



O remake de *O Rebu* e as transformações na televisão aberta brasileira¹

Melina Leal GALANTE²

Daniela ZANETTI³

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

RESUMO

O estudo se dispõe a explorar a recente renovação de conteúdos audiovisuais produzidos na TV aberta brasileira, com especial atenção para a produção da Rede Globo de Televisão (RGT), sobretudo na faixa das 23 horas, com destaque para dois formatos: a minissérie e a ainda pouco destrinchada “novela das onze”, como denomina a própria emissora. Levantam-se hipóteses, frutos de observação e referenciais teóricos (Machado, Esquenazi, Balogh, Carlos, entre outros autores), de fortes inspirações nos conteúdos produzidos pela TV norte-americana nas novas produções da RGT, particularmente o remake da telenovela *O Rebu*, trazendo apontamentos de gênero, formato e estilística, mediante uma análise de narrativa, estrutura, temática e estratégias transmidiáticas adotadas.

Palavras-chave: Ficção televisiva; complexidade narrativa; narrativa seriada; transmediação.

INTRODUÇÃO

O estudo explora a recente renovação de conteúdos audiovisuais produzidos na TV aberta brasileira, com especial atenção para a produção da Rede Globo de Televisão (RGT), sobretudo na faixa das 23 horas, com destaque para dois formatos: a minissérie e a ainda pouco destrinchada “novela das onze”, como denomina a própria emissora. Levantam-se hipóteses, frutos de observação e referências teóricas, tais como Machado, Esquezani, Balogh, Carlos, de fortes inspirações nos conteúdos produzidos pela TV norte-americana nas novas produções da RGT, ao passo que se veem incorporados

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Graduanda do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Participante voluntária de Iniciação Científica (PIVIC) do grupo de pesquisa em Cultura Audiovisual e Tecnologia (CAT). melinagalante@gmail.com

³ Professora orientadora da pesquisa. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Coordenadora do grupo de pesquisa em Cultura Audiovisual e Tecnologia (CAT). daniela.zanetti@gmail.com



aspectos da complexidade narrativa aos conteúdos criados na televisão brasileira que vão desde as estruturas narrativas até a tendência a um determinado tipo de gênero, neste caso o *thriller* de suspense, permeando escolhas estéticas. Não obstante, são obras que se destacam pelo uso de mecanismos transmídia que se valeram seus criadores para possibilitar experiências de convergência de conteúdo entre TV e internet, área que ainda se estabelece na televisão aberta brasileira. São exemplos dessas recentes produções as minisséries *O Canto da Sereia* (2013) e *Amores Roubados* (2014), dois conteúdos originais da RGT, e *O Rebu* (2014), um remake de uma novela da década de 70, todas obras serializadas que se diferenciam sumariamente quanto à duração.

Mais detidamente sobre o último, *O Rebu*, conteúdo veiculado pela própria emissora como “novela das 23h”, foi exibido em 36 capítulos e tem sua trama desenvolvida durante uma festa na mansão Ângela Mahler, onde ocorre um assassinato misterioso, e se estende ao dia seguinte, quando se acompanha a investigação do crime. O grande trunfo narrativo aqui é o recorte em 24 horas da trama central, usando flashbacks e flashforwards para desenvolver suas subtramas, configurando uma narrativa complexa e revelando a profundidade de seus personagens. Além de movimentar as redes sócias, *O Rebu* fez uso de ferramentas extra-diegéticas, como um vídeo que proporciona um passeio pela mansão Mahler, disponível na página do produto no Gshow. Ademais, no decorrer dos capítulos, cenas de personagens de tirando fotos na festa e as divulgando nas redes sociais são acompanhadas por takes de telas de computadores, smartphones e tablets mostrando as referidas postagens e suas interações, estabelecendo uma diegese entre a narrativa e as telas que lhes são, a princípio, externas.

A partir daqui surge um interesse na ausência de definições acerca do que vem a ser uma “novela das 23h”, uma vez que, a princípio, não enquadra na taxonomia de narrativas seriadas desenvolvida por Arlindo Machado tampouco na de Jean-Pierre Esquenazi. Esse tipo de conteúdo inclui aspectos pertencentes às telenovelas, como a divisão de capítulos e seu fluxo de exibição, e aos seriados, como a apresentação de conflitos que se resolvem dentro de um mesmo episódio e a variação de destaque para multiplots da narrativa destarte o principal, ao passo que ainda apresenta características que o colocariam no âmbito das minisséries, tal qual a estrutura fechada de sua narrativa. O estudo se propõe, assim, a questionar as classificações do referido conteúdo, ao pensá-lo como um tipo híbrido, talvez.



A TERCEIRA ERA DA TELEVISÃO E SUAS INFLUÊNCIAS NA PRODUÇÃO NACIONAL

A televisão é fruto de uma série de inovações tecnológicas e muito discute-se acerca de seus mais variados aspectos, podendo-se concluir que existem algumas dimensões que perpassam sua história, sendo elas uma dimensão advinda do rádio, concebida com muitos improvisos, com programações ao vivo, tendo sido por muitos considerada nada mais do que “um rádio com imagens”; uma dimensão advinda do cinema, que surge com o *videotape*; e uma dimensão ainda muito recente e fonte de muitas análises e estudos, advinda da *internet*.

Ademais, surgiu como um grande paradigma ao trabalhar transmissão e recepção de imagens concomitantemente. É importante lembrar que o público estava acostumado a frequentar cinemas, cujos suportes para os filmes eram as películas. Importante ressaltar que o surgimento da televisão também é fruto de um processo de comercialização e popularização dos eletrodomésticos. Um exemplo disso é o fato de o aparelho de TV ter chegado ao Brasil, estampado em anúncios, anos antes da primeira transmissão ir ao ar, em 1950.

É, a televisão, um suporte capaz de abarcar variados eventos audiovisuais que têm em comum apenas a constituição eletrônica e transmissão de um emissor a um receptor, também eletronicamente, de imagem e som (MACHADO, 2005). Cada um desses eventos pode ser considerado como sendo um enunciado televisivo que, por sua vez, podem ser agrupados em esferas de acontecimentos, que expressam conteúdos verbais, figurativos, narrativos e temáticos. Na visão de Mikhail Bakhtin, tais esferas de acontecimentos podem ser nomeados de gêneros. Ressalta-se, todavia, a grande variedade e possibilidade de classificações que podem vir a dificultar a categorização dos eventos audiovisuais. Vale lembrar que gêneros são necessários, ainda que mutáveis e heterogêneos, ou ainda que se lance mão de uma linguagem multi-genérica, mesclando diferentes gêneros/categorias em um mesmo evento.

Sua programação é geralmente dividida em blocos, separados por intervalos comerciais, que variam de duração e enfoque de acordo com o modelo e o público-alvo de cada emissora de televisão. Nas palavras de Vera França “a televisão é um meio que vem se recriando continuamente enquanto linguagem, passível de diferentes usos, alojando práticas distintas, acolhendo múltiplos discursos.” (FRANÇA, 2006). A apresentação



descontínua e fragmentada do sintagma televisual é chamado, por Machado, de serialidade. Em se tratando das formas narrativas, há um enredo quase sempre estruturado em capítulos ou episódios, contornados por contextualizações e ganchos entre eles, a fim de manter a assiduidade do telespectador. Na televisão existem, pois, três principais tipos de narrativas seriadas, quais sejam: 1) episódios seriados, em que cada emissão é uma trama completa e autônoma, porém com os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa; 2) episódios unitários, em que a temática é o que une as histórias; e 3) capítulos, em que se tem uma narrativa única ou várias entrelaçadas e paralelas, construídas teleologicamente (MACHADO, 2005). O produto destacado neste estudo poderia se enquadrar num tipo de narrativa seriada constituído por uma única narrativa (ou várias entrelaçadas e paralelas) que se alterna(m) de uma forma quase linear ao decorrer dos capítulos. Os teledramas, telenovelas e algumas séries e minisséries são exemplos desta forma de serialidade *teleológica*, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que propõe inicialmente desequilíbrio estrutural, e toda evolução dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido (*ibid*, 2005).

No que diz respeito aos formatos seriados já consagrados na televisão brasileira, destaca-se a telenovela clássica, o formato mais extenso da TV, que em média possui 150 capítulos. Por sua extensão, é, em geral, considerada uma obra aberta, passível de reformulações em função da audiência, por exemplo. A minissérie, por sua vez, é considerado o formato “mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramático” (BALOGH, 2002) e, no Brasil, é geralmente exibida após às 22h, pressupondo um público mais exigente. As mais longas chegam a ter mais de 30 episódios (*ibid*, 2002). No contexto da TV norte-americana, contudo, o modelo que prevalece são as séries com capítulos semanais e divididas em temporadas (*seasons*), que, se bem-sucedidas, podem durar anos. Ainda que essa forma de consumo semanal esteja sofrendo modificações em função das novas plataformas digitais *on line* de exibição de filmes e seriados – um modo de consumo estabelecido por *players* e produtores de VOD (*video on demand*), como o Netflix, porém já iniciado pelos fãs por meio da prática dos downloads de arquivos – esse aspecto não será considerado aqui, pois o foco das análises está na dimensão narrativa.

A partir da década de 90, majoritariamente na indústria audiovisual norte-americana, principalmente em função da renovação de suas séries ficcionais, trazendo novas propostas estéticas, narrativas, temáticas e formais (ESQUENAZI, 2010; CARLOS,



2006; MARTIN, 2014). Tais mudanças vêm sendo protagonizadas especialmente pelos canais fechados, como a HBO, que atuam também como produtoras. Este fenômeno tem sido traduzido, estrategicamente, como sendo uma nova "Era de Ouro", denominação que vem sendo reforçada também pela mídia⁴.

Observa-se claramente a intensificação de um novo fazer televisivo, que incorpora experimentações e inovações, destacando-se das convencionalidades e tradições às quais produtores e consumidores estavam acostumados. As tramas viraram verdadeiros emaranhados, os arcos narrativos passaram a se desenrolar em camadas, os personagens se tornaram extremamente complexos e humanizados (personagens redondos), pondo o maniqueísmo de lado. A televisão se reinventou, incorporou aspectos de linguagem, estilística e estética de outros meios audiovisuais (cinema, vídeo e internet) e entrou em uma nova era, uma terceira era, a da complexidade narrativa, galgada “em aspectos específicos do *storytelling* que aparentemente são inadequados à estrutura seriada que diferencia a televisão do cinema e também a distingue dos modelos convencionais de formatos seriados e episódicos” (MITTELL, 2012). Segundo Esquenazi (2010), é nos anos 90 que as séries americanas se libertam de certas regras e modelos e, desde então, uma sequência de obras-primas – como as séries 24 Horas, Lost e Família Soprano – foram sendo criadas, revolucionando a paisagem televisiva a partir do estímulo à inovação e à criatividade.

Portanto, a ideia de inovação em produção seriada neste estudo pressupõe um conjunto de elementos relativos à estrutura formal, que tornam as narrativas mais complexas, tais como descontinuidade, não linearidade, embaralhamento (temporal e espacial) e fragmentação do conteúdo. Refere-se ainda a uma narrativa em estrutura modular, com profusão de personagens e de histórias que começam e não necessariamente terminam no mesmo episódio, podendo ser ou não retomadas posteriormente (CARLOS, 2006, p. 27). Outro fator de inovação decorre da abordagem de temas mais polêmicos ou mesmo ordinários, porém tratados de maneira menos óbvia. Também diz respeito à presença de personagens mais complexos do ponto de vista psicológico, coerentes em suas trajetórias pessoais, mas nem por isso previsíveis. Para Carlos, essas mudanças foram possíveis em função da efetivação de novas condições de produção, considerando que alguns canais inovaram ao possibilitar que seus roteiristas tivessem mais liberdade de criação (*ibid*, 2006).

⁴ Ver em: <http://oglobo.globo.com/cultura/artigo-familia-soprano-inaugurou-uma-era-de-ouro-na-tv-americana-7640567> e <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2013/07/1313719-o-triunfo-do-anti-heroi.shtml>
Acesso em 25 de abril de 2015. Acesso em 02 de maio de 2015.



Fundamental é ressaltar que as mudanças trazidas também pela terceira era da televisão são, sobretudo, frutos de estratégias de mercado, pensando-se em como atrair mais público, mais audiência e mais patrocinadores, reconhecendo a atividade econômica que é, inserida na lógica das indústrias culturais.

O REMAKE DE *O REBU*

Por conseguinte, com o intenso fluxo de compartilhamento e intercâmbio de informações e conteúdos, a incorporação da complexidade narrativa aos conteúdos produzidos na televisão brasileira já se manifesta em produções recentes como *O canto da sereia*, *Amores Roubados* e o objeto foco desta análise.

O Rebu, exibido entre 14 de julho e 12 de setembro de 2014, contando com 36 capítulos de aproximadamente 35 minutos cada, exibido na faixa das 23 horas, de segunda-feira a sexta-feira, com exceção das quartas-feiras, é um remake escrito por George Moura e Sérgio Goldenberg e colaboradores, e contou com a direção de Paulo Silvestrini, Luisa Lima e Walter Carvalho, da telenovela homônima de Bráulio Pedrosa, exibida entre 1974 e 1975. A história do *remake* se desenrola durante uma festa na mansão de Ângela Mahler (Patrícia Pillar), onde ocorre um assassinato misterioso, e se estende ao dia seguinte, quando se acompanha a investigação do crime. O grande trunfo narrativo de *O Rebu* é recortar em 24 horas seu plot central e se valer de flashbacks para desenvolver suas subtramas, configurando uma narrativa complexa e sofisticada, revelando a profundidade de seus personagens e um emaranhado de histórias que se cruzam, confundindo até os (tele)espectadores mais experientes, com repertório das emissoras de televisão a cabo, pioneiras por tradição.

O primeiro capítulo se inicia com uma vinheta de abertura, de cor bastante fria, mostrando cômodos de uma casa de arquitetura e decoração bastante elegantes – mais à frente sabe-se que é a mansão onde se passa a trama. As imagens são um tanto turvas e, aliadas a cor, à montagem e à trilha instrumental pulsante, se pretendem sensoriais provocando uma sensação de desnorteamento no espectador. Não se sabe o que esperar dali. Há então um fade para uma tela preta e o título da novela surge, também turvo e imitando o movimento de ondas, o letreiro com o título *O Rebu*, enquanto a trilha é silenciada. Uma outra trilha, com uma pegada mais *pop* – outra marca do produto – é iniciada e um plano sequência ganha a tela apresentando os personagens e prováveis conflitos, sem qualquer uso de linguagem verbal. Dessa sequência já se pode perceber



o clima de tensão e mal-resolvidas existentes naquelas relações. A próxima sequência leva o espectador a um plano aberto de um corpo boiando na piscina localizado na área externa da casa – destaque para o tratamento de som, que se diferencia com a variação de ambiente.

A partir daí, tendo sido apresentado o *plot* central, a trama segue entrelaçada e embaralhada. Por meio de *flashbacks* as histórias pregressas daqueles personagens vão sendo descascadas durante a investigação que se instaura no dia seguinte ao assassinato. É também nos primeiros capítulos que se descobre que as sequências de abertura tratam, na verdade, de um *flashforward* antecipando um primeiro desfecho, posto que, em dado ponto, a história posterior à descoberta do corpo flui na narrativa, também a partir da investigação. Esse embaralhamento temporal e espacial, reforçado pela montagem, tem o intuito de intrigar o espectador e são responsáveis por transpor a confusão mental sofrida pelos próprios envolvidos, pois até se que encerrasse a investigação, o autor do crime era desconhecido.

A fotografia também contribui para o embaralhamento mental. A baixa saturação aliada ao alto contraste tornam os cenários obscuros e bastante frios, ninguém sabe muito o que faz ou que acontece. É quase um estado de embriaguez coletiva, materializado na abundância de bebidas e entorpecentes na festa.

A influência da nova era da televisão norte-americana na televisão aberta brasileira também pode ser observada na escolha dos enredos e temáticas. *O Rebu* é claramente um thriller de suspense, envolvendo a investigação policial de um crime. Na última década pode se observar na televisão norte-americana um aumento considerável de seriados cujos temas centrais envolvam investigações policiais, crimes com vários suspeitos, os dramas pessoais dos envolvidos; temáticas essas que há muito já inundam a produção nacional como que em uma tentativa de fazer igual, ou pelo menos parecido, dadas suas características particulares, aos conteúdos estrangeiros – observação, esta, que dá margem a outras análises relativas aos conteúdos exibidos na televisão aberta brasileira, como a transnacionalidade. Mas, sem dúvida, ficam como ponto de reflexão as matrizes trazidas pela narrativa: para além da investigação de um assassinato, temos questionamentos sobre assuntos ainda comuns à sociedade contemporânea, não só à brasileira, como a luta de classes (os primeiros suspeitos do crime são os empregados da casa e da festa) e a luta pela igualdade de gêneros (a disputa entre Ângela Mahler e Carlos Bragsa/Tony Ramos).



Uma questão interessante a ser apontada se refere a algumas mudanças ocorridas na trama em relação à primeira versão posto que, diferentemente da novela original, a dona da mansão agora é uma mulher – na versão original o dono da mansão era Conrad Mahler (Ziembiski) – e a estética se alterou por completo, tornando-se mais obscura e intimista, quicá elegante e sofisticada, muito diferente das cores fortes e saturadas do original e de seus figurinos espalhafatosos.

Ademais, *O Rebu* também trouxe a tela um texto mais bem elaborado, em que brechas eram deixadas e algumas motivações disfarçadas. Um exemplo seria uma recorrente tensão sexual entre os personagens, independente de seu sexo, mas que não chegava se materializar em todas as situações propostas. Ousadia para o horário ou para o público? Talvez ambos. Porém certamente intencional.

Importante levantar a questão de ainda não haver definições acerca das características desse tipo de conteúdo produzido pela RGT, principalmente. A denominada “novela das onze” não se enquadra na taxonomia das narrativas seriadas elaborada por Machado tampouco na de Esquenazi. Todavia, quando se pensa num quadro mais geral, a “novela das onze” apresenta características como descontinuidade, embaralhamento e fragmentação de conteúdo, possuindo aspectos pertencentes à novela, como a divisão em capítulos e seu fluxo de exibição, e aos seriados, como a apresentação de conflitos que se resolvem dentro de um mesmo episódio e a variação de destaque para as subtramas da narrativa destarte o plot principal. Seria assim, talvez, a “novela das onze” um tipo híbrido não só por seu conteúdo e estrutura, mas também por sua forma, acompanhando, assim, os outros produtos culturais da contemporaneidade?

AS ESTRATÉGIAS TRANSMIDIÁTICAS EM *O REBU*

A convergência entre televisão e internet agrega uma série de características que sintetizam o que Scolari (2008) chama de hipertelevisão: a) multiplicidade de programas narrativos, que proporciona uma multiplicação de histórias e de narrativas; b) fragmentação das telas, que resultam em uma mutação da tela de televisão ao incorporar elementos da interface do computador; c) ritmo acelerado, resultante de um tipo de montagem/edição que incorpora maior volume de conteúdo em um tempo mais reduzido; d) intertextualidade desenfreada, uma característica pós-moderna que se amplia em ambientes virtuais, muito em função da própria cultura da remixagem; e)



extensão narrativa, aspecto relativo à cultura da serialização; f) rupturas da sequencialidade, que se baseia na noção de não linearidade. (SCOLARI, 2008).

Na Web, a descontinuidade da narrativa é favorecida pela lógica do hipertexto. A fragmentação potencializa a dimensão do acúmulo e da multiplicidade de conjuntos de conteúdos no ciberespaço, enquanto a serialização permite manter o interesse do espectador. Esses materiais integram estratégias transmidiáticas, ampliando as narrativas e compondo conjuntos de paratextos, potencializando os produtos principais.

Diante deste contexto, defende-se que a TV não está esmaecendo por causa do fortalecimento da cultura audiovisual na internet, mas sim se "expandindo", e talvez se tornando mais popular em certo sentido, uma vez que produtores de televisão tem encontrando na Web suporte para potencializar seus produtos, experimentar novos formatos e linguagens, aferir a audiência e se aproximar dela. Para Fecine e outros (2013), entende-se por transmidiação:

Um modelo de produção orientado pela distribuição em distintas mídias e plataformas tecnológicas de conteúdos associados entre si e cuja articulação está ancorada em estratégias e práticas interacionais propiciadas pela cultura participativa estimulada pelo ambiente de convergência.

A convergência das mídias estabelece uma lógica comercial e uma forma cultural que implica novos modelos de negócios. Nesse contexto, emergem as ações transmídia, que incluem, entre outras, a construção de universos ficcionais que se desdobram em duas ou mais mídias, pressupondo ainda uma participação ativa do público (JENKINS, 2008). O planejamento de operações transmídia se traduz como um "conjunto de estratégias, conteúdos e práticas institucionalizadas por parte das chamadas indústrias de entretenimento, ou indústrias criativas ou, ainda, indústrias de conteúdo" (LOPES e GÓMEZ, 2014, p. 72).

Pelo menos desde 2011, o Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (OBITEL) já traz em seus anuários dados relativos a estratégias e participação transmídia nas televisões latino-americanas. Segundo o anuário de 2011, por exemplo, as pesquisas empíricas mostraram que, na web, a "interação da audiência com as ficções aconteceu principalmente nos espaços interativos dos sites ou blogs das ficções criados pelos produtores e através de três redes sociais que mais se destacaram: Facebook, YouTube e Twitter" (LOPES e GÓMEZ, 2011, p. 63). No ano de 2013, dentre as estratégias transmídia implementadas pelos produtores (no contexto dos países que



integram o Obitel⁵), destacam-se os sites oficiais de emissoras e sites dos produtos ficcionais, atuação nas redes sociais, outros formatos de ficção, estratégias para celular e estratégias off-line (LOPES e GÓMEZ, 2014).

Não obstante, para além de taxonomias e estruturas, o diálogo que a narrativa de *O Rebu* criou com as mídias digitais e suas várias telas merece grande atenção por sua fluidez. Externamente à narrativa, *O Rebu* movimentou os portais de notícia⁶⁷ as redes sociais, em especial o Twitter, estando constantemente nos Trending Topics, e fez uso de ferramentas extra-diegéticas, a saber: o vídeo-abertura que proporciona um passeio pela mansão Mahler no dia seguinte à festa; os *teasers* convocando o público para a estreia; as prévias dos capítulos por vir e disponibilização de cenas, já exibidas, estendidas; um *game* de adivinhação, no qual pistas eram dadas e os internautas podiam fazer suas apostas no personagem que julgavam ser o responsável pelo crime da trama, além de comentar o *ranking* de suspeitos e compartilhar sua escolha; além de vídeos com integrantes do elenco nos corredores do Projac (Projeto Jacarepaguá – Central Globo de Produção), fomentando o mistério do assassinato. Todo esse material está disponível na página do produto no GShow – repaginação do site oficial da emissora, lançada em 2014, dedicado aos produtos de entretenimento da emissora – nas seções “Extra”⁸ e “O Rebu no ar”⁹.

Ademais, no decorrer dos capítulos, cenas dos personagens tirando fotos na festa e as divulgando nas redes sociais são acompanhadas por *takes* de telas de computadores, smartphones e tablets mostrando as referidas postagens e suas interações nas redes sociais, principalmente Facebook e Instagram, estabelecendo uma conexão entre a narrativa e as telas que lhes são, a princípio, externas. Este recurso se inseriu fluidamente na montagem, em edição ágil, compassado pelos temas musicais da novela, chegando a um ponto em que não se conseguia identificar facilmente o que estava em tela. Fato curioso é que os próprios atores foram encarregados de produzir essas fotos

⁵ Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela.

⁶ <http://rd1.ig.com.br/o-rebu-novela-tera-aplicativo-para-telespectador-tentar-descobrir-assassino/>. Acesso em: 02 de maio de 2015.

⁷ <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2014/06/25/redes-sociais-vaio-ajudar-na-investigacao-da-morte-de-o-rebu.htm>. Acesso em: 02 de maio de 2015.

⁸ <http://gshow.globo.com/novelas/o-rebu/plantao/extras/1.html>

⁹ <http://gshow.globo.com/novelas/o-rebu/no-ar/o-rebu-no-ar.html>



durante as filmagens. Outro elemento que caracteriza esse diálogo da obra exibida na TV com as redes sociais é a própria página da obra no Gshow, seção que disponibilizou uma compilação das fotos “postadas” pelos personagens durante a festa da trama, legendadas, tratadas com filtros dos aplicativos de foto e tagueadas com “#FestaAngelaMahler”, havendo ainda a indicação do “autor” da foto¹⁰.

MERAS INFLUÊNCIAS OU UM NOVO CAMINHO?

Infere-se, pois, que a transformação pela qual passa a televisão aberta brasileira acompanha, a seu ritmo, as mudanças ocorridas no cenário audiovisual mundial, como fonte de entretenimento, e arte que também o é, estando sujeito à remodulação de suas “formulações para que (...) corresponda melhor ao mundo da experiência.” (MURRAY, 2003). Para além, independente de quaisquer classificações, é válido ressaltar que as narrativas seriadas se entrelaçam e intercambiam, de modo a desenvolver novas estruturas, caminhos e modelos de experimentação, seja por força do mercado ou por demanda do próprio público, caso de *O Rebu*: um remake de uma novela extremamente popular nos anos 1970, apto a atrair o público tradicional, repaginado e reformulado às novas linguagens e ritmos, se adequando aos anseios do público mais jovem já tão “treinado” pelas mídias digitais e pela linguagem da internet.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- CANNITO, Newton. **A televisão na era digital. Interatividade, convergência e novos modelos de negócios**. São Paulo: Summus, 2010.
- CARLOS, Cássio Starling. **Em tempo real: *Lost*, 24 horas, *Sex and the city* e o impacto das novas séries de TV**. São Paulo: Alameda, 2006.
- DUARTE, Elizabeth. *Televisão: Novas modalidades de contar as narrativas*. **Revista Contemporânea Comunicação e Cultura**, v.10, n.02, ano 12, 2012, p. 324-339. Disponível em:
<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6015/4393>. Acesso em 16 de fevereiro de 2015.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto e grafia, 2010.
- FRANÇA, Vera (org.). **Narrativas televisivas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FECHINE, Yvana (Coord.) e outros. *Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (Org.). **Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

¹⁰ <http://especiaiss3.gshow.globo.com/novelas/o-rebu/a-festa/index.html>



- GALANTE, Melina; ZANNETI, Daniela. *Thriller à brasileira*. Vitória, 2015. Artigo selecionado para o II SELACCULT – Seminário América Latina, comunicação e cultura, Belo Horizonte, 2015.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintomas?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- KOTHE, Flávio Rene. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- MARTIN, Brett. **Homens difíceis. Bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. São Paulo: Ed. Aleph, 2014.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.
- MITTEL, Jason. “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”. In: *Matrizes*, v. 5, pp. 29-52, jan./jun. 2012. São Paulo. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/337>
- MILLER, Toby. *A televisão acabou, a televisão virou coisa do passado, a televisão já era*. In: FREIRE FILHO, João. **A TV em transição: tendências de programação no Brasil e no mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MITTEL, Jason. “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”. In: *Matrizes*, v. 5, pp. 29-52, jan./jun. 2012. São Paulo. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/337>
- MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck. O futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da Televisão no Brasil – do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.
- SEPINWALL, Alan. *The revolution was televised: the cops, crooks, slingers, and slayers who changed TV drama forever*. New York: Touchstone, 2012.
- SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: *Galáxia*, n. 27, pp. 241-252, jun. 2014, São Paulo. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/15810>
- SOUZA, Maria Carmem. J.; WEBER, Maria Helena. *Autoria no campo das telenovelas brasileiras: a política em Duas caras e em A favorita*. In: SERAFIM, José Francisco. **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: Edufba, 2009.