

CINEMA, ARTE E NARRATIVAS EMERGENTES

Denis Porto Renó
Marcos "Tuca" Américo
Antonio Francisco Magnoni
Fernando Irigaray
(Orgs.)

2016

Cinema, arte y narrativas emergentes / Denis Porto Renó... [et al.]. - 1a ed. -
Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2016.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-702-194-3

1. Medios Audiovisuales. I. Porto Renó, Denis
CDD 791.43

Fecha de catalogación: 22/11/2016

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Marca y características gráficas registradas en la Oficina de Patentes y Marcas de La Nación



CATEDRA
Latinoamericana de
Narrativas Transmedia

Cátedra Latinoamericana de Narrativas Transmedia

Instituto de Cooperación Latinoamericana (ICLA)

Universidad Nacional de Rosario

- <http://catedratransmedia.com.ar/>
- catedratransmedia@gmail.com
- [@catedratransmed](https://twitter.com/catedratransmed)



Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

- www.unesp.br
- https://twitter.com/Unesp_Oficial



Editora da Universidade Nacional de Rosário

- <http://www.unreditora.unr.edu.ar/>
- <https://www.facebook.com/UNR-Editora/>
- [@unrosario](https://twitter.com/unrosario)



Red Ibero Americana de Narrativas Audiovisuales

- <https://www.facebook.com/Red-INA-V-105388542891432/>
- <http://redinav.wixsite.com/2005>
- https://twitter.com/red_inav



Licencia:

- Atribución-No Comercial-Sin Obras Derivadas 2.5 Argentina
- Usted es libre de copiar, distribuir, exhibir, y ejecutar la obra

Bajo las siguientes condiciones:

- Atribución. Usted debe atribuir la obra en la forma especificada por el autor o el licenciente.
- No Comercial. Usted no puede usar esta obra con fines comerciales.
- Sin Obras Derivadas. Usted no puede alterar, transformar o crear sobre esta obra.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

ISBN 978-987-702-194-3

A intertextualidade e a produção de sentido na minissérie “Amorteamo”

Anderson Lopes da Silva – USP

Maria Cristina Palma Mungiolli – USP

Este artigo propõe-se a analisar como a intertextualidade se configura como parte significativa dos processos de produção de sentido em “Amorteamo” (Globo, 2015). Para isso, estudamos como tais processos são agenciados por meio das relações intertextuais por meio da análise de cenas, da construção das personagens e de sua composição relacional. O intertexto⁴⁵ revela-se nessa obra por meio do acabamento temático e estético (BAKHTIN, 1992) com referências ao cinema expressionista alemão, ao cinema *noir* americano e ao modo peculiar como o tema dos mortos-vivos é tratado por Tim Burton. As relações intertextuais podem ser observadas extratextualmente (nas entrevistas dos autores e da diretora sobre suas inspirações) e intratextualmente (na construção da diegese televisual propriamente dita: trama, personagens, fotografia, *mise-en-scène*, figurinos, cenografia). Os estudos bakhtinianos sobre produção de sentido são a base desta pesquisa (uma tese de doutorado que ora se inicia).

Em outros termos, os processos de produção de sentido são problematizados como os processos de construção interacional, dialógica e sócio-historicamente constituídos nos quais várias vozes, ressonâncias e contextos mesclam-se compondo a heterogeneidade discursiva da obra. E é

45 Ressalta-se que, em virtude do espaço limitado, não serão colocados os frames que representam as comparações entre os distintos intertextos. Todavia, sugere-se ao leitor que visite o portal Memória Globo (<http://migre.me/stDMr>) com informações e fotos sobre a obra em questão e também o site da série (<http://migre.me/stDNw>) onde é possível encontrar vídeos com algumas das cenas citadas aqui.

em Mikhail Bakhtin (1992, p. 18) que vemos, de forma incisiva, as relações dialógicas como o lugar de análise e produção de significação por excelência, ou seja, o autor não concebe a atividade mental sem material semiótico, sem significação, sem a produção de signos e sem entender a transtextualidade⁴⁶ como pertencente à história da cultura. Bakhtin (1988) considera o signo como irremediavelmente ideológico, e não como os linguistas estruturalistas que o liam por meio de sistemas fechados e arbitrários. Enfim, um signo que tem a sua propriedade de significar constituída ideologicamente. Para o pensador russo, o signo é a base constituinte de todo processo de construção de sentidos de nossa vida seja ela social ou individual, sendo a base desses sentidos as relações sociais nas quais é produzido.

Como suporte ao entendimento dos processos de produção de sentido em “Amorteamo”, é interessante notar o que Faraco (2008) destaca sobre o pensamento de Bakhtin sobre o que faz uma obra ser esteticamente criativa. Esse processo se caracterizaria não pela transcrição literal das ideias do autor-pessoa na voz social do autor-criador, como se ambos fossem um só. Pelo contrário: “as ideias do autor-pessoa” (no deslocamento da linguagem, isto é, no processo que leva as múltiplas vozes sociais à unidade conferida/organizada pela voz social do autor-criador) devem ser transformadas sempre, remodeladas e recriadas a partir de “imagens artísticas das ideias” (FARACO, 2008, p. 40). Ou seja, visualizar estas imagens artísticas torna-se possível a partir do momento em o intertexto é apresentado na obra e suas formas são lidas por elementos composicionais (como às referências aos movimentos cinematográficos citados aqui) que se concretizam na diegese da história narrada.

A trama de "Amorteamo"

46 Recomenda-se ao leitor que queira se aprofundar nas discussões sobre transtextualidade uma visita ao livro “Palimpsestos: la literatura en segundo grado” (1989), de Gerard Genette, especificamente o capítulo “Cinco tipos de transtextualidad; entre ellos, la hipertextualidad” (p. 9-17).

O objeto empírico deste trabalho é a série “Amorteamo”, produzida pela Globo e exibida entre os dias 8 de maio a 5 de junho de 2015, no horário das 23h30. A obra, apresentada às sextas-feiras, contou com 5 capítulos de duração média de 45 minutos cada. Criada por Cláudio Paiva, Guel Arraes e Newton Moreno, a série foi roteirizada por Cláudia Gomes, Julia Spadaccini e Newton Moreno. A direção geral foi assinada por Flávia Lacerda.

Dois triângulos amorosos permeiam a trama de “Amorteamo”, ambientada no final do século XIX e início do século XX, em Recife. 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. Aragão mata Chico com um tiro ao flagrá-lo em sua cama com Arlinda, que concebe Gabriel no último minuto de vida do amante. Para castigá-la, o senhor de engenho a aprisiona no sótão do casarão, libertando-a somente no dia do nascimento da criança. Meses depois, Aragão leva Zefa (Ghueza Sena) e sua filha ainda bebê, Lena, para ajudar Arlinda a cuidar da casa e amamentar o menino. Lena e Gabriel são criados juntos, apaixonam-se aos 18 anos e são forçados a se separar quando descobrem que são “irmãos”. O jovem na realidade não sabe que seu pai biológico é Chico, porque Aragão proibiu a mulher, Arlinda, de falar para quem quer que fosse que aquele filho não era dele. Assim, o rapaz cresce sem desconfiar de nada.

Para que os jovens não se envolvam, Aragão, além de mentir sobre o falso incesto, tem uma ideia que poderia ajudá-lo a se reerguer financeiramente: casar Gabriel com Malvina, filha de Isaac, o judeu comerciante que oferece empréstimos aos moradores na loja de penhores. Vendo-se sem saída, Lena resolve fugir de casa, mas no dia do casamento de Gabriel, Arlinda diz ao filho que o pai mentiu, fazendo com que o rapaz abandone a noiva no altar e vá em busca da verdadeira amada. Após várias decepções amorosas, Malvina se suicida, atirando-se de uma ponte sobre o rio Capibaribe. Sentindo-se culpado pelo infortúnio de Malvina, Gabriel viola o túmulo da moça na tentativa de corrigir a qualquer preço a situação,

mas com isso, não só a moça como todos os mortos da cidade retornam misteriosamente à vida (incluindo Chico, o amante assassinado, que planeja se vingar de Aragão).

Paralelamente, outras histórias são contadas como: 1) As fofocas de Cândida (Guta Stresser) e o esposo Manoel (Aramis Trindade) no bar da cidade (casal que se transforma em um triângulo amoroso com a volta do morto-vivo Jeremias (Bruno Garcia), primeiro marido dela e irmão de Manoel); 2) As noites regadas à música, bebidas e sexo no bordel de Dora (Maria Luisa Mendonça), a principal prostituta da cidade, que abre as portas de seus estabelecimentos tanto a vivos quanto a mortos; 3) A história de Padre Joaquim (Gustavo Falcão) que, sucedendo Padre Lauro (Gillray Coutinho) - um suicida glutão -, tem a difícil missão de lidar com a Igreja quase sem fieis e a volta do antigo padre morto. Já a última trama paralela é: 4) A de Zé Coveiro (Tonico Pereira) que, como o nome sugere, é o encarregado de sepultar os cadáveres da cidade, todavia, mais do que cavar covas, o personagem era tido como um amigo e conselheiro de Gabriel, além de, após o surgimento dos mortos-vivos, ajudá-lo a entender o universo e as tensões entre mortos e vivos.

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 citadas neste produto audiovisual. Este processo de citação não apenas promove o uso de determinados temas ou padrões estéticos à série, mas reelabora-os e lhes dá um sentido novo, um sentido ligado ao melodrama folhetinesco na TV e às características regionalizantes da obra, ou seja, suas ressignificações são coadunadas a elementos nordestinos (como o sotaque, o cenário urbano de Recife, além da livre inspiração na literatura com “Assombrações do Recife Velho” (1955), de Gilberto Freyre).

O termo intertextualidade na visão de Julia Kristeva (que cunhou o termo em 1969) refere-se não a 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.

Fiorin, alertando para o fato do termo intertextualidade não existir nas discussões de Bakhtin e também para o equívoco de se entender qualquer relação dialógica como intertextual⁴⁷, 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, 2006, 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” (idem).

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, assim, pode ser entendido “como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente”. Em outros termos: “[...] 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” (idem, p. 33). [...] Assim, continua ela:

47 A crítica do autor é direcionada aos escritos de Kristeva e às replicações de Barthes sobre estes mesmos trabalhos que, de modo errôneo, segundo ele, resultam em “chamar “texto” o que Bakhtin denomina “enunciado”” e, assim, acabam “por designar por intertextualidade a noção de dialogismo” (FIORIN, 2006, p. 52).

Se tanto o interdiscurso como o intertexto mobilizam o que chamamos de relações de sentido, no entanto o interdiscurso é da ordem do saber discursivo, memória afetada pelo esquecimento, ao longo do dizer, enquanto o intertexto restringe-se à relação de um texto a outros textos. Nessa relação, a intertextual, o esquecimento não é estruturante, como o é para o interdiscurso (ORLANDI, 2006, p. 34).

Acerca de possíveis leituras da intertextualidade na ficção seriada televisiva, a fala de Agger é esclarecedora: o intertexto pode ser perscrutado em muitos níveis de profundidade nas mais diferentes formas artísticas e estéticas que encontramos no tecido social, sendo a TV um campo profícuo destas discussões. “A escolha de um título específico, [...] ou um modo especial de mover a câmera na ficção de TV, tudo nos fornece exemplos de intertextualidade [...]”. E, à aparente amplificação descuidada do conceito, a autora destaca que as condições de produção destes discursos não se podem nunca descolar da análise do intertexto, do contrário, chegaríamos a um problema epistemológico: “o conceito de intertextualidade parece ser passível de expandir-se infinitamente”, levando, desse modo, “[...] à perda de perspectiva até o ponto em que origem, contexto e objetivo desapareçam e os resultados tornem-se incertos” (AGGER, 2010, p. 392).

Ainda sobre as narrativas audiovisuais seriadas, Umberto Eco é didático ao distinguir a intertextualidade da paródia ou homenagem e do desonesto plágio. Também com forte fundamento bakhtiniano, 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 lida aqui como um processo de reenvios de sentido: a todo tempo a produção dá

espaço à interpretações em distintas escalas para diferentes tipos de telespectadores/leitores. Um processo que caminha, ao ver deste trabalho, com a inovação na narrativa seriada descrita por Umberto Eco.

Breve análise do intertexto em “Amorteamo”

O primeiro exemplo de intertexto está na referência mais expressiva da série que é a que dialoga com o filme “A Noiva-Cadáver” (*Corpse Bride*, 2005), do diretor Tim Burton. A animação em *stop motion* inspira “Amorteamo” pela figura da noiva morta-viva, vestida de branco, de aparência assombrosa e que volta à vida pelo chamado de um homem. Schuy Weishaar, lendo as obras de Burton pelo viés da carnavalização e do grotesco em Bakhtin, destaca em “A Noiva-Cadáver” dois mundos em constante interação: a terra dos vivos e a terra dos mortos. Com uma separação muito clara entre a sisudez cinza, de tons sépias e pálidos azuis na superfície dos vivos (espaço do oficial), a terra dos mortos (espaço do grotesco) resplandece a alegria, os sorrisos, as cores vibrantes e uma animação traduzida pelos números musicais ao estilo do *Día de los Muertos*, no México (WEISHAAR, 2012, p. 64).

Do ponto de vista narrativo, há diferenças entre a obra cinematográfica de Tim Burton e a série televisual, a saber: 1) a noiva da animação (Emily) é assassinada; a noiva da série (Malvina) se suicida, 2) o jovem (Victor) que traz a noiva-cadáver de volta à vida na animação o faz sem querer e não a conhece; o jovem (Gabriel) que traz a noiva-cadáver da série o faz de forma deliberada e, anteriormente, havia sido noivo dela, 3) na animação há incursões de um vivo no mundo dos mortos, na série apenas os mortos atuam e provocam mudanças no mundo dos vivos.

Sobre as personagens femininas protagonistas da animação de Tim Burton e da série, outras diferenças se sobressaem na descrição física e emocional. A noiva-cadáver do filme é cândida, não é agressiva ou violenta e não tem desejo de vingança, mesmo após ser assassinada de modo tão cruel. Apresenta-se com um vestido simples e rasgado, deixando os fartos seios em

destaque, além de partes corpo em estado de decomposição, ossos à mostra e um olho que sai do lugar, mas, ainda assim, ela transparece uma delicadeza junto a uma imagem “desconcertantemente erótica”. Tal imagem é traduzida pela perna que aparece na fenda do vestido e pelos “lábios que sugerem que até mesmo a morte não consegue destruir totalmente o impulso sexual humano” (ZACHAREK, 2005 *apud* WEISHAAR, 2012, p. 64, tradução nossa).

Por outro lado, Malvina é uma figura soturna já em vida e, como uma personagem esférica, sofre uma transformação: de meiga e contida ela torna-se vingativa e obstinada, agressiva e assassina. Malvina já havia tentado se matar cortando os pulsos: Gabriel vê as cicatrizes da moça e ela explica, de forma poética, que já quis ser apresentada à morte, mas a morte não a pôde receber. Seu figurino pomposo (que lembra algumas peças de “Drácula de Bram Stoker” (1992), de Coppola) cobre todo o corpo (não putefrado) sem lhe dar espaço a muita sensualidade, para além da visão dos grandes olhos negros, uma maquiagem que escorre pelo rosto e os cabelos ligeiramente desgrenhados. Como comenta a caracterizadora Lú Moraes, a noiva é o único ponto branco (nas vestes) e preto (nos cabelos e caracterização): um ponto de destaque em meio às personagens de tons castanhos ou coloridos⁴⁸.

Já a maior semelhança se fundamenta no que se pode chamar de “diálogo dos mortos”, isto é, assim como os personagens vivos escutam e/ou falam com os mortos na animação, o mesmo ocorre na série. Esta característica de alçar a voz do morto ao centro da trama também é visível em obras literárias de contextos distintos ao cinema e à televisão, como “Bobók” (1873), de Dostoiévski, e “Diálogo dos Mortos” (≅165-175 d.C.), de Luciano. Outra semelhança entre a intertextualidade de “A Noiva-Cadáver” e “Amorteamo” está naquilo que Weishaar define como “a nova liberdade que a morte oferece” aos mortos-vivos: “A liberdade das duras consequências

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

de suas realidades” (WEISHAAR, 2012, p. 65, tradução nossa). Agora, estes seres do “entre-lugar” são:

[...] governados pelo espírito do carnaval através da lógica da aparência grotesca que liga esse filme [de Tim Burton] com o tema da morte lida como o renascimento, a combinação de nascimento e de morte, e as imagens alegres da morte junto a um senso rejuvenescedor e libertador proveniente do riso, e todas estas características, nos lembra Bakhtin, desempenham um papel na estética da tradição grotesca (WEISHAAR, 2012, p. 65, tradução nossa).

É justamente isso que vemos nas figuras dos mortos-vivos como Malvina (livre de padrões morais para matar seus pais como vingança e sem medo em sua busca obstinada pelo noivo), Padre Lauro (que já não se preocupa com as supostas corrupções que venham a ser descobertas na gestão de sua igreja), o judeu Isaac (que já não liga mais para o trabalho na loja de penhor ou questões de cunho financeiro, que antes eram o seu maior foco) ou Chico (que já não teme Aragão, mas o enfrenta com sarcasmo e zombaria).

Outro elemento citado como intertexto é o expressionismo alemão em sua vertente cinematográfica. Nas entrevistas exibidas antes da estreia, a diretora Flávia Lacerda comenta sobre a inspiração direta dos primórdios da vanguarda alemã na construção da estética da obra⁴⁹. Esta intertextualidade pode ser vista, especialmente, na teatralidade exacerbada das encenações dos atores, na construção dos cenários e no tratamento dado à iluminação e à fotografia. Na obra analisada há a referência clara ao estilo expressionista pelas casas, escadas e a igreja de formas retorcidas e assimétricas, pelo uso das cores acinzentadas e de matriz monocromática, entre outros pontos. As construções tortas e disformes são tomadas do espaço onírico expressionista e concretizadas no cenário da série.

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

Já a iluminação cria sombras fantasmagóricas e formas tétricas com o objetivo de criar suspense ao telespectador. Sobre estes elementos característicos do expressionismo alemão, Lira comenta que nas obras mais conhecidas deste movimento a fotografia dos filmes não é fiel ao realismo, pois caminha em direção à “[...] exacerbação da distorção da arquitetura dos cenários, dos objetos de cena, da maquiagem e do figurino dos personagens, além da atuação dos atores que passa ao largo de uma interpretação naturalista” (LIRA, 2008, p. 154).

Ainda no contexto da luz e da sombra, o tratamento dado ao cinema expressionista alemão é relido em “Amorteamo” com similaridades a filmes como “Nosferatu” (1922), de Murnau, e “O Gabinete do Dr. Caligari” (1920), de Weine. Tal como nestes ícones 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. Este traço da personalidade de Chico é estranho à Arlinda e isso também a assusta e entristece.

Outra possível leitura de intertextualidade está no 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, por exemplo, nas cenas que retratam o sótão 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).

Outro ponto lido como citação ao *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).

Há ainda outro exemplo de referência do *noir* no plano do 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.

A origem da simbologia hostil da água talvez tenha sua origem, segundo Durand, 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 (DURAND, 2002 apud LIRA, 2008, p.257).

O rio é presença constante na narrativa de “Amorteamo”, especialmente nas cenas noturnas. A ponte, que se entende ser sobre o rio Capibaribe, é o cenário para a tragédia que é mais do que um simples clímax: o suicídio de Malvina, 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 para ser tragada pelas águas escuras e é nela que a noiva-cadáver se lança, pela segunda vez desiludida.

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 série: os dois são irmãos e a possibilidade do incesto, ainda que falsa, horroriza os personagens de tal modo que é este o gancho que finaliza o primeiro episódio. Todas estas cenas citadas, em relação à água, se passam à noite.

Há ainda 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 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.

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 o reflexo de Chico ao fundo 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, 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?).

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 danação física, 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 deixa a mulher no bordel. Lá ela é obrigada a deitar-se com 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.

Todos estes aspectos da intertextualidade são percebidos como experimentação na série porque levam em conta vários telespectadores/leitores de sua obra. Umberto 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.

O autor também cunha a expressão "leitor de primeiro nível" e "leitor de segundo nível" justamente para descrever este processo de fruição da narrativa para além do que é mostrado na tela, ou seja, algo mais do que

as impressões óbvias da trama apreendidas por um leitor não tão familiarizado com as referências citadas durante o texto. Para o autor, o leitor de segundo nível é sinônimo de leitor crítico e antônimo de leitor ingênuo (ECO, 1989, p.129).

Todavia, mesmo que a série 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. 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 intercapítular 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.

Considerações Finais

Depois de apresentados os intertextos em sua forma e conteúdo na obra em questão, resta uma pergunta: afinal, qual o papel da intertextualidade na produção de sentido da série? A resposta para tal questionamento inicia-se com a ressalva de que os estudos sobre os processos de produção de sentido, mesmo que muitas vezes imaginados como tal, não são um marco teórico exclusivo da Linguística ou dos Estudos Literários, mas podem ser investigados e observados a partir de empirias de outros campos com os das Ciências da Comunicação e, por conseguinte, da linguagem e estética audiovisuais. Tal afirmação é embasada pela fala precisa de Brait (2005, p.88), ao comentar que para além do recorte matricial linguístico-literário, as buscas “das formas de construção e instauração do sentido” também podem ser perpassadas por “um conjunto de dimensões entretecidas e ainda não inteiramente decifradas”, espaços ainda não

investigados nos quais os processos de produção de sentido podem estar em qualquer discurso, gênero, campo ou outro referencial teórico fundante.

Justamente por isso, redobrou-se aqui o cuidado ao tensionar tais conceitos e reflexões com foco nos discursos e mensagens apresentados na ficção televisiva, mas também se consegue entender que a procura ensejada pelos intertextos tem amparo em visões outras que procuram “explorar a idéia e centrar a discussão de que a linguagem não é falada no vazio, mas numa situação histórica e social concreta, no momento e no lugar da atualização do enunciado” (BRAIT, 2005, p 88). Por isso, o papel da intertextualidade reside na necessidade de observação da instância articuladora e relacional que não permite observar a série “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 série 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 série de caráter inovativo e experimental exibida na faixa das 23h.

Nestes termos, pensar a produção de sentido em Bakhtin (1988) revela uma visão interessada em desvendar de que maneira a palavra pode ser significada em sua plenitude, diferenciando, neste processo, as noções de tema e de significação. Assim, teríamos a concepção de que um sentido definido e também único (uma significação unitária) é uma propriedade que está a cargo de cada enunciação como um todo.

Posto isso, é possível notar que o tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável, isto é, ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta, contextual e não-universalizante que deu origem à enunciação (BAKHTIN, 1988, p. 128). Os enunciados e as enunciações dos intertextos encontrados (e advindos do cinema) são claramente envoltos por condições de linguagem marcadamente diversas e imbuídos de vozes sociais (a heteroglossia) que os conformam como são. Dessa maneira, a produção de sentidos é negociada por meios de

outros discursos que se retroalimentam e, por conseguinte, produzem novas relações e tramas de sentido num contínuo reenvio de significados entre um texto presente e um texto referido – *a priori*, ausente na superfície da tessitura, mas que se materializa e emerge por entre as tênues fronteiras deste novo discurso a cada vez que ele é ressignificado.

Referências

AGGER, Gunhild. A intertextualidade revisitada: diálogos e negociações nos estudos de mídia. In: RIBEIRO, Ana P. G.; SACRAMENTO, Igor. **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Ed., 2010.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: _____. **Bakhtin: dialogismo e construção de sentido**. 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2005, p. 87-98.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. A inovação do seriado. In: _____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. (Trad. Beatriz Borges). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 120-39.

FARACO, Carlos A. Autor e autoria. In: Brait, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008.

FIORIN, José L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

LIRA, Bertrand S. **Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e no cinema *noir* americano**. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

NAZÁRIO, Luiz. **As Sombras Móveis: atualidade do cinema mudo**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1999.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2005, 6ªed.

WEISHAAR, Schuy R. Tim Burton's Two Worlds. In: _____. **Masters of the grotesque: the cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, the Coen brothers and David Lynch.** McFarland & Company: Jefferson, North Carolina (USA), 2012, p. 52-80.