

A minissérie brasileira “Amorteamo”, o cinema expressionista alemão e o cinema *noir* americano: diálogos intertextuais

Universidade de São Paulo

Anderson Lopes da Silva
anderlopps@usp.br

Maria Cristina Palma Mungoli
crismungoli@usp.br

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a construção intertextual na minissérie “Amorteamo”. A abordagem é direcionada principalmente pelas concepções de intertextualidade em Julia Kristeva e interdiscurso em Bakhtin. As considerações finais apontam relações intertextuais e interdiscursivas com o cinema expressionista alemão e cinema *noir* americano a partir de elementos como cenário, figurinos, atuação, fotografia e luz.

Palavras-chave:

intertextualidade; minissérie; cinema; expressionismo alemão, *noir* americano.

Resumen:

El objetivo de este artículo es analizar la construcción intertextual presente en la miniserie “Amorteamo”. El marco teórico y práctico es nor-teado por los estudios sobre la intertextualidad en Julia Kristeva e interdiscurso en Bakhtin. Las consideraciones finales muestran intertextos ligados al cine expresionista alemán y el cine noir americano desde elementos como el escenario, traje, actuación, fotografía y luz.

Palabras clave:

intertextualidad; miniserie; cine; expresionismo alemán, noir americano.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the intertextual construction in the miniseries “Amorteamo”. The theoretical and practical framework is guided by intertextuality concepts for Julia Kristeva and interdiscourse for Bakhtin. The final considerations show some intertexts related to German expressionist cinema and American film noir with elements like scenario, costume, acting, photography and light.

Keywords:

intertextuality; miniseries; cinema; German expressionism, American noir.

Introdução

Este artigo analisa como a intertextualidade se configura como parte significativa dos processos de produção de sentido na minissérie “Amorteamo” (Globo, 2015). O objetivo é demonstrar como o intertexto (explicado mais à frente) é evidenciado a partir da análise de cenas, da construção das personagens e de sua composição relacional, ou seja, um intertexto

que se revela na obra por meio do acabamento temático e estético com referências ao cinema expressionista alemão e o cinema *noir* americano. As relações intertextuais que incidem sobre a diegese podem ser observadas extratextualmente (entrevistas dos autores e da diretora sobre suas inspirações) e intratextualmente (construção da diegese televisual, trama, personagens, fotografia, *mise-en-scène*, figurinos e cenografia).

A minissérie “Amorteamo” (Globo) foi exibida entre 08/05 a 05/06/2015, às 23h30. Cada um dos cinco capítulos teve duração média de 45 minutos. Criada por Cláudio Paiva, Guel Arraes e Newton Moreno, foi roteirizada por Cláudia Gomes, Julia Spadaccini e Newton Moreno, tendo Flávia Lacerda como diretora geral¹. Dois triângulos amorosos estruturam a trama de “Amorteamo”, ambientada no final do séc. XIX e início do séc. XX, na cidade de Recife (Pernambuco). O primeiro formado por Aragão (Jackson Antunes), a mulher Arlinda (Letícia Sabatella) e o amante dela, Chico (Daniel de Oliveira). O segundo, por Malvina (Marina Ruy Barbosa), Lena (Arianne Botelho) e Gabriel (Johnny Massaro), fruto da relação extraconjugal de Arlinda e Chico, mas criado como filho por Aragão. Paralelamente, outras histórias e personagens marcados por seu lugar no espaço físico e simbólico da cidade compõem a construção da narrativa: no bar, as fofocas de Cândida (Guta Stresser) e o esposo Manoel (Aramis Trindade) revelam tramas e passados das personagens e do lugar; no bordel de Dora (Maria Luisa Mendonça) as noites de luxúria matizam as relações de poder entre homens e mulheres; na igreja da cidade, a história de Pe. Joaquim (Gustavo Falcão) que, sucedendo ao Pe. Lauro (Gillray Coutinho) - um suicida glutão -, tem a difícil missão de lidar com a Igreja quase sem fieis; no cemitério da cidade, Zé Coveiro (Tônico Pereira) sepulta cadáveres e serve de ponte entre o natural e o sobrenatural como veremos mais adiante.

A minissérie brasileira, por sua vez, como afirma Balogh (2004, p. 96), mesmo que não atraia tanto público quanto a telenovela (já que seu foco tradicionalmente está em um público mais exigente e em obras de alto nível de experimentação criativa), pode ser considerada “*la crème de la crème*” da ficção nacional na TV. E o epíteto não é gratuito: ao apuro do padrão estético acima da média soma-se a clausura poética do texto (BALOGH, 2004, p. 99), isto é, de não mostrar-se como uma obra aberta, mas de ter um enredo pré-determinado e que permite incursões por textos literários nacionais e internacionais, a criação de universos que, pequenos em relação ao número de núcleos, mostram-se muito ricos em relação à construção do diálogo, dos figurinos, dos cenários, das situações dramáticas, da produção musical, entre outros elementos.

Algumas possibilidades teóricas ao entendimento da intertextualidade

Uma das características mais visíveis da minissérie diz respeito à intertextualidade, ao processo de referenciação a outras artes, narrativas e linguagens audiovisuais. Como se discutirá mais adiante, tal recurso não apenas promove o uso de determinados temas ou padrões estéticos à minissérie, mas reelabora-os e lhes dá um sentido novo, um sentido ligado ao melodrama folhetinesco na TV e às características regionalizantes da obra, situando a trama e o espectador em um universo composto por elementos da cultura nordestina (ex.: sotaque, cenário urbano de Recife e livre inspiração na literatura com “Assombrações do Recife Velho” (1955), de Gilberto Freyre).

O termo intertextualidade na visão de Julia Kristeva (que o cunhou em 1969) refere-se não a uma cópia, mas a uma visão compósita do fazer literário (e lido aqui de modo *sui generis*, por extensão, também do fazer artístico na produção audiovisual). Afirma a autora que “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Para ela a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento dialógico de superfícies textuais (e aqui fica nítida a base teórica de Bakhtin sobre o interdiscurso às reflexões de Kristeva). A intertextualidade é um “espaço textual múltiplo” em que coexistem diferentes discursos. E por discurso, em Bakhtin

¹ A ficha técnica completa e outras informações podem ser encontradas no portal Memória Globo (<http://migre.me/stDMr>).

(1992, p. 153), compreende-se não só a estrutura orgânica de signos que confere forma ou materialidade para uma obra, como também a compreensão de quais contextos sociossemióticos e as redes de sentido que estão envolvidas no processo da criação.

Fiorin, mesmo afirmando que o termo intertextual inexistente em Bakhtin, comenta que a “intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades lingüísticas, de dois textos” (FIORIN, 2006a, p. 52-53). A explicação para sua visão é que para ser intertextual é preciso “que um texto tenha existência independente do texto que com ele dialoga” (FIORIN, 2006a, p. 52-53). Por sua vez, Orlandi apoia-se nos estudos bakhtinianos ao explicar que o interdiscurso se estabelece a partir das relações entre memória e discurso. O interdiscurso pode ser entendido “como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente”. Ou seja: “[...] é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível [...]” (ORLANDI, 2005, p. 31). E, tal qual Fiorin, a ressalva de Orlandi está na diferenciação entre intertexto e interdiscurso, já que este último pode ser entendido como o “conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que fizemos” (ORLANDI, 2005, p. 33).

Fiorin ainda destaca que às traduções francesas feitas do russo (já bem influenciadas pela obra de Kristeva e pelas discussões feitas por Barthes) trazem uma não consensualidade sobre a existência do termo intertextual ou interdiscurso em Bakhtin. Assim, ao utilizar a tradução espanhola que, segundo ele, não aparente este viés, Fiorin mostra que as concepções de intertextualidade e interdiscursividade podem estar ligadas a outro importante verbete: dialogismo (FIORIN, 2006b, p. 165). Desse modo, ele afirma:

O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto, é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no texto devem ser consideradas intertextuais. Bakhtin fala em “relações dialógicas intertextuais e intratextuais” (Idem, *ibid.*). Como já mostramos, seria mais fiel ao texto russo falar em relações dialógicas entre textos e dentro do texto (FIORIN, 2006b, p. 181).

Com igual importância, à aparente amplificação descuidada do conceito de intertextualidade, Ager destaca que as condições de produção destes discursos não se podem nunca descolar da análise do intertexto, do contrário, chegaríamos a um problema epistemológico (AGGER, 2010, p. 392). Por sua vez, Eco chama de dialogismo intertextual a citação estilística onde “um texto cita, de modo mais ou menos explícito, uma cadência, um episódio, um modo de narrar que imita o texto de outrem” (ECO, 1989, p.125). Sobre a relação entre o dialogismo e intertextualidade e as produções audiovisuais, o autor é enfático ao dizer que a ocorrência cada vez mais comum do intertexto deve-se ao fato de: “os *mass media* se preocupam com – pressupondo-as – informações já veiculadas por outros *mass media*” (ECO, 1989, p. 127). Entretanto, para além de uma preocupação com o que já foi dito sobre o tema, a intertextualidade nas obras de ficção seriada na TV é compreendida aqui como um processo de produção de sentido: a todo tempo a produção dá espaço a interpretações em distintas escalas para diferentes tipos de telespectadores/leitores.

Breves considerações sobre o expressionismo alemão e o *noir* americano

O cinema expressionista alemão² pode ser entendido como um movimento impulsionado pela crise espiritual e os reveses que a Primeira Guerra Mundial criou, especialmente

² Para mais informações sobre a contextualização histórica, sugere-se a leitura de Lira (2008, p. 118-129).

na Alemanha. O adjetivo expressionista provém de outros campos, como o literário e das artes visuais, e para além de seu contexto histórico, “a revelação de impulsos criativos que brotam de um nível primitivo da vida emocional faz com que o Expressionismo possa ser identificado com uma tendência atemporal que, em princípio, pode se manifestar em qualquer momento, cultura ou parte do mundo” (CÁNEPA, 2006, p. 56).

O historiado de arte Cardinal (1988, p. 35) destaca que este impulso de criatividade na arte expressionista tem suas primeiras demonstrações ligadas ao sujeito, ao indivíduo e especialmente a algo que reflita como a subjetividade deste cidadão do pós-guerra encara o mundo e seu tempo. Cánepa, também citando Cardinal, explica que “o compromisso com o primado da verdade individual” é “o dogma central de uma corrente de pensamento filosófico originária do chamado pré-romantismo alemão do final do século XVIII conhecida como *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto)” (CÁNEPA, 2006, p. 57). Tal movimento de vanguarda dos anos de 20 trouxe ares sombrios, mas também criativos à literatura, ao teatro e ao cinema. No cinema, a estética do horror vivido na guerra aliada às incertezas que o período bélico gerava no mundo fez emergir uma linguagem carregada de símbolos, metalinguagens e metáforas que se mostravam ora explícitas, ora profundamente herméticas em obras como “*Nosferatu*” (1922), de Murnau, “*O Gabinete do Dr. Caligari*” (1920), de Weine, “*Metrópolis*” (1927), de Fritz Lang, entre outras. Seguindo o pensamento de Eisner (1985), a criação desta atmosfera distorcida (vista especialmente nos cenários) representa um mundo “interior”, uma construção mental que nega a realidade objetiva. A perspectiva destas formas expressionistas (ou seja, uma consciente intenção de evitar linhas verticais e horizontais), mostra ao fruidor destas obras um misto inquietação e de desconforto.

Já o cinema *noir* americano³, considerado como um subgênero dos filmes policiais, foi extremamente popular nos EUA nos anos de 1940 a 1950, tendo o suspense, o mistério, a *femme fatale*, as sombras e as situações-limite pelas quais passam os personagens. A origem do nome vem do francês “*série noire*”, ou seja, a nomenclatura dada às traduções feitas na França (em 1920-30) de livros que tinham os *gangsters* como figuras centrais.

Mascarello, trazendo a contraditória discussão nos círculos acadêmicos da existência ou não do *noir* como gênero, apresenta a origem deste movimento como parte do Pós-Guerra vivido, especialmente, na crítica francesa:

[...] Privados de cinema hollywoodiano durante a ocupação, os franceses viram-se diante de uma nova leva de filmes que incluía *Relíquia macabra* (John Huston, 1941), *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Até a vista, querida* (Edward Dmytryk, 1943), *Pacto de sangue* (Billy Wilder, 1944) e *Um retrato de mulher* (Fritz Lang, 1944). E logo depois outra, composta por *Alma torturada* (Frank Tuttle, 1942) (MASCARELLO, 2006, p. 178).

O autor também apresenta uma possibilidade de leitura estética do *noir* a partir de três vieses, a saber: o conjunto de especificidades temáticas, narrativas e estilísticas. O primeiro traria o crime (e a investigação) como temas centrais da trama. Já em termos narrativos e estilísticos “é possível afirmar (*grosso modo*) que as fontes do *noir* na literatura policial e no Expressionismo cinematográfico alemão contribuíram, respectivamente, com boa parte dos elementos cruciais”. Mascarello (2006, p. 181) destaca como parte deste conjunto de especificidades elementos como a narração em *over* de protagonista masculino, a iluminação *low-key* (e as sombras geradas por isso), lentes grandes-angulares (que deformavam a perspectiva), além do corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (um dos enquadramentos mais usados no *noir*).

Como herança dos momentos vividos pós 2ª Guerra Mundial, o cenário mostra uma América desiludida, cinza, onde o cinismo e até mesmo um modo selvagem de sobrevivência

3 Para mais informações sobre a contextualização histórica, sugere-se a leitura de Lira (2008, p. 214-225).

(frente aos problemas apresentados aos personagens) era visto como algo necessário. Temas como a noite, o bar, as bebidas, os vícios, as mulheres, a corrupção, a solidão, a nostalgia e a ambiguidade de intenções povoam os filmes *noir* (BRION, 1995).

Os diálogos intertextuais em “Amorteamo”

Um dos primeiros exemplos de construção intertextual da minissérie com o expressionismo alemão em sua vertente cinematográfica pode ser encontrado nas entrevistas exibidas antes da estreia, nas quais a diretora Flávia Lacerda comenta a inspiração direta dos primórdios dessa vanguarda alemã na construção da estética da obra⁴. Esta intertextualidade pode ser vista, especialmente, na teatralidade exacerbada da atuação dos atores, na construção dos cenários e na iluminação e na fotografia. Na obra analisada observa-se a referência clara ao estilo expressionista pela estética das construções. O casario, o interior e os objetos das casas - suas escadas - e a igreja de formas retorcidas e assimétricas. Além disso, há o uso das cores acinzentadas e de matriz monocromática, entre outros espaços (fig. 1). As construções tortas e disformes são tomadas do espaço onírico expressionista e concretizadas no cenário da obra. Já a iluminação cria sombras fantasmagóricas e formas tétricas com o objetivo de criar suspense ao telespectador (LIRA, 2008, p. 154).



Fig. 1 - Frame: o cenário de formas distorcidas (Amorteamo/Globo/2015)

Ainda no contexto da luz e da sombra, o tratamento dado ao cinema alemão é relido em “Amorteamo”: tal como nos icônicos filmes expressionistas a sombra (para além de uma função dramática) também exerce a função de “metáfora do inconsciente”, ou seja, descreve muito o quão pavorosos podem ser os personagens (NAZÁRIO, 1999, p. 165). Lira sintetiza esta reflexão ao explicar que a sombra pode ser entendida como a: “[...] metáfora dos rincões obscuros da alma humana, da sordidez e da maldade que potencialmente podem emergir em determinadas situações ou em contextos propícios” (LIRA, 2008, p. 250). Isso ocorre com Chico: ao voltar à vida, ele torna-se vingativo e tortura todos os dias Aragão, sendo seu algoz nas madrugadas da cadeia e levando-o à loucura (fig. 2). Este traço da personalidade de Chico é estranho à Arlinda e isso também a assusta e entristece.

⁴ “Melodrama!”: autor define história que junta amor e suspense em “Amorteamo” (2015). Disponível em: <<http://migre.me/stEik>>. Acesso em: 10 dez. 2015.



Fig. 2 - *Frame*: a sombra de Chico e a personalidade obscura (Amorteamo/Globo/2015)

Outra leitura intertextual provém do cinema *noir* americano. As referências, neste caso, se restringem a aspectos de cunho estético-visual e não se estendem à temática narrativa dos crimes/suspenses policiais. Um exemplo de intertexto é a presença da iluminação em chave baixa (*low key lighting*), como forma de acentuar a dramaticidade e o suspense de um ambiente. Estas cenas são, em sua maioria, cenas noturnas, nas quais silhuetas, sombras em objetos e a baixa luz pelo rosto e corpo dão às figuras humanas um clima sombrio e soturno (LIRA, 2008, p.256). Isto é visível nas cenas que retratam o sótão (fig. 3) onde Arlinda é enclausurada (mesmo espaço onde Aragão, já louco, irá viver posteriormente) e nas situações que se desenvolvem tendo o cemitério como espaço principal de conflito (as esculturas tornam-se ainda mais medonhas pela iluminação em chave baixa).



Fig. 3 - *Frame*: Arlinda, o sótão e *low key lighting* (Amorteamo/Globo/2015)

O intertexto do *noir* está também na iluminação e, assim como o expressionismo, toma a sombra como elemento de efeito. A questão do duplo na iconografia *noir* traz o personagem junto de sua sombra e não apenas a sua projeção pela luz (como no expressionismo alemão). Porém, mais do que mero efeito visual, a presença do duplo potencializa o clima assustador da situação e, por vezes, os sentimentos de dúvida, contrariedades, raiva e indecisões que passam pela mente do personagem prestes a realizar alguma ação. Malvina é um exemplo disso quando da morte de sua mãe: a jovem, depois de esfaqueá-la, adentra o hospital, se espreita pelo quarto, conversa com a mãe, a sufoca com pedaços do próprio vestido e termina o que

começou dando fortes facadas que espirram sangue pelo ambiente (e “respingam” na sombra projetada junto à sua figura). Ainda Malvina, ao ameaçar Lena de forma vingativa, também representa o duplo pela sombra estampada nos lençóis pendurados no varal (fig. 4).



Fig. 4 - Frame: A sombra de Malvina como duplo e vingança (Amor Te Amo/Globo/2015)

Há ainda o exemplo de referência do *noir* no tratamento das imagens: a leitura da água como símbolo nictomórfico (isto é, aquilo que tem ligação com a noite) - no caso, o rio e sua íntima relação com a tragédia ou a morte. Lira, apoiando-se em Durand (2002), afirma que a “origem da simbologia hostil da água talvez tenha sua origem [...] na embarcação mortuária (“convite à viagem sem retorno” ou ainda “como epifania da desgraça do tempo”) ou da associação primitiva ao perigo das águas negras dos pântanos (LIRA, 2008, p.257).

O rio é presença constante na narrativa de “Amor Te Amo”, especialmente nas cenas noturnas. A ponte, que se entende ser sobre o rio Capibaribe, é o cenário para a tragédia: o suicídio de Malvina (fig. 5), se jogando do alto da ponte e morrendo afogada, aponta uma primeira reviravolta no arco dramático da trama que se confirma quando ela levanta-se de seu esquife para a vida. É ainda na ponte que Malvina ameaça jogar Lena (fig. 6) para ser tragada pelas águas escuras e é nela que a noiva-cadáver se lança, pela segunda vez desiludida.



Figura 5- Frame: o suicídio de Malvina (Amor Te Amo/Globo/2015)



Fig. 6 - *Frame*: Malvina ameaça jogar Lena da ponte (Amorteamo/Globo/2015)

Outra possibilidade desta leitura é quando Lena cai acidentalmente da ponte e, depois de salvá-la, Gabriel e a jovem se beijam apaixonadamente às margens do mangue. Mesmo tratando-se de uma cena romântica, o simbolismo nictomórfico da água prenuncia a notícia que seria dada na cena seguinte. Tal notícia é lida como uma “tragédia melodramática” na obra: os dois são irmãos e a possibilidade do incesto, ainda que posteriormente se revele falsa, horroriza os personagens de tal modo que é este o gancho que finaliza o primeiro episódio. Todas estas cenas acima citadas, em relação à água, se passam à noite. Há o uso da fumaça e névoa, como referência ao *noir*, que, segundo Lira, potencializa – pelo uso do claro-escuro – o suspense, a dúvida, a carga dramática e (em determinados momentos) o terror e o desespero frente a situações-limite (LIRA, 2012, p. 171). Um exemplo disso ocorre, novamente, na ponte envolta pela neblina e também em algumas cenas no cemitério (fig. 7) onde paira não apenas o clima fúnebre, mas a presença do grotesco na figura de Zé Coveiro. A neblina cumpre uma função muito similar ao véu que encobre, mas se deixa ver e transparecer, numa clara alusão ao mistério e à ambiguidade *versus* clareza.



Figura 7 - *Frame*: a neblina e as esculturas no cemitério (Amorteamo/Globo/2015)

A utilização dos espelhos e janelas (a ideia do “quadro dentro do quadro” apresentado no cinema (HIRSCH, 1981 apud LIRA, 2012, p. 252)) é vista tanto no expressionismo alemão quanto no cinema *noir* americano. Nazário (1983, p. 26) destaca esta característica ao dizer que: “A importância do espelho no cinema expressionista está em seu papel simbólico: é através dele que o duplo e a morte vêm ao mundo”. O tema dos espelhos e janelas (no que tange aos reflexos) compreende uma unidade estética ao cinema *noir* (HIRSCH, 1981, apud LIRA, 2012, p.223) que implica tanto na visualidade, quanto na construção da diegese narrativa, para além de um mero elemento cênico ou decorativo.

Estes elementos são ressignificados em “Amorteamo” já nas cenas iniciais com Arlinda cantando e se preparando para receber Chico (fig. 8) - que aparece ao fundo no reflexo - e (de modo mais próximo ao uso dado pelos movimentos cinematográficos citados) pode ser visto também momentos antes da noiva-cadáver voltar à loja do pai e ter seu primeiro contato com Esmeralda (Fabiana Gugli), a mãe: o reflexo da mãe é o que abre a cena (fig. 9), dando a perspectiva de sua moral duvidosa, instável e ambígua na trama (uma mãe boa que vivia em busca da filha ou mãe sem escrúpulos e gananciosa que vendeu a filha?).



Fig. 8 - *Frame*: o reflexo de Arlinda e Chico (Amorteamo/Globo/2015)



Fig. 9 - *Frame*: a dubiedade da mãe de Malvina representada no reflexo (Amorteamo/Globo/2015)

Por fim, a presença da escada também compõe a iconografia expressionista e *noir*. Ela é vista como o instrumento do suspense e da tensão que envolve os personagens, como espaço

de passagem e transição na vida destes (NAZÁRIO, 1999, p. 165), levando-os, não raramente, à catástrofe ou dano físico, moral ou psicológica (LIRA, 2012, p. 252). Há duas cenas que ilustram muito bem a escada com esta conotação: a primeira diz respeito ao momento em que Chico é morto e Aragão arrasta furiosamente Arlinda pelas escadas até o sótão: a punição que segue a traição da esposa vai sendo delineada pela iluminação em chave baixa e a luz trêmula da chama da vela na escada. A segunda cena é o momento de outra punição de Arlinda por Aragão: ao saber que ela havia contado a verdade sobre a paternidade de Gabriel, Aragão abandona a mulher no bordel. Lá ela é obrigada a atender os clientes do prostíbulo e o primeiro cliente é Júlio, o amigo de Gabriel. Subindo por uma escada em espiral, Arlinda mostra-se cabisbaixa e o jovem vem em seguida, para a completa tristeza, vergonha e ojeriza da mulher (fig. 10).



Figura 10 - Frame: a escada e a danoção moral de Arlinda no bordel (Amorteamo/Globo/2015)

Considerações finais

Todos estes aspectos da intertextualidade são percebidos na minissérie brasileira “Amor-teamo” como uma escolha estética baseada numa cultura de cinematografia e televisiografia de qualidade (MUANIS, 20015, p. 91) que ressignificam os intertextos provenientes de outras expressões artísticas como o expressionismo alemão e o *noir* americano. Estes intertextos levam em conta vários telespectadores/leitores desta obra, abrindo espaço tanto para um receptor que conhece e identifica estes elementos, quanto a outro que talvez não consiga registrar o intertexto de imediato, mas ainda assim não perde a fruição da obra por outras vias de experimentação estética. Eco (1988, p. 37), ao falar do leitor-modelo, explica que todo texto demanda a participação de seu destinatário. Em outras palavras, o texto precisa de um leitor para que seja atualizado, seja correlacionado entre a expressão e o código e também para que o leitor preencha os espaços em branco e os não-ditos repletos na obra. O texto sem o leitor é um “mecanismo preguiçoso” que necessita desta figura para funcionar.

Assim, mesmo que a obra ofereça uma história acessível e prazerosa aos leitores de primeiro nível, ela não priva os leitores de segundo nível (e de níveis subsequentes) de criarem uma teia de correlações entre o que é mostrado com o arcabouço cultural e os conhecimentos prévios deste telespectador/leitor que frui o produto de maneira distinta (ECO, 1989, p.129).

Sua fruição se passa pela busca destes elementos intertextuais, por comparações com outras obras, artes e linguagens, além da preocupação com características próprias ao gênero como a coerência e a coesão interna (seja pela relação intra e intercapitular ou do arco dramático completo dos cinco capítulos). Dessa forma, esta possibilidade de apreensão que se apresenta como um espaço profícuo de interpretações ao leitor de segundo nível também é uma clara mostra do alto nível de experimentação narrativa e estético-visual da trama.

O papel da intertextualidade reside na necessidade de observação da instância articuladora e relacional que não permite observar a minissérie “Amorteamo” de forma descolada da história, do tempo particular e do lugar de geração do seu enunciado. A intertextualidade e a produção de sentido estão intimamente ligadas na produção sob a ótica da importância que a sequência de envolvimento intersubjetivos tem ao se ligar e se tocar àquele enunciado produzido, distribuído e exibido em lógicas próprias e em gramáticas específicas da televisão – especialmente numa minissérie de caráter inovativo e experimental exibida na faixa das 23h.

Referências

- Agger, G (2010). A intertextualidade revisitada: diálogos e negociações nos estudos de mídia. In: Ribeiro, A. P. G.; Sacramento, I. (Orgs.) *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Ed.
- Bakhtin, M. (1992). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Balogh, A. M. (2004) *Minisséries: la crème de la crème* da ficção na TV. *Revista USP*, São Paulo, n. 61, p. 94-101, mar./maio. Disponível em: <<http://migre.me/sNPCP>>. Acesso em: 25 jan.. 2016.
- Brion, P. (1995) *Mémoires du Cinéma: les Films Noirs*. Genève: Éditions Liber.
- Cánepa, L. L. (2006). Expressionismo Alemão. In: Mascarello, F. (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, p. 55-88.
- Cardinal, R. (1988). *O expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Eco, U. (1988). *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva.
- ____ (1989). A inovação do seriado. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. (Trad. Beatriz Borges). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 120-39.
- Eisner, L. H (1985). *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo* (trad. Lúcia Nagib). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Fiorin, J. L. (2006a) *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.
- ____ (2006b). In: Brait, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, p. 161-193.
- Kristeva, J. (1974) *Introdução à semiótica*. São Paulo, Perspectiva.
- Lira, B. S. (2008) *Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e no cinema noir americano*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Mascarello, F. (2006) *Film noir*. In: Mascarello, F. (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, p. 177-188.
- Muanis, F. C. (2015) A pior televisão é melhor que nenhuma televisão. *Matrizes*, São Paulo, v. 9, n. 1, jan./jun. Disponível em: <<http://migre.me/ryQ8S>>. Acesso em: 13 maio 2015.
- Nazário, L. (1999). *As Sombras Móveis: atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Orlandi, E. P. (2005) *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 6ªed.

Biografias

Anderson Lopes da Silva é Doutorando em Ciências da Comunicação (PPGCOM/ECA-USP) e Mestre em Comunicação (PPGCOM/UFPR). O autor pesquisa o tema da produção de sentido, circulação e consumo das narrativas seriadas audiovisuais em seus gêneros televisivos (*broadcast* e *narrowcast*) e em formatos ficcionais ligados aos novos serviços de *streaming* e vídeos sob demanda (*microcast*). E-mail: anderloppts@usp.br.



Maria Cristina Palma Mungióli é Doutora em Ciências da Comunicação (USP) e Docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde ministra aulas em cursos da graduação e pós-graduação *lato sensu* e *stricto sensu* (Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação). E-mail: crismungióli@usp.br.