
Ela Quer Tudo: Um Ponto de Inflexão Estético e Narrativo em um Regime de Historicidade entre Filmes e Séries¹

Anaurelino NEGRI²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, RS

RESUMO

Neste ensaio analiso articulações estéticas, poéticas e técnicas presentes no filme *Ela quer tudo* (LEE, 1986) e em sua adaptação na obra seriada homônima (LEE, 2017-19), utilizando as duas produções como documentos históricos (KRACAUER, 1960) que representam um ponto de inflexão em um regime de historicidade (HARTOG, 2013) entre o registro fílmico e o registro seriado do drama audiovisual no final do século XX e no início do século XXI. Como resultado, destacam-se procedimentos estéticos e poéticos específicos a cada formato e sua relação com eventos históricos do audiovisual, além de representações tecnoculturais da imagem que documentam o seu período de realização.

PALAVRAS-CHAVE: ela quer tudo; spike lee; cinema; ficção seriada; comunicação.

TEXTO DO TRABALHO

Introdução

Dentre as possibilidades de articulação dramática do audiovisual, o período de transição para o segundo milênio presenciou um crescente interesse por obras seriadas produzidas para a televisão e, posteriormente, para a internet. Os impactos culturais desse fenômeno possuem reflexos na realização³ e no estudo desse tipo de narrativa, em especial em uma aproximação com a conjuntura histórica do cinema, seu arcabouço teórico e suas práticas de análise fílmica.

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação Social no PPGCom da PUC-RS, e-mail: anaurelinos@gmail.com.

³ No Brasil, a lei 12.485 de 2011 (também conhecida como “Lei da TV Paga”) é um exemplo material dos reflexos desse fenômeno cultural. O dispositivo destina parte da programação das televisões por assinatura à produção nacional. Da mesma forma, os programas de fomento estatal passam a incentivar a produção de conteúdo seriado de forma mais presente. Em 2008, o Fundo Setorial do Audiovisual investe R\$ 7 milhões em projetos voltados para a televisão (totalizando 18,92% de sua verba); em 2014, passa a aplicar mais de R\$ 134 milhões (totalizando 41,12% de sua verba). Dessa forma, em um intervalo de apenas seis anos, a destinação orçamentária do setor mais do que duplica.

Para melhor compreender a relação entre esses dois formatos narrativos do drama audiovisual — o filme e a série —, proponho pensar em uma breve correlação de alguns eventos históricos relacionados ao cinema, à televisão e à internet no que tange a uma reflexão específica sobre os dois formatos neste ensaio. Dessa forma, essa coleção de eventos com atenção destinada às conexões desses dois registros audiovisuais pode ser concebida como uma análise de um regime de historicidade (HARTOG, 2013) a eles relacionado, permitindo uma contextualização dedicada aos seus elementos comuns a fim de estabelecer reflexões sobre a ontologia dos dois formatos e suas características culturais específicas no transcorrer dos anos.

A partir da compreensão de Kracauer (1960) do filme como um documento histórico propício à análise teórica para compreensão e revelação de fenômenos culturais do seu tempo, tomo como ponto de partida duas obras audiovisuais para o início desta análise de um regime de historicidade entre filmes e séries: *Ela quer tudo* — o filme, de 1986; e a primeira temporada da série, de 2017.

Ela Quer Tudo: Um Ponto de Partida em Duas Obras

Ela quer tudo é um filme de 1986, o primeiro longa-metragem do diretor Spike Lee. Reconhecido por público e crítica — a produção foi contemplada com o Prix de la Jeunesse na 39ª edição do Festival de Cannes e teve expressiva bilheteria para um filme independente do seu porte —, a obra atrai maior interesse acadêmico em estudos relacionados à representatividade da cultura e da mulher negra na sociedade norte-americana da época. Por sua vez, sua adaptação seriada homônima (2017-19) é a primeira série integralmente dirigida por Spike Lee. A obra foi distribuída com exclusividade pela empresa Netflix em duas temporadas produzidas com o intuito de adaptar a história do filme original a uma realidade contemporânea ao seu atual período de realização. As duas obras são um ponto de partida relevante para a reflexão a respeito dos seus formatos de registro tendo em vista seu contexto de produção e os momentos nos quais foram concebidas, guardando características sintomáticas a respeito de suas articulações narrativas, estéticas e técnicas que reverberam acontecimentos contemporâneos à sua realização audiovisual.

A sequência de abertura do filme *Ela quer tudo* tem início com uma sequência de montagem de fotografias analógicas que retratam a região de Fort Greene — no

bairro do Brooklyn, em Nova York. A articulação desse mosaico de imagens constrói a atmosfera diegética de ambientação da narrativa a partir do olhar do realizador, que seleciona um recorte de diferentes situações ilustrando a cultura negra dos habitantes na região.



Figura 1 - Fotogramas da sequência de montagem de abertura com fotografias analógicas no filme *Ela quer tudo*.

A escolha por esse procedimento estético inicial não é despropositada. A presença de fotografias analógicas aparece em diferentes momentos da história como articulações narrativas que pontuam eventos da trama como uma espécie de intervenção às imagens em movimento. Após fotogramas estáticos, apresentam-se progressivamente as personagens centrais da história: Nola Darling, a protagonista; e Jamie Overstreet, Mars Blackmon, Opal Gilstrap e Greer Childs, as quatro personagens com as quais desenvolve relações afetivas. A narrativa é construída como uma espécie de falso documentário, no qual as personagens se dirigem diretamente para a câmera e relatam impressões pessoais sobre os acontecimentos da fábula. Esses falsos-depoimentos são intercalados pela encenação dos eventos debatidos pelas personagens. Já em sua primeira fala, ao se dirigir à câmera em seu falso-depoimento, Darling anuncia a temática central da história: o relato a respeito de seus envolvimento afetivos e os questionamentos de seus pares a respeito do seu apetite sexual rotulado como excessivo ou mesmo promíscuo.

A apresentação das personagens e alguns momentos-chave da trama são pontuados por articulações estéticas e narrativas elaboradas pelo diretor. A cada introdução de personagem, há uma aproximação progressiva entre a câmera e a pessoa retratada, acompanhada de uma construção diegética da sua personalidade a partir da imagem e de elementos de cena antes do início do seu falso-depoimento.



Figura 2 - Fotogramas da sequência de apresentação da personagem Mars Blackmon no filme *Ela quer tudo*.

A utilização desse mesmo procedimento é repetida ao longo da história, ocupando um tempo considerável da unidade dramática do filme. Esses momentos são intercalados por sequências expositivas da fábula por meio de diálogos em plano e contraplano, denotando uma preocupação com um encadeamento em causa e consequência da organização dos eventos na trama. Entre esses blocos narrativos, o diretor realiza a pontuação de alguns momentos capitais optando por uma *mise-en-scène* que articula elementos da história.





Figura 3 - Fotogramas que retratam a relação entre as personagens: Nola Darling, Opal Gilstrap, Jamie Overstreet, Greer Childs e Mars Blackmon, respectivamente.

Por meio da organização dos elementos no quadro, Lee faz pontuações sobre os relacionamentos afetivos de Darling e seus parceiros. A partir de cada organização dos elementos na imagem, reforça as diferentes perspectivas que os parceiros constroem da protagonista — Gilstrap e Overstreet numa disputa arquetípica entre a figura maternal e paternal de personagens mais adultas, Child enviesado por elementos egóicos e Blackmon como uma figura jovem e mais carente por Darling.

As escolhas de articulação estética e narrativa do diretor são influenciadas pelos eventos do pós-guerra na história do cinema. O movimento da Nouvelle Vague francesa e o conceito do cinema de autor influenciam a realização audiovisual no cinema independente norte-americano e nas obras de Lee (LEE, 1987). A própria trajetória do diretor, em certa medida, é comparável ao contexto de parte dos realizadores da Nouvelle Vague: um jovem cinéfilo que se dedica a estudar o cinema e que apresenta articulações da linguagem audiovisual em contraposição aos moldes da indústria comercial de sua época. A adaptação da obra *Ela quer tudo* em sua versão seriada guarda traços de autoria similares por parte do realizador. Contudo, algumas escolhas estéticas e narrativas na obra derivada merecem atenção especial quando comparadas à sua versão filmica.

Na adaptação da história original para a série *Ela quer tudo* (2017-19), há uma expansão do universo narrativo da protagonista através do desenvolvimento de novas personagens e subtramas. O núcleo central das personagens principais permanece o mesmo, mas o grupo de amigas de Darling é ampliado — possuindo uma participação mais presente na trajetória da personagem — e personagens coadjuvantes são criadas para intercalar certos pontos narrativos da trama. Algumas articulações estéticas do filme são repetidas e repaginadas no âmbito da série.

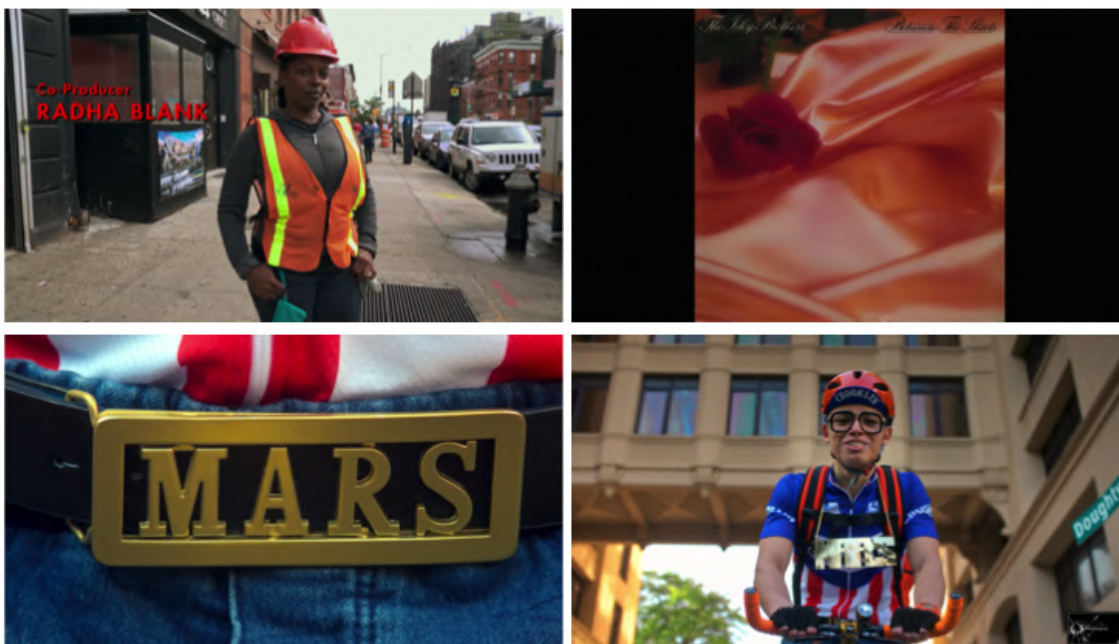


Figura 4 - Fotogramas do primeiro episódio da primeira temporada da série *Ela quer tudo*.

Na Figura 4, os dois primeiros fotogramas são extraídos dos créditos de abertura da série. Emulando a articulação do filme com fotografias analógicas, o diretor agora articula uma sequência de montagem com registro em diferentes mídias: fotografia analógica e digital, filme em película e vídeo digital e capas de álbuns que ilustram a trilha sonora em diferentes pontuações culturais. Recortes de diferentes momentos de Fort Greene, que constroem uma atmosfera contemporânea e nostálgica da região através das mídias e da sua representação tecnocultural. Os dois últimos fotogramas apresentam a releitura da introdução de Blackmon, seguindo os mesmos moldes das demais personagens como a estruturação fílmica. Apesar do diretor traçar articulações estéticas similares à obra original, dentro da unidade dramática da primeira temporada da série, o tempo ocupado por essas articulações narrativas é muito menor em contraste ao tempo preenchido por eventos expositivos da trama, majoritariamente articulados através de diálogos em plano e contraplano.

Ainda, é perceptível o enfoque em criar elos causais entre as novas ramificações da fábula e as personagens e eventos da história progressa. Por exemplo, esse movimento narrativo é percebido no oitavo episódio da primeira temporada quando revela-se que Jamie Overstreet é um sócio anônimo da personagem Fat Joe, proprietário de uma casa noturna na qual uma das amigas mais próximas de Darling na série

trabalha. Joe é uma figura marginal, relacionada ao submundo de Fort Greene e, agora, também à infância e juventude de Overstreet. Joe é retratado a partir de aparições discretas na trama central em um contexto cultural de drogas, da objetificação do corpo feminino e da exploração comercial do trabalho dessas mulheres no espaço que administra.

Esse elo narrativo desenvolvido na adaptação serve tanto como uma contextualização do passado de Overstreet — uma marginalidade e urbanidade distantes, que são contextualizadas como vivência pregressa da personagem — como um ponto de virada da trama na percepção de sua trajetória e personalidade, além de uma ligação de duas novas personagens criadas para o registro seriado (Joe e uma das amigas de Darling). Contudo, essa nova subtrama — que possui impactos consideráveis na caracterização da personagem de Overstreet, uma das mais centrais da fábula — é apresentada por menos de três minutos sem gerar desdobramentos relevantes relacionados a esse desfecho durante a série, tornando-se uma articulação narrativa que só está presente no desenvolvimento da história para servir como elo de ligação a uma personagem original e central na trama, como uma espécie de justificativa da existência de Joe no contexto narrado da dinâmica original entre as personagens da história.

Essa estruturação narrativa que tem como objetivo associar as personagens e a organização dos eventos em uma dinâmica de causa e consequência — assim como sua posição estratégica na trama da temporada, a fim de gerar um efeito de reviravolta nos espectadores com a revelação das ligações entre as personagens e os eventos apresentados — parece herdeira da tradição narratológica norte-americana das escolas de *screenwriting* (MACIEL, 2003) popularizada por autores como Field (2005), McKee (2006) e Vogler (2015), por meio de formulações herdeiras das teorias do drama derivadas da poética aristotélica (ARISTÓTELES, 2017) e de arquétipos heróicos e mitológicos conceituados por Campbell (2013).

Essas características, para além de escolhas individuais do realizador na adaptação do filme, guardam relação com outras obras seriadas contemporâneas e suas origens no contexto da produção norte-americana. Uma marca importante na realização seriada para a televisão nos Estados Unidos é o cruzamento de alguns aspectos de seu modelo de produção e realização com o sistema radiofônico. A distribuição da programação no formato de grade e a criação de conteúdo audiovisual dramático para

esse espaço herdou traços de obras produzidas para o rádio — como as radionovelas — que foram, inclusive, adaptadas para o formato televisivo. A tradição da narrativa verbal no desenvolvimento da história e a necessidade de um grande volume de produção de conteúdo para preenchimento da grade televisiva foram fatores determinantes nas primeiras articulações audiovisuais seriadas estadunidenses.

A partir da década de 1970, com o surgimento dos primeiros modelos de *writer's room* (MARTIN, 2014), são criadas as primeiras séries que desenvolvem arcos narrativos complexos (MITTEL, 2015) em convergência com uma resposta de mercado. A temporada passa, cada vez mais, a ser valorizada como uma unidade dramática que desvela desdobramentos complexos desenvolvidos pela trama dos eventos. Esse movimento cultural no estilo de criação de conteúdo é intensificado com a implementação do modelo de negócio da televisão a cabo, com o seu sistema de monetização por assinatura com a oferta de conteúdo de nicho através de um modelo econômico de cauda longa (ANDERSON, 2006). Com o advento da internet e o crescimento do mercado audiovisual no setor, o mesmo modelo econômico implementado pela televisão a cabo foi otimizado através da interface da web. Dessa forma, a cultura da realização seriada marcada pela *writer's room* atinge seu ápice até o momento com um enfoque e exploração do fenômeno da narrativa complexa.

Através da criação das novas personagens e subtramas na série *Ela quer tudo*, são desenvolvidos arcos derivados em episódios independentes que norteiam o desenvolvimento dos eventos a cada capítulo apresentado da história. A criação de uma *mise-en-scène* mais elaborada, que busque articular momentos catárticos por meio da imagem e do som no universo da fábula, ocupa um tempo narrativo menor em comparação à sua versão fílmica. A preocupação central do desenvolvimento dos eventos é norteada pela organização narrativa da trama, que faz uso do tempo dilatado da unidade dramática da temporada na série, ancorando a construção da catarse com ênfase maior nos elementos da estruturação da ação do que nas articulações estéticas presentes em sua versão fílmica para a construção do efeito dramático. O foco no desenrolar dos eventos dispostos pela trama é tamanho que determinadas articulações centradas na intervenção da imagem e do som na obra são percebidas em momentos de pausa nos desdobramentos vinculados à história, ilustrando acontecimentos paralelos que o diretor decide pontuar ao longo da temporada.



Figura 5 - Fotogramas do oitavo episódio da primeira temporada da série *Ela quer tudo*.

A sequência de montagem da Figura 5 representa uma dessas intervenções paralelas aos acontecimentos centrais da trama. O diretor abre o oitavo episódio da primeira temporada pontuando a eleição do ex-presidente Donald Trump em uma sequência de montagem planejada como suspensão dos eventos narrativos intercalados entre episódios.

Considerações Finais

Neste ensaio comparativo entre os dois registros audiovisuais da obra *Ela quer tudo*, é possível traçar apontamentos relevantes com relação às interações entre o registro fílmico e o registro seriado na construção de um regime de historicidade pensado através de suas conexões. A origem da própria ideia do cinema de autor e da autoria do filme pela figura do diretor não é traduzida da mesma forma para grande parte do registro seriado na contemporaneidade. A figura do *showrunner* — uma espécie de produtor executivo que coordena a *writer's room* — é criada e, em grande parte, a ela se remete a autoria da obra seriada. A relevância da figura da *writer's room* no processo de realização seriado tomou uma dimensão particular no mercado atual e no desenvolvimento desse tipo de conteúdo.

A própria articulação desse registro audiovisual por meio de um arco narrativo maior de uma temporada — e da construção de episódios narrativamente interdependentes que compõem essa trama — desenvolve uma unidade dramática audiovisual mais longa. Por mais que alguns momentos catárticos dentro do desenvolvimento da trama recebam uma articulação mais elaborada da *mise-en-scène*, esses momentos passam a ocupar um espaço de ação dramática muito inferior quando comparados ao formato filmico. A proporção de articulações meramente expositivas fundadas majoritariamente em diálogos retratados em plano e contraplano acabam ocupando uma parcela muito maior do desenvolvimento da história, o que parece ser um evento mais da ordem da ontologia narrativa das séries contemporâneas do que uma escolha de abordagem narrativa propriamente dita. Mais do que uma articulação da imagem e do som a serviço da pontuação desses momentos de grande impacto na unidade dramática do filme, a preocupação maior no desenvolvimento do conteúdo seriado parece estar fundada na criação de uma teia narrativa entre os eventos da ação, que tem como clímax o desvelamento e a intercalação desses elementos na construção da estrutura da história.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Chris. **A cauda longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue com tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007
- FIELD, Syd. **Screenplay**: The Foundations of Screenwriting. Delta: New York, 2005.
- HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Rio de Janeiro: Autêntica, 2013.
- KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film**: the redemption of physical reality. New York: Oxford University Press, 1960.
- MACIEL, Luiz Carlos. **O poder clímax**: fundamentos do roteiro de cinema e TV. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MARTIN, Brett. **Homens difíceis**: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Man e outras séries revolucionárias. São Paulo: Aleph, 2014.
- MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MITTELL, Jason. **Complex TV**: The Poetics of Contemporary Television Storytelling. New York: NYU Press, 2015.
- VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica. São Paulo: Aleph, 2015.

FILMOGRAFIA

ELA QUER TUDO. Título original: She's gotta have it. Direção e roteiro: Spike Lee. Nova York: 40 Acres and a Mule Filmworks, 1986.

ELA QUER TUDO. Título original: She's gotta have it. Direção: Spike Lee. Distribuição: Netflix. Nova York: Tonik Productions e 40 Acres and a Mule Filmworks, 2017-2019.