenham sido detalhadamente descritos antes de suas concretizações pelos atores, essa é uma informação que não está presente no roteiro que se tem em mãos. Todavia, é possível enumerar as principais características de cada um levando em consideração toda a narrativa – conforme apresentado anteriormente.

3.2.4 Ação dramática

Ação dramática é sinônimo de constituição da estrutura do roteiro. Ao passo que já se construíram o *o que*, o *quem*, o *onde* e o *quando*, é preciso definir o *como*. Cada sequência do vídeo é formada por uma unidade de ação composta de cenas; essas cenas são constituídas com base na alteração espacial e na participação dos personagens. Em outras palavras, a ação dramática consiste na descrição cena a cena – sem desenvolver os diálogos (COMPARATO, 2005).

Aeraphe (2013) propõe uma estrutura baseada no que chama de SDR: simpatia, desafios e resolução. A simpatia consiste na criação de um laço afetivo entre personagem e espectador; os desafios são os medos, as inseguranças, os obstáculos que esse personagem precisará enfrentar; e a resolução pode ser considerada como uma recompensa para o espectador que acompanhou a trajetória do personagem e deseja um final feliz para não se frustrar.

Além disso, o autor propõe um modelo para descrição da cena, para que os elementos presentes na cena fiquem claros antes de eles irem para o roteiro propriamente dito. Dessa forma, é possível refletir sobre como os personagens interagirão, por que haverá tal encontro, como esse evento interferirá no conflito central, dentre outros questionamentos possíveis.

No modelo de descrição de cena, é necessário informar: nome e descrição da cena; qual é o evento central, como o evento afeta a trama, quem são os personagens envolvidos, como a cena se configura, qual é o clima da cena, quando e onde a cena ocorre; quem são o protagonista e o antagonista, quais seus objetivos e como eles tentarão atingi-los.

A sequência inicial da websérie ocorre no apartamento do casal Fabiana e Vinícius e é demarcada pela seguinte descrição:

*1 INT. APARTAMENTO DO CASAL / SALA – DIA 1
FABIANA está sentada em seu sofá, com um notebook na mão, olhando fixamente para ele. Ela leva a mão à boca, como quem quer dizer alguma coisa. Ela*

balbucia algumas palavras, que não podem ser entendidas. Ela olha para seu lado com cara de perplexa.

(Transcrição do roteiro fornecido pelo diretor.)

Nessa sequência inicial, Fabiana, conversando com o espírito da mãe, mostra-se inconformada com o que viu. Assim que Roberta chega, ela revela o que lhe aflige: no perfil do Facebook de Vinícius consta que ele é “solteiro” e, pior, ele anda “curtindo” as fotos da ex-namorada. Roberta, querendo se gabar, comenta que Pedro mudou o status de relacionamento dele para “em um relacionamento sério com Roberta Vasconcellos”.

Fabiana, insinuando desconfiança de tanta demonstração de carinho, decide conferir as atualizações do garoto. Nisso, ela e Roberta descobrem que ele anda comentando as fotos de uma moça chamada Camila Tavares de forma carinhosa – e recebendo respostas enfeitadas com emoticons de coraçãozinho. Sem saber de quem se trata, Roberta tem a certeza de que está sendo traída.

Surge, então, o conflito inicial da narrativa e abre uma possibilidade de investigação a respeito de Pedro, suas atitudes e companhias. Roberta se torna sujeito e a suposta amante o objeto que ela almeja desvendar. Fabiana, que a princípio seria a personagem sobre o qual o problema estaria vinculado, passa a ser a adjuvante ao oferecer auxílio à Roberta nessa investigação. Ainda não se sabe, porém, que o destinatário da

trama é a descoberta de que Camila Tavares, na verdade, é prima de Pedro.

3.2.5 Tempo dramático

Tempo dramático é a noção que se tem da duração de uma sequência de cenas ou de um plano sequencial. Diferente da temporalidade da narrativa – que se preocupa com as datas, os horários e a gradação do discurso –, o tempo dramático ocupa-se do *quanto*, isto é, se os planos serão longos, médios ou curtos. Para isso, são esboçados os diálogos e calculada a duração das cenas; com isso, surge o primeiro rascunho do roteiro (COMPARATO, 2005).

Como é particular da websérie o fato de as temporadas serem menores e de os episódios serem mais curtos, Aeraphe (2013) propõe um modelo de distribuição das ações no tempo dramático na temporada completa, bem como dentro de cada episódio. Nessa proposta, o autor considera o método SDR e destaca os pontos inicial e final, as provocações e os pontos de virada, indicando qual é o momento adequado para cada evento.

Em uma websérie cuja temporada tem cinco episódios, por exemplo, os episódios 1 e 2 são para expor os bons eventos, provocar a simpatia, fazer os personagens se envolverem com o espectador. No episódio 3, ocorre a virada, quando as dificuldades começam a aparecer e nada parece dar certo. O episódio 4 pode ser visto como clímax, já que apresenta um novo ponto de virada, no qual os problemas serão

solucionados. O episódio 5, por sua vez, é a conquista da felicidade, a resolução, o final feliz.

Muito semelhante ao gráfico de distribuição dos momentos impactantes dentro da temporada, o gráfico de tempo dramático por episódio nos mostra que, em um episódio de oito minutos, os quatro primeiros são para apresentar o personagem e cativar o público. Os dois minutos seguintes são para expor os desafios pelos quais o personagem vai passar (que, dependendo do episódio, pode ser algo mínimo ou trágico). E os dois minutos finais são para o clímax emendado ao desfecho e, conseqüentemente, a possibilidade de uma continuidade.

3.2.6 Unidade dramática

Unidade dramática, grosso modo, é o roteiro finalizado. Após ser escrito e reorganizado pelo próprio criador, o projeto passa pelas mãos do diretor e da produção, que se preocupam por sugerir mudanças e/ou realizar determinadas correções. Quando o roteiro está totalmente pronto – com as descrições de cena, os diálogos, as rubricas e demais pormenores –, diz-se que está consolidada a unidade dramática (COMPARATO, 2005).

No caso da websérie, as modalidades apresentam algumas alterações em relação aos demais produtos audiovisuais, tanto no roteiro quanto em sua produção. Isso porque o formato não está no cinema ou na televisão, mas em outra mídia: a internet. Embora também seja necessário ter uma equipe com roteirista, diretor geral, diretor de arte,

diretor de fotografia, editor, técnico de som, produtor e atores – muitas vezes, o mesmo profissional desempenha mais de uma função –, Aeraphe (2013) sintetiza as principais mudanças: o tempo, a divulgação, a possibilidade de experimentação e a economia.

Quanto ao tempo, têm-se oito minutos como tempo aproximado de um episódio de websérie, podendo ser maior (no caso da websérie *CIRQ*, os episódios têm, em média, 15 minutos) ou menor; o importante é que não se torne cansativo ou faça com que o webespectador desvie a atenção. Outra preocupação é quanto ao intervalo de publicação entre um episódio e outro: é importante que não seja longo e que a produtora ofereça outros conteúdos (em blogs ou redes sociais) relacionados à websérie.

A respeito da divulgação, por ser um formato que ainda está no início de seu desenvolvimento, principalmente no Brasil, ainda não há uma massificação de público. O que se aconselha é a construção de um site – ou canal em site de vídeos – que seja atraente a quem acessa e a disseminação do link de direcionamento por meio de blogs, fóruns, redes sociais e outros recursos existentes na internet. É preciso agir com afinco no processo de formação de webespectadores, para que esse fenômeno narrativo se consolide de fato.

Uma vantagem da websérie é a possibilidade de experimentação, seja ela comercial ou artística. Como o espaço cibernético é de acesso livre e gratuito para produção e veiculação de conteúdo, torna-se mais fácil criar produtos para esse meio. No entanto, é importante ter em mente que não é por ser livre e gratuito que qualquer vídeo é bem aceito. Se o

audiovisual para internet for produzido sem preocupação técnica, de qualquer maneira ou com qualquer equipamento, o resultado será apenas frustração e baixa audiência.

Com relação à economia, os produtores de websérie trabalham com a premissa do “desperdício zero”: o número de personagens precisa ser limitado, e as locações, poucas. Antes da gravação, é importante fazer uma pré-produção, aperfeiçoando a estrutura e evitando muitos cortes, repetições, desperdícios de cena. Como ainda não há uma massa no mundo das webséries, o orçamento para produção desse tipo de audiovisual não costuma ser alto; então, há de se evitar gastos extraordinários.

3.2.6.1 Os dropes

No caso da websérie, em que o intervalo entre os episódios pode ser longo devido às dificuldades técnicas e financeiras, as produtoras optam por lançar partículas narrativas que, embora não interfiram na história principal, mantêm o contato com o público. Os dropes, embora envolvam a mesma diegese, são extensões narrativas paralelas à narrativa principal, com estrutura cinematográfica resumida – geralmente um único núcleo, num único cenário, com menor duração. Neste trabalho, também se refere a eles como microepisódios.

3.2.7 Componentes do plano

Para chegar aos detalhes da ação dramática (cf. subitem 2.4), é necessário descrever não somente o que ocorre na diegese, mas também como serão os componentes do plano, quer dizer, o período de filmagem que se estabelece do início ao fim de uma tomada. Dentre os elementos, torna-se relevante preocupar-se com: duração, ângulo da câmera, movimentação da câmera e escala (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002).

Entende-se que, com relação à duração, esse elemento recebeu uma discussão relevante acima. Já acerca do ângulo da câmera, pode-se ter: tomada frontal (a câmera encontra-se diretamente de frente); tomada lateral (o registro é feito de perfil); picado (de baixo para cima); contrapicado (de cima para baixo). A câmera pode, ainda, estar fixa ou em movimentação, destacando como principais recursos o *zoom* (movimento ótico) e o *travelling* (com a grua ou com a mão).

Quanto à escala, ou seja, a relação estabelecida entre a câmera e o objeto de registro fílmico, é possível enumerar os seguintes tipos de plano: plano geral ou de grande conjunto; plano de conjunto; plano de meio conjunto; plano médio; plano americano; plano próximo; primeiríssimo plano; e plano de detalhe. Aproveita-se para discorrer acerca de cada um deles, exemplificando-os tendo a figura humana como referência.

- **plano geral ou de grande conjunto:** apresenta a paisagem como um todo, sem necessidade da presença da figura humana

ou sem dar qualquer destaque ao personagem; o cenário é que está no foco.

- **plano de conjunto:** embora ainda distante, já direciona na ação do personagem, como andar pela rua ou escalar uma montanha.
- **plano de meio conjunto:** apresenta um grupo de pessoas em pé, como uma plateia de teatro ou uma fila no banco.
- **plano médio:** o foco é voltado para apenas um personagem, que é registrado em pé.
- **plano americano:** a figura humana é filmada acima do joelho.
- **plano próximo:** a filmagem é feita da cintura para cima ou, até mesmo, do busto para cima.
- **primeiríssimo plano:** o rosto do personagem ganha destaque.
- **plano de detalhe:** algum pormenor da cena é apresentado, como um olho, uma orelha, uma pulseira ou outro acessório.

Ainda se pode mencionar outros componentes do plano, como o enquadramento, a profundidade de campo, a situação do plano na montagem e a definição da imagem. Não se propõe, no entanto, a envolver esses demais elementos neste trabalho, dado que ele não visa à análise fílmica em sua totalidade, mas à construção do roteiro, dando enfoque ao roteiro de websérie.

Figura 1 – Episódio “Status: Enrolados”. Registro do frame dos 0’04”.



Fonte: CRISES, 2013c, registro via *print screen*, cf. Referências.

Figura 2 – Episódio “Status: Enrolados”. Registro do frame dos 5’13”.



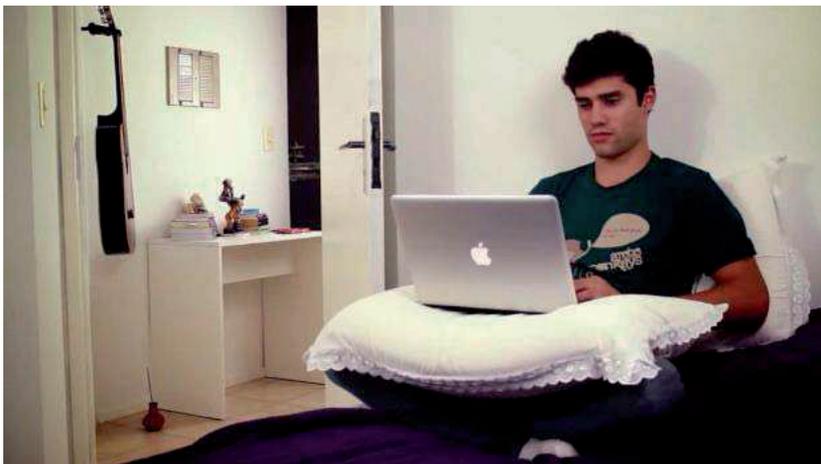
Fonte: CRISES, 2013c, registro via *print screen*, cf. Referências.

Figura 3 – Episódio “Status: Enrolados”. Registro do frame dos 10’25”.



Fonte: CRISES, 2013c, registro via *print screen*, cf. Referências.

Figura 4 – Episódio “Status: Enrolados”. Registro do frame dos 17’47”.



Fonte: CRISES, 2013c, registro via *print screen*, cf. Referências.

Os registros acima, quatro frames do episódio estudado neste capítulo, foram feitos aleatoriamente, para que fosse possível discutir a respeito dos planos. Coincidentemente, todos eles são feitos com tomada frontal, ou seja, a câmera registra o que está diante dela; não são comuns os recursos de ângulo (picado e contrapicado) ou de movimentação (zoom e travelling). Na websérie, prevalece o uso da câmera fixa, que facilita a filmagem e a edição.

Com relação à escala dos planos, o que se percebe é que todos são fechados – recurso determinado pelo tamanho da tela em que o vídeo será exibido – e, prioritariamente, plano de conjunto ou menor (médio, americano ou primeiro plano). Novamente, isso se justifica pelo tamanho da tela e pelo fato de que, em planos mais focados, não há necessidade de completar o espaço com detalhes supérfluos (regra do “desperdício zero” – cf. subitem 2.6).

3.3 Construindo (e desconstruindo) um roteiro de websérie

Com este trabalho, percebe-se como a cibercultura sugere determinadas mudanças na forma de se fazer audiovisual. Visto que a plataforma de divulgação é o espaço cibernético – um dos principais elementos da cultura digital – a técnica de produção da websérie precisa ser adaptada ao meio, principalmente quanto aos planos, ao tempo e às categorias da narrativa (especialmente, o espaço e os personagens).

Com relação ao discurso da websérie, pode-se encaixar a visão de Felinto (2001) sobre destemporalização – não há lugar nem momento

certo para assistir a uma websérie, dado que os episódios ficam armazenados em sites de vídeos e podem ser acessados a qualquer momento e em qualquer espaço com conexão à internet. Também se enquadra o ponto de vista da destotalização – ainda não existem espectadores em massa com relação à websérie, para que, por meio de um clique, todas as pessoas tenham contato com o produto, como ocorre na televisão.

Por outro lado, as webséries podem ser consideradas um modelo de espetáculo, conforme a visão de Vargas Llosa (2013). Isso porque, embora ainda pouco conhecida e explorada, o livre acesso – tanto à sua produção quanto ao seu consumo – faz com que as pessoas se utilizem do formato para divulgar seu nome, sua marca, ou simplesmente realizar o desejo de ser cineasta, mesmo que amador.

Essas mudanças, por sua vez, refletem no roteiro. No episódio estudado, por exemplo, o conteúdo diegético está vinculado à cultura digital, em especial ao uso Facebook e como a rede interfere nos relacionamentos conjugais. Para contar essa história, o audiovisual faz uso de personagens limitados e enquadramentos fechados, sem abuso dos espaços físicos, justamente para não se render ao desperdício – sem que isso comprometa a qualidade do produto.

4 ESTILÍSTICA: METODOLOGIA DE PESQUISA

Seria possível apelar à estrutura dos contos de fadas, e iniciar este capítulo com o período: *Era uma vez, um pedaço de madeira pontiagudo que aceitava ser utilizado como instrumento para escrever em pequenas tábuas...* Seria uma possibilidade de experimentação metalinguística, em recorrência ao gênero narrativo – campo de estudo deste trabalho – e ao uso da prosopopeia, recurso prioritariamente da Estilística – disciplina sobre a qual se discorre neste capítulo.

A palavra Estilística se deriva do latim *stilus*, artefato com o qual os homens antigos escreviam em tábuas enceradas exclusivamente para esse fim (MARTINS, 2008). Com o tempo, a palavra passou a abranger qualquer forma de escrita. Na língua portuguesa, *estilo* chegou não como uma ferramenta para a escrita (diferentemente do francês, em que *stylo* é tradução para caneta), mas como o conjunto de fatores que distingue uma criação (HENRIQUES, 2011).

Se um texto se encontra no domínio literário, jurídico, jornalístico, publicitário ou cotidiano; se apresenta um modo de organização argumentativo, descritivo, enunciativo, expositivo, injuntivo ou narrativo; se pode ser reconhecido como conto, parecer, artigo, anúncio, carta, entre tantos outros gêneros... Independentemente de suas características, só se consegue determinar uma classificação adequada a ele devido ao estilo que o compõe.

O estudo do estilo, todavia, não se limita a esses elementos. Conhecida até mesmo como “ciência da expressividade” (GUIRAUD,

1970, p. 9), a Estilística se preocupa em investigar a relação entre linguagem e sensibilidade. Iniciada por Bally (1909), a disciplina busca encontrar a melhor maneira – levando em consideração os recursos emotivos e afetivos da linguagem – para estabelecer a comunicação entre os interlocutores.

Uma reflexão sobre a filosofia do estilo é apresentada por Barbuda (1907 apud HENRIQUES, 2011, p. 155), que estabelece uma comparação entre razão e emoção e concentra a Estilística nesse segundo grupo: “Pela escolha feliz das palavras, por sua disposição adequada, pelas ideias acessórias que elas revelam, pela variedade infinita de expressões, que deixam pressentir alguma coisa além, o autor dilata a esfera da visão intelectual.”

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, o autor acrescenta que, quando invocada, a Estilística possibilita ampliar a visão que se tem de mundo. Isso ocorre porque ela “abre ao pensamento horizontes imensos, ao devaneio perspectivas que se encadeiam, vácuos que se perdem no espaço sem limites; confere ao sentimento do belo ritmos cadentes, melodiosos, que são ao fundo do quadro o efeito da harmonia”.

Barbuda (1907 apud HENRIQUES, 2011, p. 155) ressalta, ainda, que a harmonia a que se refere é a “que toca, que comove, que abala a imaginação e por secretas afinidades auxilia a concepção; e não a que consiste na sequência monótona de sons cadenciados”. Ou seja, é a harmonia “que corresponde à ordem dos pensamentos e dos sentimentos, que se desenvolve e varia com eles, flexível a todas as expressões, adaptada a todas as emoções”.

Resgatando a visão de Baitello Junior (2012), é por meio de uma mídia que a mensagem se desloca de um corpo a outro. Essa mídia, por sua vez, contribui para que a mensagem ganhe um estilo individual; isto é, o meio pelo qual a mensagem é evocada consolida o estilo. Uma narrativa midiática no contexto do universo on-line, por exemplo, apropria-se dos elementos que lhe estão à disposição e acrescenta-os à sua característica.

Para Lotman (1979b), identificar essas subestruturas estilísticas e especificar suas correlações e os efeitos semânticos não refletem necessariamente a qualidade essencial da narrativa. Entretanto, a análise dos recursos estilísticos é responsável por detectar, entre outros aspectos, as inovações artísticas presentes no texto. A Estilística, portanto, é um acessório midiático e torna-se pertinente estudá-la como metodologia de pesquisa em Comunicação.

4.1 Comunicação e Estilística

Embora pouco aprofundados pelos autores de Comunicação, os estudos estilísticos já vêm sendo utilizados por outras áreas do conhecimento, especialmente as Artes (o Teatro, a Música, as Artes Plásticas) e as Letras (a Literatura e, sobretudo, a Linguística). Oferecemos, portanto, um levantamento teórico da visão de alguns autores reconhecidos da área de Letras sobre o conceito de Estilística.

Inicia-se por Bally (1909), linguista seguidor dos estudos de Saussure e considerado o *pai* dessa disciplina. Como precursor da

disciplina, o autor condensa suas ideias explicando que a Estilística “estuda os fatos expressivos da linguagem organizada de acordo com seu conteúdo emocional, quer dizer, a expressão dos fatos da sensibilidade por meio da linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade”⁹ (p. 16).

Guiraud (1970) diz que a Estilística é uma versão moderna da retórica e que já pode ser considerada a ciência da expressão. Destaca que ainda há uma inconstância quanto à definição do objeto, da natureza, da finalidade e dos métodos utilizados pela Estilística, incluindo a abstração sobre o sentido de estilo. Mas conclui que estudos estilísticos são relevantes, visto que “o estilo é o aspecto do enunciado que resulta da escolha dos meios de expressão determinada pela natureza e as intenções do indivíduo que fala ou escreve” (p. 10).

Já para Câmara Jr. (1953, p. 26-27), a Estilística tem três tarefas fundamentais, sendo elas: “caracterizar, de maneira ampla, uma personalidade, partindo do estudo da linguagem”; “isolar os traços do sistema linguístico, que não são propriamente coletivos e concorrem para uma como que língua individual”; e “concatenar e interpretar os dados expressivos [...] que se integram nos traços da língua e fazem da linguagem esse conjunto complexo e amplo de enérgeia psíquica”.

Lapa (1998) trabalha com a aplicação da Estilística em diversos níveis de linguagem e com a hipótese da comparação entre as palavras

⁹ Tradução livre do francês. Fragmento original: “La stylistique étudie donc les faits d’expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c’est-à-dire l’expression des faits de la sensibilité par le langage et l’action des faits de langage sur la sensibilité.”

de um mesmo discurso. Para o autor, “se observarmos o papel que as diferentes palavras desempenham no discurso, logo se verifica que umas são mais importantes do que as outras” (p. 1). Essas palavras, tida como as mais importantes, “são as principais portadoras da ideia ou do sentimento, traduzem a realidade com mais viveza, despertam enfim imagens mais fortes”.

Parente (2008, p. 90) sintetiza de forma generalizada: “Estilística é a disciplina que estuda a expressividade duma língua e sua capacidade de emocionar mediante o estilo”. E faz menção à Retórica: “Esse estilo, por sua vez, é o objeto de estudo da retórica antiga. Ele define-se não somente como uma maneira de escrever, mas também, como a maneira de escrever própria de um escritor, de uma escola artística, de um gênero, de uma época, de uma cultura”.

Ao tomar por base a Gramática, Bechara (2009, p. 615-616) diferencia as disciplinas levando em consideração que a Estilística visa a estudar “o conjunto de processos que fazem da língua representativa um meio de exteriorização psíquica e apelo”. Mas não se intimida ao comparar a estrutura estilística à estrutura gramatical: “Teremos assim os seguintes campos da Estilística: fônica, morfológica, sintática e semântica”.

Thorne (1976) comenta que a Estilística não tem um escopo bem definido, tal como mencionou Guiraud (1970). Para Thorne (1976, p. 179), muitos são os estudos batizados como estilísticos e “o único aspecto que esses estudos têm em comum é que implicam, de uma maneira ou de outra, uma análise de estrutura linguística de textos”. Por fim, caracteriza

a disciplina como altamente relevante para o desenvolvimento da Gramática: “Qualquer progresso dos estudos gramaticais irá provavelmente ter alguma influência, portanto, na Estilística”.

Para Verdonk (2002, p. 4), “a estilística, o estudo do estilo, pode ser definida como a análise da expressão distintiva em uma língua e a descrição desse propósito e efeito”¹⁰. O autor também comenta da instabilidade quanto ao seu escopo: “Como tais análises e descrições devem ser feitas e como o relacionamento entre elas deve estar estabilizado são questões das quais pesquisadores na área da Estilística, ou estilísticos, não entram num acordo”.¹¹

Neste trabalho, no entanto, direciona-se o foco referencial às pesquisas de três autores centrados no estudo do estilo – Martins (2008), Monteiro (2005) e Lotman (1993) – além, obviamente, de consultar outros pensadores pertinentes ao propósito desta pesquisa, entre os quais se pode citar Garcia (2007) e Henriques (2011).

Martins (2008) oferece uma compilação dos principais fundamentos da Estilística, abordando o histórico e as divisões: estilística literária, estilística linguística, estilística funcional e estilística estrutural. A autora também apresenta quatro subdivisões da Estilística: do som, da palavra, da frase e da enunciação.

¹⁰ Tradução livre do inglês. Fragmento original: “So stylistics, the study of style, can be defined as the analysis of distinctive expression in language and the description of its purpose and effect.”

¹¹ Tradução livre do inglês. Fragmento original: “How such analysis and description should be conducted, and how the relationship between them is to be established are matters on which different scholars of stylistics, or styliticians, disagree.”

Monteiro (2005), por sua vez, apresenta o escopo da Estilística e as duas grandes vertentes: estilística descritiva e estilística idealista. Também aponta outros trajetos da disciplina: estilística estrutural, estilística gerativa, estilística retórica, estilística poética, estilística semiótica e estilística estatística. Além disso, o autor também discute alguns aspectos estilísticos, como a sonoridade os vícios de linguagem.

Já Lotman (1993), como um pesquisador da Comunicação, disserta sobre a relação entre os elementos estruturais da Retórica – tanto em como a disciplina era na antiguidade e quanto como passou a ser vista na modernidade – e da Estilística. Embasando-se no ponto de vista semiótico, o autor defende que a Estilística se constitui em duas contraposições, as quais são a Semântica e a Retórica.

4.1.1 Estilística, Retórica e Poética

A Estilística, embora tenha surgido como campo de estudo apenas no início do século XX, é muito confundida com a Retórica e com a Poética. Essas duas disciplinas foram apresentadas por Aristóteles, por volta dos anos 400 a. C., como ramos da Filosofia da Linguagem. Ambas tinham a intenção não propriamente de ministrar normas, mas de propor uma finalidade persuasiva e artística à expressão linguística.

Martins (2008) explica que a Retórica, tal qual a lógica, possui certo rigor intelectual e sustenta o propósito de argumentar. Compartilhando as ideias do filósofo grego, Martins (2008, p. 36) afirma que “o orador deve adequar o estilo às diferentes situações, evitando tanto o estilo rasteiro

como o empolado”. Resumindo a Retórica, a disciplina defende que, para atingir a elegância linguística, além da clareza, o autor pode fazer uso de metáforas (uma comparação implícita feita de maneira conotativa), epítetos (palavras e expressões qualificadoras), diminutivos e ritmo.

Já a Poética, disciplina surgida posterior à Retórica, é vista como defensora da mimetização da realidade – especialmente em tragédias e epopeias – com a finalidade de consolidar a poesia. Para isso, a metáfora – já introduzida nos estudos sobre Retórica – e outras figuras discursivas são destaques para elevar a linguagem ao nível da complexidade poética. Martins (2008, p. 37) ainda explica que “Aristóteles ordena, divide, subdivide os múltiplos elementos da arte oratória e da poética, mas não se detém numa classificação pormenorizada das figuras de linguagem”.

A Estilística, por sua vez, tem um escopo mais extenso do que a Retórica, já que não se limita “ao uso da linguagem com fins exclusivamente literários” (MARTINS, 2008, p. 40). A Estilística também “interessa-se pelos usos linguísticos correspondentes às diversas funções da linguagem, seja na investigação da poeticidade, seja na apreensão da estrutura textual, seja na determinação das peculiaridades da linguagem devidas a fatores psicológicos e sociais”.

Guiraud (1970) trata a Retórica como “a Estilística dos antigos” (p. 35) e defende que a herança deixada da Retórica para os estudos da Estilística é justamente a parte do “conteúdo da expressão que corresponde ao esquema da linguística moderna: língua, pensamento, locutor”. Martins (2008, p. 39) ressalta a importância das análises estilísticas, já que elas propõem “o conhecimento dos fatos da linguagem

em geral (visto que as figuras não são exclusivamente da linguagem literária) e da linguagem artisticamente elaborada em particular”.

Segundo Lotman (1993), a Estilística, partindo do ponto de vista da Semiótica, é constituída se contrapondo à Retórica e à Semântica. A contraposição Estilística/Semântica é explicada com a metáfora do órgão: se uma mesma melodia é tocada em diferentes timbres, o sentido produzido (Semântica) pelas notas, para cada timbre, será definitivamente o mesmo; no entanto, ao se analisar nota a nota, tende-se a saber a que timbre cada uma delas pertence – ou seja, reconhece-se o estilo individual de cada nota em cada timbre (Estilística).

Aplicando essa teoria ao mundo das narrativas midiáticas no contexto do universo on-line, pode-se ter duas webséries falando absolutamente do mesmo assunto com o mesmo público-alvo e a mesma estrutura textual. Entretanto, ficará evidente que, com um estudo estilístico, é possível perceber o que difere em cada uma delas: quais os traços mais marcantes, como os personagens foram consolidados, quais as estratégias de poeticidade aplicadas no roteiro, como a produtora inseriu sua identidade no vídeo, etc.

Quanto à contraposição Estilística/Retórica, Lotman (1993) propõe duas hipóteses: uma com relação ao texto artístico e outra com relação ao texto não artístico. No texto não artístico, ainda utilizando a metáfora do órgão, a Retórica surge quando notas de diferentes timbres se colidem e criam uma renovação na estrutura de uma suposta fronteira existente entre sistemas de signos fechados em si mesmos. Já a Estilística é a

criação de um subsistema. Em outras palavras, a Estilística estuda o absoluto; a Retórica se ocupa da relatividade.

Com o texto artístico, ocorre algo diferente em se tratando da Estilística: ela cria um novo espaço – um sistema independente – no qual existe a liberdade de escolha entre os efeitos estilísticos que mais agradam; a Estilística passa a ser intencional, e não um dispositivo automático da situação comunicativa. Para Lotman (1993), o fundamental na comunicação artística é que os indicadores de estilo de um texto levem-no a uma situação de pragmática imaginária.

Ao aplicar essas ideias à criação de roteiros, por exemplo, observa-se que: (a) quando os efeitos estilísticos surgem no texto por espontaneidade – uma ironia impensada, uma metáfora irrefletida, uma metonímia corriqueira, etc. –, a Estilística está presente em um subsistema, e o texto é considerado não artístico; (b) quando o texto está esboçado e os efeitos estilísticos são um acréscimo, uma escolha do autor – aliterações, metáforas imagéticas –, a Estilística orbita em um espaço independente, o texto se torna mais complexo e, conseqüentemente, artístico.

Lotman (1993) conclui que o texto não pode ser exclusivamente retórico ou unicamente estilístico; ele apresenta um entrelaçamento de ambas as tendências e é complementado pela junção que elas criam nas estruturas culturais responsáveis pelo processo de comunicação. Por fim, o autor infere que os estudos estilísticos, retóricos e semânticos podem se correlacionar em um único texto.

Sintetizam-se as comparações com a definição de que: a palavra de ordem da Retórica é *argumentação*; a da Poética, *ornamento*; e a da Semântica, *sentido*; e a da Estilística, *afetividade*. Enquanto a Retórica busca apresentar clareza na oratória e convencer o interlocutor, a Poética se preocupa em enfeitar o discurso para torná-lo mais complexo e/ou aprazível. Além disso, ambas estão diretamente ligadas ao texto artístico.

Por outro lado, independentemente do grau de poeticidade e complexidade dos signos, têm-se a Semântica, que visa apenas à produção de sentido sem levar em consideração a forma como o enunciado foi elaborado, e a Estilística, que trabalha a sensibilidade no processo de comunicação. Para chegar a esse nível de emoção linguística pretendido pela Estilística, a Retórica se une à Poética e, sempre atreladas à Semântica, adornam o discurso.

4.1.2 As subdivisões da Estilística

A Estilística, pouco depois que passou a ser estudada como uma disciplina de fato, tornou-se bifurcada. As duas grandes vertentes que se derivaram dela foram a estilística descritiva – focada nos componentes do discurso – e estilística idealista – com enfoque na intuição. A primeira visa ao estudo da relação entre forma e conteúdo, limitando-se ao fenômeno linguístico; já a segunda, conectada ao texto literário, preocupa-se em investigar o espaço e o tempo psicológicos do autor (MONTEIRO, 2005).

Devido ao resultado positivo quanto às análises estilísticas, outros trajetos estilísticos acabaram aparecendo com o tempo. Há estudos que

entendem a Estilística como a mídia responsável por transmitir conteúdos psíquicos compreendidos pelo espírito. Há também estudos direcionados para a forma como Estilística interpreta diferentes períodos históricos. E existem, ainda, os trajetos já nomeados: estilística estrutural, estilística gerativa, estilística retórica, estilística poética, estilística semiótica e estilística estatística (MONTEIRO, 2005).

Não se aprofundará na definição de cada uma dessas subáreas, já que este trabalho tem como propósito estudar a Estilística Descritiva. Sustenta-se a intenção de investigar o discurso e os aspectos da afetividade na linguagem, além de “privilegiar o discurso elaborado com intenções estéticas” (MONTEIRO, 2005, p. 17). Lembra-se, ainda, que, aqui, o discurso que nos interessa é o roteiro de websérie, e os aspectos de afetividade mais frisados serão as figuras de linguagem.

4.1.3 As figuras de linguagem

Entre os recursos estilísticos, o mais comum são as figuras de linguagem, que têm como objetivos enfatizar, atenuar, ironizar ou embelezar a expressividade. Guiraud (1970) enumera-as da seguinte forma: figuras *de dicção* – ou *de harmonia* – referindo-se à sonoridade e, conseqüentemente, à pronúncia; *de construção*, à sintaxe, ou seja, à ordem das palavras dentro de uma oração; *de palavras* – conhecidas como *tropos* –, às mudanças no sentido; e *de pensamento*, à ênfase dada a uma ideia.

Consideradas um desvio estilístico, as figuras de linguagem ganham uma nova roupagem proposta por Monteiro (1991; 2005). O autor se dirige a elas como *metáboles* em dois planos: *plano da expressão* e *plano do conteúdo*. No plano da expressão, encontram-se os *metaplasmos* (nível de morfologia e fonologia) e as *metataxes* (nível de sintaxe); no plano do conteúdo, encaixam-se os *metassememas* (nível de semântica) e os *metalogismos* (nível da lógica).

Os *metaplasmos* são as formas alteradas, desvios ou alterações que recaem sobre a formação das palavras (MONTEIRO, 1991, 2005). Alguns exemplos são a aférese (supressão de fonema ou sílaba no início da palavra), a síncope (queda de fonema no meio do vocábulo), a apócope (supressão no fim da palavra), a prótese (aumento de fonema no início da palavra), a epêntese (acréscimo de fonema no meio do vocábulo), o paragoge (aumento de fonema no fim da palavra), entre outros. Este é o grupo da *fonoestilística* (HENRIQUES, 2011).

As *metataxes* são as rupturas sintáticas (MONTEIRO, 1991; 2005). Encaixam-se aqui, sobretudo as figuras de repetição e de permutação: a anáfora (repetição de uma mesma palavra ou expressão no início de cada verso ou parágrafo), a epizeuxe (repetição constante do mesmo termo), a anástrofe (antecipação de um complemento verbal para o início da oração), o hipérbato (inversão brusca da ordem sintática dentro de uma oração), entre outras. Este é o grupo da *taxioestilística* (HENRIQUES, 2011).

Os *metassememas* são considerados transferências semânticas, “uma figura que substitui um semema por outro” (MONTEIRO, 1991, p.

41), “produzindo alterações no plano das unidades do significado” (MONTEIRO, 2005, p. 84). São metassememas a metáfora (comparação implícita entre dois elementos com alguma característica em comum), a metonímia (substituição com base na contiguidade, na implicação ou na causalidade), sinestesia (mistura entre os cinco sentidos do corpo humano), entre outros. Este é o grupo da *morfoestilística* (HENRIQUES, 2011).

Por fim, os *metalogismos* são um atentado à lógica, figuras que “rompem com os aspectos lógicos do discurso” (MONTEIRO, 1991, p. 43). Ao fazer uso de ideias desconexas, ocorre um desvio de coerência, uma aparente ausência de concatenação entre as ideias. Assim, pode-se classificar como metalogismos a hipérbole (exagero absurdo com propósito de ênfase), a antítese (ideias opostas dentro do mesmo discurso), a ironia (uma declaração oposta ao que se pretende dizer), entre outros. Este é o grupo da *semasioestilística* (HENRIQUES, 2011).

Para Lotman (1993), as figuras de linguagem – especialmente os tropos – surgem da aproximação entre elementos irregulares entre si. Quando dois signos que não trazem semelhanças visíveis criam um vínculo, eles constroem um novo sentido, e a incompatibilidade primária passa a fazer parte de um mesmo contexto. As figuras de linguagem extrapolam o pensamento do autor e podem atingir a esfera artística.

Ainda para Lotman (1993), qualquer tentativa de inventar comparações aparentemente originais de ideias até então absurdas e abstratas, de representar graficamente processos ininterruptos em fórmulas discretas, de construir modelos físicos de partículas

elementares... são figuras de linguagem. A aproximação de elementos irregulares age como uma espécie de impulso para a caracterização de uma nova regularidade.

As figuras de linguagem carregam consigo uma representação verbal e uma representação visual, ainda que esta última seja implícita e, muitas vezes, esteja presente apenas no imaginário de quem produz/consome. Isso mostra que, por trás da irracionalidade inicial das figuras de linguagem – repetindo: que se formam, muitas vezes, da união de elementos incompatíveis entre si –, existe uma hiper-racionalidade final, relacionada à construção mental dessa figura (LOTMAN, 1993).

Do ponto de vista comunicacional, equivaleria a dizer que a aproximação dos aparentemente distantes resulta em uma potência comunicativa. As figuras de linguagem “desperdiçam significâncias”, “aguçam os sentidos do receptor”, “abundam as palavras em uma proliferação sinuosa de acessórios que remetem à semiose total”, ou seja, são “signos gerando signos que geram outros signos”, são “referentes gerando referentes e visando ao prazer textual” (SILVA, 2009, p. 51).

4.1.4 Estilística como metodologia

A aplicação da Estilística, principalmente no que diz respeito às figuras de linguagem, como metodologia para pesquisas em Comunicação mostra-se pertinente. Para a comunicação cotidiana, esta é a disciplina recomendada para conceber a sensibilidade linguística nas enunciações; para a comunicação artística – especialmente quanto às

narrativas midiáticas –, este é o campo que visa desde à investigação da poeticidade presente em um texto e à forma como se dá a relação entre os sujeitos participantes da relação autor/leitor.

Dessa forma, pode-se inferir que a Estilística é suficientemente responsável para avaliar o efeito da linguagem, ou melhor, o efeito potencial comunicativo dos objetos eleitos. Com ela, detectam-se marcas de estilo carregadas de entrelinhas, em que habitam ideologias, visões de mundo, preconceitos, humor, ironia, etc. A presença das figuras de linguagem, por exemplo, permite verificar a relação entre a linguagem e seus usuários, sendo mídia de cargas socioculturais. (SILVA, 2009, passim).

4.1.5 Procedimentos de coleta, seleção e análise

Embora se tenha estudado inicialmente a estrutura narrativa (enredo, personagens, temporalidade, ambientação, foco narrativo e discurso) e a composição de roteiros (ideia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática), esses conceitos apenas serviram como embasamento para a análise realizada nas páginas seguintes. Com a intenção de dar o foco à Estilística como metodologia para as pesquisas na área de Comunicação e Cultura, procede-se da seguinte forma:

Primeiramente, elencam-se algumas das figuras de linguagem ligadas às palavras, ao pensamento, à sonoridade e à construção, a saber: comparação, metáfora, eufemismo, disfemismo, metonímia,

antítese, aférese, síncope, apócope, prótese, epêntese, paragoge e elipse. Com isso em mãos, conceitua-se cada uma e buscam-se exemplos que contextualizem os conceitos.

A seguir, após se ter assistido às três temporadas da webséries *CIRQ*, escolheram-se alguns episódios que aparentemente apresentavam tais figuras, tanto na linguagem verbal como na visual. Com a ideia de analisar a presença da figura no episódio escolhido e elaborar interpretações acerca de seu uso, recorreu-se ao processo de *print screen* (para as imagens visuais) e ao de transcrição fonética (para os discursos verbais).

Viu-se como necessário, todavia, antes de iniciar as análises, compreender também como a Estilística trabalha para proporcionar o humor. Ao resultado da união entre Estilística e Comunicação, atuante em um produto humorístico da Cultura do universo on-line, chama-se *comunicação estilística do humor* – inspirados em Martino (2013), que discorre sobre a *comunicação poética do humor* no seriado de televisão Chaves.

4.2 A Estilística em prol da comunicação do humor

Para compreender melhor o que é a comunicação estilística do humor, julgou-se necessário apresentar um resgate etimológico da palavra. “A palavra *humor* deriva do latim *humor*, que significa líquido. Na fisiologia, equivale à substância orgânica líquida ou semilíquida. Na

linguagem corrente, usa-se o termo para indicar uma disposição do espírito” (ZILLES, 2003, p. 83).

Utiliza-se, aqui, o uso da linguagem corrente, do humor como um estado de espírito. Para evitar que ele se confunda com o cômico, com o grotesco, com o burlesco, com o irônico ou com o sarcástico, apropriamos da ideia de que o humor se relaciona com todos esses gêneros, mas tem suas peculiaridades. O humor, sobretudo, valoriza o excêntrico, a ludicidade e a visão de mundo individual que explora o sem sentido, o absurdo (ZILLES, 2003).

Abre-se, aqui, um parêntese para explicar que se considera necessário estudar os aspectos comunicacionais e culturais do humor pelo ponto de vista estilístico, visto que a maioria das pesquisas direcionadas ao gênero é voltada para o ramo fisiológico, psicológico ou sociológico. Possenti (1998) é um dos precursores a defenderem a relevância de um estudo linguístico (e de certa forma cultural e comunicacional) para o caso.

Aproveitam-se, ainda, as justificativas de Possenti (1998) para enfatizar os motivos de se usar a Estilística, em especial a parte da disciplina que diz respeito às figuras de linguagem, como metodologia para análise cultural e comunicacional de textos humorísticos, em prol da constituição de uma comunicação estilística do humor.

Primeiramente, quase não existem no Brasil estudos que tenham tomado por base textos humorísticos com o propósito de tentar desvendar o que faz com que um texto seja humorístico, pela visão dos acessórios estilísticos. Também não são comuns estudos que explicitem ou

organizem os recursos estilísticos que são utilizados para que o humor seja produzido em textos nacionais.

Além disso, praticamente não há pesquisas que decidam se as figuras de linguagem exploradas para a função humorística têm exclusivamente essa função ou se oferecem apenas um agenciamento circunstancial de um conjunto de fatores, cada uma delas “sendo responsável pela produção de outro tipo de efeito em outras circunstâncias ou em outros gêneros textuais” (POSSENTI, 2001, p. 27).

Parafraseando Bóriev, Propp (1992, p. 30) destaca a relevância da análise estilística nos textos humorísticos, em prol da comunicação poética, estratégia já reconhecida por cientistas soviéticos: “São muito evidentes a legitimidade e a necessidade de se classificarem os recursos artísticos da elaboração das comédias a partir do material oferecido pela vida” (BÓRIEV apud PROPP, 1992, p. 30).

Voltando a discutir o conceito de humor, Martino (2013) infere que o humor – especialmente o riso, a paródia e o escárnio – estão presentes e são inextinguíveis na sociedade, tornando-se relevante não somente como forma cultural, mas também como parte de uma atitude política. Além disso, destaca duas qualidades do humor, ou melhor, do riso: a inteligência e o contexto social.

“Em primeiro lugar, dirige-se à inteligência, não à emoção e ao afeto, na medida em que a capacidade de rir exige, de antemão, a capacidade de compreender os vários níveis, muitas vezes contraditórios e metalinguísticos, de uma frase ou uma ação. Além disso, o riso existe na medida em que há uma sociedade com referências comuns para

compreender do que se ri; é o que o filósofo menciona como ‘significação social’ do riso” (MARTINO, 2013, p. 43).

Esses critérios justificam por que o homem é o único ser capaz de rir. Segundo Propp (1992), os demais animais podem se regozijar e até manifestar sua alegria com bastante arroubo, mas não são capazes de rir. A apreciação dos textos humorísticos requer uma operação mental que os animais irracionais estão impossibilitados de realizar; apenas o ser humano é dotado de inteligência e contexto cultural para compreender as piadas.

Infelizmente, com Zilles (2003), os meios de comunicação dispõem de um espaço desfavorável ao humor, já que se focam na idolatria de artistas midiáticos, alimentando as vaidades individuais. Esta época, caracterizada pelo endeusamento dos descartáveis, contribui para a perda da capacidade humorística. Em consequência, perde-se também a nascente da alegria, da humildade e da criatividade originais.

O autor ainda defende o humor como necessário para tornar a vida na sociedade mais suportável e mais humana, já que propõe uma experiência do universo e a união entre o cômico e o não cômico, o riso e o trágico, o natural e o pessoal. Para Propp (1992), inclusive, é possível existirem obras com estilo cômico que trazem um conteúdo trágico; na verdade, em muitas obras, o cômico se origina pela contradição entre forma e conteúdo.

Para Zilles (2003), “o humor é uma maneira cômica que surge na unidade de contrastes, mas distingue-se pela capacidade de incluir fraquezas e imperfeições não cômicas. O trágico, que se situa fora do

cômico, e o desespero inerente ao cômico são superados pela capacidade associativa que salva. O humor é uma capacidade humana pessoal, porque o riso e o cômico se relacionam como o natural e o pessoal” (ZILLES, 2003, p. 89).

No episódio *Ligeiramente Grave*, de *CIRQ*, percebe-se como o dramático pode estar presente no humor. A comédia apresenta as reações surtadas de Fabiana e Vinícius, quando a garota levanta a hipótese de estar grávida; ao descobrirem que foi apenas um equívoco, os dois comemoram por terem se livrado da responsabilidade da paternidade. Quando chegam a casa, no entanto, Fabiana se depara com uma roupinha de bebê, que Vinícius havia comprado para lhe presentear na volta do ginecologista. As situações dramáticas ganham destaque.

Figura 5 – Episódio “Ligeiramente Grave”. Registro do frame dos 19’32”.



Fonte: CRISES, 2013e, registro via *print screen*, cf. Referências.

Neste frame, pode-se perceber a reação de Fabiana, que, pela primeira vez, não expressa desespero, aflição, loucura, e sim melancolia. Após ter passado todo o episódio desejando não estar grávida ou até mesmo levantando a possibilidade de abortar o feto, a garota demonstra refletir sobre a maternidade como uma coisa favorável a si. O riso, proposto até então pelas atitudes e verbalizações hiperbólicas e irônicas, sai de cena e cede espaço às lágrimas.

Pensando na relação estilística dos elementos visuais da cena, pode-se considerar a roupinha de bebê como uma metonímia (da parte pelo todo). No momento em que Fabiana segura o macacão azul, o sentimentalismo expressado é o de que ela estaria segurando o próprio filho. A presença do branco no cenário é evidente, gerando o potencial comunicativo de uma atmosfera de pureza, um espaço angelical – recurso propício para quando se fala de bebês.

Figura 6 – Episódio “Ligeiramente grave”. Registro do frame dos 19'45”.



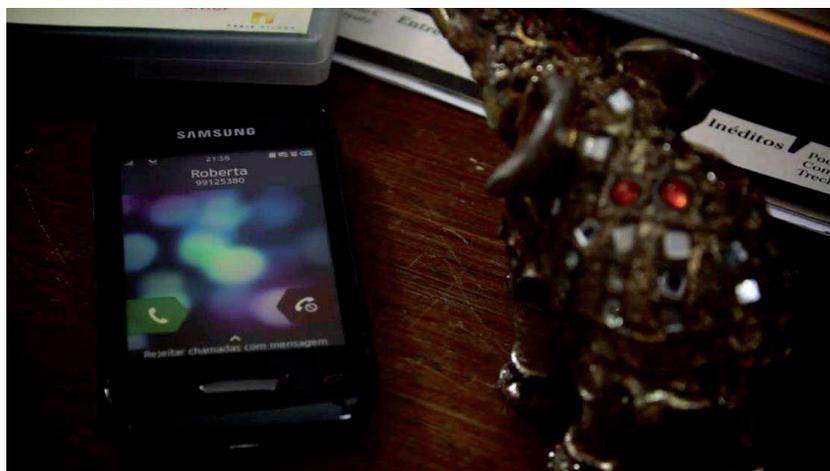
Fonte: CRISES, 2013e, registro via *print screen*, cf. Referências.

Este frame focaliza bem o rosto levemente cabisbaixo de Fabiana, indicando uma reflexão sobre sua suposta gravidez. Ao fundo, aparece Vinícius entrando no quarto, também pensativo e um pouco frustrado pela ruptura da ideia de ser pai. Mesmo assim, o rapaz decide propor casamento à amada, atitude que já havia comentado com os amigos, nas cenas anteriores do episódio.

Fabiana, no entanto, tem aversão a casamento, e o público fica ciente desse trauma psicológico na sequência narrativa anterior, num diálogo informal entre Pedro e Roberta, quando ele conta para a namorada da ideia de Vinícius. A indicação de que uma reação desagradável está prestes a acontecer é comunicada pela presença da

cor preta, ao lado de Vinícius, fazendo com que o cenário perca sua alvura e ganhe tons mais escuros.

Figura 7 – Episódio “Ligeiramente grave”. Registro do frame dos 20’36”.



Fonte: CRISES, 2013e, registro via *print screen*, cf. Referências.

Após o pedido formal de Vinícius, que se ajoelhou diante de Fabiana e lhe mostrou o par de alianças, a fala de “Precisamos terminar” conclui a linha de raciocínio da diegese e rompe com o que supostamente se esperava: que o amor do casal superasse a fobia de Fabiana e ela dissesse sim. A última cena do episódio mostra o celular de Vinícius tocando, com o número de Roberta na tela – indicando que a amiga tentou avisar da catástrofe que um pedido de casamento poderia suscitar.

Pensando estilisticamente a respeito da cena, a vibração do celular – sem toque, sem música, sem referências sonoras – é uma metáfora

para a mudez de Roberta: a garota não consegue comunicar, nem mesmo por um meio de comunicação móvel e particular, o que seria necessário. Além disso, a presença do aparelho ao lado de um elefante de bibelô pode ser interpretada como uma forma de comunicar que o celular, no momento, perdeu sua utilidade e passou a ser apenas um enfeite.

Para Propp (1992, p. 29), “tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso”. Isso mostra que já se tornou possível reconhecer que *CIRQ* tem marcado presença nas práticas culturais brasileiras, principalmente nas práticas culturais – e, portanto, comunicacionais – de seu público-alvo: jovens internautas, na faixa dos 15 aos 25 anos. Embora em um formato ainda em ascensão, *CIRQ* extrapolou os limites da websérie e da plataforma digital, chegando à televisão e com um projeto para longa-metragem.

Tal qual outras narrativas humorísticas, a websérie *CIRQ* atende à proposta de Cathcart e de Klein, filósofos que estudaram o humor, ao provocar o riso com piadas de conclusão inesperada. A estratégia utilizada é exatamente a de surpreender o espectador com um desfecho totalmente distinto daquilo que seria esperado com base nas premissas. Como exemplo do exposto, discorre-se sobre um diálogo do episódio *Um plano perfeito – parte 2* – episódio que nos guia neste subitem.

FABIANA: Ninja não se importa se tá todo mundo olhando, ninja não se importa se a gente tá numa casinha de palha ou num negócio superlegal na China, porque ninja...

VINÍCIUS: Ninjas são os que moram na Ninjéria?

(Transcrição do diálogo)

O humor, no diálogo apresentado, foi gerado pela quebra de pensamento. Enquanto Fabiana constrói uma gradação, relacionando as virtudes de um ninja, Vinícius interrompe o desenvolvimento do raciocínio da garota com uma pergunta inesperada e que propõe provocar o riso pela ignorância intelectual do rapaz, sobretudo ao criar uma paronomásia, confundindo o país Nigéria com o neologismo Ninjéria, que, em sua mente, seria a terra dos ninjas.

Nesse diálogo, portanto, a origem do humor é a ignorância. Utilizando as palavras de Propp (1992, p. 119), “a língua não é cômica por si só, mas porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a imperfeição de seu raciocínio”. Também para Propp (1992, p. 108), “o riso surge no momento em que a ignorância oculta se manifesta repentinamente nas palavras ou nas ações do tolo, isto é, torna-se evidente para todos”.

Ainda para Martino (2013), o humor caracteriza-se com uma qualidade comum a todos os seres humanos; por outro lado, os modos de provocá-lo são variáveis, precisando levar em consideração a cultura em que se está inserido. Tem-se, como exemplo, o momento em que Roberta conta para Fabiana como está sendo sair com Bruno. Descreve que o garoto, além de falar seu nome arrotando, ainda lhe fez uma declaração com o verso musical: “Nossa, nossa, assim você me mata. Ai, se eu te pego!”. Isso suscitou a indignação de Fabiana.

FABIANA: Que merda é essa?! Michel Teló? Que homem que preste ouve Michel Teló? Que ser humano do universo ouve Michel Teló?

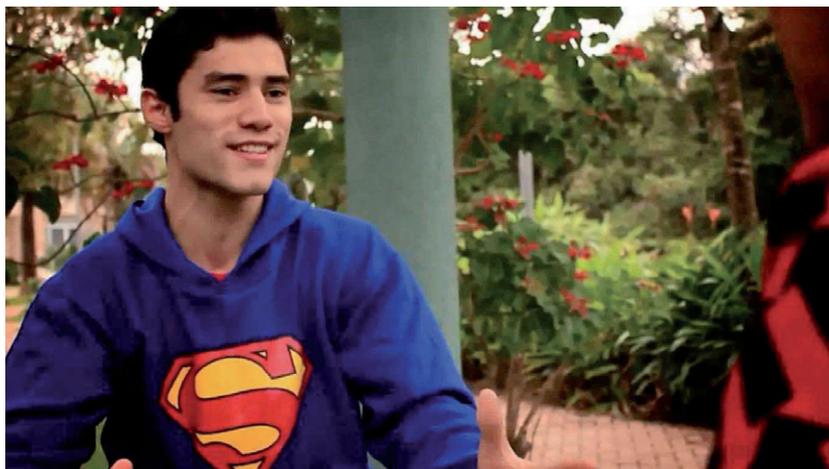
ROBERTA: Eu sou presidente do “Ai, Se Eu Te Pego – Fã-Clube Oficial do Michel Teló”, Fabiana.

(Transcrição do diálogo)

Entende-se que a reação de Roberta é inesperada pelo público, e essa é a principal responsável pelo humor no diálogo. A brincadeira feita por Fabiana, a indignação da garota por saber que Bruno usa um trecho da letra de uma das músicas do cantor em suas cantadas e o fato de Roberta ser presidente do fã-clubes, no entanto, talvez não fossem compreendidas – nem seriam cômicas – se o espectador não tivesse ciência do fenômeno da cultura de massa denominado Michel Teló. Salieta-se que a websérie, ao fazer esta menção, por meio do humor, propicia a crítica à cultura de massa ao mesmo tempo em que se apropria desta, num processo intercultural.

A presença do contexto cultural no humor também pode ser percebida na linguagem visual. O fato de Vinícius, em determinada cena, se vestir com uma camiseta que remete, automaticamente, ao Super-Homem pode ser justificado pelo fato de que: (1) o rapaz é parecido com o super-herói de Krypton; (2) a beleza de ambos pode ser equiparada; (3) ele se sente o verdadeiro Super-Homem por julgar entender tudo sobre as mulheres.

Figura 8 – Episódio “Um plano perfeito – parte 2”. Registro do frame dos 03'48”.



Fonte: CRISES, 2012e, registro via *print screen*, cf. Referências.

Para Possenti (2011), é óbvio que se devem conhecer os traços culturais para que as piadas sejam entendidas. Mas isso ocorre da mesma forma com as histórias infantis, os mitos locais, as receitas culinárias, os aspectos da legislação, as regras políticas... Além disso, muitas das histórias engraçadas não estão nas piadas, mas no excesso de palavrões, nas pessoas ignorantes, nos ataques de disenteria e em demais situações grotescas.

Ainda para Possenti (2011), as piadas podem ser usadas para reconhecer uma série de fenômenos culturais e ideológicos, já que versam sobre sexo, política, racismo (preconceito étnico e regional), canibalismo, loucura, mortes, desgraças, sofrimentos, instituições em

geral (igreja, escola, maternidade), os estereótipos e os defeitos físicos (calvície, obesidade, tamanho dos órgãos sexuais), fator também elencado por Propp (1992).

Em *CIRQ*, Fabiana tem o nariz avantajado, Vinícius tem o pênis pequeno e Tatiana (personagem não regular) sofre de excesso de peso; esses defeitos físicos são constantemente satirizados na websérie. As insinuações sexuais também são evidentes na maioria dos episódios, especialmente no início da websérie, quando Pedro é frequentemente chacoteado por ser virgem, e Vinícius se vangloria por já ter transado com várias garotas.

PEDRO: Ela fez de tudo que eu achava de mais impossível nesta vida. É, ela até fez um negócio assim.

[sussurros no ouvido de Vinícius]

VINÍCIUS: Sério, cara?

PEDRO: Sério! E o melhor de tudo: sem nem mexer a perna.

VINÍCIUS: Caraca! Por que eu não consigo uma dessa, moleque?

PEDRO: Mas, olha, eu tô até andando estranho agora, porque ela quer toda hora...

(Transcrição do diálogo)

O diálogo entre os rapazes retrata a vida sexual de Pedro depois que ele se separou de Roberta e passou a sair com Deise. O humor é

provocado, sobretudo, pelo exagero, pelo sexo caricaturado verbalmente por Pedro, especialmente nos termos “tudo que eu achava de mais impossível nesta vida” e “tô até andando estranho agora”. Aqui encontra-se uma hipérbole, figura de linguagem que consiste em exagerar as situações, defendida por Propp (1992) como provocadora do riso.

Para Martino (2013, p. 52), “é característica da comunicação poética do humor alterar as relações entre os eixos sintagmáticos e paradigmáticos”, ou seja, aumentar a complexidade das construções fráscas e produzir, sobretudo, possibilidades ambíguas de interpretação ou de conclusão de raciocínio. Embora não se trabalhe com o conceito de poética, mas o de estilística, entende-se que a comunicação estilística do humor, de certa forma, também está focada na desarmonia e na discórdia da prática discursiva, na ruptura pelo encadeamento lógico esperado do texto.

Sabe-se que o humor produz piadas morfológicas, fonológicas, sintáticas e lexicais (POSSENTI, 2001) e que a criação do humor requer um cuidado linguístico. Granatic (1997) comenta que, para a produção do humor, é preciso que o autor desperte, em si, de modo assistemático, as potencialidades criativas. Acrescenta-se que as potências comunicativas também são fundamentais, já que o autor é um agente comunicador que vai criar vínculo com outros agentes comunicadores, que são os espectadores.

Nesse sentido, o aumento da sensibilidade expressiva no texto humorístico faz com que ele prospere no modo de operação da linguagem, quase como o texto poético, que é “uma espécie de

comunhão, capaz de comunicar o incomunicável, ou, de certa maneira, excluir a comunicação para dar lugar à experimentação pelos sentidos” (SILVA, 2007, p. 129). Ainda para a autora, com base em Paz (1979), “para entender a linguagem poética, é fundamental lembrar que os signos são coisas sensíveis que operam sobre os nossos sentidos” (p. 169-170).

Dada a compreensão daquilo que se considera comunicação estilística do humor, realizaram-se as análises na websérie *CIRQ*. Buscou-se, portanto, dividir as figuras de linguagem em subseções e colher, nos episódios selecionados, a interferência de cada uma, tanto no discurso verbal (monólogos e diálogos), como no sonoro (trilha musical e efeitos de som) e no visual (imagens, desfoques, cores e detalhes do enquadramento).

4.2.1 Observações morfoestilísticas dos metassememas

A morfoestilística (HENRIQUES, 2011) ou estilística léxica (MARTINS, 2008) diz respeito ao estudo do estilo centrado na palavra, ou seja, a escolha das palavras sem obrigatoriamente levar em consideração o significado proposto pelo sentido denotativo. Uma vertente da morfoestilística são as figuras de palavras, também chamadas de tropos (SUHAMY, s.a.) ou metassememas (MONTEIRO, 2005).

4.2.1.1 Boas-vindas ao mundo da conotação: as figuras imagéticas

A palavra *imagem*, ao se levar em consideração os aspectos lexicais, é um termo que permite diversas potencialidades comunicativas e, conseqüentemente, várias interpretações culturais, dependendo exclusivamente do contexto em que foi aplicada. Elencam-se, como forma de exemplificação e análise inicial, algumas possibilidades de sua utilização (cf. HERGESEL, 2011a), tal como Lapa (1998) fez com a palavra *cabeça*:

1. Adorei a *imagem* da capa desse livro. (ilustração)
2. Quanto custa essa *imagem* de Da Vinci? (quadro)
3. Coloquei sua *imagem* no porta-retrato. (fotografia)
4. Fiz minha oração em frente à *imagem* de Nossa Senhora. (escultura religiosa)
5. Guardou a *imagem* de Santa Luzia no bolso. (cédula)
6. O vídeo mostrou uma bela *imagem* do Rio de Janeiro. (cenário)
7. A *imagem* da televisão está ruim. (exibição)
8. O blu-ray tem som e *imagem* em alta definição. (recurso técnico)
9. Assustou-se com a *imagem* no espelho. (reflexo)
10. Gostei da *imagem* da sua camiseta. (estampa)
11. Não me esqueço da *imagem* do meu ex-namorado me deixando. (recordação)
12. O fracasso é a *imagem* atual da educação brasileira. (símbolo)
13. Deus nos fez à sua *imagem*. (semelhança)

14. Depois de posar nua, a atriz sujou sua *imagem*. (conceito)
15. Você está com uma *imagem* tão pálida. (semblante)
16. Escolha uma *imagem* no formato JPG. (arquivo)
17. Apenas com uma *imagem* visualizaremos se o osso está quebrado. (raio-x)
18. Não acredite naquilo que é somente uma *imagem*. (miragem)
19. Que linda *imagem* vemos desta sacada! (paisagem)
20. Confesso que a primeira *imagem* que tive de você não foi boa. (impressão)
21. A *imagem* dessa música é tão intensa. (comparações, metáforas e alegorias)
22. A leitura do poema produz uma **imagem** surpreendente. (representação mental)

A imagem está presente em tudo à nossa volta: desde elementos físicos e psicológicos até surreais. Porém, o que por ora nos interessa é a imagem na Estilística, ou melhor, a imagem centralizada nas figuras de linguagem. Tal como Fayard (s.a.) e Suhamy (s.a.), considera-se a imagem um subgrupo das figuras de palavras que agrupa os tropos responsáveis por provocar a imaginação do leitor. A comparação e a metáfora são exemplos de figuras imagéticas.

A comparação baseia-se na associação por semelhança, de modo explícito, por meio de uma expressão comparativa que conecta os elementos relacionados, como que para produzir uma analogia. Para Suhamy (s.a., p. 35), “as comparações sublinham as semelhanças entre

as coisas, mas não mudam o sentido das palavras” e isso a justifica como tropo.

Característica evidente e indispensável na comparação, os conectivos dividem-se em conjunções ou locuções conjuntivas (*como, feito, que nem*), locuções adverbiais (*igual a, tão/tanto ... quanto*) e verbos de ligação (*parecer, assemelhar-se*). Mesmo sendo uma figura de linguagem básica e sem alto grau de poeticidade, ela pode se apresentar como comparação simples e como comparação por símile.

A comparação simples consiste em relacionar duas características de um mesmo elemento ou, senão, dois elementos que pertençam ao mesmo campo semântico; já a comparação por símile configura-se pela associação entre elementos que, embora apresentem alguma similaridade, estão em campos semânticos distintos.

Outra figura imagética que nos compete estudar é a metáfora, “uma transferência de significado pela semelhança das imagens” (FAYARD, s.a.). Esse é o tropo responsável por realizar a transição da significação própria de uma palavra para outra significação que lhe convém. Isso acontece devido a uma espécie de comparação existente apenas na mentalidade do autor, ou seja, ocorre de forma implícita na expressão.

Moura (2012), afirma que “a metáfora é uma ampliação da nossa capacidade de comparar” (p. 24), pois, ao unir elementos aparentemente absurdos, “cria uma categoria que junta coisas que, no mundo real, estão bem separadas” (p. 25); a símile, por sua vez, é a “atenuação de uma metáfora” (p. 29), já que aproxima esses elementos, mas mantém a partícula comparativa, acessório extinto na metáfora.

Como já mencionado neste capítulo, acredita-se que a aproximação de elementos pertencentes a campos semânticos distintos – e que, automaticamente, desenvolvem, entre si, um novo espaço de significação – resulta no fortalecimento de uma potência comunicativa. Isso porque “metaforizar é analisar a fundo dois elementos e colher, dali, suas similaridades” (HERGESEL, 2011a, p. 6).

Para facilitar a explanação acerca das metáforas, é aconselhável separá-las de acordo com sua função contextual. Portanto, usando como referencial os exemplos propostos por Jensen (1975) e Abreu (2006), dividem-se as metáforas (cf. HERGESEL, 2011a, p. 6) em cinco grupos: restauração, percurso, unificação, criativas e naturais. Estes, por sua vez, desvinculam-se em tipos específicos.

I- Metáforas de restauração: referem-se às estratégias de reparação.

(1) metáforas médicas: *Já estou vacinado contra sua inveja.*

(2) metáforas de roubo: *Você é a garota que furtou meu coração.*

(3) metáforas de conserto: *Preciso passar uma massa corrida nesse episódio.*

(4) metáforas de limpeza: *Varra seus problemas para longe daqui.*

II- Metáforas de percurso: compreendem os termos que têm relação com trajetos.

(5) metáforas de percurso em terra: *Essa dúvida me deixou numa encruzilhada.*

(6) metáforas de percurso no mar: *Afoquei-me numa maré de ideias.*

(7) metáforas de percurso aéreo: *Investiu tanto que o negócio decolou.*

(8) metáforas de cativo: *Virei um escravo da estilística.*

III- Metáforas de unificação: enquadram as palavras ou expressões que, metaforizadas, estão mais carregadas com o sentido conotativo do que apresentam características próprias.

(9) metáforas de parentesco: *Santos Dumont é o pai da aviação.*

(10) metáforas pastorais: *Abençoado seja aquele que me devolveu a carteira.*

(11) metáforas esportivas: *Chutei tudo na prova.*

IV- Metáforas criativas: relacionam elementos com os quais julga-se bastante complicado encontrar similaridade.

(12) metáforas de construção: *Você é o pilar da minha vida.*

(13) metáforas de tecelagem: *Acordei com o estômago costurado.*

(14) metáforas de compositor ou de composição musical: *Estava encorajado, mas, na hora, desafinei.*

(15) metáforas de lavrador: *Pesquisando, colhi muito conhecimento.*

V- Metáforas naturais: abarcam elementos observados na natureza.

(16) metáforas claro-escuro: *A escuridão do destino o chamava.*

(17) metáforas de fenômenos naturais: *Estou com uma ideia para lá de tempestuosa.*

(18) metáforas biológicas: *Cuidado com Diana, aquela víbora peçonhenta.*

Ramos (2006), em sua tese de doutorado, faz uso desse material para analisar o conteúdo metafórico do discurso presidencial de Lula;

neste trabalho, o objetivo é observar como algumas dessas metáforas se apresentam na websérie. Como *corpus*, utilizou-se a vinheta de abertura de *CIRQ*. Tomou-se a liberdade, inclusive, de considerá-las como pertencente ao grupo das metáforas criativas.

Figura 9 – Primeiro frame registrado da abertura.



Fonte: CRISES, 2012-2013, registro via *print screen*, cf. Referências.

O balde de pipocas é um acompanhamento clássico para uma sessão de cinema. Mais comum ainda é que casais de namorados frequentem o cinema (ou uma sessão de filmes dentro da própria casa) e dividam o mesmo balde de pipocas. O objeto, sendo atirado na parede branca e espalhando pipoca por todos os lados, comunica, de forma metaforizada, uma discussão conjugal.

Figura 10 – Segundo frame registrado da abertura.



Fonte: CRISES, 2012-2013, registro via *print screen*, cf. Referências.

O tomate é um fruto classicamente conhecido como representação material e sólida das vaias. Quando a plateia atira um tomate sobre um artista, após sua apresentação, geralmente seguido de vaias, comunica que a performance não agradou. Jogar um tomate numa parede branca, além de provocar manchas, pode significar que algo – no caso, o relacionamento conjugal – não está agradando.

Figura 11 – Terceiro frame registrado da abertura.



Fonte: CRISES, 2012-2013, registro via *print screen*, cf. Referências.

A melancia, por ser uma fruta que usualmente não é consumida individualmente, representa o coletivo, a família. Espatifar uma melancia na parede é uma maneira de comunicar metaforicamente que a família está em discórdia. Além disso, neste frame, vê-se o nome do ator Kyel Lima (intérprete de Vinicius) à direita, em oposição ao da atriz Gabriela Fernandes (intérprete de Fabiana), que está à esquerda (ver figura 13), frisando a desarmonia conjugal.

Figura 12 – Quarto frame registrado da abertura.



Fonte: CRISES, 2012-2013, registro via *print screen*, cf. Referências.

As flores são um presente universalmente tradicional para dar à mulher amada. A imagem de um vaso de flores sendo quebrado ao ser atirado na parede subentende uma discussão até mesmo agressiva entre um casal. É comum, também, relacionar arremesso de vasos de flores – geralmente lançado pela mulher em direção ao homem – com briga conjugal.

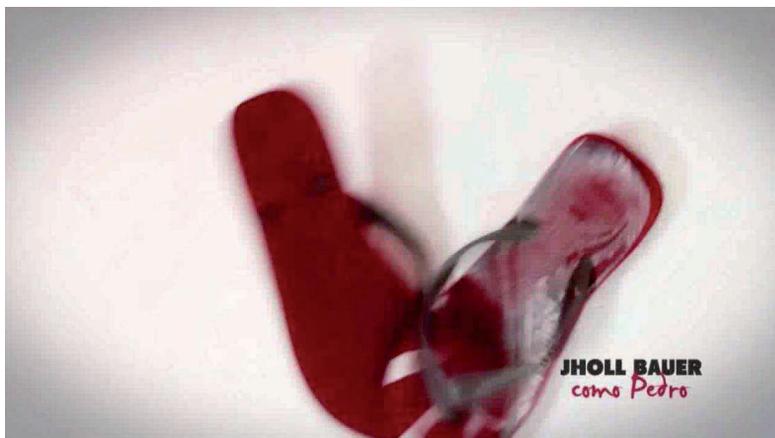
Figura 13 – Quinto frame registrado da abertura.



Fonte: CRISES, 2012-2013, registro via *print screen*, cf. Referências.

O vinho, enquanto sumo de uva fermentado e alcoolizado, é considerado uma bebida romântica e afrodisíaca, utilizado especialmente como acompanhamento em jantares de gala, à luz de velas, ao som de uma canção de amor. Quando uma garrafa de vinho é arremessada e quebrada, é constituída a metáfora de que o relacionamento conjugal está em cacos de vidro, ou seja, está destruído.

Figura 14 – Sexto frame registrado da abertura.



Fonte: CRISES, 2012-2013, registro via *print screen*, cf. Referências.

Os chinelos são o único objeto arremessado que vem em pares. Comum para o uso em eventos informais, como dentro de casa, esse tipo de calçado pode estar associado, portanto, ao lar, à família. O par de chinelos, neste ponto, então, servem como representantes para o casal. A forma como foi arremessado, evidenciando a parte de cima de um pé e a sola do outro, indicam a falta de harmonia no relacionamento conjugal, ao passo que podem indicar os opostos que se atraem, pois se completam.

Novamente, pode-se reparar também na disposição dos nomes dos atores/personagens. Tal como o nome de Kyel Lima (Vinícius), na figura 15, o nome de Jholl Bauer (Pedro) vem inscrito à direita, na figura 18, enquanto o de Roberta Meneghim (Roberta), sua parceira de núcleo, aparece à esquerda, na figura 17, tal qual o de Gabriela Fernandes

(Fabiana), na figura 13. Esse recurso também serve como metáfora para a discórdia entre os casais ou, até mesmo, complementação – esquerdo e direito: feminino e masculino.

Figura 15 – Sétimo frame registrado da abertura.



Fonte: CRISES, 2012-2013, registro via *print screen*, cf. Referências.

A partir desse frame, em que um sutiã é arremessado, as relações metafóricas mudam de ângulo. Em vez de enfatizarem a discórdia, passam a representar a harmonia. Entende-se que, ao atirar uma peça íntima feminina contra a parede, a imagem induz o espectador a acreditar que, mesmo entre crises, existe a paixão e, após as discussões com direito a quebras de objetos, a cama passa a ser o destino dos casais.

Figura 16 – Oitavo frame registrado da abertura.



Fonte: CRISES, 2012-2013, registro via *print screen*, cf. Referências.

A cueca, complementando o que foi analisado acima, representa a parte do homem na cena de sexo metaforizada e conclui o clima “entre tapas e beijos” da breve narrativa presente na abertura e do tema principal do enredo da websérie. O nome do criador/diretor, estrategicamente centralizado na imagem, nem à direita nem à esquerda, pode inferir que, como responsável pela obra, ele não está ao lado de nenhum personagem, mas serve como mediador das crises retratadas nos episódios.

Figura 17 – Nono frame registrado da abertura.



Fonte: CRISES, 2012-2013, registro via *print screen*, cf. Referências.

Por fim, tem-se a inscrição com o título da websérie na mesma parede branca com arredores acinzentados. O branco, a priori, indica a paz, a pureza, o sentimento de tranquilidade; ao receber uma moldura em cinza, cria-se a metáfora de que todo relacionamento pacífico está circundado de crises. As crises, por sua vez, são cinzas – e não negras – porque são inúteis, isto é, não afligem; apenas abalam a relação conjugal, mas de forma efêmera, sendo logo dominada novamente pelo branco, pela harmonia.

Não se pode deixar de mencionar o impacto causado pela cor vermelha, presente em todos os frames e simbolicamente ligado à paixão, à eroticidade, ao perigo. O vermelho é quente, visceral. É um ícone do sangue – e une vida e morte. O agito instrumental da canção de abertura – o toque inicial da música *Là où les potes iront j'irai*, da banda francesa

As-Potiront (JAMENDO, 2008) – contribui para o clima amor-ódio criado pelas imagens.

Considera-se, portanto, que a metáfora é uma das principais figuras de linguagem a exigir participação do público. Como geralmente é o elemento ideal que está representado em cena, cabe ao espectador interpretá-lo e produzir o sentido do elemento real, forçando, assim, sua habilidade comunicativa. Como contribuição à comunicação poética do humor, a metáfora produz comicidade e riso não pela ausência do elemento em si (característica exclusiva da elipse, conforme explicitado no subitem 4.2.4.4), mas pela representação por similaridade que esse elemento ganha de outro.

4.2.1.2 Entre atenuantes e agravadores: os x-femismos

Eufemismos e disfemismos podem ser considerados um caso especial de metáfora. Da mesma forma que à metáfora assiste o encargo de batizar um elemento com um nome que diz respeito a outro (*estrelas dardajantes* para representar os olhos brilhantes, por exemplo), produzindo assim uma sensação de falsidade semântica, essa característica também pode ser aplicada aos eufemismos e aos disfemismos (CHAMIZO DOMÍNGUEZ, 2004, *passim*).

Os eufemismos são uma fórmula estilística que funcionam como uma alternativa linguística para substituir palavras ou expressões desagradáveis (*saltar da ponte da vida* em substituição ao ato de cometer suicídio, por exemplo). Por outro lado, os disfemismos são palavras ou

expressões usadas com a finalidade de agredir verbalmente o que poderia ter sido atenuado (*virar presunto* em referência ao falecimento, por exemplo).

Tanto os eufemismos como os disfemismos são produzidos não apenas com base nas palavras escolhidas, mas é fundamental que se avalie o contexto em que as palavras são aplicadas. Isso justifica o fato de a fronteira entre eufemismos e disfemismos ser bastante instável: dependendo do momento, um eufemismo pode ser tornar disfemismo e vice-versa; por isso, o uso da terminologia *x-femismos* já se tornou comum.

Em ambos os casos, no entanto, o recurso linguístico utilizado para constituição dessas figuras é a ambiguidade. O caráter polissêmico dos *x-femismos* é justificado pela presença de dois sentidos, um literal/denotativo e de outro figurado/conotativo, que podem ser interpretados pelo ouvinte. No caso acima, por exemplo, *saltar da ponte da vida* pode ser o pulo de uma plataforma de concreto (denotativo) ou o ato suicida (conotativo).

Os *x-femismos* são divididos em três grupos: os originais, os semilexicalizados e os lexicalizados. Os originais são os criados espontaneamente em um determinado momento, sem que já pertença a uma rede conceitual prévia, mas que podem ser compreendidos pelo contexto. Lembra-se um trecho do conto *Lady Anne*, da autora brasileira Adriana Lisboa: “Lady Anne cruzou a linha de chegada em primeiro lugar”, em referência à égua de corrida que quebrou a pata e precisou ser sacrificada.

Os semilexicalizados são os que passaram a pertencer, de certa forma, ao acervo de uma língua, podendo ser interpretados por todos os falantes, mas que ainda sustenta uma interpretação denotativa e outra conotativa. As referências infantis aos órgãos genitais exemplificam essa situação: *passarinho*, *pintinho* e *piu-piu* podem se referir ao pênis sem perder o real significado.

Já os x-femismos lexicalizados, também chamados eufemismos – ou disfemismos – mortos são os que já perderam os traços de sua origem literal. Ditados populares como *tirar o cavalinho da chuva* e *onde Judas perdeu as botas* são exemplo de eufemismos (em associação, respectivamente, a *ideias que não são adequadas para a situação* e a *uma distância realmente grande*).

Os eufemismos, exclusivamente, cumprem com algumas funções sociais na comunicação humana: eles são responsáveis por suavizar os efeitos provindos da menção de uma situação desagradável. Chamizo Domínguez (2004) apresenta outros casos para o uso do eufemismo:

(a) ser cortês ou respeitoso: *minha senhora esposa* para minha mulher;

(b) elevar a dignidade de uma profissão: *auxiliar de limpeza* para servente;

(c) dignificar uma pessoa que sofre de alguma enfermidade ou situação de menosprezo: *portador de nanismo* para anão;

(d) atenuar uma evocação penosa: *ver o sol nascer quadrado* para ser preso;

(e) ser politicamente correto: *nações em desenvolvimento* para países pobres;

(f) permitir manipular os objetos ideologicamente: *interrupção voluntária da gravidez* para aborto;

(g) evitar agravantes étnicos ou sexuais: *afrodescendentes* para negros.

(h) evitar blasfêmias: *o todo-poderoso* para Deus.

(i) referir-se a objetos ou ações sexuais: *passar a noite* para transar.

(j) referir-se a fluidos corporais ou partes do corpo: *ter dias femininos* para menstruar.

(k) referir-se a lugares ou objetos sujos, perigosos ou temíveis: *clube noturno para homens* para boate.

(l) fazer menção à morte: *descansar em paz* para morrer.

Os eufemismos e os disfemismos se derivam de diversos mecanismos linguísticos, em especial da fusão com outras figuras de linguagem ou com os demais recursos estilísticos. Chamizo Domínguez (2004) destaca:

(a) o circunlóquio: excesso de palavras para dizer o mínimo possível: *prestadora de serviços de assistência em atividades domésticas em caráter eventual* para diarista;

(b) a hipérbole: exagero que extrapola os limites da lógica: *ter um amor em cada porto* para ser um mulherengo;

(c) a metonímia: substituição da parte pelo todo ou vice-versa: *sodomia* por homossexualidade masculina.

(d) a metáfora: representação de algo semelhante por meio de contiguidade: *capô de fusca* para genitália feminina.

(e) a antonomásia: atribuição de um nome próprio para uma criar uma característica: *Cleópatra* para mulher rodeada de homens.

(f) a ironia: expressão sarcástica: *não ser muito fã* para não gostar.

(g) a meiose: declaração “menor” do que se pretende dizer: *ligeiramente intoxicado* para embriagado.

(h) a aliteração: repetição da mesma sonoridade: *fazer parapapá* para transar.

(i) o diminutivo: acréscimo do sufixo *-inho*, prioritariamente, às palavras: *feridinha* para ferida.

(j) a alusão: referência a uma pessoa, localização ou cultura universalmente conhecida: *falar grego* para falar enrolado.

(k) a personificação: animais e seres animados adquirindo características humanas: *a cobra vai fumar* para haverá confusão.

(l) as siglas e abreviaturas: uso das iniciais ou de partes da palavra: *portador do vírus HIV* para aidético.

A criação e o uso de eufemismos e disfemismos, ainda para Chamizo Domínguez (2004), implicam em uma reflexão sobre como funciona a imaginação dos habitantes no contexto social, assim como coloca em questão as formas de manifestação cultural dos falantes de uma determinada língua. Além disso, a utilização dessas figuras permite manter a língua viva e flexível conforme as circunstâncias históricas e sociais.

Os eufemismos e os disfemismos são frutos da imaginação dos falantes de um determinado idioma e, portanto, seu estudo é imprescindível, especialmente porque uma palavra usada como x-femismo em uma língua ou dialeto pode não ter o mesmo sentido em outra língua ou dialeto. Essas figuras de linguagem estão encarnadas na tradição cultural e, caso não se compartilhe dessa tradição, os maus entendidos começam a surgir.

Visto isso, não se atenta, aqui, com as formações nem com as classificações tipológicas dos eufemismos/disfemismos em produtos comunicacionais; mas investigamos como os x-femismos são utilizados em narrativas midiáticas. Como objeto de análise, selecionou-se o primeiro episódio da websérie *CIRQ*, intitulado *Se conselho fosse bom...* e disponível desde 20 de janeiro de 2012.

O episódio é repleto de disfemismos, que se apresentam em xingamentos, autorrejeições e apelidos xucros. Selecionou-se, portanto, um exemplo de cada uma dessas situações. O primeiro exemplo foi extraído do diálogo entre Pedro e Roberta, quando a gentileza do garoto começa a irritar a garota. O disfemismo é caracterizado pelo uso de plebeísmos (linguagem de baixo calão), com o propósito de destacar a fúria de Roberta:

ROBERTA: Pronto, você conseguiu...

PEDRO: Te deixar feliz?

ROBERTA: Não! Me deixar muito puta! Vira homem, porra!

(Transcrição do diálogo)

O segundo exemplo é a autodescrição feita por Fabiana, em um diálogo entre ela e Roberta. Um caso de disfemismo já aparece na expressão “tomar no furico”, em analogia ao ânus, criando uma fala desgostosa e revoltada. Outro caso é na adjetivação utilizada por Fabiana para se definir, em especial quanto ao termo “nariguda louca”, enfatizando uma forma de repreender a si mesma.

*FABIANA: Quem é que toma no furico com isso tudo?
A Fabiana, a nariguda louca que fica botando olho gordo no relacionamento dos outros só porque era ex do cara.*

(Transcrição da fala)

O terceiro exemplo coletado beira ao neologismo. Ainda no diálogo entre Fabiana e Roberta, esta se queixa para aquela sobre a educação exacerbada de Pedro. Em compadecimento à situação da amiga, Fabiana se antecipa em caracterizá-lo como “homem babão”. Roberta, por sua vez, na cena seguinte, vira-se para a câmera e explica, em poucas palavras, o significado desse disfemismo.

ROBERTA: Homem-babão é o tipo de cara que tem tudo para ser o cara ideal, mas ele sempre acaba passando dos limites e, de príncipe encantado, ele vira uma mala sem alça.

(Transcrição do diálogo)

Os disfemismos do episódio saltam da estrutura verbal e aparecem também na linguagem visual. No bate-papo entre Vinícius e Pedro, este se queixa com aquele sobre o fato de ainda ser virgem e não saber direito como convencer Roberta a transar. Apelando ao uso de gestos, Vinícius faz uma análise da situação. É perceptível, inclusive, a aproximação do disfemismo com a metáfora na fala do garoto, nesse momento: o algarismo 1 é utilizado em associação ao pênis; o 0, ao ânus ou à vagina; e o 5, à mão espalmada pronta para aplicar um tapa.

Figura 18 – Episódio “Se conselho fosse bom...”. Registro do frame dos 10’18”.



Fonte: CRISES, 2012a, registro via *print screen*, cf. Referências.

*VINÍCIUS: Você quer colocar o teu 1 no 0 dela, saca?
Se tu não fizer o que eu tô te falando aqui, tu vai ficar
no 0 a 0... Deu pra entender ou vou ter que colocar o 5
no meio da tua cara?*

(Transcrição da fala)

Além dos difemismos, pode-se destacar ainda algumas antíteses visuais, no frame registrado, como: a camisa de Pedro (vestimenta formal) com a camiseta de Vinícius (traje informal); o cabelo arrumado de um contrastando com o cabelo bagunçado do outro, os braços em posição de retas paralelas chocando com os braços em posição e retas concorrentes.

Por fim, destaca-se que a divisão antitética é feita com base na luminária, capaz de repartir o quadro em dois.

O episódio, no entanto, não é feito apenas de disfemismos; há a presença de eufemismos, especialmente na fala tímida de Pedro. Consta-se um logo no início da conversa entre Pedro e Vinícius sobre sexo. Sem saber como contar ao amigo que gostaria de transar com Roberta, Pedro usa termos como “amorzinho gostoso” e “biluluzinha” para se referir, respectivamente, ao ato sexual e à namorada.

PEDRO: Quero saber como é que eu faço para fazer um amorzinho gostoso com a minha biluluzinha. [...]

(Transcrição da fala)

Os x-femismos, portanto, são algumas das figuras mais utilizadas com a intenção de provocar o riso do espectador, na websérie estudada, contribuindo com a comunicação poética do humor. Isso porque os eufemismos geralmente apaziguam a comunicação de forma infantilizada, em momentos que, talvez, nem fossem necessárias tais atenuações. Os disfemismos, por sua vez, ressaltam o ridículo das situações e dos personagens (em alguns casos, o personagem destaca o grotesco em si próprio), por meio de expressões chulas e de baixo calão (vulgos plebeísmos) que, aplicadas ao contexto, tornam-se engraçadas.

4.2.1.3 Na base das permutas: os processos metonímicos

O princípio de justaposição, para Lotman (1993), faz parte da base da poética das diferentes correntes de vanguarda. Dentre as figuras formadas por esse recurso, estão a metáfora e metonímia. Para Monteiro (2005, p. 84), “a metonímia representa uma modalidade de expressão em que um lexema substitui outro, quando houver uma dependência semântica” de contiguidade, de implicação ou de causalidade.

Em outras palavras, enquanto a metáfora está relacionada à similaridade semântica, a metonímia apresenta uma reação de contiguidade semântica (HENRIQUES, 2011). A diferença, portanto, entre ambas está na situação similaridade/contiguidade: enquanto a metáfora apresenta uma transição de sentido com base na semelhança, a metonímia propõe um transporte apoiado na relação contida entre os elementos (SUHAMY, s.a.).

Há quem distinga metonímia de sinédoque – associando a esta última a relação da parte pelo todo e vice-versa. Porém, neste trabalho, utiliza-se o conceito generalizado de que sinédoque é apenas uma derivação de metonímia e, portanto, como Garcia (2007), utiliza-se essa única nomenclatura. Alguns mecanismos de formação da metonímia são elencados por Monteiro (2005), Suhamy (s.a.) e Henrique (2011), os quais foram resgatados, reestruturados e elencados na seguinte lista:

(a) o autor pela obra: *prefiro ler Guimarães Rosa* (os livros de Guimarães Rosa);

- (b) o inventor pelo invento: *Santos Dumont me levou ao Rio de Janeiro* (o avião)
- (c) o símbolo pelo objeto: *evite se afastar da cruz* (a religião cristã);
- (d) o lugar pelo produto do lugar: *fumamos um havana para relaxar* (o charuto produzido em Havana);
- (e) o efeito pela causa: *tomou um cálice de morte* (o veneno que leva à morte);
- (f) a causa pelo efeito: *o agricultor alimenta-se do próprio trabalho* (o alimento que produz);
- (g) o continente pelo conteúdo: *bebeu dois copos cheios* (o líquido que estava nos copos);
- (h) o instrumento pelo usuário: *os microfones foram atrás do ator para entrevistá-lo* (os repórteres);
- (i) o possuidor pelo possuído: *vou ao padeiro* (à padaria);
- (j) o abstrato pelo concreto: *a juventude é ousada e vivaz* (os jovens);
- (k) o concreto pelo abstrato: *o aluno fez um trabalho crânio* (muito sábio);
- (l) o gênero pela espécie: *os mortais sofrem* (os homens);
- (m) a espécie pelo indivíduo: *o homem vai a Marte* (algum astronauta);
- (n) o indivíduo pelas classes: *o garoto que se sentava na primeira fileira era o Judas da turma* (traidor, dedo-duro);
- (o) a instituição pelos representantes: *a universidade aprovou meu projeto de pesquisa* (alguns professores da instituição);

(p) o primário pelo secundário: o engenheiro *construiu mal o edifício* (o engenheiro apenas planejou; os pedreiros o construíram);

(q) o singular pelo plural: a mulher *saiu às ruas para lutar pelos seus direitos* (as mulheres)

(r) a marca pelo produto: *sempre bebo coca-cola na hora do almoço* (refrigerante);

(s) a matéria pelo objeto: *encham de vinho os cristais* (as taças);

(t) a forma pela matéria: *chutou a redonda e marcou o gol* (bola);

(u) a parte pelo todo: *pedi sua mão em casamento* (a pessoa);

(v) o todo pela parte: *vamos conhecer a Europa!* (partes da Europa).

A metonímia, enquanto recurso da estilística, serve como um aspecto poderoso para a comunicação poética. Para analisar o uso desse recurso em um objeto comunicacional e cultural, utilizou-se o dropes *Explicações*, de CIRQ, disponível desde 22 de abril de 2012. No microepisódio, Fabiana discute com Vinícius porque seu notebook está logado em uma conta que não pertence a nenhum dos dois – o que a faz acreditar que o namorado emprestou o aparelho para alguma amante.

Figura 19 – Dropes “Explicações”. Registro do frame dos 00’08”.



Fonte: CRISES, 2012k, registro via *print screen*, cf. Referências.

Logo no início do episódio, vê-se Vinícius deitado na cama, com expressão facial libidinosa, brincando com um bichinho de pelúcia, fazendo-o subir e descer em suas coxas, repetidas vezes. Mesmo que o brinquedo e Fabiana não tenham qualquer similaridade visível, pode-se interpretar que existe uma relação entre ambos: na ausência da namorada, Vinícius simula o que gostaria de experimentar com ela.

Ainda nesta imagem, pode-se observar outro fator analógico, não tanto metonímico, mas intertextual e, portanto, viável para uma análise: sobre o criado-mudo ao lado da cama, há um box de DVDs da série *Os Normais*, exibida pela Rede Globo de 2001 a 2003 (IMDb, 2014). Na respectiva série, o casal Rui e Vani vive crises e situações absurdas,

sempre se entendendo no final de cada episódio – da mesma forma que Vinícius e Fabiana em *CIRQ*.

Outra metonímia, pode ser reparada na primeira fala de Fabiana: para perguntar quem foi a última pessoa que utilizou o notebook, cria-se o seguinte diálogo:

FABIANA: Vinícius, quem é ca0501?

VINÍCIUS: Sei lá.

FABIANA: Bom, é o último acesso aqui. Se você não sabe...

(Transcrição do diálogo)

Nota-se que, em substituição ao nome da pessoa, Fabiana utiliza o e-mail, ou melhor, o nick utilizado para acessar a conta, a parte que antecede o sinal de arroba. Portanto, na desconfiança de que a pessoa por trás do e-mail desconhecido seria uma amante de Vinícius, a garota criou uma metonímia do endereço eletrônico pelo indivíduo, uma categoria necessária, visto que as tecnologias digitais e o universo on-line dominam o discurso contemporâneo.

Figura 20 – Dropes “Explicações”. Registro do frame dos 01’37”.



Fonte: CRISES, 2012k, registro via *print screen*, cf. Referências.

Neste frame, nota-se novamente a presença do bichinho de pelúcia, desta vez nas mãos de Fabiana. Tal como na cena anterior, em que Vinícius estaria utilizando-o como um substituto para a namorada, pode-se entender que, nesta cena, a situação se inverte: é Fabiana quem o utiliza como substituto para o namorado. Uma amostra disso é que ela o espreme, como se descarregasse no brinquedo a raiva que está sentindo por Vinícius.

Por fim, destaca-se o diálogo que Fabiana realiza com Pedro no momento em que o chama para ajudá-la a descobrir quem está por trás do *ca0501*. O pedido é feito da seguinte forma:

*FABIANA: Pedro, eu sei que você é o maior hacker.
Entra nessa merda *aponta para o notebook* e
descobre quem é essa vadia.*

(Transcrição da fala)

Percebe-se que, embora Fabiana faça uso de um disfemismo quando se refere ao notebook, esse disfemismo é metonímico. Ao utilizar o termo “merda” como substituto para o aparelho – ambos não têm relação de similaridade visível e, portanto, só se aproximam em caso de contiguidade – Fabiana usa a expressão “entrar”. Na verdade, Pedro não entraria no aparelho em si, mas acessaria a conta virtual. Logo, considera-se esse fenômeno como uma metonímia do instrumento pelo recurso oferecido.

Pode-se inferir, portanto, que, coincidentemente ou não, as metonímias presentes na websérie estão relacionadas ao mundo digital que contextualiza o formato. Além disso, embora Lotman (1993) considere essa figura como característica prioritariamente da prosa, enxerga-se que ela também possa ser utilizada como contribuição à comunicação poética do humor, já que as relações de contiguidade podem ser de tamanha distinção que a associação se torna burlesca.

4.2.2 Reflexões semasioestilísticas dos metalogismos

A semasioestilística (HENRIQUES, 2011) diz respeito ao estudo do estilo centrado no sentido, isto é, a significação provocada pelos valores

expressivos e impressivos no campo dos pensamentos e sentimentos, muitas vezes afrontando a lógica. Uma vertente da semasioestilística são as figuras de pensamento (SUHAMY, s.a.), também chamadas de metalogismos (MONTEIRO, 2005).

4.2.2.1 Posicionando-se “anti” a tese

O foco da antítese é a oposição de ideias. A aproximação de uma ideia (que também pode ser chamada de tese) com seu sentido contrário (e, portanto, uma nova ideia, “anti” a tese principal) caracteriza o uso dessa figura, que tem como irmãs o paradoxo e o oximoro. A diferença entre as três, inclusive, é mínima – muitas vezes, imperceptível – em alguns casos (GARCIA, 2007).

Entende-se por antítese a aproximação de ideias opostas em elementos distintos. Em *o sol se vai para que a lua venha*, por exemplo, ocorre a presença de dois elementos (sol e lua) que pertencem a campos semânticos contrastantes (o primeiro está relacionado ao dia; o segundo, à noite), ao passo que os verbos também apresentam contrariedade (ir e vir). Ressalta-se que, embora sejam elementos opostos, eles não interferem um no outro (HENRIQUES, 2011).

Paradoxo, por sua vez, é a contrariedade em um mesmo elemento, como ocorre no verso camoniano “É ferida que dói e não se sente”: se dói, é impossível que não se sinta. Já o oximoro é uma espécie de paradoxo em que o qualificador contradiz o qualificado: *corrida lenta, triste alegria, chuva seca*, etc. Ambas as figuras consistem em conciliar “duas

ideias opostas de modo a contrariar o senso comum” (HENRIQUES, 2011, p. 148).

Na visão da dialética hegeliana, a antítese é vista como a negação de uma tese, como uma contradição a uma afirmação — “à tese *Todas as coisas são ser* deve ser contraposta a antítese *Todas as coisas não são ser* ou *Nada é ser*” (LIMA, 1994, p. 443). Para Lima (1994), tanto a tese como a antítese são declarações falsas, mas, quando unidas, têm grande relevância e justificam-se, pois “opostos contraditórios, quando somados, totalizam o universo” (p. 444).

Para Garcia (2004), a antítese é reflexo da realidade muita – logo, contrastante – em que se vive, e ela nos serve para avaliar as coisas deste mundo. Ainda para o autor, a ideia do preto só existe porque se tem consciência do que é o branco, tal como “à imagem de anão opõe-se a de gigante. A ideia de rapidez da lebre contrasta com a de lentidão da tartaruga. Tudo, afinal, se resume num jogo de contrastes”.

O escritor francês Victor Hugo (1802-1885) defende o uso da antítese como estratégia para alcançar a poeticidade de um texto: “A natureza procede por contrastes. É por meio de oposições que ela dá realce aos objetos e nos faz sentir as coisas: o dia pela noite, o calor pelo frio... Toda claridade projeta sombra. Daí, o relevo, o contorno, a proporção, as relações, a realidade... O poeta, esse pensador supremo, deve fazer como a natureza: proceder por contrastes...” (apud GARCIA, 2004, p. 100)

O padre português Antônio Vieira (1608-1697), por sua vez, no *Sermão da quinta quarta-feira*, defende que o entendimento das

expressões antitéticas depende do processo de cognição do leitor: “Se os olhos veem com amor, o corvo é branco; se com ódio, o cisne é negro; se com amor, o demônio é formoso; se com ódio, o anjo é feio; se com amor, o pigmeu é gigante; se com ódio, o gigante é pigmeu” (apud GARCIA, 2004, p. 100).

Para Garcia (2004, p. 101), a antítese é “tanto mais expressiva quanto mais concisa, isto é, quanto menor o número de palavras em que se traduz, como se pode observar na maioria das máximas e provérbios”, bem como “se, além da oposição de sentido, há identidade de sons, maior ainda é o efeito da antítese”. O autor traz como exemplo o seguinte aforismo: “A riqueza envilece os homens, a pobreza os enobrece”, destacando também a sonoridade dos sufixos -eza e -ece.

Posto isso, oferece-se uma análise estilística com foco na antítese verbal e visual sugeridas como recursos poéticos para a websérie. Como objeto, escolheu-se o episódio *O Fascinante Mundo Masculino*, de CIRQ, disponível desde 24 de setembro de 2012, e destaca-se, desde já, a antítese (prioritariamente interpretativa) presente no título. Ao declarar que a abordagem central será o universo masculino, acredita-se que a temática do episódio girará em torno da contradição “homens *versus* mulheres” – o que, de fato, se faz.

O episódio se inicia com uma antítese visual ao mostrar, lado a lado, Fabiana e Roberta. Fabiana é alta; Roberta é baixa. Fabiana tem cabelo curto; Roberta tem cabelo comprido. No entanto, por mais que se distingam entre si, ambas pertencem ao mesmo gênero: feminino. Pode-se, inclusive, considerar essa imagem como uma representação poética

de que, dentro de um mesmo corpo (no caso, o gênero), existem contrariedades de subcorpos (no caso, os indivíduos).

Figura 21 – Episódio “O Fascinante Mundo Masculino”. Registro do frame dos 0’03”.



Fonte: CRISES, 2012g, registro via *print screen*, cf. Referências.

No frame registrado, ainda se destacam algumas antíteses visuais: os olhos de Roberta estão voltados para a esquerda, enquanto o olhar de Fabiana é dirigido para a direita; os braços de uma estão abaixados, enquanto os braços de outra estão levantados e abertos; uma faz uso de acessórios como brincos e colar, enquanto a outra não utiliza nenhum acessório; as mangas das blusas de uma são pretas, enquanto a de outra são brancas.

Mais adiante, nota-se uma antítese na mudança repentina de opinião das garotas. Quando as duas se encontram com um garoto desconhecido e o convidam para almoçar na casa de Fabiana, ambas

parecem bem confortáveis com a presença de uma pessoa estranha no mesmo espaço. No entanto, quando o garoto comenta em levar outro amigo junto, ambas hesitam, alegando que não confiam em pessoas desconhecidas. Logo em seguida, ao se depararem com a aparência física do tal amigo, a opinião muda novamente, e ambas alegam que adoram conhecer gente nova.

MAURO: Já que vocês estavam contando com mais duas pessoas, será que eu posso levar o Igor?

ROBERTA: Ah, depende, né?

FABIANA: Porque a gente não conhece o Igor, a gente não pode colocar qualquer um na nossa casa. Tem que ter o respeito e... (Igor aparece em cena).

ROBERTA E FABIANA: Pode!

FABIANA: Vamos amar o mundo! Vamos aceitar as pessoas como elas são. Amizade em primeiro lugar!

(Transcrição do diálogo)

Outra antítese visual pode ser percebida quando Pedro, Vinícius e Bruno chegam a um evento na casa de um amigo. Pensando se tratar de uma despedida de solteiro com a presença de prostitutas, os três entram na casa já se despindo; entretanto, percebem estar enganados ao verem os demais rapazes vestidos e preparando um churrasco. A antítese dessa situação é comporta por duas cenas: num plano, é registrada a presença

dos amigos sem camisa; no plano seguinte, os demais rapazes com roupa.

Figura 22 – Episódio “O Fascinante Mundo Masculino”. Registro do frame dos 5'16".



Fonte: CRISES, 2012g, registro via *print screen*, cf. Referências.

Ainda se percebem duas antíteses visuais apenas neste frame. A primeira é com relação à vestimenta dos garotos: enquanto Bruno e Vinícius estão de cueca samba-canção (talvez representando a extroversão), Pedro utiliza uma bermuda (mostrando ser mais recatado). Outra relação antitética é quanto à cor da cueca dos garotos: Bruno está com uma samba-canção azul, ou seja, cor fria a de Vinícius é vermelha, isto é, cor quente.

Figura 23 – Episódio “O Fascinante Mundo Masculino”. Registro do frame dos 5’21”.



Fonte: CRISES, 2012g, registro via *print screen*, cf. Referências.

Veem-se também, neste frame, dois rapazes: o da esquerda é mais encorpado, enquanto o da direita é mais esbelto, caracterizando uma relação antitética entre os sujeitos. Ademais, o da direita está vestindo uma camiseta com a inscrição “I love coxinha”, mesclando o idioma inglês com a língua portuguesa. Outro fator que caracteriza uma antítese é o das latas de cerveja: enquanto duas estão em pé (na mão dos rapazes), há outra deitada sobre a mesa, indicando até mesmo a linha imaginária que divide o quadro.

Mais duas antíteses visuais surgem no núcleo de Fabiana e Roberta. Na primeira delas, enquanto as garotas estão sentadas no sofá de um lado da sala, a dupla de novos amigos está sentada do outro lado. A imagem, além de deixar em evidência a contrariedade de gênero –

homens de um lado, mulheres de outro – fortalece a temática do episódio, conforme induzida no título.

Figura 24 – Episódio “O Fascinante Mundo Masculino”. Registro do frame dos 9’04”.



Fonte: CRISES, 2012g, registro via *print screen*, cf. Referências.

Na segunda delas, a antítese rompe as barreiras da lógica – ou, pelo menos, do senso comum. Fabiana oferece vinho aos convidados e, como de costume, os garotos esperavam que a bebida seria servida em taças de vidro; contrariando esse raciocínio, essa tradição, Fabiana serve o vinho em copos de plástico. A antítese é reforçada na expressão facial dos personagens: enquanto Mauro está sorrindo, demonstrando achar graça da situação, Igor permanece sério, simbolizando estar confuso.

Figura 25 – Ep. “O Fascinante Mundo Masculino”. Registro do frame dos 11'52".



Fonte: CRISES, 2012g, registro via *print screen*, cf. Referências.

Por falar em antíteses que contrariam a lógica – e que, mais do que qualquer outra coisa, reforçam sua função como metalogismo, desvio estilístico da lógica –, outro exemplo do fenômeno pode ser notado no diálogo entre Vinícius e Pedro. Após Pedro confessar, com sua fala tímida e retraída, que gostaria de fazer sexo, Vinícius o repreende, comparando a forma como Pedro fala de sexo (atributo prioritariamente dos adultos) com o jeito de falar de uma criança da pré-escola (sem idade para ao menos saber o que é sexo).

VINÍCIUS: Por que toda vez que você fala de sexo comigo você faz essa vozinha? Parece uma criança de pré-escola, porra!

(Transcrição da fala)

Próximo do final do episódio, nota-se um fenômeno antitético relacionado à emoção. Fabiana, após embriagar-se com o vinho, tem uma crise de consciência e se controla para não chorar, na cozinha, sendo amparada por Roberta. Ao ir para a sala, surpreende-se com a alegria de Mauro e Igor trocando beijos e carícias. Ciente de que tentou flertar com dois garotos homossexuais, Fabiana faz o desabafo com Roberta, comparando a contradição das emoções.

FABIANA: Tem dois homens lindos se pegando na minha sala, e eu aqui bêbada querendo chorar.

(Transcrição da fala)

A antítese, segundo nossas análises, é uma das figuras que mais contribui para a comunicação poética do humor. Se a aproximação de elementos distintos já resulta numa potência comicativa de grande valia para o texto midiático – que é o caso das metáforas e metonímias, como destaca-se anteriormente –, a proximidade de elementos opostos fortalece ainda mais a poeticidade do discurso, já que uma de suas consequências é romper a estrutura lógica do raciocínio e apresentar o inesperado ao público, como comumente ocorre com as piadas.

4.2.3 Anotações fonostilísticas dos metaplasmos

A princípio, entende-se como fonostilística o grande grupo das figuras de sonoridade: onomatopeia, aliteração, assonância, paronomásia, entre outras (HENRIQUES, 2011). Monteiro (2005), no entanto, coloca-nos como metaplasmos – nomenclatura equivalente – um grupo composto por figuras que sofrem alteração na sonoridade devido a uma digressão morfológica.

Criar uma sondagem morfofonostilística incutiria na pesquisa um englobamento das figuras de sonoridade com as figuras de palavras, bem como com algumas figuras de construção, tal qual os gramáticos mais tradicionalistas expõem. Esse não era o objetivo. O que se sugere, portanto, foi compreender o caso das supressões e acréscimos morfológicos pelo ponto de vista da estilística do som, utilizando Martins (2008) e seus estudos sobre variações estilísticas e alterações fonéticas como ponte para unir a visão de pesquisadores como Henriques (2011) e de pesquisadores como Monteiro (2005).

Henriques (2011) entende como fonostilística todo o cuidado tido com a sonoridade da língua, priorizando os valores estilísticos de natureza sonora expressos tanto na palavra como no enunciado. Para isso, são levados em consideração o ritmo (distribuição dos sons, preocupando-se com os intervalos de repetição), a intensidade (maior grau de força no modo de proferir), a entonação (variação do tom), a prosódia (variação da altura, intensidade, tom, duração e ritmo) e a ortoépia (pronúncia correta das palavras).

A relevância da estilística fônica é ressaltada, como exemplifica Henriques (2011), nos jogos de futebol: “Imaginando vários modos de se narrar um gol num jogo de futebol, percebe-se que a intensidade da vogal ‘o’, sua duração e até sua musicalidade têm força expressiva potencial, ainda mais se comungarmos com a emoção do locutor. Porém, mesmo que o gol não seja a nosso favor ou, pior, se for o gol de uma derrota inexplicável, a sonoridade dessa palavra nos marcará impregnando-nos de tristeza tanto quanto impregnará de alegria os corações dos torcedores favorecidos pela simples passagem da bola por sobre a linha que fica debaixo da baliza” (HENRIQUES, 2011, p. 97).

Com isso, infere-se que cada locução diferenciada imprime uma identidade ao locutor. Do ponto de vista comunicacional, no plano da expressividade de um enunciado, o som pode ser o elemento fundamental para comunicar e/ou provocar sensações no receptor. Muitas vezes, portanto, não é necessário compreender a linguagem verbal, já que a sonoridade consegue se responsabilizar pelo processo comunicativo. (SILVA, 2007, passim).

Para finalizar, Henriques (2011, p. 98) destaca que “à estilística fônica importam a expressividade e a impressividade do ritmo, da elocução e do material sonoro empregados no texto” e sugere uma lista de figuras de sonoridade, conforme se mencionou anteriormente. Martins (2008, p. 75) acrescenta que “a estilística fônica deve tratar também das alterações fonéticas dos vocábulos, desde que apresentem algum valor expressivo”. Os metaplasmos, ou seja, a modificação da palavra por

supressão, acréscimo e permuta de fonemas, são tendências ainda vigentes na linguagem popular – embora repelidas na norma culta.

4.2.3.1 Uns metaplasmos quaisquer: as sonoridades alteradas

Unido ao raciocínio de Martins (2008), está o pensamento de Monteiro (2005). Para ele, os metaplasmos são alterações ou desvios na estrutura das palavras que resultam em uma constituição sonora diferenciada. Isto é, os metaplasmos são formados no nível morfológico, mas refletem em consequências no nível fonético ou fonológico. Pode-se, portanto, classificar como figuras de metaplasmos a aférese, a síncope, a apócope, a prótese, a epêntese e o paragoge.

Responsáveis pela supressão de fonemas, estão a aférese (no início da palavra), a síncope (no meio da palavra) e a apócope (no término da palavra); já responsáveis pelo acréscimo, estão a prótese (no começo do vocábulo), a epêntese (em meados do vocábulo), e o paragoge (no fim do vocábulo). Tais fenômenos são utilizados como recursos poéticos a fim de aproximar a obra artística da fala popular.

Com isso, entende-se que as figuras sonoras – aqui, a onomatopeia, a aliteração, a assonância, a paronomásia, entre outras do mesmo nível – fazem parte da fonoestilística, mas não são consideradas metaplasmos. Os metaplasmos, por sua vez, não são exclusivamente figuras sonoras – podem também ser consideradas figuras de palavras, de construção ou até mesmo semânticas –, mas pertencem à

fonoestilística. A fonoestilística zela, portanto, por qualquer forma de expressividade envolvendo a linguagem sonora.

Feitas as devidas explicações, propõe-se uma análise estilística com enfoque nos metaplasmos utilizados como estratégia estilística na websérie, arriscando-nos inclusive a localizar exemplos na linguagem visual. Como objeto, escolheu-se o drops *Manual de um Casal Quase Normal*, de CIRQ, disponível desde 23 de setembro de 2013 e no qual Fabiana e Vinícius dão cinco dicas aos espectadores de como um casal deve agir para ter um bom relacionamento.

Numa das primeiras falas de Vinícius, o garoto omite a marca de pluralização de determinados vocábulos e cria uma fusão entre a preposição “com” e o artigo “o”. É o que se pode chamar de apócope, no primeiro caso, e de síncope, no segundo caso. Fabiana, logo na fala seguinte, exhibe outro exemplo de apócope, suprimindo os dois fonemas finais da palavra “horrorosa”. Em todos os casos mencionados, destaca-se a supressão fonética com o uso de apóstrofo.

VINÍCIUS: Um vlog diferente, que junta o mundo dos macho' c'o mundo das fêmea'.

FABIANA: Ai, Vinícius, coisa horroroso'...

(Transcrição do diálogo)

Uma aférese também é identificada em uma das falas de Vinícius, na palavra “obrigado”. Muito comum na fala popular – e com o objetivo estilístico de destacar que Vinícius, por ser um rapaz sem obrigações

intelectuais, não tem de obedecer necessariamente à norma culta da língua –, o fonema inicial é suprimido.

VINÍCIUS: 'brigado, é que eu sou assim.

(Transcrição da fala)

Vinícius também é responsável por exprimir um metaplasmo de permuta, invertendo fonemas no meio de um vocábulo. A epêntese é provocada na palavra “redoma”, pronunciada por Vinícius como “remoda”, enfatizando a falta de conhecimento gramatical do garoto e ironizando o fato de a palavra não ser corriqueiramente utilizada.

VINÍCIUS: Não se feche numa remoda de vidro.

FABIANA: É redoma, Vinícius.

(Transcrição do diálogo)

Embora estejam ligados à sonoridade ou à representação do som, nada impede que essa representação ultrapasse as fronteiras da linguagem verbal. Nota-se, no episódio, uma apócope presente na linguagem visual. Em uma das cenas, Fabiana ouve a mãe de Vinícius falar grosserias a respeito dela; a reação da garota é expressar com os lábios um “filha da p...”, suprimindo os fonemas finais das palavras, sem emitir som. Uma leitura labial permite a identificação do que deveria ter sido pronunciado.

Figura 26 – Drops “Manual de um Casal Quase Normal”. Registro do frame dos 4’30” (“Fi...”).



Fonte: CRISES, 2013L, registro via *print screen*, cf. Referências.

Figura 27 – Drops “Manual de um Casal Quase Normal”. Registro do frame dos 4’30” (“...lha...”).



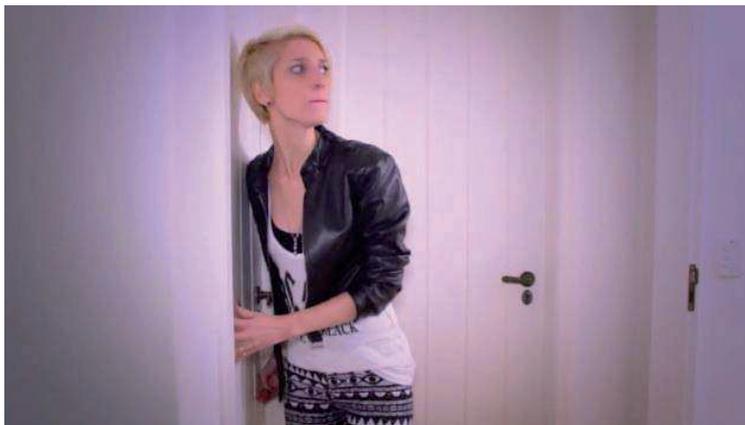
Fonte: CRISES, 2013L, registro via *print screen*, cf. Referências.

Figura 28 – Dropes “Manual de um Casal Quase Normal”. Registro do frame dos 4'30" (“...da...”).



Fonte: CRISES, 2013L, registro via *print screen*, cf. Referências.

Figura 29 – Dropes “Manual de um Casal Quase Normal”. Registro do frame dos 4'30" (...p).



Fonte: CRISES, 2013L, registro via *print screen*, cf. Referências.

4.2.4 Ponderações taxioestilísticas dos metataxes

A taxioestilística (HENRIQUES, 2011) ou estilística da frase (MARTINS, 2008) diz respeito ao estudo do estilo centrado na sintaxe, quer dizer, a construção frásica proposta pelo autor, que destaca elementos como enumerações em ordem crescente e decrescente, inversões, repetições e omissões. Uma vertente da taxioestilística são as figuras de construção, também chamadas de metataxes (MONTEIRO, 2005).

Suhamy (s.a.) propõe uma divisão mais específica dentro das figuras de construção, sendo: (a) as figuras de construção propriamente ditas, que se preocupam com a forma de esculpir a frase; (b) as figuras de repetição, que se ocupam da ênfase e da amplificação; (c) as elipses, que se destinam à comunicação por meio da omissão de termos possíveis de serem suprimidos da oração. Aqui, utiliza-se a classificação mais tradicional e mantêm-se todas as figuras dentro do grupo das figuras de construção.

4.2.4.1 O acréscimo de interpretações provindo de um elemento supressor: eli-PSIU!

As elipses, bem como as demais figuras de omissão, visam ao subentendimento de um ou mais elementos da estrutura sintática (HENRIQUES, 2011). Os autores, no entanto, não a definem exatamente

(MARTINS, 2008). Bally (1909), por exemplo, enxerga como elipse a ausência de componentes os quais a mente considera supérfluos: são elementos não somente sintáticos, mas também morfológicos ou fonéticos. Martins (2008) considera as seguintes eventualidades: “pra” (elipse de “para”), “xicra” (elipse de “xícara”), “xavê” (elipse de “deixe-me ver”), entre outros.

Monteiro (2005) já considera essas elipses morfofonológicas como exemplos de metaplasmos e as distribui em três outras figuras: aférese, síncope e apócope – as quais serão mais bem posicionadas no item 3.5 deste trabalho. O autor segue a visão de que a elipse é um exemplo de metataxe. Henriques (2011) é ainda mais específico e a situa na mesma família a qual chama de *omissão*: aposiopese, braquilogia, elipse e zeugma.

“Na aposiopese, a interrupção da frase sugere ou cria um silêncio que traduz hesitação, emoção. Na braquilogia, a expressão é encurtada para parecer mais simples e direta. Na elipse, a palavra subentendida não foi empregada anteriormente, pois sua presença é percebida com nitidez no contexto ou situação. Na zeugma, a omissão é de uma palavra já empregada antes (há autores que consideram zeugma apenas a omissão sob forma gramatical diferente)” (HENRIQUES, 2011, p. 147).

Nessa mesma linha de pensamento, encontra-se Suhamy (s.a.). Para o autor, a elipse encontra-se lado a lado com as figuras mencionadas por Henriques (2011), bem como com a apócope – vista como metaplasmo e, portanto, figura de sonoridade por Monteiro (2005) – a parataxe (supressão de quaisquer partículas de ligação), o assíndeto

(supressão exclusivamente das conjunções aditivas, alternativas e adversativas), o anacoluto (antecipação de um complemento que passa a não designar nenhuma função sintática) e o anantapodotom (tipo de anacoluto em que, na presença de dois ou mais elementos, apenas um é antecipado).

Retomando os estudos de Martins (2008), a autora menciona a estratégia de divisão dos pesquisadores Halliday e Hasan, que consiste em classificar as elipses (p. 189) em nominal (“Convidei *cinco amigos* para jantar, mas *dois* não puderam vir” – o núcleo do sintagma nominal foi absorvido por um numeral); verbal (“O que você estava fazendo?” / “Lendo” – o elemento modal, ou seja, o verbo auxiliar foi omitido); e oracional (“Ele chegou?” / “Sim” – a oração ficou suprimida em um advérbio de afirmação).

Apesar das divergências a respeito da classificação exata desta figura de linguagem, pode-se entender a elipse como “o princípio da economia e da convivência” (SUHAMY, s.a., p. 129). Embora seja uma característica que não pode pertencer ao texto descritivo, já que sintetiza em vez de minuciar, é por meio das figuras elípticas que se reconhecem os traços estilísticos de autores consagrados pela concisão.

A elipse é, portanto, uma possibilidade expressiva. Como posiciona Suhamy (s.a., p. 130), “o encurtamento da formulação pode criar uma certa dúvida; um enigma a decifrar, a ocasião para o leitor fazer uso dos seus conhecimentos e da sua ingenuidade”. O autor ainda defende que, enquanto processo, a elipse não se limita à estrutura sintática: “tornando-

se espetacular na montagem cinematográfica, ela pratica-se desde sempre na narrativa e no corte teatral” (SUHAMY, s.a., p. 130).

Absorvendo as palavras de Martins (2008, p. 189) a respeito das conclusões que se pode extrair dessas discussões entre autores: “Das lições desses mestres podemos concluir que elipse é a brevidade da expressão resultante de alguma coisa que se deixou de dizer, ou por se ter dito em outra frase, oração ou sintagma, ou por outra razão de ordem afetiva ou estética. A frase elíptica escapa à estrutura da frase lógica, explícita, sendo que os elementos omitidos podem ser recuperáveis no contexto ou supridos pelo raciocínio, pela suposição, com base no confronto com a estrutura frásica normal e também no sentido geral do enunciado”.

Pondera-se, portanto, que a elipse, tanto verbal como sonora ou visual, é uma potência comunicativa, pois requer uma participação mais ativa do público, uma forma de interação, já que há lacunas que devem ser preenchidas. Isso posto, oferece-se uma análise estilística com foco nas figuras elípticas, tanto na linguagem verbal como na visual, propostas como signos poéticos para a websérie. Como objeto, escolheu-se o episódio *A crise mais inútil*, de *CIRQ*, disponível desde 25 de novembro de 2013.

Episódio de encerramento da terceira temporada e também da websérie, apresenta os casais Vinícius e Fabiana e Pedro e Roberta vivendo sem crises – o que ressalta certa desconfiança das garotas e a ideia de ajudarem algum casal que esteja em crise. Optam, portanto, em

encontrar um par perfeito para Teló: os garotos, no entanto, pensam em Tatiane, enquanto as garotas pensam em Mariana.

O episódio se inicia com uma grande elipse, ocultando qual foi a possível pergunta que Pedro fez a Vinícius e que o deixou tão irritado. A narrativa chega ao espectador quando o diálogo já está na metade e é preciso que o espectador participe da diegese para tentar compreender o que ocorre. A estratégia é utilizada para manter o clima de suspense, de apreensão, de curiosidade e, ao mesmo tempo, promover a participação do público.

PEDRO: Mas tem que ter.

VINÍCIUS: Não tem nada...

PEDRO: Tem, sim.

VINÍCIUS: Não tem, velho!

PEDRO: Claro que tem. Todo mundo tem. Por que é que só você que não tem?

VINÍCIUS: Isso aí é problema de todo mundo, e não meu, pô. Ó que eu vou te abrir, hein, velho.

PEDRO: Ah, tu que é muito travado. Olha, se eu falar o meu, depois você fala?

VINÍCIUS: Pedro, vou fingir que tu não tá do meu lado.

PEDRO: Para com isso. Olha só, deixa eu ver, eu... O Bruno Gagliasso.

VINÍCIUS: Quem?

PEDRO: Bruno Gagliasso, pô. Se bem que agora ele tá com barba, aí pode roçar aqui no cangote...

*VINÍCIUS: Eu vou enfiar os dedos no teu olho, velho.
[...]*

(Transcrição do diálogo)

O esclarecimento para o enigma mental desenvolvido pela narrativa é tido quando Fabiana e Roberta chegam questionando o motivo da discussão. Vinícius acusa Pedro de fazer insinuações homossexuais para ele. Pedro, no entanto, explica que somente disse a Vinícius que todo homem, em algum momento da vida, gostaria de se relacionar com outro homem, ainda que específico.

FABIANA: Que é que tá acontecendo aqui, gente?

VINÍCIUS: Ele fica de boiolagem pra cima de mim... [...]

PEDRO: Fiz nada. Só tava aqui falando pra ele que todo cara no mundo tem pelo menos um outro cara no mundo que pegaria.

(Transcrição do diálogo)

Outro exemplo de elipse, mas menos intenso, surge no momento em que Pedro e Vinícius vão ao apartamento de Teló. Já cientes de que desejam aproximar Teló da Tatiane – a qual chamam aleatoriamente de “gordelícia da academia” devido a seu porte físico e ao local em que a conheceram – os garotos omitem o verdadeiro motivo da presença deles,

dizendo apenas têm uma grande surpresa – e usam o “grande” (e adjetivos similares) como uma analogia à estrutura física da garota.

VINÍCIUS: A gente veio aqui para resolver todos os seus problemas hoje.

PEDRO: É... uma grande solução para os seus problemas.

VINÍCIUS: Enorme solução.

PEDRO: Bem grande. Gigante.

(Transcrição do diálogo)

No diálogo entre Teló e as garotas, Roberta e Fabiana, o uso da elipse também é evidente, especialmente no momento de combinar o encontro entre o garoto e a suposta amiga (no caso, Mariana) que elas querem lhe apresentar. Os enunciados são os mais sucintos possíveis, omitindo uma grande porção de palavras, dando espaço apenas aos verbos principais e outros vocábulos suficientes para transmissão da mensagem. Ocorre o que se pode chamar de braquilogia, figura mencionada anteriormente.

FABIANA: Quer ou não quer?

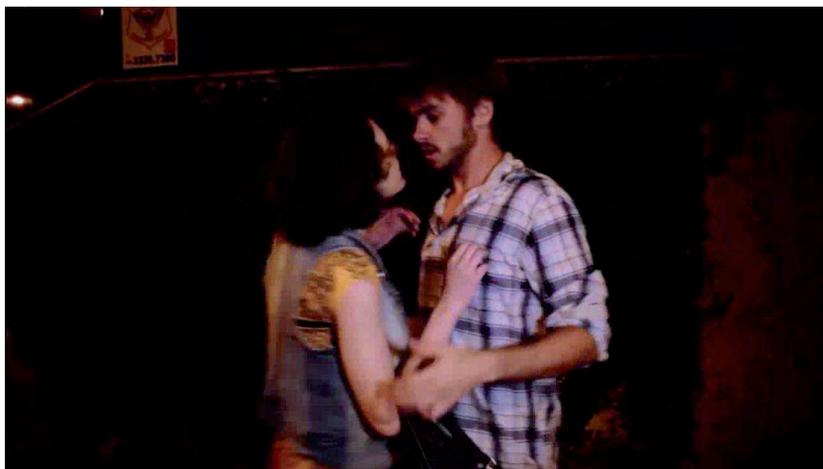
TELÓ: Topo. Quando?

FABIANA: Sexta-feira, às 9 horas.

(Transcrição do diálogo)

Por fim, quando Teló foge do local em que os casais combinaram com ele para apresentarem suas respectivas pretendentes, ele se esbarra na esquina com uma moça. A partir de então, o núcleo narrativo destinado a ele se cala, e toda a história passa a ser contada por meio de flashes visuais. Na primeira imagem, por exemplo, tem-se o encontro espontâneo e inesperado dos dois.

Figura 30 – Episódio “A crise mais inútil”. Registro do frame dos 18’40”.



Fonte: CRISES, 2013i, registro via *print screen*, cf. Referências.

No segundo frame, graças ao recurso cinematográfico da sobreposição de imagens, vê-se o sorriso de Teló superposto ao sorriso da garota que acabou de conhecer. Em questão de milésimos de segundos, o sorriso dele se apaga e fica enquadrado apenas o sorriso dela. Há uma omissão completa da linguagem verbal, mas o texto não

verbal é suficiente para que o espectador compreenda que ocorreu um caso de paixão à primeira vista.

Figura 31 – Episódio “A crise mais inútil”. Registro do frame dos 18’47”.



Fonte: CRISES, 2013i, registro via *print screen*, cf. Referências.

No terceiro registro de imagem, nota-se novamente o uso do recurso de sobreposição. Enquanto o casal Vinícius e Fabiana se beijam apaixonadamente à esquerda do plano e desaparecem lentamente em *fade-out*, Teló e a nova garota passeiam por uma ponte. Novamente, não há referências verbais do diálogo que ocorre entre os dois, mas a colagem das cenas deixa subentendido que é uma conversa que tende ao discurso amoroso.

Figura 32 – Episódio “A crise mais inútil”. Registro do frame dos 19’17”.



Fonte: CRISES, 2013i, registro via *print screen*, cf. Referências.

Na última imagem coletada – também a última relacionada à história do Teló e que faz parte do fechamento da narrativa da websérie –, percebe-se que a nova garota aceitou ter com ele alguma espécie de relacionamento. Entende-se, ainda, que o silêncio, ilustrado por um beijo que sela o final da websérie, é o melhor caminho para solucionar as crises inúteis de um relacionamento qualquer.

Figura 33 – Episódio “A crise mais inútil”. Registro do frame dos 19’30”.



Fonte: CRISES, 2013i, registro via *print screen*, cf. Referências.

Outras figuras de linguagem – metáfora, ironia, gradação, hipérbole – também foram detectadas em nível evidente nos episódios de *CIRQ*. Optou-se, portanto, em não ampliar a discussão, abrangendo o estudo de cada uma delas. Entende-se que as análises apresentadas nos ajudam a compreender como os recursos estilísticos se inserem na narrativa (ou pela morfologia, ou pela semântica, ou pela fonética, ou pela sintaxe) e que, dessa forma, elas contribuem para elevar a suscetibilidade da comunicação do humor e para criar um clima de informalidade, interatividade e intimidade, configurando uma linguagem jovem, como a websérie.

5 CONSIDERAÇÕES

Leitura de centenas de livros, participação em dezenas de eventos e contato com os mais variados profissionais da área de Comunicação e Cultura foram fundamentais para se chegar ao conhecimento consolidado nesta dissertação. Após alguns meses de estudo dirigido à websérie, enquanto produto midiático no contexto do universo on-line, e à Estilística, enquanto proposta metodológica para análise de conteúdo em objetos comunicacionais e culturais, pôde-se extrair algum aprendizado desta pesquisa.

Considera-se, a princípio, a websérie como uma narrativa audiovisual dividida em episódios e veiculada no espaço cibernético, visto que tal formato contém os elementos necessários para a construção de um texto narrativo midiático: enredo, personagens, ambientação, temporalidade, foco narrativo e discurso. Julga-se ainda que pesquisas com esse enfoque contribuem significativamente para a área de Comunicação e Cultura, posto que, como produto midiático, a websérie estabelece uma relação entre produtor e consumidor por meio de uma criação cultural em ascensão.

Entendeu-se também que, embora a websérie traga semelhanças com as séries de televisão, apresentam certa particularidade, notada logo na roteirização. Primeiramente, não há lugar nem momento certo para assistir a uma websérie, uma vez que os episódios são liberados para acesso a qualquer hora, em qualquer lugar. Além disso, esse formato de audiovisual faz uso de personagens limitados e enquadramentos

fechados, sem abuso dos espaços físicos, tendo em vista as dificuldades técnicas e financeiras.

Essa parte do estudo serviu como parâmetro para o desenvolvimento de uma websérie própria, experimental, escolar, abordando como tema a poesia social de Vinícius de Moraes. No segundo semestre de 2013, coube aos professores do Ensino Fundamental II de um determinado colégio particular de São Roque, elaborar projetos educacionais envolvendo a vida e obra de Vinicius de Moraes. A finalidade era criar uma Feira Cultural para homenagear o centenário de nascimento do autor e trabalhar a transdisciplinaridade de um único tema.

A principal intenção da atividade foi relacionar a poesia social de Vinícius de Moraes com o formato audiovisual websérie, com o fim de contribuir pedagógica e culturalmente para o ensino-aprendizagem de uma parcela da Literatura Brasileira. Para isso, foi desenvolvida uma websérie paradidática, em caráter experimental, com três episódios cuja duração foi de 2 a 5 minutos cada – que seria posteriormente apresentada no evento *Conta, canta Vinicius e encanta*, datado de 23 de novembro de 2013.

Este projeto educacional trouxe como objetivo geral a criação, a produção e a circulação de uma websérie experimental como ferramenta didática. Entre os objetivos específicos, enumeram-se: adaptar os poemas de cunho social de Vinicius de Moraes em uma narrativa seriada própria para ser veiculada em espaço cibernético; mesclar texto escrito (poemas) com a linguagem audiovisual; contribuir com a Cultura e com a

Educação, disponibilizando o trabalho final para acesso gratuito via internet.

Dentre as atividades cabidas aos professores, estiveram: a criação de um argumento para a websérie e de uma storyline para cada episódio; a elaboração do roteiro, contendo as trilhas de imagem e de som; e a formação do elenco, da equipe técnica e escolha dos locais de filmagem. Já aos alunos, assistiram-lhes as seguintes atribuições: a contribuição criativa com sugestões ao roteiro inicial apresentado; a atuação da narrativa finalizada e revisada pelos professores; o auxílio na edição de áudio e vídeo; e a disponibilização do resultado final no site de vídeos YouTube, em uma playlist criada exclusivamente para a websérie.

Nos dois primeiros encontros, em que somente os professores se reuniram, o assunto principal da pauta foi a definição do projeto, estabelecendo pequenas normas e critérios para realização, tal como seu título: Vinicius em Construção. Nessas reuniões, ficou decidido que os encontros pedagógicos ocorreriam todas as terças-feiras, no período da tarde, reunindo alunos de 6.º a 9.º anos; também criou-se um esboço escrito de como o projeto seria introduzido, desenvolvido e, posteriormente, concluído.

No primeiro encontro com os alunos, coube aos professores uma aula teórica sobre o poeta Vinicius de Moraes e a poesia social (vida, obra e momento musical). Para isso, foi utilizada uma apresentação de slides em data-show e realizou-se uma leitura compartilhada, com análises textuais, acerca do poema O operário em construção; como tarefa de casa, os alunos foram convidados a assistir ao documentário Vinicius

(2005), disponível gratuitamente no YouTube, e trazer um relatório para reflexão e discussão.

No segundo encontro, houve um breve momento para que os alunos refletissem, junto aos professores, sobre o documentário, esclarecendo dúvidas e destacando os pontos mais relevantes. Em seguida, coube aos professores uma explicação sobre o formato websérie e exemplificação com webséries brasileiras juvenis, também fazendo uso de slides exibidos no aparelho de data-show. Todas as dúvidas apresentadas pelos alunos foram sanadas, bem como exemplificações foram sugeridas pelos próprios discentes.

Ainda nesse encontro, o roteiro foi finalizado. Previamente esboçado pelos professores, o enredo da websérie buscava retratar o cotidiano dos próprios alunos, utilizando portanto a própria escola como cenário e a atuação de si mesmo como personagem, o que imprimiria verossimilhança ao trabalho. Os alunos contribuíram expandindo as falas e adequando-as ao nível de linguagem da faixa etária – a maioria, com idades entre 11 e 14 anos. Cada aluno recebeu uma cópia do roteiro completo impresso no final do encontro.

A partir do terceiro encontro, fez-se a gravação dos episódios na escola, com os recursos que havia disponíveis (câmeras digitais pessoais e celulares smartphones com função de gravação de áudio e vídeo). Na terceira semana do mês de novembro, com todos os momentos necessários já registrados, iniciou-se a edição de vídeo. Como não havia profissionais na área, os alunos mais inclinados a essa função, juntamente dos professores, realizaram os cortes e uniram as cenas,

conforme a continuidade exigida pela narrativa, utilizando o programa Vegas Pro 11.0.

No dia da apresentação, a sala multimídia foi reservada com microcomputador, data-show e amplificador de áudio, apenas para veiculação do produto final. Os vídeos foram exibidos nos períodos da manhã e da tarde, segundo o esquema: (1) explicação sobre a consistência do trabalho e agradecimentos – por parte dos professores; (2) exibição do primeiro episódio; (3) apresentação oral sobre a poesia social – por parte dos alunos; (4) exibição do segundo episódio; (5) apresentação sobre o conceito de websérie – por parte dos alunos; (6) exibição do terceiro episódio; (7) encerramento com apresentação musical – por parte dos alunos.

Reforçando novamente que, tida como temática a poesia social de Vinicius de Moraes e, conseqüentemente, como objeto de estudo o poema O operário em construção, o projeto foi integralmente voltado para alunos do Ensino Fundamental II – posteriormente, aberto ao público para apreciação do produto final, envolvendo alunos de outras modalidades de ensino, os demais docentes, os pais e responsáveis, e os visitantes em geral.

De forma resumida, a websérie Vinicius em Construção – ambientada no próprio colégio e editada por jovens estudantes, amadores quanto às técnicas de design gráfico e edição de vídeo – foi composta por três episódios, de 2 a 5 minutos cada. A linha narrativa de cada um deles pode ser sintetizada em:

1.º episódio [sala de aula/corredor] – A turma age de forma indisciplinada, com excesso de conversas e brincadeiras, enquanto a professora de Língua Portuguesa anota algumas instruções na lousa. Em seguida, ela pede silêncio e faz uma rápida explicação sobre a pesquisa que os alunos precisarão desenvolver: a poesia social de Vinícius de Moraes. Após algumas perguntas relacionadas ao trabalho, o sinal alerta que é o momento do intervalo, e os alunos, já no corredor que leva ao pátio, reclamam da atividade solicitada pela professora.

2.º episódio [biblioteca] – Os alunos estão reunidos na biblioteca, pesquisando sobre o autor e sua obra. Comentam curiosidades sobre a biografia e a bibliografia de Vinicius de Moraes, fatos como o número de casamentos ou os trabalhos desenvolvidos pelo poeta. A bibliotecária faz alguns comentários, motivando-os a continuarem com a pesquisa.

3.º episódio [sala de aula] – De volta à aula de português, a professora questiona se os alunos conseguiram realizar a atividade proposta. Eles respondem, que aprenderam algo com a pesquisa e, individualmente, oferecem pequenas contribuições para a aula. No final, concluem que a poesia social de Vinicius de Moraes é um tema muito legal a ser estudado e sobem ao tablado para recitar o poema em forma de jogral.

O produto final foi disponibilizado no espaço cibernético e pode ser acessado gratuitamente pelo YouTube (VINICIUS, 2013). (Acréscita-se, por fim, que não se julgou necessária a submissão deste pequeno relato ao Comitê de Ética em Pesquisas, visto que não se trata de uma pesquisa envolvendo seres humanos, e sim de uma atividade

desenvolvida em ambiente escolar, independentemente de qualquer estudo acadêmico. Não houve coleta de dados e evitou-se a citação de nomes, cabendo apenas o relato de uma experiência derivada do envolvimento com os temas Língua Portuguesa e Narrativas Midiáticas.)

Outra produção técnica desenvolvida foi a websérie experimental *A gaveta fugiu* (2013). Elaborada em *stop motion*, com características de cinema mudo, a websérie contou com três episódios, com um minuto ao todo, e foi destinada à contribuição na circulação de poéticas digitais. Por meio do projeto, desenvolvido junto à disciplina de Cibercultura, houve uma participação desde a produção do roteiro até a disponibilização na internet, passando pelos processos de tratamento de imagem e edição de vídeo.

Compreendeu-se ainda que, ao acrescentar recursos estilísticos ao texto, a linguagem torna-se mais expressiva, adquire identidade e aumenta o grau de poeticidade da narrativa – não necessariamente imprimindo nela a complexidade de um texto artístico, mas destacando elementos-chave que fortalecem o potencial comunicativo do objeto. Ademais, constata-se que o uso de metáboles desvia a uniformidade da linguagem, tanto no nível de conteúdo como no de expressão, interferindo positivamente na sonoridade, na construção, na forma e na lógica dos enunciados, além de estabelecer um laço afetivo entre autor, obra e espectador.

No caso da websérie *Crises Inúteis de um Relacionamento Qualquer*, foi perceptível como a Estilística contribui para que os diálogos, bem como toda a linguagem verbo-visual, contenham humor e para que

esse humor não soe forçado ou escrachado, mas atinja, em determinados momentos, picos de arte eletrônica centrada em comédia. Esses recursos, além de revelar todo o cuidado com a produção de roteiro e direção, ainda a caracterizam como objeto audiovisual midiático de comunicação poético-humorística e cultural.

Encerra-se, portanto, esta pesquisa com uma visão amplificada a respeito das narrativas enquanto processos e produtos comunicacionais e com uma sapiência fortalecida a respeito da elaboração de roteiros para audiovisual nas mídias digitais. Espera-se, sobretudo, que este trabalho seja apenas o ponto de partida – ou *um* ponto de partida – para outras pesquisas relacionadas à narrativa midiática com foco nos estudos estilísticos.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995 – Coleção Margens do Texto.

ABREU, Antônio Suárez. **A arte de argumentar**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

AERAPHE, Guto. **Webséries: criação e desenvolvimento**. Belo Horizonte: [edição do autor], 2013.

A GAVETA Fugiu (2013). Direção de João Paulo Hergesel. Alumínio: [produção independente], 2013, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jySvh7rh1ac&list=PLj1rTpE51qKXWHk3OEPJLt0k2MXvLYR3v>>. Acesso em: 31 out. 2014.

A GENTE Faz Séries. **Site oficial**. 2012. Disponível em: <<http://www.agentefazseries.tv/>>. Acesso em: 30 set. 2013.

A GENTE Faz Séries. **Página no Facebook**. 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=440436705995715>>. Acesso em: 14 out. 2013.

ALTAFINI, Thiago; GAMO, Alessandro. Web-séries no contexto dos universos narrativos expandidos. **Revista GEMInIS**, São Carlos, SP, ano 1, n. 1, 2010, p. 43-52. Disponível em: <<http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/28>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

ALVARÉZ, Marta. Series para la web: nuevos modelos y desafíos. In: CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ANALISIS FÍLMICO, Universitat Jaume I, Castellón, 4., 2011, Castellón, Espanha. **Actas del IV Congreso Internacional Sobre Analisis Fílmico: nuevas tendencias y hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea**, 2011, p. 669-680. Disponível em: <<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/31378?locale-attribute=en>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

A VIDA de Mel (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL9F328229CA694233>>. Acesso em: 31 out. 2014.

BAITELLO JUNIOR, Norval. O que são meios, ou seja, o que é a mídia? In: _____. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: Unisinos, 2012, p. 60.

BALLY, Charles. **Traité de stylistique française**: premier volume. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1909.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENETTI, Márcia. A ironia como estratégia discursiva da revista Veja. **Revista Líbero**, São Paulo, SP, vol. 10, n. 20, 2007, p. 35-46.

Disponível em:

<<http://revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/viewArticle/4644>>. Acesso em: 27 fev. 2014.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. 1955. Disponível em:

<http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf>. Acesso em: 06 out. 2013.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.

In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BRETAS, Beatriz. Interações cotidianas. In: FRANÇA, Vera; GUIMARÃES, César. **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 29-42.

CÂMARA JR., José Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. Rio de Janeiro: Edições da Organização Simões, 1953.

CÁPSULA (2013). Direção de Thalles Cabral. Brasil: Blasé Filmes; Inluzzio, 2012, websérie, son., color. Disponível em: <www.youtube.com/user/webseriecapsula>. Acesso em: 18 maio 2013.

CAZANI JUNIOR, Luis Enrique; AFFINI, Letícia Passos. Narrativas visuais no ciberespaço. In: SEMINÁRIO LECOTEC DE COMUNICAÇÃO E CIÊNCIA, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2., 2009. **LECOMCIENCIA**, 2009, p. 331-347.

_____. Narrativa audiovisual complexa e modular. In: CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 22., 2010. **Caderno do XXII Congresso de Iniciação Científica: um mergulho nas Ciências do Mar: desafios e perspectivas na pesquisa**, 2010, p. 9818-9821. Disponível em: <http://prope.unesp.br/xxii_cic/ver_resumo.php?area=100044&subarea=12561&congresso=30&CPF=36452384848>. Acesso em: 27 out. 2012.

CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro J. La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo. **Panace@**, vol. V, n. 15, mar. 2004.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: edição revisada e atualizada com exercícios práticos. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DUNLOP, Ricky. Evolution of the Web Series. **The Blot Magazine**. 24 abr. 2014. Disponível em: <<http://theblot.com/evolution-web-series-first-one-1988-7718343>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

ELLINGSEN, Steinar. **A book chapter on web series networks for “Crossmedia Innovations”** – Web series networks: How independent media are pushing the boundaries of emerging genres (suggested chapter title). 2012. Disponível em: <<http://steinarellingsen.com/2012/03/03/a-book-chapter-on-web-series-networks-for-crossmedia-innovations/>> Acesso em: 14 out. 2013.

FAYARD, Luc. **Les figures de style**. [s.a.]. Disponível em: <<http://livez.free.fr/figuresdestyle.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

FELINTO, Erick. Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação. **Ciberlegenda**, Niterói, RJ, n. 5, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/308>>. Acesso: 20 out. 2013.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. 13. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRANÇA, Vera. Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê? **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, RJ, n. 5, 2011. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/era1.htm>>. Acesso em: 04 set. 2013.

_____. Sujeito da comunicação, sujeitos em comunicação. In: _____; GUIMARÃES, César. **Na mídia, na rua**: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 61-88.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção; COSTA, Sérgio Roberto. **Leitura e escrita de adolescentes na internet e na escola**. 2.ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 26.ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

GRANATIC, Branca. **Redação**: humor e criatividade. São Paulo: Scipione, 1997.

GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

GOSCIOLA, Vicente. **Roteiro para as novas mídias**: do cinema às mídias interativas. 2.ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

HENRIQUES, Claudio Cezar. **Estilística e discurso**: estudos produtivos sobre texto e expressividade. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

HERGESEL, João Paulo Lopes de Meira. **20 Contar**. Belo Horizonte: Virtual Libri, 2008.

_____. A imagética na estilística: comparação, imagem, metáfora e alegoria na literatura infantojuvenil brasileira. **Revista Ensaios: Extensões**, Rio de Janeiro, RJ, vol. 1, n. 5, jul./dez. 2011a, p. 55-69. Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ensaios/article/view/702>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

_____. **Anilina, Ziguezague e Désirée**. São Paulo: Patuá, 2011b.

_____. Seis propostas deste milênio: as ideias de Calvino aplicadas na obra de Adriana Lisboa. **Entrepalavras**, Fortaleza, CE, v. 2, n. 1. esp. (2), 2012a, p. 167-190. Disponível em: <<http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/104>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

_____. **Estilística cibernética e expressividade adolescente**: um estudo de atualizações de status no Facebook. Monografia de Graduação. Curso de Letras. Universidade de Sorocaba. Sorocaba, 2012b.

_____. **Estilística cibernética**. Guaratinguetá: Penalux, 2013a.

_____. **Um gato caolho do rabo comprido**. Alumínio: Jogo de Palavras, 2013b.

_____. **Um perfume chamado Dri**. Sabará: Aaatchim! Editorial, 2014.

HERNÁNDEZ GARCÍA, Paula. Las webséries: evolución y características de la ficción española producida para Internet. **Revista Faro**, Valparaíso, San Felipe (Chile), n. 13, 2011, p. 94-104. Disponível em: <<http://web.upla.cl/revistafaro/n13/art09.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

IMDb. **Os Normais (TV Series 2001 – 2003)**. 2014. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0287254/>>. Acesso em: 31 out. 2014.

JAMENDO. **As-Potiront**: Là où les potes iront j'irai. 2008. Disponível em: <<http://www.jamendo.com/en/track/194416/l-o-les-potes-iront-jirai>>. Acesso em: 07 mar. 2014.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da Língua Portuguesa**. 4.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEAL, Bruno. Saber das narrativas: narrar. In: FRANÇA, Vera; GUIMARÃES, César. **Na mídia, na rua**: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 19-27.

LIMA, Carlos R. V. Cirne. Carta sobre dialética: o que é dialética? **Síntese Nova Fase**, Belo Horizonte, MG, v. 21, n. 67, 1994, p. 439-447. Disponível em: <<http://faje.edu.br/periodicos2/index.php/Sintese/article/viewFile/1137/1544>>. Acesso em: 31 out. 2014.

LOPEZ MERA, Diego Darío. **WEBSERIES**: Nuevo fenómeno de experimentación audiovisual y entretenimiento. 2010. Disponível em: <<http://issuu.com/diegodario/docs/webseries>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Departamento de Linguística e Línguas Orientais. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP: São Paulo, 1978.

_____. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979a, p. 31-41.

_____. Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979b, p. 131-138.

_____. La retórica <Traducción>. **Escritos**, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Puebla, Pue (México), n. 9, jan./dec. 1993, p. 21-

46. Disponível em: <<http://biblat.unam.mx/pt/revista/escritos-revista-del-centro-de-ciencias-del-lenguaje/articulo/la-retorica-traduccion>>. Acesso em: 31 out. 2014.

MARTINO, Luis Mauro Sá. A comunicação poética do humor no seriado “Chaves”: as estratégias do cômico durante a “trupe clássica” (1973-1980). **Triade**, Sorocaba, SP, v. 1, n. 1, jun. 2013, p. 41-57.

MARTINS, Fabiano. Entre na onda das webséries. **Teste de Elenco**. 2012. Disponível em: <<http://www.testedeelenco.com.br/blog/dicas-para-atores/1598-entre-na-onda-das-webseries>>. Acesso em: 27 out. 2012

MARTINS, Nilce Sant’Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4.^a ed. São Paulo: Edusp, 2008.

MATTOS, Sérgio. O imaginário da juventude, a televisão e as tecnologias digitais. In: BARBOSA, Marialva; MORAIS, Osvando J. de. **Comunicação, Cultura e Juventude**. São Paulo: INTERCOM, 2010, p. 135-156.

MBARIKET, Rick. Publisher’s note: the first issue. **Web Series Magazine**, v. 1, p. 4, abr./jun. 2011. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/52127266/Web-Series-Magazine-1st-Issue-New-Advertising-Rates-For-2nd-Issue-Inside>>. Acesso em: 27 out. 2012.

MCKEE, Robert. **Story**: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. 1997. Disponível em: <http://ebookey.org/Story-Substance-Structure-Style-and-The-Principles-of-Screenwriting-Robert-Mckee_1144746.html>. Acesso em 27 out. 2012.

MONTEIRO, José Lemos. **A estilística**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **A estilística**: manual de análise e criação do estilo literário. Petrópolis: Vozes, 2005.

MORALES MORANTE, Fernando; HERNÁNDEZ, Paula. La webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en Red. **Revista Comunicación**, Sevilla (Espanha), n. 10, v. 1, 2012, p.

140-149. Disponível em: <<http://ddd.uab.cat/record/106641>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

MOURA, Heronides. **Vamos pensar em metáforas?**. São Leopoldo: Unisinos, 2012.

MURRAY, Janet. **Hamlet no holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

MY PROFILE Story (2009). Direção de Benny and Rafi Fine. Estados Unidos: Comedy Partners; Fine Brothers Entertainment, 2009, websérie, son., color. Disponível em: <<http://www.ebaumsworld.com/video/watch/80637791/>>. Acesso em: 31 out. 2014.

PAZ, Octavio. **Conjunções e disjunções**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PINHEIRO, Kelly Cristina Lourenço. Hipérbole como argumento retórico. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 15, n. 16, jun. 2013, p. 149-167. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/index.php/mediacao/article/view/1374>>. Acesso em: 26 fev. 2014.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua**: análises linguísticas de piadas. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PRADO, José Luiz Aidar. Crítica dos media em narrativas hipermediáticas. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, DF, v. 6, n. 1, 2010, p. 150-163.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Sandra Maria dos Santos. **O Ethos discursivo de Lula**: análise de construções metafóricas. 2006. 163 fl. Tese (Doutorado em

Letras Vernáculas). Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

RENÓ, Denis Porto. Narrativa audiovisual: uma possibilidade de interatividade na Internet. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Santos, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 30., 2007. **Caderno do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2007, p. 1-14. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0183-1.pdf>. Acesso em: 27 out. 2012.

ROMERO, Nuria Lloret; CENTELLAS, Fernando Canet. New stages, new narrative forms: The Web 2.0 and audiovisual language. **Hypertext.net**, Barcelona (Espanha), v. 6, 2008. Disponível em: <<http://www.upf.edu/hipertextnet/en/numero-6/lenguaje-audiovisual.html>>. Acesso em: 31 out. 2014.

SCHNEIDER, Léa. **Des series tele sur internet aux webséries: L'interaction TV / Internet a travers les series**. Dissertação de Mestrado. Paul Verlaine Université, 2009. Disponível em: <http://carpediem.site.free.fr/blog/ter_leaschneider_09.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2013.

SERRA, Elizabeth D'Angelo. **30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras**. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

SILVA, Lucas Octávio Cândio da; ZANNETI, Daniela. A websérie como produto audiovisual. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 38., 2013. **Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2013, p. 1-11. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0339-1.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2013.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. **Comunicação e cultura antropofágica: mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana**. Porto Alegre: Sulina, Sorocaba: EDUNISO, 2007.

_____. **A pele palpável da palavra**: a comunicação erótica em Oswald de Andrade. Sorocaba: Provocare, 2009.

_____. Contribuições de Iuri Lotman para a comunicação: sobre a complexidade do signo poético. In: FERREIRA, Giovandro Marcus et. al. **Teorias da comunicação**: trajetórias investigativas. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2010, p. 273-291.

SUHAMY, Henri. **As figuras de estilo**. Porto: Rés Editora, [s.a.].

SUPERMIX. **Site oficial**. 2014. Disponível em:
<<http://supermix.tv.br/super-mix/>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

THE SPOT (1995-1997). Direção de Scott Zakarin. Estados Unidos: Fattal & Collins; American Cybercast, 1995-1997. Disponível em:
<<http://thespot.com/>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

THORNE, J. P. Gramática gerativa e análise estilística. In: LYONS, John. **Novos horizontes em linguística**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 179-190.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 209-254.

_____. **A gramática do Decameron**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

USPENSKII, Borís. Sobre a semiótica da arte. In: LOTMAN, Iuri; USPENSKII, Borís; IVANÓV, V. **Ensaios de Semiótica Soviética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2.^a ed. Campinas: Papyrus, 2002.

VARGAS LLOSA, Mario. **La civilización del espectáculo**. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

VASCONCELOS, José Paulo. Categorias da Narrativa. **Escola Secundária Santa Maria do Olival**. 03/06/2008. Disponível em: <<http://jpvasc.no.sapo.pt/port-10/narrativa.pdf>>. Acesso em: 01 set. 2013.

VERDONK, Peter. **Stylistics**. Oxford: Oxford University, 2002.

VIANA, Gabriela. Webséries brasileiras fazem sucesso no YouTube. **TechTudo**, jun. 2012. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/06/webseries-brasileiras-fazem-sucesso-no-youtube.html>>. Acesso em: 27 out. 2012.

VINICIUS (2005). Direção de Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: Uip, 2005.

VINICIUS em Construção (2013). Direção de Elizete Rodrigues, João Paulo Hergesel e Heloisa Helena Mariucci, websérie, son., color. São Roque: [produção independente], 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLj1rTpE51qKVjFJufZue9EJyw4rbKd96i>>. Acesso em: 28 out. 2014.

WELLER, Daniel. O ciberdrama: roteiro na cibernética. In: COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: edição revisada e atualizada com exercícios práticos. 5.^a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 434-450.

WOLFF, Janet. A interpretação como recriação. In: _____. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 110-131.

ZILLES, Urbano. O significado do humor. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, RS, v. 1, n. 22, dez. 2003, p. 93-89.

Corpus:

CRISES Inúteis de um Relacionamento Qualquer (2012-2013). Playlist com 18 episódios. Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012-2013, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLICjdcEZunWgBGf4hEpaPBTF OUPqW5P3>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 1x01 – Se Conselho Fosse Bom (Piloto) (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012a, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uHFVnRvuHvU>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 1x02 – Um Pouco Demais (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012b, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hJ6xz731yp4>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 1x03 – Sedução em Alta (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012c, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ukwZagGr67I>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 1x04 – Um Plano Perfeito (Parte 1) (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012d, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HiGJhAzIBxM>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 1x05 – Um Plano Perfeito (Parte 2) (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012e, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SUtrOntlSIo>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 2x01 – Um Problema de Família (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012f, websérie, son., color. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=qXSk8l53MDg>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 2x02 – O Fascinante Mundo Masculino (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012g, websérie, son., color. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=nmwvdBH6b2Y>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 2x03 – O Maior Presente de Todos (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012h, websérie, son., color. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=uEtOWIZVVY4>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 2x04 – O Passado Que Ficou Para Trás (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012i, websérie, son., color. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=sO-7q_QHsE8>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 3x01 – Uma Casa Por Acaso (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013a, websérie, son., color. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=jeqYRDIYgsY>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 3x02 – Sons na Escuridão. Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013b, websérie, son., color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=opBddVCA6Bw>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 3x03 – Status: Enrolados (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013c, websérie, son., color. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=NYv7252vLqM>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 3x04 – Saber é Poder (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013d, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZPJRSJakQ7U>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 3x05 – Ligeiramente Grave (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013e, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bMPPrEPg6VYc>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 3x06 – Depois Que Tudo Mudou (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013f, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FD56y9q3dQ8>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 3x07 – Sem Segredos e Mentiras (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013g, websérie, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DgoB_Ylr4Vw>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 3x08 – Só Um Encontro... Ou Quase Isso (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013h, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1zxd-eREdfc>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. 3x09 – A Crise Mais Inútil (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013i, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5DYjkiUEmo0>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. Dropes – Psicologia (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012j, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K2uO6c2lje0>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. Dropes - Explicações (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012k, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KI8e2PjMGk8>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. Dropes – Grosserias (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012L, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zp6q0whZiTE>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. Dropes – Toda Atenção (2012). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2012m, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JfZdtxMsjvs>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. Dropes – Manual da Mulher Moderna (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013j, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=97V23qtshug>>. Acesso em: 31 out. 2014.

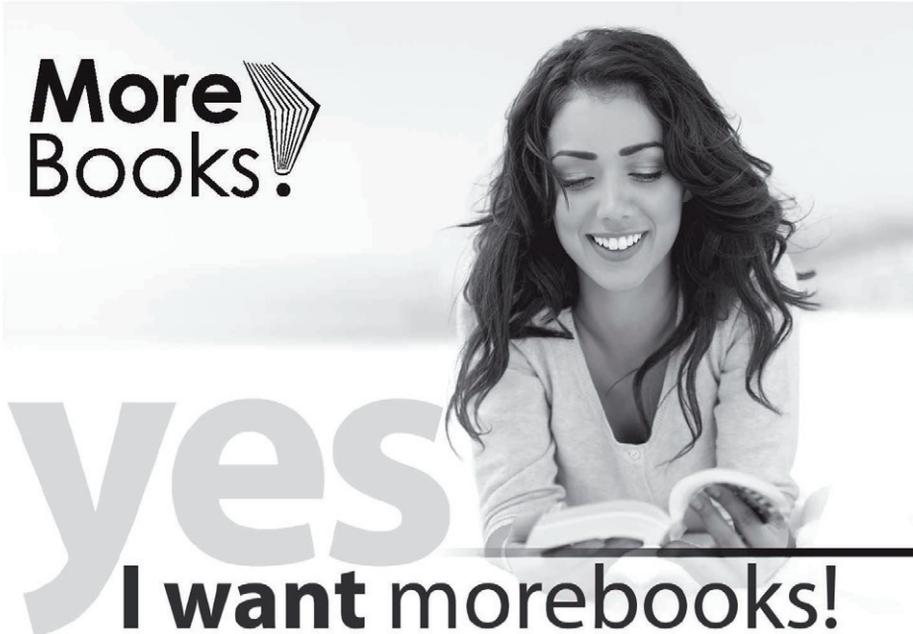
_____. Dropes – Manual do Macho (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013k, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DU6GTRFatrA>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. Dropes – Manual de um Casal Quase Normal (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013L, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sqyjQsxDVgE>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. Dropes – Manual do Casal Fofinho Pamonha (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013m, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=caOLHfSadp0>>. Acesso em: 31 out. 2014.

_____. Dropes – Novos Amigos (2013). Direção de Phil Rocha e Douglas Jansen. Brasil: A Gente Faz Séries, 2013n, websérie, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LjReEK-dyvE>>. Acesso em: 31 out. 2014.

**More
Books!** 



yes
I want morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.get-morebooks.com

Compre os seus livros mais rápido e diretamente na internet, em uma das livrarias on-line com o maior crescimento no mundo! Produção que protege o meio ambiente através das tecnologias de impressão sob demanda.

Compre os seus livros on-line em
www.morebooks.es

OmniScriptum Marketing DEU GmbH
Heinrich-Böcking-Str. 6-8
D - 66121 Saarbrücken
Telefax: +49 681 93 81 567-9

info@omniscrptum.com
www.omniscrptum.com

OMNIScriptum 

