

Quem Matou? Quem morreu? Flashbacks, Mistérios e Fragmentos na Narrativa Complexa de *O Rebu*

1

Luiza Lusvarghi²
Universidade de São Paulo USP, São Paulo, SP
lluiza@usp.br

Resumo

A telenovela *O Rebu* original, de Bráulio Pedroso, foi produzida pela Rede Globo com 112 capítulos e exibida entre 1974 e 1975, às 22h, com o bordão “Quem matou? Quem morreu?”, pois até o final a identidade do cadáver, que aparecia boiando na piscina, não era revelada. Seu remake (Globo, 2014), de 36 capítulos, é centrado na investigação de um assassinato, sua estrutura narrativa é a do drama policial, mas seu formato é a de uma minissérie (serial). Mais do que mera atualização da trama original, o remake sugere novas estratégias de conquistar a audiência, mas também de produzir obras que possam fluir entre diferentes formatos e culturas, acentuando a sua competitividade internacional e a complexidade da narrativa. Para discutir essas questões, vou explorar conceitos de Maria Cristina Palma Munglioli, Jason Mittell, Nestor Garcia Canclini, James Naremore.

Palavras-chave

Narrativas Complexas; Drama Criminal; Gêneros Televisivos: Telenovela; Série Policial.

Ponto de Partida: o Corpo

A telenovela *O Rebu* original, da autoria de Bráulio Pedroso, foi produzida pela Rede Globo com 112 capítulos e exibida entre 1974 e 1975, no horário das 22 horas, com o bordão “*Quem matou? Quem morreu?*”, pois a identidade do cadáver, que aparecia boiando na piscina, só foi revelada no capítulo 50, e seu assassino, ao final. Seu remake (Globo, 2014), com apenas 36 capítulos, também é centrado na investigação de um assassinato ocorrido durante uma festa numa mansão, mas sua estrutura narrativa é a do drama policial televisivo moderno, e seu formato lembra uma minissérie. Além disso, a referência ao cinema estava presente na primeira versão como comentário, pois a cena inicial remetia a *O Crepúsculo dos Deuses* (Sunset Boulevard, 1950, US) de Billy Wilder, mas a atuação lembrava muito mais o teatro e seu sucedâneo televisivo, o teleteatro. Na versão atual, o uso de enquadramentos pouco usuais na televisão, os recursos de flashback, fizeram do cinema

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós-doutoranda PNPd Capes ECA USP, Departamento de Comunicação e Artes. Email> lluiza@usp.br

mito mais do que uma simples referência. Certamente, o público da década de 70 nem poderia sonhar com a fragmentação e a multiplicidade de telas, bem como com as possibilidades de pós-produção disponíveis na era digital, que permitem trabalhar a paleta de cores com muito mais liberdade. Mais do que mera atualização da trama original, entretanto, o remake sugere novas estratégias de engajamento da audiência, produzindo obras que possam transitar facilmente entre diferentes formatos e culturas. A produção do remake atualiza a ênfase na narrativa complexa (Mittell, 2004), já presente no original, provando que o público hoje está mais acostumado a isso do que naquele período, em que a novela era alvo de sátiras dos programas da própria emissora, apesar de ter se convertido em um cult. Sua média no Ibope ficou nos 15 pontos, considerada baixa pela expectativa gerada, mas acima de outras séries exibidas no mesmo horário, como *O Caçador*, 13 pontos, *Dupla Identidade*, 12 pontos. O horário das 23 horas, escolhido pela emissora para esse tipo de conteúdo, mais adulto, enfrenta o problema da oscilação de horários da grade, que eventualmente é alterada por conta de jogos e da competição com a Record.

O conceito de narrativa complexa, que toma como modelo uma história independentemente do suporte adotado (livro, TV, Cinema), vem sendo discutido como um conceito contemporâneo de televisão de arte:

Ele atravessa gêneros, autores específicos e movimentos artísticos para forjar uma categoria coerente de práticas. O autor recupera modelos específicos do cinema, como o modelo clássico hollywoodiano, o de arte e o do materialismo histórico, entendendo que cada um deles apresenta estratégias de storytelling diferentes ainda que façam referência um ao outro e ainda que se sustentem também com base em outros modelos. (Mittell, 2012, p-29 a p.52).

Os estudos sobre gêneros e qualidade artística na televisão em geral evitam discutir modelos narrativos ficcionais pelo seu valor estético, enveredando quase sempre para a discussão da recepção desses conteúdos, e não de sua qualidade ou mesmo da sua importância cultural. O fato do modelo de produção da televisão brasileira ser o da televisão aberta, centrada na audiência massiva (Cannito, 2010), em detrimento da audiência cumulativa e da credibilidade, mais presentes no modelo da televisão paga, só fortalece essa tendência na crítica especializada, que precipitadamente desvaloriza uma obra que não atinge os desejados 30 pontos de audiência, cada vez mais raros em tempos de convergência e novos players. O conceito de narrativa complexa sempre foi muito mais discutido no cinema, em obras como *O Ano Passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, por exemplo, considerada uma pequena obra-prima do cinema, ou em filmes de Altman, como

Short Cuts (1993) e *Nashville* (1975). Mas o conceito pode ser encontrado ainda em *Berlin Alexanderplatz* (1980, Alemanha), de Rainer Fassbinder, uma minissérie de 14 episódios produzida para a televisão, e posteriormente lançada nos cinemas³, assim como *Cenas de um casamento* (1976), de seis episódios, de Ingmar Bergman, convertida depois em filme para o cinema. A televisão europeia tem uma tradição mais forte de trabalhos autorais e experimentais na televisão em sistema aberto. O canal pago HBO nos Estados Unidos procura manter esse padrão, como uma referência de qualidade, característica que vem se estendendo a outros canais, como Sony e Fox, dentro da chamada Era de Ouro da televisão estadunidense, em que os papéis nas séries são disputados por astros de gabarito do cinema e do teatro. Mas há outros elementos dentro dessa discussão, que atingem diretamente o remake do diretor José Luiz Villamarim, e que dizem respeito a outro fenômeno: a ascensão das produções de serviços de streaming como o Netflix, que já conquistou prêmios Emmy com suas séries.

A linguagem virtual estimula a leitura fragmentada e não linear de conteúdos, quer pela sua arquitetura e ambientes, quer pela forma de consumo, que vai se modificando e sendo transformada pela própria audiência, dentro de um contexto de cultura participativa, e até mesmo, naturalmente, pelos conteúdos ficcionais modulados pela narrativa transmidiática: “A ubiquidade da internet permitiu que os fãs adotassem uma inteligência coletiva na busca por informações, interpretações e discussões de narrativas complexas que convidam à participação e ao engajamento” (MITTELL, 2012, 35). A participação dos personagens de *O Rebu* nas redes sociais (EVANS, 2011), através de celulares surge totalmente integrada ao enredo, não só pelas múltiplas telas, mas pelos artefatos como o game *O Rebu no AR*, desenvolvidos para compor as estratégias transmidiáticas do projeto, e que foram discutidas dentro do projeto pelos autores e diretor.

Para aprofundar essas questões, vamos inicialmente estabelecer um comparativo entre a versão original e remake.

1. Cena 1. O Rebu, ontem e hoje

³ Baseada na obra homônima de Alfred Döblin, é um painel dos anos 20 na Alemanha. Em 1983, a minissérie foi lançada nos cinemas dos Estados Unidos, e se converteu em Cult, atraindo seguidores pelo mundo inteiro. Muitos a consideram a maior obra-prima do cineasta alemão. Foi transmitida na PBS, na rede de TV Bravo (pertencente à NBC Universal). A partir de 2006, foi restaurada e remasterizada. Foi relançada em 2007 no Festival de Berlim, com a exibição de dois de seus episódios. No Brasil foi exibida no Instituto Goethe, em 80, e na TV Cultura.

A polêmica telenovela brasileira “O Rebu” (Globo, 1974-1975), de Bráulio Pedroso, era centrada na investigação de um assassinato, e era assumidamente uma telenovela de trama policial, que causou sensação na televisão brasileira, pois sua ação transcorria em dois dias, antes e depois da festa, e tinha apenas 112 capítulos, formato adotado para as novelas das 22 horas. Seu remake, que a transformou numa série de apenas 36 capítulos, foi exibido em 2014, e manteve algumas características da trama, mas investiu numa teledramaturgia que lembra uma minissérie, com enquadramentos de cinema. A original teve o título provisório de *A Festa*, e foi exibida de 4 de novembro de 1974 à 11 de abril de 1975, às 22h, substituindo *O Espigão* (1975), de Dias Gomes. Escrita por Bráulio Pedroso, foi dirigida por Walter Avancini e Jardel Mello, com supervisão de Daniel Filho. Os desenhos da abertura foram criados pela artista plástica e cartunista Marguerita Fahrner⁴, e a animação foi feita por Cyro Del Nero. Era comum na época apresentar um texto narrado introduzindo as cenas dos próximos capítulos, e no caso desta telenovela era: "*Festa, rebu, rebuliço... crime. O rebu. A vida de cada um. A culpa de todos!*"

A estreia de *O Rebu* marcou a integração da transmissão de novelas em rede nacional da Rede Globo, já que na época havia sempre atrasos entre os capítulos das novelas entre as praças de São Paulo e Rio de Janeiro, que exibia os capítulos sempre dois dias antes⁵. A Rede Tupi foi a primeira emissora a uniformizar sua programação em rede nacional, a partir de 1º de julho de 1974, com a estreia da novela *A Barba Azul*. Na Globo, isso aconteceu logo em seguida, com a estreia de *O Rebu*, em 4 de novembro de 1974. A novela foi reapresentada entre 5 de março e 29 de junho de 1984, às 22h15, exibida pela TV Globo Brasília, e os demais estados assistiram a uma versão compacta de 85 capítulos.

A história se inicia com uma imagem clichê de filmes policiais. Um corpo é encontrado na piscina da mansão de uma das empresárias mais ricas do país, Angela Mahler (Patrícia Pillar), durante uma festa. Na nova versão de *O Rebu*, a vítima encontrada na piscina é o personagem Bruno Ferraz, um ambicioso profissional de TI (Tecnologia da Informação), interpretado pelo ator Daniel de Oliveira. Diferentemente da primeira versão da novela – quando assassino e vítima eram os grandes mistérios da trama –, a identidade do corpo foi apresentada no primeiro capítulo. Suicídio ou assassinato? Algum convidado ou funcionário da casa está ligado à morte? A trama de *O Rebu* se desenrola num clima de

⁴ Criadora da personagem Margarida, a mulher moderna, colaborou para o Pasquim. Considerada uma das mulheres pioneiras do cartão de humor no Brasil, suas criações tiveram importância histórica naquele momento de oposição a ditadura e afirmação do feminismo.

⁵ Informações colhidas do site de Rede Globo.

mistério, luxo e poder. Inspirada na novela original, a história se passa em apenas 24 horas e é narrada, simultaneamente, em três diferentes tempos: a festa, onde se dão encontros e desencontros amorosos e jogos de interesses em torno de um grande negócio; o dia seguinte, quando acontece a investigação policial em torno da morte; e os flashbacks com os principais personagens que poderiam ter motivações para estar envolvidos na morte da vítima, na verdade a parte mais interessante e o cerne da narrativa.

O remake de *O Rebu* se passa nos dias de hoje, no Rio de Janeiro, mas em uma casa de campo. A empreiteira Angela Mahler (Patrícia Pillar) abre as portas da sua mansão, localizada na Serra do Sossego, próximo a Teresópolis, para uma festa que reúne interesses familiares e de negócios. O evento é para celebrar o lançamento de um grande projeto de exploração de petróleo, numa nova parceria das empresas da empresária com Carlos Braga, o que permite uma série de associações com os escândalos, reais, envolvendo a Petrobras e a operação Lava Jato. Apesar de sócios nos negócios, os dois escondem, com falsa cordialidade, graves divergências pessoais e profissionais. No centro das atenções, além da anfitriã e do seu parceiro de negócios, o também empreiteiro Carlos Braga (Tony Ramos), está a jovem Duda (Sophie Charlotte), sua filha adotiva, na verdade a filha do caseiro. A empresária perdeu seus dois filhos naturais em trágico acidente.

O cardápio da festa é assinado por um renomado chef de cozinha, Pierre (o argentino Jean Pierre Noher). Na pista de dança, um famoso DJ é contratado para animar os convidados. Tudo parece perfeito até a chegada de Bruno, que já havia trabalhado para a empresa de Braga, e pediu demissão por causa de uma ótima proposta financeira feita por Angela. Na nova empreitada, na Mahler Engenharia, Bruno se envolve com a protegida da empresária, Duda, que se apaixona pelo rapaz. Angela desaprova o namoro.

Bruno mantém ainda um caso clandestino com a advogada Gilda (Cássia Kis Magro), casada com o também advogado Bernardo Rezende (José de Abreu), que trabalha para Braga. O acesso privilegiado de Bruno a informações de ambas as empresas coloca sua morte em evidência. Com a descoberta do corpo durante a festa, todos passam a ser suspeitos. Desde Oswaldo (Júlio Andrade), um jornalista bipolar que tem uma crise durante o evento, a Kiko (Pablo Sanábio), o esperto namorado da rica viúva Vic Garcez (Vera Holtz), passando pelo “garoto de aluguel” Alain (Jesuíta Barbosa) e sua namorada, a espevitada Maria Angélica (Camila Morgado). Sem deixar de lado, claro, a promoter Roberta Camargo (Mariana Lima), responsável pela disputada lista de convidados, que teve problemas no passado com Bruno, que expôs uma foto sua se drogando na internet.

Aos suspeitos, somam-se ainda os funcionários contratados para o evento, que integram a equipe do bufê, que é composta por um grupo de ex-detentos, dentre os quais o próprio chef. Todos são interrogados na investigação policial comandada pelo delegado Nuno Pedroso (Marcos Palmeira), sempre acompanhado da sua fiel assistente Rosa (Dira Paes), com quem já teve um envolvimento pessoal. Atrás de pistas para desvendar a morte misteriosa, Rosa está atenta ao comportamento de vários convidados, que desfilam explicitamente nas redes sociais, com posts e comentários reveladores da balada regada a bebida, sexo e conspirações.

No final da trama, o Delegado Pedroso descobre que Duda pegou um troféu e quebrou na cabeça de Bruno, colocou-o no freezer ainda vivo, e contou a Angela. Ao saber do ocorrido, Angela que vai ao salão da piscina e diminui a temperatura do freezer, fazendo com que Bruno morra por hipotermia. Esta cena, entretanto, só vai surgir no final, em flashback, o que faz com que em dado momento, a audiência tenha certeza de que Duda é a assassina. Entre amores desfeitos, Carlos Braga termina preso, o Delegado Pedroso reata o namoro com Rosa, e Duda é presa no lugar de Angela. A novela termina com a cena de Angela morta, após tomar um tiro no peito de um matador de aluguel pago por Braga.

Na primeira versão, a estrutura temporal e narrativa da história era a mesma. Mas quase não havia externas, e tudo se remetia às cenas da mansão. No remake, essas informações se colocam de forma ainda mais descontinuada, fragmentada, mas os personagens são mostrados em seu dia a dia com muito mais detalhes, como no caso do delegado Peixoto que aparece em sua casa, brincando com os filhos.

2. Luzes, Ação e Noir

Ao optar por transformar o personagem de Ziembinski numa mulher, Angela Mahler, os autores George Moura e Sergio Goldenberg acrescentaram uma nova perspectiva para a trama, acentuando sua complexidade. Angela-Patrícia é uma mulher encantadora e perigosa, mas sua personagem, não tem a mesma função do Mahler-Ziembinski, que confessa para o investigador, no caso o Delegado Xavier (Edson França), que não conhecia todos os convidados. A festa era homenagem a uma princesa italiana, Olympia Boncompagni (Marília Blanco) que amava astros de futebol, o que o teria levado a contratar uma profissional de relações públicas para se encarregar desses convites, que ele desdenhava. O crime de Mahler é totalmente passional, e nada tem a ver com seus

interesses e econômicos. Ele sente ciúmes de Sílvia (Bete Mendes), que se envolve com Cauê (Buza Ferraz), seu protegido e amante.

Já Angela Mahler, ao contrário, se encarrega de converter sua festa num espetáculo midiático, auxiliada por pela promotor Roberta, e não apenas serve de elo entre os convidados, como transita pela vida de todos eles, costurando a história. Embora a periguetete platinada da festa seja Maria Angélica, do ponto de vista da função narrativa, é Angela, que representa a verdadeira *femme fatale*, no sentido que lhe atribui Krutnik (1991), por exemplo, ao analisar *Double Indemnity* (Pacto de Sangue, 1944, Billy Wilder). Angela se envolve amorosamente com o delegado encarregado da investigação, e interage com seus convidados, com os quais mantém vínculos pessoais e profissionais, de forma fria e calculada, visando preservar seu patrimônio. O único vínculo afetivo que parece lhe importar é sua relação com Duda, mas ela parece apática, quando a protegida assume o crime em seu lugar. Desta forma, Angela deixa de ser apenas a protagonista que pontua a cena quando algo está para acontecer, mas conduz a ação de forma ativa e fria.

Nos estudos sobre o *noir*, a mulher fatal Barbara Stanwick-Phillys surge sempre em cenas como a do supermercado em que ela e o *private eye* Walter (Freddy McMurray) conspiram o assassinato de seu marido, associada à estandardização da vida moderna, aos horrores da cultura de massa, enquanto a mocinha ingênua Lola Dietrickson (Jean Heather), surge vinculada à natureza, às montanhas de Hollywood. Para Krutnik (1991), no entanto, o protagonista masculino em crise com a sua identidade, configurada dentro da sociedade patriarcal, seria essencial dentro do *noir*, enquanto que Naremore (2008, p.28) não entende essa característica como marcante, e atribuía esse tipo de pensamento aos críticos do Cahier de Cinema, ao conceito de cinema de autor, e a diretores como Nicholas Ray, que se debruçava sobre os conflitos do homem contemporâneo. O *noir* se insurgia certamente contra o casamento burguês, e circulava pelo submundo, daí a ideia de homossexualidade vista por muitos nessas obras (Naremore, 2008, p.53). Mas as mulheres nem sempre ocupavam papéis secundários. *Mortalmente perigosa* (Gun Crazy, 1950), de Joseph H. Lewis, tem personagens amorais e a típica mulher fatal na pele de Annie Laurie (Peggy Cummings). Em sua primeira aparição, empunhando o revólver, ela atrai o desempregado Barton (John Dahl) que tem compulsão por armas. A atração mútua gera uma relação que evolui para assaltos arrojados, inspirados pela dupla real de assaltantes Bonnie e Clyde, mais tarde interpretada por Faye Dunaway e Warren Beatty em 1967, sob a direção de Arthur Penn.

O protagonista masculino da investigação de *O Rebu* é o delegado Pedroso e lembra bem essa caracterização de personagens do *noir* que se funda na literatura *hard boiled* do período, mas ao mesmo tempo coloca em evidência o papel da corporação, bastante marcante nos clássicos hollywoodianos de detetive e mistério inspirados no ciclo semidocumental que dariam origem a policiais como *Dragnet* e franquias como CSI, Law and Order, mas com um toque bem brasileiro, como ocorre nas produções policiais brasileiras mais recentes. Nelas, o bem e o mal estão bem delimitados, e a imagem de policial corrupto dá lugar a investigadores sérios e compenetrados. A atuação de Marcos Palmeira faz lembrar outro detetive interpretado por ele, o Mandrake, da série da HBO, criação de José Rubens Fonseca, com a qual foi indicado para o Emmy. Mandrake é um advogado que encarna o *private eye* da primeira fase do *noir* e é contratado, em suas próprias palavras, para “limpar a sujeira dos ricos”, mas acaba elegendo a verdade e a justiça. Já Pedroso nem hesita em acusar Angela, baseado em provas – a cena do botão no fundo da piscina é primorosa nesse sentido. A parceira de Pedroso, Rosa (Dira Paes) é outra personagem extremamente interessante, pois ajuda a manter Pedroso na “linha”, sem jamais se deixar seduzir pelo ambiente ou pelos convidados.

O romance de Pedroso e Angela Mahler dá ao delegado um destaque que ele não possuía na história original. Na versão original, a promotora da festa insiste que o delegado Xavier deveria procurar o criminoso entre os serviçais, pois seria impossível que os convidados pudessem ser culpados por um crime como aquele, e o delegado refuta dizendo que não. Seu personagem é extremamente avançado para a época, marcadamente o auge da ditadura militar, em que os policiais surgiam sempre como aliados corruptos dos poderosos, ou torturadores, mas ainda assim, seu papel é secundário. Discreto, Xavier jamais ousaria flertar com alguma das convidadas. Pedroso e Rosa correspondem a uma mudança na sociedade brasileira já colocada no cinema em policiais como *Tropa de Elite* e em diversas séries da Globo e da Record. O policial não é mais visto como o aliado da ditadura, ou um subalterno das classes dominantes, mas como alguém confiável, íntegro, preocupado em estabelecer a verdade, e que pode ocupar um papel central na história. Rosa, parceira de Pedroso, confere maior autenticidade a essa nova imagem do papel da corporação policial, mais baseada no raciocínio do que em métodos truculentos, por ser mulher e uma profissional competente. O fato da investigação não se deter diante da importância dos figurões envolvidos também é característica desta nova forma de abordagem.

A versão anterior fazia comentários a cenas clássicas do cinema, mas na verdade reverenciava a dramaturgia teatral, aqui o cinema é a linguagem que move a narrativa. Villamarim⁶ confessa a influência de outros filmes nas discussões com Moura, seu parceiro constante em outros trabalhos, como *Amores Roubados* e *O Canto da Sereia*: “Assistimos a Luchino Visconti, Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, Sofia Coppola. Pegamos algumas coisas de fotografia do Helmut Newton, Juergen Teller e Mario Testino. Mas a ideia central é que o universo dos personagens de ‘*O Rebu*’ seja a cara de parte da elite brasileira, revisitada por um olhar onde a elegância, o dinheiro e as paixões estão no centro da cena”.

A paleta de cores foi pensada em consonância com o figurino, e oscila entre o dourado e o prateado, uma sobriedade que permite lembrar técnicas de *chiaroscuro* associadas ao estilo *noir*, do qual a história original é tributária, e deixa algumas cenas com a sensação de estar assistindo a uma imagem em PB. Com isso, ela dialoga mais com a fase inicial do que com a fase final do *noir*, em *technicolor*, como *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948), em que o vermelho pontuava ao lado das referências mais sóbrias. O *whodunit* das histórias policiais, um clichê do gênero, é usado de forma até irônica, pois na verdade, os motivos do crime são mais interessantes do que o crime em si, e a investigação revela outros delitos, tão ou mais graves, de cada personagem. A crítica à sociedade capitalista, relativizando o papel do assassino, e sua culpa, é recorrente no *noir*, como vai discorrer Naremore (2008). Os filmes celebrizados deste estilo, que muitos não chegam a considerar um gênero, nem sempre colocam o detetive ou policial no centro da história, em que o investigador pode ser uma pessoa comum, e até mesmo um criminoso. Desta forma, a opção em revelar a identidade do corpo boiando na piscina, adotada pelo *remake*, soa absolutamente compatível com o universo autoral de Bráulio Pedroso, mais conhecido como o autor de “Beto Rockfeller”, a primeira novela brasileira moderna a colocar em cena como protagonista um mecânico de carros, Beto (Luiz Gustavo), que não era galã, nem herói.

O palácio Sans Souci foi desde o início a locação pensada por Villamarim, que conheceu o espaço em vista a Buenos Aires. O suntuoso local, que já foi cenário de um filme de Francis Ford Coppola, *Tetro* (2009), e de diversas produções televisivas e cinematográficas, teve sua construção inspirada no estilo neoclássico francês. Sua escolha caiu como luva ao refletir o estilo exibicionista e o charme nada discreto da nova burguesia brasileira, enterrada em dívidas e escândalos. De quebra se alinhou ao espírito carioca, que

⁶ Entrevistas concedidas por e-mail e telefone.

tem uma larga tradição histórica de espelhamento na arquitetura da pátria francesa⁷. Paris, como bem coloca Harvey (2012), é o berço da cidade moderna e do surgimento da burguesia. Desta forma, o cenário se converte em parte integrante da história da trama e do país, embora na verdade esteja localizado na capital argentina.

A música na versão de Villamarim e Moura não é ambiente, com elegantes pianistas ao fundo, ela inunda completamente a festa, que conta com uma diversidade musical capaz de embalar os sonhos de qualquer um, de Roberto Carlos, que ganhou versão emocionada da antológica *Sua Estupidez* entoada pela protagonista Duda (Sophie Charlotte), e conta com sucessos de diversas gerações.

3. Série ou Telenovela?

A hibridização de formatos evoca quase naturalmente a questão da narrativa complexa, pois ao mesclar técnicas narrativas de telenovela, séries, e cinema amplia as possibilidades de leitura de uma série televisiva (Mungioli, Pelegrini, 2013, p.28), em especial nas narrativas policiais e criminais (Williams, 1996), e são muito comuns. Além disso, existe a questão de produzir uma obra que possa ser reformulada para outros formatos. *O Canto da Sereia*, minissérie de suspense do mesmo diretor, Villamarim, e da dupla de autores George Moura e Sergio Goldenberg, também contou com a fotografia poético-realista de Walter Carvalho⁸, e foi transformado em telefilme. *O Rebu* foi compactado para ser comercializado internacionalmente como minissérie. No caso específico de *O Rebu*, a reformulação não foi pensada como projeto autônomo, voltada para uma posterior exibição em outro formato, com o envolvimento de seus autores, mas apenas uma reedição compactada das cenas originais.

A ideia de um projeto que contenha desde o início todas essas possibilidades é sempre beneficiada pela inclusão de uma narrativa complexa, o que ocorreu com *Cidade de*

⁷ Foi somente no início do século XIX, a partir da chegada e instalação da corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, é que o neoclássico francês se tornou uma espécie de "estilo oficial", prevalecendo sobre a tradição barroca. Com a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, e a consequente fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, o estilo foi institucionalizado e seu ensino, sistematizado num modelo conhecido como Academismo. Em termos ideológicos, tornou-se uma espécie de sintoma de ideário de progresso e desenvolvimento no Brasil, e também de emponderamento, uma vez que a colônia foi a primeira da América a sediar um império, na verdade um estratagema da família real para fugir à invasão das tropas de Bonaparte.

⁸ Walter de Carvalho dirigiu algumas cenas de *O Rebu*. Walter, ao contrário de seu irmão, premiado documentarista, sempre optou pela fotografia. Em 2015, entretanto, lançou seu primeiro longa, o documentário "Um filme de cinema", entrevistando alguns de seus autores favoritos, como Ruy Guerra e Bella

*Deus e Cidade dos Homens*⁹, *Carandiru*, de Hector Babenco, e *Carandiru Outras Estórias*, com o filme *No* (2012) de Pablo Larrain, e sua versão televisiva, minissérie com cenas inéditas exibida na TVN em 2014, ou ainda com *Antonia*, filme e série, o primeiro projeto efetivamente transmidiático da Globo.

O gênero policial, sobretudo aquele voltado para a solução do enigma, fórmula comum aos cop shows anglo-americanos, mas também aos suspenses do gênero thriller psicológico, sempre se beneficiou das narrativas complexas, que lhe permitem envolver o espectador. No esquema de quebra-cabeças (Mittell, 2012), os flashbacks cumprem o papel de trazer informações sobre o mistério a ser resolvido, e não apenas desvendar o personagem. A narrativa serial, que traz uma mesma história em capítulos, e já existia nos filmes seriados do início do século XX, e a das séries¹⁰, com casos contados em blocos, bem como a articulação de ambas em um mesmo produto, tende a gerar tramas paralelas, e, portanto, introduzir sempre novos ganchos para fisgar a audiência.

O número maior de externas, inerente a quase todas elas, também contribui para dar ênfase à linguagem de cinema. Não dá pra imaginar um thriller de ação a quatro paredes. A cidade real passa a ocupar o espaço da cidade cenográfica. Essa tendência já se encontrava presente na série policial *Força-Tarefa* (Mungioli, Pelegrini, 2013).

O Rebu remake ganha outra dimensão ao adentrar o palácio de Sans Souci e não apenas pela sua suntuosidade, mas pela sensação de verossimilhança, que, a despeito do empenho de designers, não poderia jamais ser encontrado na mansão cenográfica de Conrad Mahler, mas em acordo com o tipo de encenação adotada, excessivamente teatral.

No cinema, as narrativas múltiplas não constituem novidade:

Desde os anos 50 alguns filmes trabalham com a montagem de múltiplas visões, em flash-back, narrativas alternadas, paralelas ou com múltiplos pontos de vista amarrados pelo diretor, estrategicamente, num mesmo filme. São bons exemplos desse fato, o filme japonês *Rashomon*, de Akira Kurosawa (1950) e o italiano *La commare secca* (A morte), de Bernardo Bertolucci (1962), que falam de crimes e em que há o julgamento e depoimento das diferentes pessoas presentes na cena do crime ou que estão indiretamente ligadas a este (através do flash-back). Filmes atuais mantêm a estrutura de histórias paralelas que convergem no final da narrativa (tal como costuma realizar o diretor Almodóvar em seus filmes *Hable con Ella* (2002) e *Volver* (2006) (Timponi, Raquel, 2008, p.58).

⁹ O romance no qual o filme e a série se baseiam é muito rico neste sentido, pois ao fazer do conjunto habitacional o seu verdadeiro protagonista, recheou a trama principal de personagens e histórias paralelas que podem ser lidas de forma autônoma, e que representam sempre o todo.

¹⁰ É comum na atualidade que os jornais e guias, inclusive o Internet Movie Data Base, IMDB, não estabeleçam essa distinção, adotando a designação series ou simplesmente show.

Na ficção televisiva latino-americana, em que o formato predominante sempre foi a telenovela, entretanto, as narrativas complexas não são frequentes. As estratégias de merchandising social acentuaram essa tendência à simplificação da trama, na medida em que visam o envolvimento de uma audiência ampla, não necessariamente acostumada com esse tipo de narrativa. A ideia de simplificar os conteúdos como forma de “suavizar” a realidade, característica do prime time, está presente nas críticas que são feitas a produções recentes da mesma emissora, como vem ocorrendo com a novela *Babilônia* (2015).

Considerações finais

O remake da telenovela *O Rebu*, exibido em formato de minissérie em 2014, não se limitou a atualizar a novela original para a contemporaneidade, mas acentuou seu caráter de narrativa complexa, apoiando-se na linguagem cinematográfica, e evitando a performance teatral da obra original. As novas possibilidades de pós-produção permitiram ainda um rateio de cores e uma exploração de enquadramentos pouco usual na televisão.

Essas características do remake facilitam a sua transformação em uma minissérie, formato mais interessante para o mercado internacional. O fato de a corrupção estar presente nas negociações envolvendo os principais personagens como um tema secundário, pois o crime envolveu ganância e ambições pessoais, faz com que o remake não abandonasse a trama original, e neste sentido conferir à obra uma leitura mais universal. A trilha sonora que traz sucessos internacionais, e o próprio processo de globalização, que de certa forma padroniza certos comportamentos sociais, permite à história transitar por diversas culturas, assinalando a tendência ao interculturalismo (CANCLINI, 2006).

As estratégias transmídia de envolvimento adotadas pelo projeto, contudo, ainda deixam a desejar, em tempos de conceitos de *spreadable* mídia e cultura participativa (JENKINS, FORD, GREEN, 2013), em que os fãs deveriam ser mais estimulados a colaborar com a obra. Prevalece o conceito de limitar os artefatos diegéticos a seções disponíveis no site oficial da emissora. A Globo continua a adotar técnicas voltadas para o modelo de negócios da televisão aberta centrada no modelo de audiência massiva da era pré-web.

Estudos recentes relacionando estudos televisivos, audiência e web garantem que a complexidade das narrativas é essencial para garantir o sucesso do autor-diretor, e a sofisticação do texto é uma das causas apontadas para o êxito das séries e minisséries na televisão americana (SILVA, 2014, p.243), que vive uma fase excepcional, em que a

cinéfília dá lugar à “seriefília” (Mungióli, Pelegrini, 2013). Mas este empenho é expandido por estratégias de divulgação ousadas, que incluem crossovers, como a participação do ator Kit Haring, de *Game of Thrones* (HBO, 2011-2015), como o personagem Jon Snow em programas como o de Seth Meyers, ou websódios específicos lançados com antecedência para os fãs. Logo após a exibição de *O Rebu*, os episódios, na íntegra, desapareceram dos serviços de streaming da própria emissora até mesmo para seus assinantes.

REFERÊNCIAS

BRANDALISE, R. A Televisão Brasileira nas fronteiras do Brasil, com Paraguai, Argentina e Uruguai. Um estudo sobre como as representações televisivas participam das articulações das identidades culturais no cotidiano fronteiriço. Tese de doutorado apresentada em 2011 no Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo 2011.

EVANS, Elizabeth. Transmedia television audiences, new media, and daily life. New York: Routledge, 2011.

GARCIA-CANCLINI, Nestor. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Edusp: São Paulo, 2006.

JENKINS, Henry. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: NYU Press, 2008

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. Spreadable media: creating value and meaning in a networked culture. New York: New York University Press, 2013.

KRUTNIK, Frank (1991). In a lonely street: film noir, genre and masculinity. New York: Routledge.

MITTELL, Jason. Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture. New York and London: Routledge, 2004

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Revista Matrizes Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012 - São Paulo – Brasil. p. 29-52

MUNGIOLI, M. C P. PELEGRINI, C. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: Revista Contracampo, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 21-37.

NAREMORE, J. (2008). More than night. Film Noir in its context. Updated and Expanded. Berkeley: University of California Press.

NEALE, S. (ed. 2000). Genre and Hollywood. London: BFI, 2000.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. Galaxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

TIMPONI, R. Trajetória da Narrativa Fílmica: Impacto Tecnológico na Percepção. Rio de Janeiro: Contemporânea, Edição Especial, vol. 6 número 3. 2008.

VASSALLO DE LOPES, M.I., ORÓZCO GOMEZ, G (cord). Transmedia production strategies in television fiction: 2014 Obitel Yearbook Porto Alegre: Sulina, 2014

WILLIAMS, R. . Television. Technology and Cultural Forms. Routledge, Inglaterra. 1996.