

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Informação e Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**Victor Hugo de Carvalho Caldas**

**O jornalista segundo a televisão: uma análise da série *The Newsroom***

Goiânia  
2016

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       **Dissertação**       **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

|   |  |        |        |
|---|--|--------|--------|
| Autor (a):  | Victor Hugo de Carvalho Caldas   |        |        |
| E-mail:   | v.hugocaldas@gmail.com   |        |        |
| Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não |  |        |        |
| Vínculo empregatício do autor   | Funcionário Público  |        |        |
| Agência de fomento:   |  |        | Sigla: |
| País:   | Brasil   | UF: GO | CNPJ:  |
| Título:   | O jornalista segundo a televisão: uma análise da série <i>The Newsroom</i> |        |        |
| Palavras-chave:   | Séries de TV, narrativa seriada, jornalismo, jornalista                    |        |        |
| Título em outra língua:   | The journalist according to TV: an analysis of the series The Newsroom     |        |        |
| Palavras-chave em outra língua:   | TV series, serial narrative, journalism, journalist                        |        |        |
| Área de concentração:   | Comunicação, Cultura e Cidadania   |        |        |
| Data defesa: (dd/mm/aaaa)   | 27/06/2016   |        |        |
| Programa de Pós-Graduação:  | Mestrado em Comunicação  |        |        |
| Orientador (a):   | Lisandro Magalhães Nogueira  |        |        |
| E-mail:   | lisandronogueira@gmail.com   |        |        |
| Co-orientador (a):  |  |        |        |
| E-mail:   |  |        |        |

**3. Informações de acesso ao documento:**

Liberação para disponibilização?<sup>1</sup>       **total**       **parcial**

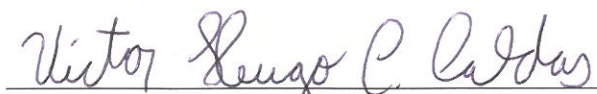
Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: \_\_\_\_\_

Outras restrições: \_\_\_\_\_

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.


  
 \_\_\_\_\_
   
 Assinatura do (a) autor (a)

Data:    /    / 2016.

<sup>1</sup> Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Informação e Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**Victor Hugo de Carvalho Caldas**

**O jornalista segundo a televisão: uma análise da série *The Newsroom***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação como requisito para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Linha de Pesquisa: Mídia e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira

Goiânia

2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

de Carvalho Caldas, Victor Hugo

O jornalista segundo a televisão: uma análise da série The Newsroom [manuscrito] / Victor Hugo de Carvalho Caldas. - 2016. 147 f.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós Graduação em Comunicação, Goiânia, 2016.

Bibliografia.

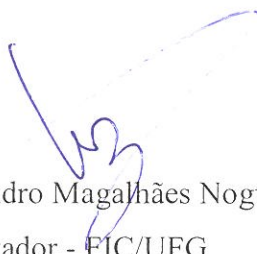
1. Narrativa seriada. 2. Séries de TV. 3. Jornalismo. 4. Jornalista.  
I. Magalhães Nogueira, Lisandro, orient. II. Título.

CDU 654.19

Victor Hugo de Carvalho Caldas

**O jornalista segundo a televisão: uma análise da série *The Newsroom***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação para obtenção do título de Mestre em Comunicação, aprovada em 27 de junho de 2016 pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira  
Orientador - FIC/UFG



Prof. Dr. Daniel Christino  
FIC/UFG



Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior  
FH/UFG

Goiânia  
2016

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço especialmente ao Professor Dr. Lisandro Magalhães Nogueira, que mais uma vez foi o ponto de partida para um caminho de conhecimento novo e excitante.

Aos meus pais, Francisco e Mariléia, e meu irmão, Pedro Paulo, pelo apoio sempre incondicional.

À minha namorada, Denyse Parreira, companheira inseparável, que compartilhou comigo as delícias e as dificuldades de se concluir um mestrado.

Ao amigo José Eduardo Mendonça, pela leitura atenta dessa dissertação, ajuda com a revisão gramatical e sugestões feitas durante a pesquisa.

## RESUMO

Neste trabalho investigamos a construção da personagem do jornalista em *The Newsroom*, série de TV do canal norte-americano HBO, comparando-a com a representação desse profissional no cinema. Além disso, apresentamos um panorama do surgimento e evolução das próprias séries televisivas nos Estados Unidos, hoje muito populares e disponíveis para o público por meio de uma variedade de canais, o que implica na importância do seu entendimento.

**Palavras-chave:** Séries de TV, narrativa seriada, jornalismo, jornalista

## **ABSTRACT**

In this work we investigate the construction of the character of the journalist in HBO series *The Newsroom*, comparing it with its cinematographic representation. In addition, we present an overview of the emergence and evolution of the TV series in USA, very popular today and available to the public through a variety of channels, which implies the importance of their understanding.

**Keywords:** TV Series, serial narrative, journalism, journalist



## Sumário

|   |     |
|---|-----|
| Introdução .....  | 8   |
| Capítulo 1 – Por que as séries são como são.....  | 11  |
| A gestação: o sucesso do folhetim.....  | 11  |
| A TV, essa desconhecida .....   | 17  |
| Surgimento e evolução das séries: a “era de ouro da televisão” .....                    | 21  |
| A segunda era de ouro: o advento dos dramas de qualidade .....                          | 26  |
| Duas séries, uma revolução: <i>Dallas</i> e <i>Hill Street Blues</i> .....              | 30  |
| O impacto de <i>Hill Street Blues</i> .....   | 33  |
| Uma terceira era de ouro? .....   | 41  |
| Os elementos da complexidade .....  | 44  |
| Fórmula e formato.....  | 49  |
| Capítulo 2 – Séries, cinema e jornalismo .....  | 61  |
| Séries e cinema clássico: como a TV inventou seu próprio modo de contar histórias ..... | 61  |
| Atos, múltiplas histórias, arcos de temporada e redundância .....                       | 67  |
| O jornalista como personagem de cinema: o homem da ação.....                            | 75  |
| Capítulo 3 – Os jornalistas de Aaron Sorkin.....  | 86  |
| Jornalismo: um ofício em crise .....  | 86  |
| A primeira temporada de <i>The Newsroom</i> : “nós apenas decidimos” .....              | 96  |
| A segunda temporada: o desastre de Genoa.....   | 124 |
| Imagens de TV e Cinema .....  | 136 |
| Conclusão .....   | 143 |
| Referências.....  | 145 |

## Introdução

A pesquisa a ser apresentada nas páginas a seguir é, de certa forma, a continuação de um trabalho que começou em 2009. Ainda na graduação, este autor defendeu monografia sobre a construção da personagem do jornalista nos chamados *newspaper movies*, buscando compreender como esse profissional era representado no cinema clássico hollywoodiano e o motivo de seu sucesso.

Então, entre os anos de 2012 e 2014, o prestigiado canal norte-americano HBO exibiu a série *The Newsroom*, de Aaron Sorkin. O programa é centrado nas vidas e trabalho de uma equipe de jornalistas que produzem o noticiário da fictícia rede televisiva ACN, liderados pelo popular âncora Will McAvoy e pela produtora executiva MacKenzie McHale. A série somou três temporadas em um total de 25 episódios. A feliz coincidência de assistir ao programa durante o início dos estudos fez com que dois temas interessantes de pesquisa pudessem caminhar juntos: a representação do jornalista e as séries de TV.

O presente trabalho pretende então analisar a seguinte questão: como se dá a construção da personagem do jornalista na série *The Newsroom*? O ponto de partida é justamente a extensa herança cinematográfica dedicada à personagem, que a transformou em uma figura tão profícua quanto o gangster, o detetive e o cowboy, portador de uma função e de uma sólida e irredutível vocação. O jornalista do cinema clássico hollywoodiano é o homem da ação por excelência, objetivo no que pretende, seja para o bem ou para o mal, como herói ou vilão, mas sempre consagrado perante o público.

Assistir a *The Newsroom* provocou a extensão da pergunta antes feita aos filmes. Quem é o jornalista na série? O que ele deve à sua herança e representação cinematográficas? Ainda é tratado de forma maniqueísta, como herói ou vilão? Ou será que o tempo maior de difusão que caracteriza os seriados o reveste de maior complexidade? O que uma série de TV contemporânea teria a dizer aos profissionais das redações e sobre o estado do jornalismo atualmente? Estamos mais no terreno do cinza, ou ainda no preto e branco? São questões para serem abordadas e discutidas na análise.

No entanto, antes de ater-se a essas questões específicas sobre o jornalista, foi necessário primeiro se aproximar das séries para compreendê-las, entender seu

surgimento e suas especificidades. Isso porque há algum tempo esses programas têm afirmado sua popularidade em todo o mundo. Os telespectadores desse tipo de narrativa se multiplicaram e se impõem no cenário da cultura. Pode-se dizer que tal despertar global acontece a partir dos anos 1990, quando obras de fôlego aparecem na TV americana e se transformam em êxitos mundiais. Carlos (2006) afirma que estamos vivendo em uma era de ouro da TV, devido ao alto nível de qualidade de roteiro e produção que diversas séries alcançaram ao longo das décadas de 1990 e 2000. No entanto, como nota o crítico, o alto padrão que se conhece hoje já aparece gestado nos anos 80, “marcado por uma profusão de novas séries, os chamados ‘dramas de qualidade’” (p.26). Portanto, antes de se analisar qualquer questão temática específica, cumpre-se a tarefa de descobrir o que são as séries e, quiçá, entender por que elas são como são.

Pode-se dizer que os estudos recentes sobre o tema têm procurado construir um arsenal metodológico que possa avaliar melhor essas narrativas. Vieira (2013) sustenta a existência de uma “cultura das séries”, na qual se distinguem três condições para investigar o lugar destacado que a ficção serial atual ocupa nas duas últimas décadas. A primeira é a dimensão da forma, “estando ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a sitcom, o melodrama e o policial” (p.3). A segunda condição leva em conta os contextos tecnológicos em torno do digital e da internet, que mudaram acentuadamente a circulação de séries em nível global, readequando o consumo para além do modelo tradicional de difusão televisiva. A terceira condição prioriza a dimensão espectral, ou seja, a relação dos telespectadores com esses programas, por meio de comunidades de fãs, modelos de engajamento, na criação de espaços noticiosos e críticos - ligados oficialmente a grandes veículos de comunicação ou não - dedicados às séries televisivas. Podemos reunir a essas condições a abordagem de Esquenazi (2011), que indica a possibilidade de se entrar de diferentes maneiras no mundo das séries: trabalhando-as junto ao público por meio de análises de recepção ou abordar os novos problemas narratológicos trazidos pelas mesmas.

Por meio de uma breve análise de períodos históricos da televisão nos Estados Unidos, pretende-se explicar como as séries surgiram, se amadureceram e chegaram ao ponto de maturidade e complexidade pelas quais são conhecidas hoje. Esse método se justifica pela natureza da produção norte-americana, na qual períodos de crise instaram alianças entre executivos audaciosos e criadores mais audaciosos ainda, em uniões

frutíferas a possibilitarem a existência de programas que de outra forma não veriam a luz do dia. De certa forma, esse trabalho partilha da visão de autores que demonstram como o contexto econômico envolvido na produção das séries é o grande incentivador da criatividade e da influência da dramaturgia norte americana no mundo. O negócio-TV faz bem para a TV como forma de arte, sendo esse um recorte a ser detalhado nos capítulos seguintes. No entanto, é justo dizer que há uma longa tradição europeia nesse campo, principalmente o caso da BBC (o qual esse autor tem mais conhecimento), que há décadas produz e exporta conteúdo de altíssima qualidade; há ainda o fator mais interessante de se tratar de uma emissora pública como pioneira, exemplo diametralmente oposto ao que acontece nos EUA, mas cuja análise mais detalhada demandaria um estudo próprio, que não nos cabe no momento.

Também serão cotejados em detalhes os aspectos formais, a primeira dimensão apontada por Vieira, na análise mais detida de algumas séries que mudaram completamente os parâmetros desse tipo de narrativa, tornando-se herança para seus contemporâneos e futuros criadores. Contudo, antes de se contar essa história em detalhes, será apresentado um resumo da literatura em folhetim para fornecer um lastro histórico em relação à origem das séries, a fim de demonstrar que o sucesso da narrativa sincopada no século XIX já antecipava vários métodos, de produção e estéticos, que viriam a ser aproveitados pela TV; também será abordado de forma breve a importância de se estudar os programas televisivos de forma isolada como um método válido para se entender as especificidades e como se pôde criar um contexto no qual se começou a falar em arte e alta cultura produzidas por um meio tão desprezado como a televisão. No final do primeiro capítulo, serão abordados os novos contextos de circulação e consumo das séries de TV, o que potencializou a popularidade desses programas.

A emergência da televisão como espaço possível de qualidade artística nas últimas décadas se deve não pela superação do cinema, fonte de inspiração desde o princípio, mas sim pelo investimento na singularidade estilística das séries. O segundo capítulo explicará como certas estratégias de *storytelling* específicas da TV fazem tanto sucesso e provocam seus efeitos; será descrito como os roteiristas de TV se apropriaram de mecanismos do cinema clássico hollywoodiano, adaptando-os à realidade e restrições da televisão, para assim forjar um modo específico de narrar.

No final dessa parte, será exposto um tópico dedicado a explicar o surgimento e a popularização do jornalista como personagem de cinema. No terceiro capítulo serão analisadas as duas primeiras temporadas de *The Newsroom*, com foco especial em seu protagonista, Will McAvoy.

## **Capítulo 1 – Por que as séries são como são**

### **A gestação: o sucesso do folhetim**

A literatura ofereceu o esqueleto e o princípio central de funcionamento para as séries de TV. A publicação do folhetim, narrativas cujos capítulos eram vendidos ao leitor de forma seriada em jornais e revistas, consolidou uma forma de consumo interessante para a sociedade da era industrial que se constituía ao longo do século XIX. “A estrutura em capítulos já era padrão em romances, mas na medida em que nela se acentua a temporalidade, com a entrega de segredos ao leitor de forma regular, se consolida uma fidelidade à base da tensão e da atenção” (Carlos, 2006, p.9).

Percebe-se então que o encontro regular do leitor com sua história em folhetim é o eco distante da relação do telespectador com as séries de sua preferência. Mesmo com todas as mudanças na forma de se assistir essas narrativas atualmente, como os downloads, serviços de streaming, DVDs e Blu-ray em detrimento das grades de programação da TV, assegurar a fidelidade do público é o que garante a sobrevivência desses programas. O folhetim foi a primeira máquina narrativa comparável a uma indústria do entretenimento, por seu modo de produção e objetivos, se fazendo então necessário traçar um breve histórico de seu sucesso e influência.

Na origem, o chamado romance-folhetim designa uma nova concepção de lançamento de ficção, independente do autor ou do campo que abranja. Nasceu na França, na década de 1830, concebido por Emile de Girardin, que percebeu, na época de consolidação da burguesia, o interesse em democratizar o jornal e não mais privilegiar os que só podiam pagar por caras assinaturas. A publicação das narrativas literárias em jornais proporcionou um aumento significativo das vendas e, conseqüentemente, uma diminuição dos preços, o que aumentava o número de leitores, ciclo de lucro o qual nenhum empresário desejaria perder. O folhetim é então inventado pelo jornal e para o

jornal. O significado original do termo designava um lugar preciso da publicação: o *rez de chaussée* – rés-do-chão, rodapé – geralmente o da primeira página. Tinha a finalidade precisa de ser um espaço vazio destinado ao entretenimento, caracterizando uma espécie de Caderno B da época<sup>1</sup>.

Aproveitando-se uma época na qual a ficção está na crista da onda, o folhetim também é o espaço para se treinar a narrativa; é democrático por natureza, no qual se aceita mestres e noviços do gênero. Com as inovações das técnicas de tipografia e barateamento das ilustrações, vão se multiplicar as publicações que são extensões dessa primeira vocação recreativa do folhetim. Logo não se demorou a perceber as vantagens financeiras do empreendimento, e o *feuilleton* ganhou o espaço de honra. A palavra então está pronta para ganhar novos significados. Com os dois novos jornais (La Presse, de Girardin, e Le Siècle, que o pirateou de saída) vai se ampliar o campo semântico da palavra. Lançando a sementeira de um boom lítero-jornalístico sem precedentes e aberto a formidável descendência, vai-se jogar ficções em fatias no jornal diário, no espaço consagrado ao folhetim vale-tudo. “E a inauguração coube ao velho Lazarillo de Tormes: começa a sair em pedaços cotidianos a partir de 5 de agosto de 1836. A seção Variétés, que de início dá título à novidade, é deslocada, com seus conteúdos polivalentes, para rodapés internos” (MEYER, 2005, p.59).

A técnica vai se elaborando, e, pelos fins de 1836, a fórmula “continua amanhã” (o famoso gancho, em inglês chamado de *cliffhanger*) entrou nos hábitos e suscitou expectativas. O passar dos anos foi marcado pela elaboração das regras específicas dessa narrativa adaptada às novas condições de corte e suspense, com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que não acompanhou a trama desde o início (expediente que também será importantíssimo para as séries televisivas, como será demonstrado no segundo capítulo); as personagens são levadas a um processo de simplificação, muito romântica na sua distribuição maniqueísta; verifica-se ainda uma engenhosa adaptação à técnica do suspense e ao rápido e amplo ritmo folhetinesco dos grandes temas românticos: o herói vingador ou purificador, a jovem deflorada e pura, os

---

<sup>1</sup>“Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos – o esboço do Caderno B, em suma. (...) Título geral desse *pout-pourri* de assuntos, que Martins Pena chamaria de ‘sarrabulho lítero-jornalístico’: *variétés*, ou *mélanges*, ou *feuilleton*. Mas esse último, repita-se, era antes um termo genérico, designando essencialmente um espaço na geografia do jornal e seu espírito” (MEYER, 2005, p. 57-58).

terríveis vilões, os grandes mitos modernos da cidade devoradora, a História e as histórias fabulosas, o exotismo, etc. No começo de 1840 a ficção já era a grande isca para atrair e segurar os assinantes. Destinado de início a ser outra modalidade de folhetim, o então chamado folhetim-romance vai se transformar no *feuilleton tout court*.

A nova forma de ficção brota essencialmente de necessidades jornalísticas. As histórias já existiam, mas o “pulo do gato” foi publicá-las em fatias para se ganhar dinheiro com isso. O sucesso da fórmula acabou por generalizar o modo de publicação da ficção, quando praticamente todos os romances passaram a sair nos jornais ou revistas no formato de folhetim. Contudo, é necessário um alerta importante sobre a natureza dessas obras: se todos os romances, em média, passam a ser publicados em folhetim, nem todos são romances-folhetins.

A diferença básica está nos *objetivos* literários: o romance em folhetim está sempre atento à sua organização interna, com vistas a uma unidade de estrutura narrativa necessária para seu valor estético, enquanto o romance-folhetim pode ir sendo construído no dia a dia até o total esgotamento da curiosidade do público, o que causa, frequentemente, falhas nessa unidade. (COSTA, 1997, p. 21)

Preso à necessidade de sempre cativar o interesse do público e manter os lucros, o romance-folhetim tem características próprias, moldadas pelos seus principais autores de sucesso. Isso porque as próprias condições de publicação influíram no modo de contar dessas histórias. O já consagrado à época Alexandre Dumas, romancista e dramaturgo, é o responsável por descobrir o essencial da técnica narrativa desse tipo de publicação. Ele mergulha o leitor no meio da história, cria diálogos vivos, personagens tipificadas, tudo isso aliado a um senso preciso de corte de capítulo. A boa forma folhetinesca nasce então das mãos de um homem do teatro, criando uma relação estreita com o melodrama e o drama romântico, que dominam os palcos franceses na época, com seus *coups de théâtre*<sup>2</sup> múltiplos, surpreendentes e súbitos, e *chutes de rideaux*<sup>3</sup> hábeis.

Sua primeira obra nesse formato é Capitão Paulo<sup>4</sup>, lançada em 1838 (também foi a primeira obra lançada pela imprensa no Brasil), que tem como mote a ancoragem de um

---

<sup>2</sup> Golpes de teatro, em tradução livre, em referência aos acontecimentos inesperados ou alterações de uma situação em uma peça dramática.

<sup>3</sup> Queda de cortina, representando o fim de cada ato de uma peça teatral.

<sup>4</sup> Mais informações sobre a temática e a estrutura do romance podem ser vistas em Cabrini, Fernandes e Guimarães (2014).

misterioso veleiro num porto da Bretanha no período da pré-revolução francesa de 1789. Todos os ingredientes que farão o sucesso do folhetim estão na obra: combates marítimos, piratas, praias, o toque de exotismo, aliados aos temas clássicos da mãe culpada e do filho renegado à procura da verdadeira identidade, amores proibidos, segredos de família. O enredo se desenvolve com uma série de *coups de théâtre* que prendem o leitor. O resultado para o jornal foi um aumento de 5 mil assinaturas suplementares em três meses. Portanto, a surpresa e o suspense, na mão dos autores habilidosos, eram elementos de eficácia dupla: ao mesmo tempo satisfaziam o leitor com fome de entretenimento e garantiam para a indústria editorial uma regularidade de consumo, estando postas as condições para o reinado e sucesso do folhetim.

A partir de então, não se trata mais, para o romance folhetim, de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da força da penetração deste, mas, pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo. Este passa a viver em função do romance. (MEYER, 2005, p.61)

A fama de Dumas fazia com que o escritor trabalhasse com a ajuda dos *negros* para auxiliar na produção das obras e suprisse as demandas dos diferentes jornais. Como explica Hohlfeldt (2003), *negros* era a designação dada aos escritores anônimos que colaboravam com os folhetinistas famosos. “Alexandre Dumas mantinha em seu escritório um número significativo deles, escrevendo a partir de ideias gerais fornecidas pelo escritor, mas, muitas vezes, contando com absoluta autonomia” (p.41). Outros autores de renome popular também usaram do trabalho dos *negros*, que, muitas vezes, publicavam obras próprias, mas sem repetir o sucesso dos patrões. Contudo, se os folhetinistas eram extremamente bem pagos, seus auxiliares também não deixavam de ter expressivos ganhos.

Curiosamente, pode-se fazer uma ponte interessante entre folhetins e séries por meio desse modelo de trabalho coletivo. No sistema de produção dos programas de TV nos Estados Unidos, a sala dos roteiristas (*writer's room*) foi inventada para identificar o processo de se trabalhar os roteiros de uma série em um sistema de cooperação. Nesta sala, um time de escritores irá trabalhar sob a supervisão de um ou dois roteiristas-chefes (equivalente ao folhetinista famoso), os idealizadores da série, desde a criação das histórias dos episódios até a finalização dos diálogos. Na sala há divisão de trabalho e responsabilidades e, mesmo os roteiros sendo escritos individualmente, tudo é discutido e trabalhado em detalhes pela equipe. Cada escritor contribui com sua criatividade e



gênio, mas deve ser fiel ao universo e regras idealizados pelo criador do programa; a diferença é que eles não ficam anônimos como os auxiliares do velho folhetim, pois recebem crédito pela escrita. O crescimento da popularidade do folhetim ao longo do século XIX, que passa a ocupar basicamente todos os jornais em circulação, pode ser visto em paralelo com a demanda crescente de programação a qual as emissoras de TV precisam responder; isso, a grosso modo, acabou implicando para ambas o arranjo de modos racionais de produção. Arte e economia, como será discutido ao longo da exposição, se interpenetram e caminham juntos no entretenimento popular.

Na segunda fase do romance folhetim, identificada por Meyer de 1851 a 1871 (tempo do 2º Império francês e reinado de Napoleão III) o incentivo do governo ao ensino público junto às classes populares e a expansão da imprensa, que já pode se considerar de massa, amplia ainda mais o consumo de ficção. Nesse contexto surge uma novidade que influenciou decisivamente o cinema e a TV, as máquinas narrativas vindouras. Trata-se do que foi denominado **ciclo** ou **série**. Além de consumir sua fatia diária de romance, o leitor não precisa mais se preocupar com o fim das histórias e de sua personagem preferida, porque ela voltará em outra série de aventuras. O herói-trapaceiro Rocambole, protagonista da série de romances de Ponson du Terrail, é o símbolo dessa época<sup>5</sup>. Suas peripécias e características permitirão seu retorno em mais de uma dezena de histórias.

Já no final do século XIX, o folhetim também passará por um processo de distinção, passando a ser publicado em vários jornais diferentes, o que subentende públicos, tiragens e ideologias diversos. Havia folhetinistas católicos, folhetinistas socialistas, anarquistas, etc.; o que não existia de forma alguma era a falta de ficção, fato a revelar o esboço de uma audiência especializada já nessa época. É importante frisar essa característica pois, no curso do trabalho, será demonstrado como o surgimento da TV a cabo nos EUA e os novos hábitos dos telespectadores foram fatores importante para um salto de qualidade nunca visto nas séries norte-americanas na década de 1980.

---

<sup>5</sup> “Rocambole – moleque de Paris, discípulo do conde Andréa, sueco visconde de Chambrol, sir Arthur, britânico continuador de Andréa, condenado às galés, fugitivo, ligado à polícia por ‘redenção’, lutando para as hostes do bem com artimanhas e ajuda da pior ralé, prestando serviços a marajás hindus em luta contra a opressão do Império Britânico e entregando outros lutadores pela mesma causa ao almirantado, confundindo o bem com a extorsão e a devaluação da herança a seus donos certos, arquitetando fugas sensacionais, caindo nas mais ingênuas armadilhas, louro, moreno, rubicundo, esbelto, mas sempre possuidor de um olhar magnético, Rocambole é tudo isso, a perfeita consubstanciação da água com o azeite. Produto híbrido, mesclado e sujo. Trapaceiro herói do reino da trapaça” (MEYER, 2005, p.106). Personagens multifacetados como esse, geralmente vindos do “lado de lá” do espectro sociopolítico, ambíguos, serão figuras carimbadas nas séries televisivas mais admiradas dos últimos 30 anos.

Essas inovações que o folhetim trouxe para o público leitor fazem com que Meyer o coloque como o fundamento da telenovela, essa grande criação narrativa da América Latina. Não seria ela “a tradução atualizada de um velho gênero que jornais, revistas, fascículos, prolongaram pelo século XX, recontado através de novos veículos?” (2006, p.387). A telenovela é um produto novo, nem mais teatro, nem mais cinema, nem mais romance, de refinada tecnologia, no qual reencontramos o de sempre: “a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma ‘urdidura aliciante’” (idem). Ela é aberta ao gosto do cliente, podendo sempre retrair seus rumos, tão aberta que “o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de sua personagem” (idem). Esse precioso freguês precisa ficar amarrado de todo jeito, seja por ganchos, chamadas, presos a um suspense tão forte que antecipações anunciadas na mídia especializada não estremece, já que a curiosidade é atraída tanto pelo “como” quanto pela expectativa dos reconhecimentos que dinamizam as tramas.

As telenovelas também aproveitam os antigos temas: trocas de identidade, usurpação de direitos e fortunas, gêmeos, mães separadas dos filhos, enfim, tudo o que foi encontrado na longa trajetória do folhetim haverá de ser reencontrado no novo produto. A distribuição em horários de acordo com suas modalidades diferentes – aventura, comicidade, seriedade, realismo – e a segmentação de públicos também será regra para a novela assim como o foi para o folhetim no final do século XIX. O aproveitamento tardio da estrutura seriada desses programas, por incrível que pareça, será o fator estrutural que contribuirá decisivamente para a evolução das séries dramáticas. Uma história para ser contadas em detalhes mais adiante.

Todas essas inferências iniciais revelam que a narrativa sincopada, mesmo sendo uma inovação antiga, ao ser adaptada ao nosso tempo e meios nunca perdeu a forma e o sucesso. As séries correspondem exatamente a um exemplo de programação televisiva ideal, como foram os folhetins no século XIX. Por um lado, podem ser pontualmente programadas e inscritas nas grades de programação semana após semana, criando uma espécie de hábito; por outro, assenta-se em regularidades que são aparentes e explícitas, tanto temáticas como de personagens, as quais o telespectador reconhece facilmente.

O folhetim e a TV, além da má fama e preconceito dos quais sempre foram vítimas, têm outro positivo, porém discreto, ponto em comum. Os criadores de séries

são, como foram os antigos autores, homens com poder de Pigmalião, que também idealizam universos totais, como nos lembra Antônio Cândido. “A capacidade de concatenação dos folhetinistas é prodigiosa, e as suas epopeias de complicação são capazes de dar ao leitor o sentimento da vida e seus labirintos” (MEYER, 2005, p.11). Independentemente dos contextos históricos e econômicos a serem descritos nesse trabalho, o que nos lembra o crítico brasileiro é que no coração dessas indústrias da ficção (no nosso caso, a TV) estão pessoas criativas, artistas, com o genuíno desejo de realizarem obras de qualidade, já que seu ofício é contar histórias para viver. A habilidade fabuladora dos criadores de séries continua ainda a atender à demanda da necessidade humana de absorver mundos imaginários.

Tendo isso em mente, pode-se analisar com mais clareza os caminhos da TV americana e o amadurecimento do formato seriado. No entanto, um breve recorte sobre o estudo e o modo de observar a TV precisa ser feito.

### **A TV, essa desconhecida**

Thompson (1996) explica que, nos anos 1980, ninguém esperava uma onda de florescimento estético vinda justamente do desprezado formato seriado, pois tudo o que era ligado à TV comercial e seus gêneros (séries policiais e de detetives, de tribunal, de médicos), era relegado ao papel de lixo cultural. A virada continua nos anos 90, quando o prestigiado New York Times atenta para o fato de que as séries já haviam se tornado mais criativas e interessantes que o cinema (ESQUENAZI, 2011, p.8). Análises mais recentes mantêm esse mesmo tom, agora com mais decisão. Devido à forte concorrência entre produtoras e canais pela atenção do público, na TV não há limitação de assuntos. Pode-se falar sobre sexo, política e religião, temas sempre espinhosos, de forma ousada, pois o interesse é sempre “roubar” os espectadores alheios, enquanto se míngnam cada vez mais os roteiros originais em Hollywood<sup>6</sup>. Esses fatores, aliados à qualidade em termos de escrita e produção de programas, atestam que estamos presenciando uma era de ouro da TV (Carlos, 2006). Nogueira (2002), em estudo pioneiro sobre as telenovelas de Gilberto Braga, discutiu os processos de produção na indústria televisiva brasileira,

---

<sup>6</sup>Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/12/a-tv-encolheu-o-cinema/>

suas regras, limites e o lugar do autor nesse processo, revelando sobretudo que este pode manter de forma decisiva o controle produtivo e criativo da sua obra.

As análises anteriores ganham força justamente por quebrarem o tabu de abordar a TV como um meio inferior, ainda que discorram sobre exceções, visto que, como nos lembra Machado (2003), mesmo sendo o meio hegemônico por excelência da segunda metade do século XX, a TV ainda é uma desconhecida. Um dos problemas atávicos identificados pelo autor na maioria dos estudos clássicos dedicados ao tema assenta-se no fato de que não havia a preocupação em examinar um único programa ou experiência de televisão, resultando em excessiva atenção à estrutura genérica do meio<sup>7</sup>.

Por certo, não há nada de errado nessas abordagens; no entanto, vê-se o movimento de todo um arsenal de recursos teóricos que não tocam no cerne da questão: os programas. É preciso fazer um mergulho no conjunto dos trabalhos audiovisuais para o conhecimento de suas variedades, desníveis e contradições e, por meio desse trabalho, separar o que realmente tem qualidade e se tornou um marco para a cultura do nosso tempo da imensa massa de programação. Obviamente que o contexto, a base técnica e a estrutura externa são importantes, mas não explicam o suficiente se não estiverem referidos àquilo que mobiliza produtores e telespectadores: seus programas, as imagens e sons que constituem a mensagem televisual.

O desenvolvimento e abrangência da televisão exigem hoje uma abordagem mais contemporânea, que leve em conta os seus programas e os responsáveis pela sua produção (caso dos estudos citados no primeiro parágrafo do presente tópico). No caso das séries, isso se torna ainda mais preciso, pois o caminho que as levou ao estatuto elevado que gozam atualmente teve idas e voltas; dependeu da visão de executivos e artistas, que tomaram decisões e aproveitaram a oportunidade em momentos específicos da história da TV nos Estados Unidos; além disso, algumas séries se tornaram tão icônicas no momento

---

<sup>7</sup>Nas palavras do próprio autor: “A impressão que se tem é a de que, na televisão, não existe nada além do trivial. [...] permanece ainda muito amplamente disseminada a ideia de que a televisão é um ‘serviço’, sistema de difusão, fluxo de programação, ou, numa aceção mais “integrada”, produção de mercado. Segundo essa concepção, o que importa não é o que acontece de fato na tela, mas o sistema político, econômico e tecnológico no qual se forjam as regras de produção e as condições de recepção. Eis porque as atenções quase nunca se voltam para o conjunto de trabalhos audiovisuais que a televisão efetivamente produz e a que os espectadores efetivamente assistem, mas para a estrutura genérica do meio, entendida como tecnologia de difusão, empreendimento mercadológico, sistema de controle político-social, sustentáculo do regime econômico, máquina de moldar o imaginário e assim por diante” (MACHADO, 2003, p.16).

de sua transmissão que passaram a influenciar o que seria feito em seguida<sup>8</sup>.

Outro ponto importante e definitivo para a importância do estudo é a questão quantitativa quando se fala de televisão. Se se admite que maior qualidade implica em redução de público, a verdade é que a TV opera em tal escala de audiência que o conceito de elitismo fica deslocado. Mesmo o programa mais sofisticado, mais difícil encontrará sempre um público de massa. A mais baixa audiência da televisão compreende, ainda assim, uma audiência de várias centenas de milhares de telespectadores, e, portanto, muito superior à mais massiva audiência de qualquer outro meio.

Em Thompson (2003), vê-se uma abordagem semelhante, principalmente em relação à importância de se fazer um recorte a fim de estudar os programas para a compreensão das especificidades da TV. Ao apresentar um panorama dos estudos anglo-americanos sobre o tema, percebeu um estado de escassez de análises estéticas sobre a ficção televisiva. Em sua argumentação, a autora aponta três motivos que justificam o fato, os quais serão brevemente expostos a seguir.

Em primeiro lugar, pode-se dizer que, próximo ao que argumenta Machado, ainda existe um prolongado preconceito contra o tratamento sério da TV como forma de arte. Nas primeiras décadas de transmissão, acadêmicos e críticos sempre foram relutantes em destrinchar o novo meio de perto. Como a natureza da maior parte das transmissões televisivas se assenta na combinação de sons e imagens em movimento, era de se esperar que métodos analíticos provindos do cinema e da literatura poderiam oferecer pontos de partida úteis para estudá-las. No entanto, os especialistas dessas áreas basicamente não usaram desse arsenal com esse objetivo. Como explica a autora, a tendência era basicamente apontar a televisão como uma ameaça para os padrões culturais e para a educação da sociedade, ou simplesmente dispensá-la como um objeto válido.

A segunda razão evidencia um contexto específico dos anos 70. As poucas análises estéticas de alguns programas que começaram a surgir nessa época logo foram obscurecidas por novas tendências (ou modas) surgidas na academia. Nessa época, campos como os dos estudos fílmicos e literários experimentaram uma mudança de curso em direção ao campo mais generalista dos estudos culturais; aqui, os objetos de arte não

---

<sup>8</sup>Refiro-me especificamente a *Dallas* e *Hill Street Blues* (Chumbo Grosso). A sitcom *I Love Lucy*, de 1951, também foi de um pioneirismo notável. No curso do trabalho, será apresentada a importância desses programas e os elementos novos que trouxeram, engrenagens decisivas no amadurecimento do formato seriado.

são tratados individualmente como obras-primas produzidas por grandes artistas, mas são majoritariamente discutidos nos termos das reflexões que porventura façam sobre a sociedade moderna. Em linhas gerais, o que se opunha aos estudos formais da televisão e filmes se assentava no fato de que esse tipo de aproximação muito constantemente ignorava importantes questões de produção e recepção. No entanto, deve-se contrargumentar que limitar tópicos de estudo não é uma falta. Como explica Thompson, conseguir chamar a atenção para as distinções e para a natureza especial da ficção televisiva já é um grande feito. Discutir outras questões da esfera da cultura, sejam sociais, econômicas ou políticas que abordem a televisão como um todo, podem não ter a mínima importância para os tópicos que o analista define para si.

O terceiro impedimento para o exame das estratégias artísticas dos programas de TV apontado por Thompson é a prevalência do conceito de fluxo (*flow*, no original em inglês), criado pelo importante sociólogo inglês Raymond Williams em 1974. Em uma viagem aos Estados Unidos, mais especificamente na cidade de Miami, ele permaneceu longas horas no seu quarto de hotel em frente ao televisor. O acadêmico relatou que, ao assistir um filme, teve dificuldades de se ajustar à grande frequência de intervalos comerciais. Ao não perceber a ordem que organiza a programação, descreveu o movimento das imagens sonoras como um fluxo ou escoamento, nos quais as propagandas, na verdade, faziam parte dos programas, formando um bloco contínuo. Williams trabalhava o conceito em dois sentidos: a organização característica da televisão, no caso, a programação como fluxo, corresponderia, portanto, à experiência característica do telespectador que assistiria e receberia em sua casa um escoamento de sons e imagens.

A crítica de Thompson ao conceito de fluxo revela que os contextos da recepção televisiva são descontínuos – o espectador escolhe o que quer assistir e produz cortes na programação; pode zapear de um canal a outro, parar para ver seus programas preferidos, ou simplesmente desligar o aparelho para se dedicar a outras atividades. Estudos apontados pela autora também confirmam que as interrupções (no caso de uma série, as paradas para os intervalos comerciais) não prejudicam a compreensão da narrativa, especialmente se o segundo segmento não tiver nada a ver com o primeiro. É bom lembrar que a literatura popular, em especial o folhetim (como tem-se frisado), habituou seus públicos ao ritmo sincopado (os romances publicados nessa modalidade sempre apareciam na mesma página e na mesma coluna do jornal). A conclusão de Thompson é

que a ideia de fluxo, numa concepção hipotética, poderia se aplicar ao desejo dos executivos das emissoras, que certamente sonham com um espectador que nunca trocasse de canal e sempre se mantivesse fiel a uma marca. Logo, se trata de um conceito muito mais limitado para os estudos da televisão do que o previsto e que não tem qualquer aplicação útil a esse domínio.

Diante do exposto nesse tópico, tem-se suficientes motivos para se justificar a importância de se estudar a TV por meio de programas individuais (no nosso caso, as séries), como unidades formais autocontidas, independentes de outros fatores. Obviamente não é o único modo de se estudar o meio, como Thompson e Machado atestam, mas certamente precisa ter suas potencialidades melhor aproveitadas.

Ora, se não é necessário passar muito tempo com o controle remoto na mão para concordar com os detratores da tela pequena, é preciso reconhecer que o luxo oferecido em meio a toneladas de lixo aparece, e é oferecido em cada vez maior quantidade. O professor da universidade de Syracuse, Nova York, Robert J. Thomspom, afirma com todas as letras que as séries são, de fato, **a única contribuição estética da radiodifusão (rádio e TV) para a arte ocidental** [destaque nosso]. Percorrer o histórico de como a televisão americana tateou para descobrir a sua própria virtuosidade narrativa e estilística, e assim conquistar e encantar o mundo, serão os próximos passos.

### **Surgimento e evolução das séries: a “era de ouro da televisão”**

Antes de dominar a TV, o formato seriado foi um dos trunfos do cinema nas primeiras décadas do século XX para manter e conquistar o público. Para citar alguns exemplos, podia criar uma personagem tão icônica como o Carlitos de Charles Chaplin, com vestimentas e gestos instantaneamente reconhecidos, sendo isso o suficiente para um vasto público se interessar por novas aventuras de um mesmo tipo. Para fins de registro, destaque-se o sucesso do mestre do cinema mudo Louis Feuillade e seus filmes seriados com o herói *Fantômas*, entre 1913 e 1914 (Costa, 2007). Em outras ocasiões, podia-se abusar dos *cliffhangers* (ou gancho, recurso ainda comum na ficção), suspendendo a ação no clímax, levando a simplicidade do suspense ao extremo (imagens recorrentes, por exemplo, do herói suspenso no penhasco por um fio, do trem que passará ou não em cima da mocinha, da dúvida sobre se o tiro desferido realmente matou o personagem principal). Isso era suficiente para atrair um grande número pessoas de volta às salas de cinema para seguirem as continuações e a resolução do drama pendente.

Ainda antes da telinha, a narrativa sincopada fez sucesso no rádio. Nos EUA, nos anos 1930, o formato ficou conhecido como *soap opera*. Com suas histórias focadas nos dramas domésticos, principalmente em situações comuns às famílias e relações amorosas, as donas-de-casa eram seu público predominante. Por conta desse perfil, esses programas eram patrocinados por grandes fabricantes de produtos domésticos, especialmente os de limpeza. O nome *soap opera* designa essa relação (*soap*, de sabão, e *opera* como referência irônica aos excessos dramáticos das histórias).

O desenvolvimento do formato seriado na TV norte-americana está intimamente ligado com sua história. O objetivo da presente análise é apontar a maturação das séries no contexto da programação televisiva, apontando o porquê do seu aparecimento. Portanto, não se faz necessária a descrição minuciosa de cada período. No entanto, para melhor compreensão, é importante citar ao menos uma apresentação cronológica do meio (ESQUENAZI, 2011, p.11), que compreende: o tempo dos pioneiros (1951 a 1960) antes da época do domínio das “três grandes” emissoras (ABC, CBS e NBC, de 1960 a 1980); em seguida, o período conhecido como segunda era de ouro (1980 a 1992), período da popularização da TV a cabo, que provoca algumas transformações marcantes na produção; e finalmente, a entrada em cena dos canais Fox, Showtime e HBO, principalmente o terceiro, que revolucionaram a paisagem televisiva e estimularam ainda mais a inovação e a criatividade.

As séries que gozam de um tempo longo de continuidade têm sido a regra predominante da ficção dramática da TV americana, mas nem sempre isso aconteceu. Durante os primeiros 15 anos da transmissão das redes (final dos anos 1940 até 1960) os principais formatos comerciais ainda não estavam claramente definidos. Tem-se então o domínio das antologias, programas que basicamente apresentavam peças de teatro independentes, autônomas em suas unidades dramáticas, sem relação de continuidade, adaptadas de obras clássicas ou escritas por grandes dramaturgos da época. Esse período ficou conhecido como a “era de ouro da televisão” (MARC e THOMPSON, 1995, p.119), no qual era possível ver Shakespeare e a ópera sendo transmitidos lado a lado de um conteúdo dramático original. Foi uma época também do domínio dos grandes anunciantes, que colavam suas marcas a ficções de prestígio, em busca de associação com uma ideia de qualidade. Estratégia que se impunha desde o batismo, como se pode notar no nome dos programas: *The Goodyear TV Playhouse*, *Philco TV Playhouse*, *General Electric Theater*, *The US Steel Hour*, *Ford Theatre*, *Plymouth Playhouse*.



Além do valor publicitário agregado e da necessidade de transmitir ao vivo, o predomínio do teleteatro também se explica pela concentração da produção na costa leste, especificamente no palco nova-iorquino. A hegemonia da cultura da cidade com sua variedade de escritores, atores, diretores e técnicos de qualidade foi determinante para que este fosse o primeiro modelo de dramaturgia a ocupar a televisão. Além disso, as limitações técnicas impunham restrições aos conteúdos veiculados e produzidos pelas redes, fazendo com que a TV tivesse de transmitir basicamente toda sua programação ao vivo. Como a própria natureza da encenação facilitava o trabalho, foi um casamento inicial perfeito. “Ao vivo e num espaço confinado, com cenário praticamente fixo e falas mais que decoradas de antemão, a forma teatral encaixava-se feito luva nos limites técnicos daquela fase” (CARLOS, 2006, p.13).

Nesse primeiro momento, destacam-se também na programação os programas de variedade (inspirados na tradição do *vaudeville*), baseados em sequência curtas de espetáculo, como números de comédia, apresentações musicais, malabarismos, domadores de animais, geralmente comandados por artistas múltiplos como Milton Berlinger, Richard Skelton, Jackie Gleason, Dean Martin e Jerry Lewis.

Visto em retrospecto, esse período aponta, na verdade, uma nova tecnologia buscando o próprio caminho. A qualidade inerente à programação, como explicado, decorria de sérias restrições técnicas (câmeras grandes e desengonçadas, limitada capacidade de gravações), que fizeram dos programas de variedade e do teleteatro um caminho natural. Nesse período, o aparelho ainda custava caro para a maioria das pessoas e era um artigo de luxo para as elites. Portanto, de certa forma, a era de ouro não foi tão “dourada” assim. “Para cada sucesso dramático memorável, o meio ofereceu centenas – muitas centenas – de programas que foram medianos, na melhor das hipóteses” [tradução nossa] (THOMPSON, 1996, p.21). No entanto, na era das antologias, tem-se o primeiro vislumbre de como o escritor ou o roteirista, mais do que o produtor ou diretor, seriam os verdadeiros criadores do drama televisivo.

As condições forjadas para a primazia do teleteatro no final dos anos 1940 e início da década de 1950 logo vão mudar e fazer com que as antologias praticamente desapareçam. Pois o destino da televisão estava manifesto no outro lado do país, na direção dos grandes estúdios. Essa “jornada” para o oeste ocorreu em concomitância ao momento em que a televisão realmente se tornava um meio de massa nos Estados Unidos.

Em 1954, o aparelho já estava em 55,7% dos lares americanos. A década de 1950 também foi palco da mudança da relação entre as redes e os grandes patrocinadores, na qual os últimos não eram mais os “donos” dos programas; as próprias emissoras passaram a produzir seus shows ou adquiri-los de produtores independentes, vendendo fatias do espaço publicitário para várias empresas, modelo que é comum atualmente.

O aumento da audiência, o impacto da popularização do aparelho e a queda na frequência do público nas salas de cinema foram fatores que compactuaram para que a indústria cinematográfica adotasse postura no estilo: “se não podemos contra eles, vamos trabalhar juntos então”. Assim, receberam a televisão de braços abertos. Os estúdios californianos encontravam-se em ótima posição para desenvolver uma forma híbrida de narrativa com produção barata, distribuição simultânea para todo o país e duração potencialmente sem limites (já que o formato de episódios permite a exibição de uma série ao longo de meses ou anos). A superação de uma restrição técnica da fase inicial também foi preponderante. Em 1953, 80% da programação da TV era preenchida por emissões ao vivo. A entrada do sistema de videotape em 1957 fez esse número cair rapidamente. Três anos depois, restavam 36% da grade para transmissões não gravadas anteriormente. O efeito da mudança sobre as ficções foi imediato, com o desenvolvimento de roteiros cada vez mais específicos para o meio, condições técnicas mais sofisticadas e mais possibilidades narrativas. Nos primeiros anos da produção casada entre cinema e TV, o modo de produção dos chamados filmes B<sup>9</sup> acoplado aos programas televisivos foi acompanhado de êxito rápido com a exibição de *Dragnet*<sup>10</sup>, pela CBS.

Antes desses avanços tecnológicos decisivos, todavia, foram a visão e a inteligência da atriz Lucille Ball<sup>11</sup> os marcos fundadores para o formato que conhecemos hoje como *sitcom* (abreviação para o termo em inglês *situation comedy*), gênero que marcou o início dos seriados na TV. Quando *I Love Lucy* apareceu em 1952, não havia

---

<sup>9</sup> Filmes produzidos pela unidade secundária de grandes estúdios, geralmente exibidos em sessão dupla. Essas produções não contavam com as grandes estrelas da época, embora nem sempre o orçamento fosse baixo.

<sup>10</sup> Série criada por Jackie Webb, autor de numerosos “*crimes shows*” de sucesso na era radiofônica, cujos protagonistas são os detetives durões, herança de sua influência do cinema *noir* americano. *Dragnet* se inspirou no realismo dos diários de bordo da polícia de Los Angeles; além disso, se firmou como “um exemplo a seguir pelas séries de aventuras: fórmula narrativa precisa, ritmo idêntico em todos os episódios, constituição recorrente de personagens. Está tudo lá, com uma exceção: Webb é o autor total de *Dragnet*, escritor, produtor e personagem principal – uma forma de trabalhar que não se perpetuará” (ESQUENAZI, 2011, p.21).

<sup>11</sup> Lucille Ball também foi um nome importante da indústria do audiovisual ao fundar, com o marido Desi Arnaz, a Desilu Productions, na qual a cultuada série *Star Trek* foi produzida nos anos 60.

nada de novo na superfície: derivado de um programa de rádio bastante popular, narrava as aventuras de uma dona de casa e seu marido, protagonizada por Lucille e seu esposo, Desi Arnaz.

Uma parte da inovação veio de um modelo original de produção. O desejo da CBS era que a série fosse rodada em Nova York, mas Lucille Ball não quis deixar Hollywood. O casal então propôs à emissora que o programa fosse rodado em um estúdio californiano. Para reduzir a duração das filmagens, a sitcom era filmada simultaneamente com várias câmeras, o que valorizava a expressão dos atores e destacava efeitos cômicos, e na presença de um público, a fim de se manter o ambiente das filmagens ao vivo. O registro em película representava uma qualidade fotográfica acima da média, além de permitir edição posterior do material e sua retransmissão, com potencial aumento de lucros. Depois de montado, o episódio era então enviado para a metrópole da costa leste. Com esse modelo, a produção televisiva encontrou um meio termo satisfatório tanto para a indústria como para o público. Ball se aproveitou pioneiramente das inovações técnicas do início da década de 1950, período em que a maioria da programação ainda tinha que se submeter às transmissões ao vivo, escritas diariamente e à mercê dos mais variados incidentes.

Todavia, mais do que a inovação técnica na produção, *I Love Lucy* inventa uma nova forma narrativa ao incorporar o tempo como dimensão básica, um fator até então ausente. A gravidez e o nascimento do filho da atriz Lucille Ball são transformados por um golpe de mestre em um acontecimento da narrativa.

A entrada em cena de Ricky Jr não teve, evidentemente, o efeito que teria hoje num reality show, em que tal procedimento serviria mais para alimentar a confusão de público e privado. Sua importância está em demarcar um ponto de mutação, uma marca na história, que passa a ser compreendida como a de personagens que se desenvolvem (CARLOS, 2006, p.15).

Não se deve subestimar a importância desse deslocamento, pois a evolução da personagem inscreve-a na mesma relação com o tempo que o seu espectador. A série então deixou de ser apenas um emulador do cinema, rádio e teatro para se transformar em um processo narrativo único, que inclui inelutavelmente um triplo envelhecimento: o do personagem, do ator e do espectador; se no intervalo de alguns meses os indivíduos mudam, isso se torna ainda mais visível quando seguimos suas histórias por vários anos.

Na verdade, em um paroxismo, as séries e as *soap operas* podem durar eternamente enquanto vemos personagens crescerem e se desenvolverem, se aprofundarem e mudarem, tanto física quanto narrativamente.

Tem-se com a incorporação do tempo à narrativa a primeira especificidade marcante e o começo do caminhar com os próprios passos dos seriados na TV. O conceito de série ainda não havia se imposto, mas os desbravadores começavam a entender melhor as peculiaridades que poderiam explorar no jovem meio. Assim, esses programas foram tomando o lugar das antologias como forma dominante de produção televisiva dramática. Mesmo antes da TV migrar para Hollywood, *I Love Lucy* provava que o formato já atraía grande audiência e era bom para os negócios.

Ao passo que os telespectadores nunca sabiam se iam gostar da peça da semana exibida na antologia, eles sabiam exatamente no que estavam se metendo em cada parcela de uma série episódica. Estas eram previsíveis, cada episódio na realidade atuando em promoção do outro. Além disso, eles poderiam ser produzidos de forma bem mais barata. Os mesmos sets poderiam ser usados várias vezes, e o formato consistente facilitava o trabalho dos elencos, equipes de produção, roteiristas e escritores. Em vez de lançar uma peça única semana após semana, essas séries eram semelhantes às produções das linhas de montagem[tradução nossa] (THOMPSON, 1996, p.22).

As condições criativas e econômicas começaram então a se unir para dar corpo às séries televisivas. Todavia, apesar da importância, tratou-se apenas de um primeiro passo, não provocando nenhuma grande mudança narrativa de imediato. O padrão de qualidade que hoje chama a atenção dos teóricos e garante cada vez mais audiência começou a sua maturação a partir dos anos 1980. É assunto do próximo tópico destrinchar os caminhos para a “segunda era de ouro” da televisão norte-americana.

### **A segunda era de ouro: o advento dos dramas de qualidade**

Em 1981, as emissoras perceberam que trabalhar com índices de audiência menores era um forte potencial para a produção de melhores programas. E uma empresa em particular estava em tão maus lençóis que acabaria sendo a casa de séries inovadoras, que em outra situação não teriam visto a luz do dia. Foi preciso um momento de crise para que a criatividade pudesse finalmente provar um pouco de liberdade.

Uma série de fatores culminou na mudança de postura na televisão aberta norte-americana. No começo da década, as três gigantes – CBS, ABC e NBC – estavam profundamente despreparadas para os elementos novos que emergiram. A primeira das más notícias foi a crescente presença da TV a cabo. Em 1970, apenas 8% dos lares contavam com o serviço; em 1980, o número subiu para 23% e dobrou nos cinco anos posteriores. Tão importante quanto era o consumo de canais premium como a HBO (que terá um papel importantíssimo nos anos 1990 em diante) e Showtime no mesmo período. Embora a audiência da TV a cabo nunca tenha chegado a se aproximar à das emissoras maiores, a soma de todos combinados começou a ameaçar, e tudo indicava que a situação pioraria. No final dos anos 1970, quase 90% dos aparelhos estavam ligados nas três grandes no horário nobre; em 1989, esse número caiu para 67% e seguia em inexorável decadência.

Também no início da década de 1980 a presença dos aparelhos VCR (o famoso e agora obsoleto videocassete), cresceu exponencialmente nos lares americanos: saltou de 1% para 68%. Ao lado do controle remoto, o VCR deu autonomia ao público diante das grades de programação das emissoras, devolvendo a ele o poder em forma de audiência. Diante de um programa que não agrada, o telespectador pode facilmente mudar de canal, ou mesmo se desligar totalmente da televisão para ver filmes em sua casa, acertando mais um duro golpe contra o monopólio das redes.

A TV a cabo não somente canibalizou o tempo e a atenção dos telespectadores, mas os acostumou a buscar um tipo diferente de programação, ou seja, tem início a segmentação por assuntos (como já foi exposto, essa inovação foi iniciada pela indústria do folhetim, cotejando aqui um interessante retorno); quem quisesse esportes buscaria a ESPN, jornalismo, a CNN, e assim por diante. Como resultado, os números que haviam definido o sucesso na era do predomínio das três gigantes estavam sendo drasticamente diminuídos; um programa poderia ter muito mais sucesso, e por consequência gordas receitas publicitárias, com muito menos gente a vê-lo. Ainda mais importante era o fato de que as redes estavam se tornando progressivamente mais sofisticadas ao levarem em conta a mensuração de qualidade desses espectadores, em vez de somente quantidade. Em lugar de tentar atrair um terço de toda a audiência, as redes agora almejavam demografias específicas: por renda, faixa etária, os mais instruídos, homens, mulheres, e assim sucessivamente. A série que se encaixasse nessas características seria mais facilmente defendida perante os executivos dos canais e anunciantes. O fenômeno de

fragmentação do público havia começado e foi um grande aliado para os dramas de qualidade.

Conforme analisa Thompson (1996), o meio então repetia o movimento do cinema alguns anos antes. A TV, ao se transformar em mídia de massa, liberou uma Hollywood<sup>12</sup> em crise para sair em busca de públicos mais específicos e dar liberdade criativa a diretores jovens; na repetição do mesmo ciclo, a popularização do acesso às TVs a cabo, ao provocar a já apresentada divisão da audiência, estimulou as grandes redes a fazer o mesmo. As emissoras, assim como os cineastas, deixaram de lado seus próprios códigos de produção de olho nos números da audiência, que começavam a encolher. A *National Association of Broadcasters* havia adotado o *Television Code* em 1952, o qual, tal como o código *Hays* – que limitava determinados conteúdos no cinema hollywoodiano – era um conjunto de restrições de conteúdos adotados voluntariamente. O *Television Code* controlava elementos como o número de comerciais que poderiam ser veiculados a cada hora e restringia conteúdos de programas, com cuidadoso realce à linguagem, sexo e violência. Com o argumento de que limites à publicidade privavam anunciantes de competirem livremente, o Departamento de Justiça suspendeu o código em 1982, pouco antes de um grande número de programas de qualidade chegarem para desobedecê-lo.

A atuação de Grant Tinker, na produtora MTM Enterprises, é o último ingrediente novo para a incubação da segunda era de ouro. Contudo, para continuar a história, é necessário voltar alguns anos. O ano de 1970 marca a estreia da série *Mary Tyler Moore Show*, primeira sitcom produzida pela MTM, fundada um ano antes por Grant Tinker e sua segunda esposa, a atriz Mary Tyler Moore. Foi o primeiro programa do tipo a se dedicar a uma personagem feminina solteira e independente, e às suas aventuras no mundo do trabalho. Há também o surgimento do padrão que ficaria comum na TV americana: o deslocamento da representação da família biológica (pai, mãe, filhos e

---

<sup>12</sup>Esse período ficou conhecido como Nova Hollywood, datado por volta de 1969 a 1980. A grosso modo, a união de produtoras independentes a jovens e criativos diretores influenciados pelo cinema moderno europeu, se aproveitando de uma época de crise para produzir filmes de baixo orçamento (pelo menos no início), proporcionaram um dos períodos artísticos mais ricos da história do cinema norte-americano. Hollywood começou a lançar filmes de “arte” que nunca seriam feitos há alguns anos antes, como *Bonny e Clyde* – uma rajada de balas (1967), *Sem Destino* (1969), *Perdidos na Noite* (1969), *MASH* (1970), *Cada um vive como quer* (1970), *Laranja Mecânica* (1971), *O Poderoso Chefão* (1971), *A Conversação* (1974), *Taxi Driver* (1976), *Apocalypse Now* (1979), só para ficar em exemplos mais ilustres. Um relato completo sobre essa fase pode ser visto em Biskind (2009).

parentes próximos), para pôr no lugar uma família profissional (colegas de trabalho, chefes, colaboradores, a gerar tantos conflitos quanto possíveis).

O sucesso da série, que foi um choque de realidade para a TV, garantiu a sobrevivência da MTM. Nos anos 1970, *Mary Tyler Moore Show* caminhou ao lado das também sofisticadas *M\*A\*S\*H\** e *All in the Family*. O pioneiro professor Horace Newcomb (um dos primeiros a se atentar para a qualidade estética produzida na TV), em meados da década, considerou que a comédia na televisão vivia seus anos de ouro por causa dos programas citados. Esse período marca ainda uma configuração especial, pois os telespectadores gostavam desses programas tanto quanto os críticos e acadêmicos. A própria indústria da televisão deu suporte aos shows, premiando-os com vários *Emmy Awards*<sup>13</sup>: 27 para *Mary Tyler Moore Show*, 21 para *All in the Family* e 12 para *M\*A\*S\*H\**. Nunca antes a elite cultural esteve tão de acordo com os índices de audiência populares. E isso tudo estava acontecendo num meio quase sempre tão mal afamado.

A postura de Grant Tinker no comando da MTM era de valorização dos roteiristas. A TV, meio no qual a necessidade de material novo é quase incessante, transformou esses profissionais num artigo valioso, mais do que em qualquer outro período. Ainda assim, nos anos 1960 e 1970, quem davam as cartas eram os produtores, e aos escritores restavam trabalhar como *freelancers*. É Tinker quem muda essa visão, pois como homem de negócios, acreditava que bons programas só podem ser criados por bons roteiristas; sua abordagem era boa para a arte em si, mas também não perdia de vista os lucros que andavam junto com a qualidade. Por essa postura, o executivo sempre defendia seus criadores, sendo o escudo entre estes e o intrometimento das redes. Tinker acreditava que roteiristas felizes, além de produzirem programas lucrativos, também atraíam um fluxo contínuo de outros bons roteiristas.

Por causa das concepções de Tinker, a MTM se transformou num verdadeiro celeiro de talentos, abrindo espaço para cada vez mais ousadias. Isso mantinha a saúde artística e financeira da empresa. Foi campo de treino para nomes como Steven Bochco, Dick Wolf, John Tinker, Marshal Herskovitz, David Milch e Tom Fontana, cujos nomes estarão associados no futuro a grandes séries. No fim dos anos 1970, a produtora se

---

<sup>13</sup> Prêmio anual concedido pela Academia de Televisão, Artes e Ciências para os programas e profissionais da TV norte-americana.

especializou nas séries dramáticas com duração de 60 minutos (incluindo intervalos), modalidade de programa que interessa ao âmbito do trabalho.

Nenhuma produção da MTM teria tanto impacto quanto sua quarta série dramática, *Hill Street Blues* (Chumbo Grosso). Nesse ponto, o trabalho, além de continuar a seguir o percurso histórico, finalmente poderá detalhar as características formais das séries dramáticas. Poderá se entender ainda por que caracterizar essas narrativas pela complexidade não é algo injustificável. Aqui se chega ao núcleo da segunda era de ouro, pois essa série foi uma espécie de mapa que redefiniu a narrativa seriada na televisão e influenciou tudo o que seria feito no futuro.

### **Duas séries, uma revolução: *Dallas* e *Hill Street Blues***

Desde as aparições na TV de *Dallas* e *Hill Street Blues*, a partir dos anos 1980, os seriados são concebidos como uma estrutura multidimensional, que geralmente envolve um arco de temporada mais longo e narrativas secundárias sendo desenvolvidas em conjunto, à medida que avançam. Atualmente isso é um dado quase banal para quem conhece e assiste séries, mas na época foi uma grande revolução no modo como eram criadas. Bourdaa (2011) sustenta que, antes dessa mudança estrutural, as séries eram basicamente episódicas, e mesmo aquelas que duravam mais tempo, se apoiavam numa sucessão de pequenas histórias independentes; cada episódio era uma unidade hermética, com início, meio e fim bem identificados. A estrutura seriada teve que galgar alguns degraus para ser plenamente explorada pelos roteiristas.

Como os hábitos da audiência ainda eram irregulares, fazia sentido que as coisas fossem assim, já que mesmo os que perdiam alguns episódios podiam voltar a assistir os programas sem prejuízos. As pessoas ainda se ligavam nas suas séries favoritas para ver as personagens seguindo o formato preestabelecido de seus enredos, como as investigações do detetive Columbo (1971 a 2003), ou mais anteriormente, as peripécias de espionagem da equipe de Missão Impossível (1966 a 1972). Esse fator não depõe contra a qualidade desses programas, citados apenas como exemplo; o fato é que ainda não existia a experiência da necessidade de um engajamento por parte do telespectador, semana após semana, para entender e acompanhar as tramas.



O ingrediente final para tratamentos mais complexos veio de onde menos se esperava: dentro da *soap opera*, o mais tradicional dos formatos seriados. Em 1978 estreia *Dallas*, que era, nas palavras de Carlos, “um novelão sobre uma família de milionários texanos do mundo do petróleo e cuja trama girava em torno de três temas adultos: sexo, poder e dinheiro” (2006, p.24). Convenha-se que não é uma descrição muito abonadora. No entanto, *Dallas* soube se apropriar de velhas armas narrativas para criar o que as séries não tinham até então: memória, ou melhor, um certo tipo de memória, calcada em uma nova relação a ser criada entre a série e seu público.

As telenovelas (que passaremos a usar como sinônimo das *soap operas*) eram relegadas ao chamado *day-time* na programação da TV americana, oposto ao chamado *prime-time* (horário nobre), e voltadas para um público essencialmente feminino. No entanto, o mais importante era fato de que só as novelas, desde o final dos anos 40, realmente se beneficiavam da continuidade narrativa. As histórias, com seus numerosos personagens e intrigas sentimentais, se desenvolviam capítulo a capítulo, o que exigia o acompanhamento regular das tramas por tempo considerável. Além disso, eram programas que gozavam de sucesso junto à audiência. Mesmo assim, levou muito tempo para que elas fossem imitadas e esse potencial fosse reconhecido. Isso impressiona, mesmo numa análise a posteriori. “Ainda parece estranho que mais tentativas não tenham sido feitas para tirarem as novelas da escuridão” (THOMPSON, 1996, p.33).

A partir da segunda temporada, *Dallas* assume a forma de um verdadeiro folhetim. Os roteiristas rejeitaram o modelo da conclusão da “trama da noite” e impuseram a necessidade de o público acompanhar toda semana um capítulo para não perder as reviravoltas do enredo. A mudança, inclusive, foi feita contra a vontade dos executivos da CBS, que ainda subestimavam os espectadores e temiam que as evoluções dos fatos narrados não fossem guardadas semana após semana. O programa assumiu então um estilo de serialização próprio das novelas do *day-time*, mas se diferenciava na sua forma de exibição: indo ao ar apenas uma vez na semana, como as séries do *prime-time*. A expectativa em acompanhar uma história que se desenvolvia fez com que a audiência aumentasse significativamente entre a primeira e segunda temporadas. E para que essa história fizesse sentido, era exigido que o espectador fosse capaz de guardar informações importantes, captasse regularidades temáticas, fosse construindo pouco a pouco no decorrer dos episódios o universo ficcional, ou seja, o acompanhamento de uma série

como Dallas demandou habilidades específicas e um papel ativo que ainda não era tão associado a esse tipo de narrativa.

O golpe de mestre dado pelos roteiristas entrou em cena na terceira temporada. E, por incrível que pareça, com a reabilitação do velho e batido, mas nunca vencido, *cliffhanger* (gancho). O personagem principal de Dallas, J. R. Ewing, foi assassinado no episódio final por um agressor desconhecido. A ação ficou em suspenso e se prolongou por todo o verão americano, até o início da temporada seguinte. A pergunta “quem matou J.R.?” se transformou em um dos maiores eventos da cultura popular americana. A abertura da quarta temporada permitiu finalmente que o público soltasse o fôlego e conhecesse a resolução do mistério, em episódio que contou com mais de 80% da audiência nos EUA, de costa a costa, uma das maiores da história.

Com o uso de velhos truques (afinal, folhetins e ganchos de enredo são velhos conhecidos desde o século XIX), *Dallas* ressuscita o tempo como elemento dramático, também conhecido desde *I Love Lucy*, e dá memória às séries. Deixa como herança novas formas de trabalhar a temporalidade, até então pouco explorada, como arma para prender o interesse dos telespectadores e explorar a criação de verdadeiros universos ficcionais. As oportunidades são inigualáveis:

Pode-se perguntar: o que haveria nisto de tão inovador que não estivesse sendo usado pelos autores de novelas brasileiras desde os primórdios? A resposta é: nenhuma novela brasileira teve duração de 14 anos. A longa duração, com a possibilidade de se estender em várias temporadas, é que serve de princípio eficaz para a complexidade. Ela permite aos criadores de séries ampliar o número de personagens, desenvolver suas personalidades, temperamentos e ações em um nível extremo de detalhe e, ao mesmo tempo, estabelecer inúmeros laços dramáticos entre eles (CARLOS, 2006, p.26).

O princípio da temporalidade aumenta o escopo em relação às séries, tanto no plano formal quanto com seus espectadores. Com o tempo longo como um fator dado, os criadores e roteiristas vão trabalhar modos de narrar com características específicas, que atuarão na construção da sofisticação e complexidade pelas quais as séries vêm sendo reconhecidas. Os chamados “dramas de qualidade” dos anos 1980 serão os maiores beneficiários da porta aberta por *Dallas*. A segunda era de ouro, portanto, teve suas raízes nas desprezadas novelas.

O uso da palavra memória pode ser entendida aqui no seu sentido mais usual, ou seja, a capacidade de conservarmos ideias e imagens, nos lembrarmos das coisas. A consequência que isso acarreta é a indicação de que as mudanças narrativas trazidas por *Dallas*, e que viriam a ser incorporadas por *Hill Street Blues*, modificaram a relação com o público. As séries necessitam do engajamento dos fãs para sobreviverem em um meio tão concorrido como a televisão, talvez como nenhum outro tipo de obra ficcional. Essa constatação, muito importante para entendermos o contexto de sucesso contemporâneo desses programas, merece um detalhamento maior, a ser desenvolvido posteriormente nesse trabalho.

Antes, é hora de contar a história de *Hill Street Blues* e do começo da segunda era de ouro da televisão nos Estados Unidos.

### **O impacto de *Hill Street Blues***

*Hill Street Blues* foi a outra face da revolução dos seriados na TV americana, bem mais profunda que a anterior. A série estreou em janeiro de 1981 e criou um paradigma inteiramente novo para a dramaturgia televisiva ao romper com todos os padrões audiovisuais da época<sup>14</sup>. Foi uma mudança significativa tanto pelo que se passava na tela como quanto à maneira que lá tinha chegado.

A série nasceu como uma encomenda da NBC, que no início da década de 1980 ocupava um terceiro e vergonhoso lugar nos índices de audiência. Desesperado por um sucesso, o presidente da rede, Fred Silverman, buscou então o auxílio de Grant Tinker e da MTM, àquela altura consolidada como produtora de séries consistentes e premiadas. A emissora não tinha nada a perder e estava mais do que pronta a correr riscos.

O pedido de Silverman, à primeira vista, não continha espaço algum para revoluções; ele apenas queria um projeto de série policial dramática com um bom time de atores. Steven Bochco e Michael Kozoll, que seriam os criadores de *Hill Street Blues*, ouviram a ideia, mas não estavam nem um pouco interessados nela. Após demoradas negociações, eles enfim concordaram em escrever um piloto para o programa, mas apenas se a emissora lhes desse total liberdade criativa. A NBC concordou.

O que Bochco e Kozoll apresentaram era praticamente o ideal de um programa que definiu a televisão de qualidade durante um bom tempo. Um tipo de show que além

---

<sup>14</sup> Machado (1998) listou a série como o 18º programa mais importante da história da televisão, dentre 30 selecionados pelo próprio autor.

de satisfazer as exigências comerciais da rede (e dos telespectadores), permitiu aos seus criadores a liberdade de construir quase que clandestinamente algo muito mais rico. Os dois roteiristas conseguiram fazer com que arte e lucro caminhassem juntos, combinação basicamente impossível na maioria das vezes. Além das profundas mudanças estilísticas, temáticas e estruturais que a série inaugurou, conseguiu atrair um público predominantemente adulto, na faixa dos 18 aos 49 anos, o que fez dela motivo de cobiça dos anunciantes e abriu em toda concorrência um espaço inédito para projetos inovadores.

Ambientada em uma delegacia de polícia de um bairro pobre, característica de uma grande cidade da costa leste, a série era um híbrido de gêneros. Trazia muito mais a marca das *sitcoms* produzidas pela MTM do que de outros produtos do gênero policial. Nela se misturavam comédia e drama, com a trama centrada nas histórias pessoais e na intriga policial, mas que, com um conjunto de mais de dez personagens diferentes, pôde refletir questões políticas e sociais. Como em *Mary Tyler Moore Show*, o ambiente de trabalho atuava como uma família substituta.

O estilo visual do programa não conhecia precedente semelhante na TV: era árido, hiper-realista, com uma câmera inquieta, tudo descrito com uma imagem granulada mais comumente encontrada em documentários. Esse registro casava com as ideias de Robert Butler, diretor dos cinco primeiros episódios e responsável pela criação da aura e estilo visual da série. A ideia era dar ao show um senso de urgência e realismo, filmando-o da maneira desordenada como eram os próprios personagens e tão imprevisíveis como o trabalho que eles tentavam executar. Foi um choque de modernismo que a tela pequena nunca tinha sofrido<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup>“Mesmo agora, os primeiros minutos do piloto de Chumbo Grosso, que foi ao ar em 15 de janeiro de 1981, são um choque de modernismo. No que se tornaria a convenção para a maior parte dos programas da série, a cena inicial trazia os policiais da estação de Hill Street, localizada numa cidade que lembrava Nova York, reunidos para as distribuições das missões da manhã. A câmera filmando na mão captava uma ampla variedade de personagens, sem as pistas convencionais de quem deveria merecer mais a atenção do espectador. Aquele era um grupo de homens e mulheres, negros e brancos, sonolentos e descuidados. O alarido abafado dos diálogos poderia ter saído de um filme de Robert Altman. Finalmente, o sargento de plantão, desempenhado por Michael Conrad, impõe ordem no recinto, relatando os últimos acontecimentos da noite anterior e as tarefas e advertências para o dia. O clima na sala oscilava vertiginosamente entre ovações (porque pegaram quem tinha roubado a bolsa de uma *drag queen*) e um silêncio compungido (ao ouvirem a notícia de duas mortes numa gangue, provavelmente represálias). Por fim, Conrad transmitiu uma nova ordem, dada pelo comando distrital, proibindo “os policiais desta delegacia de carregarem armas bizarras e não autorizadas”. Resmungando bastante, os policiais iam se apresentando para depositar seu arsenal numa mesa: canivetes, porretes, *tchacos*, armas de toda a natureza. A pilha inteira formava uma imagem que não devia nada aos momentos cômicos dos Irmãos Marx” (MARTIN, 2014, p. 47-48).

Os executivos da NBC logo tiveram problemas com a densidade narrativa da série. Na primeira temporada, não era incomum que um único episódio seguisse os fios de “uma dúzia” de tramas; eventualmente algumas eram amarradas no final, enquanto outras não levavam a lugar nenhum ou só seriam retomadas depois. Diminuir esse número e fazer episódios mais centrados foi uma exigência da rede que Bochco e Kozoll tiveram que aceitar, pelo menos em parte, a partir da segunda temporada.

No entanto, essa limitação foi o catalisador para uma imensa inovação promovida por *Hill Street Blues*. Para dar conta da profusão de personagens e das histórias que começavam, não terminavam no mesmo episódio e eram retomadas no dia seguinte ou só bem depois, os roteiristas da série desenvolveram uma estrutura narrativa em dois níveis, refinando a arte do episódio. Cada um possuía uma trama principal completa e uma ou várias tramas secundárias, que recorriam a acontecimentos anteriores, não eram concluídas em um único segmento narrativo, sendo desenvolvidas ao longo da temporada ou até mesmo ao longo da série. A solução permitiu satisfazer a tensão de cada episódio em particular e manter o interesse do espectador, que sentia vontade de assistir aos seguintes para acompanhar a solução de outras tramas deixadas pendentes. Essas mudanças também desafiaram a concepção de que ver televisão deveria ser algo fácil, exigindo novas competências e mais atenção por parte do espectador. *Hill Street* inaugurou os chamados *ensemble shows*, séries com grande número de protagonistas, nas quais o enfoque recai sobre o grupo em detrimento de uma personagem principal.

Tantas diferenças não foram fáceis de se firmar no gosto do público. A recepção do piloto foi bastante negativa: descreveram o show como muito confuso, violento e depressivo. Foram registrados relatos como o da história ficar muito entupida de temas, os personagens principais serem percebidos como incapazes e com problemas de personalidade, o fato de eles não terem verdadeiro êxito nas suas missões e suas vidas pessoais serem um caos, a conclusão não ser satisfatória e haver muitas pontas soltas. Não deixa de ser engraçado que cada elemento visto como problema foi exatamente o que tornou *Hill Street Blues* memorável.

A primeira temporada não foi um êxito em termos de audiência, mas arrebatou a crítica, ganhou muito espaço na imprensa e atraiu o interesse dos anunciantes (o fator principal da sobrevivência num meio de concorrência tão feroz), o que garantiu a produção da segunda temporada. É de maior importância também o fato de Grant Tinker

ter aceitado, na época, um convite para assumir a direção da NBC; assim, ele impôs à rede a liberdade criativa que havia sido sua marca na MTM. Em 1981, a série foi consagrada com 8 *Emmys*. A partir daí o crescimento da audiência acompanhou o movimento. A série terminou em 1987 após sete temporadas.

A relação entre os dois programas que têm sido descrita nesse tópico basicamente ditou o rumo que as séries tomaram nos Estados Unidos. *Dallas* já havia começado a libertar os roteiristas de uma das maiores restrições da TV até então - serem obrigados a contar histórias do começo ao fim em cada episódio, com todo o mundo dos personagens voltando para o estado inicial a partir dos créditos finais, - ao provar que a estrutura da novela poderia triunfar no horário nobre à custa de múltiplas intrigas e mistérios policiais. *Hill Street Blues*, obviamente, foi influenciado pelo sucesso de *Dallas* e sem esse fator, talvez, não haveria tido a chance de ver a luz do dia.

Não obstante essa justa constatação, é certo também dizer que *Hill Street* tomou a estrutura da novela em uma direção diferente da de *Dallas*. Ao passo que na segunda os personagens trocavam parceiros românticos, se enredavam em um escândalo atrás do outro, e viam suas fortunas crescerem, se perderem, e crescerem novamente, um real desenvolvimento destes era limitado. *Hill Street* usava o formato seriado de uma maneira mais aparentada ao romance. Personagens realmente cresciam, mudavam e se desenvolviam ao longo do tempo. Isso aconteceu também, nunca é demais repetir, devido ao complexo entrelaçamento de diferentes linhas de enredo, que podiam prosseguir de episódio a episódio.

Em um plano mais formal, existe ainda uma diferença decisiva entre esses dois formatos da ficção seriada: a divisão da série em episódios, e da novela em capítulos, não se opera arbitrariamente, mas define significativamente a natureza de cada uma. O episódio é como “algo em si”, é autocontido, inclui sempre uma crise, um conflito que lhe pertence, o que permite a especificidade; mesmo estando enredado em uma estrutura contínua, terá algo de único. Isso permite que fãs e críticos, por exemplo, montem listas de episódios preferidos, pois é como se eles fossem minifilmes com identidade própria. O capítulo, por outro lado, diz respeito a algo que é parte de uma coisa maior, como um romance, ou um folhetim. Logo, ele é uma parte mesmo. Não faz sentido sem o todo.

Tendo essa comparação em vista, é a partir da série de Bochco e Kozoll que se tornou possível falar em complexidade narrativa na televisão norte americana. *Hill Street*

reformulou o formato seriado, ao aprofundar o modo de narrar das novelas e refinar a construção dos episódios (a estrutura de dois níveis), que já não eram obrigados a “zerar” toda a memória adquirida pelas histórias. Mittell (2012), em definição precisa, esclarece o que se quer dizer quando se fala em complexidade narrativa:

Mas o que é exatamente a complexidade narrativa? Em seu nível mais básico, é uma redefinição das formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil (p.36).

Ao recusar a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracterizava o formato episódico tradicional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade, trabalhando com a mistura de gêneros (especialmente drama e comédia). Somado a isso, a complexidade narrativa desvincula o formato seriado das concepções genéricas identificadas nas novelas – muitos programas complexos (embora certamente não todos) contam história de maneira seriada ao mesmo tempo que rejeitam ou desconsideram o estilo melodramático. Desconsideram ainda a atenção dada pelas novelas mais aos relacionamentos do que à trama, o que também distancia os programas contemporâneos das características do referido gênero novelístico. É claro que a narração nas novelas certamente pode ser complexa e requer um alto nível de postura ativa do público para engrenar na rede de relações e histórias prévias evocadas em cada virada da trama. Em contrapartida, na programação narrativamente complexa, “o desenvolvimento da trama tem posição muito mais central, possibilitando emergir um relacionamento e um drama associado às personagens a partir do desenrolar do enredo e, dessa forma, atribui ênfase de maneira reversa às novelas” (MITTELL, 2012, p.37).

Pode-se, sem dúvida, afirmar que esse equilíbrio volátil entre formas episódicas e seriadas, explorando a temporalidade que o formato seriado na TV oferece, inaugurou a arte das séries como as conhecemos, diferenciando-as e aprofundando-as em relação à sua coirmã. Outra diferença importante trazida por elas reside no fato que, ao contrário das novelas, não adotavam uniformemente a prática de adiar o desfecho narrativo, já que normalmente apresentavam, como temos descrito aqui com *Hill Street Blues*, tramas episódicas combinadas a arcos narrativos multiepisódicos e dramas contínuos de relacionamento.

“Esses primeiros programas tendiam a atrelar histórias episódicas e seriadas a regras genéricas típicas – histórias de relacionamento

atravessavam episódios, como nas novelas, mas normalmente a ligação se fazia dentro de um episódio ou de forma seriada, dividido em duas partes. Assim, diferente das novelas, episódios isolados eram mais diferenciados em sua identidade e representavam mais do que apenas um passo numa jornada narrativa mais ampla” (idem, p.37).

Uma ressalva a ser feita é de que foge do âmbito desta análise um julgamento de valor em relação às duas formas possíveis do modelo seriado, séries e novelas. Como se tem exposto, as séries amadurecem ao redescobrirem as *soap operas* - único tipo de programa que nunca deixou a TV desde o seu aparecimento no final dos anos 40 -, é bom que se diga. Se se insiste nas diferenças, é justamente para especificar o lugar das séries, seu aparecimento e consolidação, e as novidades que trouxe à ficção na TV.

Como tudo que dá certo começa a ser imitado, a década de 1980 vai se transformar na época das séries realistas, inspiradas ou apenas copiadas da fórmula de *Hill Street Blues*. Todavia, a série de Bochco e Kozoll fez mais do que estabelecer uma fórmula, já que forneceu um modelo trabalhável pelo qual dramas complexos poderiam ser feitos para a televisão. A série entrou para a história como um “mapa”, tanto pela sua produção quanto pela forma e conteúdo, para que outros criadores ambiciosos conseguissem levar seus shows para a TV mesmo diante das dificuldades. Em outros termos, ela funcionou como uma espécie de conjunto estilístico cujas normas de produção artística foram e são compartilhadas por diferentes programas no nível da forma. Esse compartilhamento, pode-se dizer, independe dos status de gênero, pois programas que parecem ser muito diferentes uns dos outros ainda podem dividir os mesmos princípios narrativos básicos. Por exemplo, partir dos anos 1990 em diante, os realizadores basearam-se nas inovações dos anos 1980 para expandir o papel dos arcos históricos entre episódios e temporadas, expandindo ainda mais as possibilidades na narrativa seriada.

Séries como *St. Elsewhere* (1982 a 1988), *Moonlighting* (A Gata e o Rato, 1985 a 1989), *LA Law* (Nos Bastidores da Lei, 1986 a 1994), *Thirstysomething* (1987 a 1991), *Twin Peaks* (1990 a 1991) foram influenciadas e inspiradas por *Hill Street Blues*, mas não foram meras cópias de um modelo. Outros produtores compreenderam que a eficácia do “mapa” decorria mais de suas inovações e partiram para a busca de conteúdo e tratamento que mantivesse o princípio da ousadia. Com essa mentalidade, garantirão a oferta, pela TV aberta na figura das grandes redes, de séries como as citadas acima, que desafiam expectativas, construindo assim na década de 1980 um breve período de excelência



incomum na programação das emissoras. No mesmo período, por causa dessa fase criativa, diretores de cinema como Steven Spielberg, Robert Altman, Michael Mann, David Lynch foram também atraídos para a tela pequena, revestindo-a de nova nobreza.

O grande milagre da televisão, parafraseando Steven Bochco, é que se pode criar uma tapeçaria de histórias e de personagens que seria inconcebível em qualquer outro meio. Não foi por motivo diferente que Horace Newcomb, pioneiro já citado na presente análise, foi o primeiro a perceber que a verdadeira relação das narrativas televisivas se dá com os romances. Nos dois, detalhes ganham importância bem devagar em padrões repetidos de ação, muito mais que no modo imediato de outros formatos visuais. “É esse sentido de densidade, construído ao longo de um período de tempo contínuo, que nos oferece um significado completo de um mundo inteiramente criado por um artista” (Carlos, 2006, p.36). Se, como sustenta Thompson (1996), “as séries são a única contribuição estética da TV para a arte ocidental” (p.32), é porque o meio engendrou um tipo de história que só pode ser contado nos seus próprios termos ou seja, no formato seriado e na televisão.

Steven Bochco deixou ainda, além de sua criação, outro legado não menos importante para os futuros roteiristas: lutar sempre pela autonomia criativa. Como se indicou no início da história de *Hill Street*, ele nunca recuou dessa postura nos futuros projetos que desenvolveu. No começo dos anos 1990, por exemplo, Bochco teve que passar por intensas negociações com ABC e por uma polêmica pública apaixonante para manter a integridade estética que tinha idealizado para “Nova York Contra o Crime”, série de grande sucesso exibida entre 1993 e 2005 (ESQUENAZI, 2011, p. 70-72).

Outra novidade criada nesse período foram sistemas de produção diferenciados, dada a expansão do escopo narrativo de *Hill Street Blues*. Tradicionalmente, como já apontamos, os dramas para a televisão eram escritos e vendidos às redes por *freelancers* ou grupos de pequenos produtores-roteiristas. No entanto, as linhas temáticas contínuas da série exigiam uma espécie de memória institucional. Para isso, Bochco montou uma equipe fixa de escritores que, juntos, mergulharam no universo do programa e se tornaram responsáveis pelo prosseguimento de uma saga; ele também nomeou um produtor executivo cuja missão era cuidar das gravações e tudo que era relacionado à confecção dos episódios, deixando-o mais livre para se concentrar nos roteiros. Ele também exigia reuniões “para acertar o tom”, com a presença dos roteiristas, o diretor e a equipe de

produção, para que se debruçassem sobre as complexidades de cada roteiro e examinassem com acuidade cada minúcia, dando origem à já citada sala dos roteiristas (*writer's room*) otimizando o trabalho em equipe que exige a produção de uma série; pouco a pouco, se institucionalizava o papel do autocrático *showrunner*-autor.

O *showrunner* passou a ser então, como detalha Vieira (2013) o centro criativo da série, responsável pela estrutura narrativa e modo de encenação, mesmo em equipes e esquemas de produção amplos. É a figura que “garante a unidade de sentido de um programa, seja pela supervisão do processo de escritura dos episódios, seja pelo estabelecimento de um padrão de encenação que garante replicação, sem repetir clichês” (p.5). Concomitante a uma crítica cada vez mais disposta a reconhecer a qualidade das séries de TV, nomes de criadores reconhecidos como David Chase (*Família Soprano*), Aaron Sorkin (*The West Wing – Nos Bastidores do Poder*), Allan Ball (*A Sete Palmas*), Joss Whedon (*Buffy – A Caça-vampiros*), Matthew Weiner (*Mad Men*), Vince Gilligan (*Breaking Bad*), J.J. Abrams (*Lost*), David Simon (*A Escuta*), Shawn Ryan (*The Shield – Acima da Lei*) passaram a mobilizar o interesse do público para obras diferentes do mesmo autor. É inegável que a figura do *showrunner* atualmente carrega um valor distintivo análogo ao do diretor de cinema como autor de uma visão pessoal e original sobre as narrativas e seu ofício.

A geração de novas séries aberta por *Hill Street Blues* nos anos 1980 aumentou substancialmente as expectativas globais sobre o que se podia esperar da TV comercial. Como já foi pontuado, esses programas sofisticados logo puderam ser identificados facilmente pelos telespectadores, como se houvesse uma fórmula para fazê-los. No entanto, é fundamental frisar que se tratava de uma fórmula que incluía escrita reflexiva, histórias inovadoras e atuações fortes entre suas principais características. Ao institucionalizar esses programas “de qualidade” em algo reproduzível, os criadores de séries encontraram uma maneira de fazerem shows artisticamente interessantes e compatíveis com as demandas de previsibilidade da televisão comercial.

Os próximos passos da exploração das séries foram dados pelos canais a cabo, que precisavam de identidade para se destacar em um meio cada vez mais competitivo. Essa meta acabou por lança-los na criação de conteúdo dramático original, movimento capitaneado pela HBO. Será o tema do tópico seguinte.

## Uma terceira era de ouro?

As décadas de 1990 e 2000 marcaram uma nova fase na televisão americana. Com a herança deixada pela “segunda era de ouro” e pelo sucesso das séries de “qualidade” (ou complexas, se usarmos a terminologia de Mittel), os canais a cabo seguiram a tendência e tornaram-se os principais espaços de inovação e testes na ficção da tela pequena, ao se proporem à aventura de produzir conteúdo dramático original.

Ainda que falte algum distanciamento histórico, cumpre-se fechar essa breve incursão na evolução das séries norte-americanas destacando a importância da HBO nesse aspecto. Não demorou muito para que algumas circunstâncias similares conspirassem e o canal a cabo, guardadas as devidas proporções, repetisse o caminho trilhado pela MTM, criando séries que já são consideradas, por público e crítica, ícones da dramaturgia televisiva norte-americana.

Martin (2014) denomina esse período, basicamente de 1995 a 2013, como “a Primeira Onda da Terceira Edição dos Anos Dourados”, já que resta a dúvida se esta está mesmo encerrada. As séries audaciosas que marcam esse período, mais frescas na memória coletiva, como *Oz*, *Sex and the City*, *Família Soprano*, *Deadwood*, *A Escuta*, *A Sete Palmas* (todas da HBO), *Breaking Bad* e *Mad Men* (AMC), *The Shield* (FX), aprofundaram a experiência de ver televisão, atraindo cada vez mais público e chamando definitivamente a atenção da academia para a TV contemporânea<sup>16</sup>. Essas novas e revolucionárias séries têm origem na criação de condições para que a HBO tivesse a necessidade simultânea de se arriscar na produção de conteúdo original e contasse com o aporte financeiro para fazer isso em grande escala. O modelo bem-sucedido irá influenciar, com alguns anos de intervalo, outros canais a cabo, como AMC, Showtime, FX e, mais recentemente, o serviço de streaming Netflix.

Boa parte dos motivos que levaram a HBO a “chacoalhar” o mundo da TV foram econômicos. Como um canal premium, seu grande desafio sempre foi descobrir como fazer os clientes pagarem por algo que já estavam pagando, ou, pior ainda, recebiam de graça. No começo dos anos 1970, quando ainda não havia videocassete e não existiam muitas opções para ver os filmes de Hollywood fora das salas de cinema, a resposta para o dilema era relativamente fácil. Outro chamariz do canal para manter e atrair assinantes

---

<sup>16</sup> Ver o levantamento feito por Vieira (2013, p.6), com destaque para a transnacionalização dos estudos acadêmicos teóricos sobre as séries atualmente.

foi o investimento em transmissões esportivas de basquete, hóquei, baseball e boxe. A programação diversificada deu certo, garantindo 4 milhões de assinantes para a HBO, números muito positivos para o contexto da indústria televisiva em 1981. O sucesso continuou e, em 1984, esse número aumentou cinco vezes.

No entanto, essa evolução não foi alheia a revezes. A maior dificuldade era encontrar conteúdo suficiente para preencher 168 horas de programação semanal ininterrupta, já que a rede estava no ar em tempo integral. A constante repetição de filmes, principalmente, fazia com que fluxo de entrada e saída de assinantes fosse incontrolável. Esse tipo de programação também tornava a HBO refém dos estúdios de Hollywood, cada vez mais desconfiados desse tipo de concorrência; com a popularização do videocassete nos anos 1980 e da competição promovida por outros canais, a estratégia possível de produzir conteúdo original para se diferenciar se desenhou de forma muito clara para os executivos da emissora.

O que a HBO começa a fazer é contar diferentes tipos de histórias, mais ousadas, dentro de uma nova estrutura formal. Em primeiro lugar, o número de episódios por temporada é reduzido em relação à TV aberta: doze ou treze em vez dos tradicionais 22, mas com o mesmo orçamento global. Essa redução permitiu que mais tempo e cuidado fossem dispensados a cada episódio, resultando também em histórias seriadas mais focadas e enxutas. Por outro lado, revelavam menos riscos financeiros por parte da emissora, o que se traduzia em mais riscos criativos na tela. A HBO busca deixar claro, com grande “estardalhaço”, que os seus autores gozam de total liberdade criativa. Somado a isso, exhibe explicitamente uma política de distinção em relação ao resto da televisão, professando que “*HBO, It's not TV*” por meio de intensa publicidade. Bem diferente, por exemplo, das batalhas constantes enfrentadas pelos criadores de séries com os executivos das grandes emissoras na década anterior.

As temporadas mais curtas fizeram com que a HBO refinasse ainda mais a complexidade narrativa das séries. Com esse fator somado a muito dinheiro disponível, cada episódio passa por um tratamento de ares cinematográficos, tanto pela produção suntuosa como pela exploração de novas estéticas visuais (Rosell e Selva, 2011). Não é exagero dizer que cada episódio se assemelha realmente a um minifilme. A nova estrutura favorecia a liberdade de se explorar o desenvolvimento de personagens nunca vistos na TV até o momento.

Correspondendo aos seus protagonistas, essa nova geração de programas trazia histórias muito mais ambíguas e complicadas do que qualquer outra coisa que a televisão, sempre tentando agradar ao público mais amplo e ao maior número de anunciantes possível, já tinha colocado no ar. Esses programas apresentavam narrativas cruéis: sem demonstrar a menor comiseração pelos personagens prediletos do público, não ofereciam muita catarse nem aquelas resoluções fáceis, tradicionalmente impingidas (MARTIN, 2014, p.22).

Essas inovações são melhor entendidas à luz dos programas que as engendraram. A nova geração é aberta com *Oz – A Vida é uma Prisão*, em 1997, um retrato realista do mundo carcerário. Para isso uma penitenciária fictícia foi construída pelo próprio canal em um depósito de Manhattan; as filmagens em um ambiente fechado simulavam ao telespectador a sensação de claustrofobia na qual os detentos viviam. *Oz* suplantou ainda o que era visto nos canais abertos, com uma violência de intensidade chocante, linguagem carregada de palavrões, cenas de sexo homossexuais, nudez frontal masculina; a coroar tudo isso, uma personagem principal que era um psicopata neonazista gay, líder de uma gangue de arianos, elementos que expandiram de forma crucial os limites da marca HBO. Em 1998, a canal lançou *Sex and the City*, provando que o investimento em produção original também gerava programas amplamente populares e atraía muitos assinantes.

O sucesso e o reconhecimento da crítica, principalmente de *Oz*, pavimentaram o caminho para *Família Soprano*. A série, criada por David Chase, estreou em 1999; seu principal diferencial, de antemão, era ter um mafioso como protagonista; se isso parece bobagem hoje, não era uma pergunta fácil de responder há alguns anos<sup>17</sup>. No entanto, com sua produção cinematográfica, uma história mais pessoal (na intimidade das relações de Tony Soprano com o grupo criminoso que lidera e com sua família), e um elenco menor e mais concentrado, a série virou um acontecimento cultural que colocou a HBO e a TV a cabo verdadeiramente no mapa. *Família Soprano* também alcançou aquela rara e maravilhosa equação de ser respeitado pela crítica e, ao mesmo tempo, ser um fenômeno popular.

Pode-se concluir, por conseguinte, que a HBO derrubou o muro erguido pelas grandes redes e acabou com o monopólio delas. Como na MTM, alguns anos atrás, estar

---

<sup>17</sup> A queda de algumas imposições ao que se podia mostrar ou não na TV americana, principalmente quanto à violência, sexo e linguagem, aconteceu apenas na década de 1990. Quando o FCC (*Federal Communications Commission*) permite as mudanças, os roteiristas passam a investir mais em temas polêmicos e realistas. Os estereótipos e convenções vão, assim, sendo abandonados.

na HBO era garantia de liberdade criativa, superação de limites e de liderar projetos de vanguarda na televisão. Para os *showrunners*, era uma sensação de estar além dos cânones hollywoodianos e de estar causando forte impacto na tradição. Ao mostrar que outros modelos de produção eram viáveis, o canal abriu caminhos para outros, como os já citados FX, Showtime e AMC produzirem séries tão marcantes e brilhantes quanto as da concorrente. Instadas novamente, as grandes redes não ficaram paradas, e trataram de produzir programas cada vez mais parecidos com o “modelo HBO” (mantendo os tradicionais 22 episódios por temporada). De forma geral, qualquer potencial criador de séries encontra amplas opções de potenciais financiadores a quem oferecer projetos. O sucesso crítico e popular das séries aquece o mercado, atraindo cada vez mais grandes atores e técnicos de qualidade, com ótimas condições para exercerem seus trabalhos. A política da HBO, portanto, se não rompeu com um movimento que já havia sido iniciado na TV americana, certamente o acelerou.

### **Os elementos da complexidade**

A exposição das fases históricas da TV norte-americana, bem como de programas importantes para a consolidação da arte das séries como a conhecemos hoje, sedimentaram o caminho para que estudiosos cada vez mais interessados pelo tema desenvolvessem ferramentas para melhor analisa-las. Bourdaa (2011) sustenta que os fatores e mudanças que fizeram as séries ganharem em complexidade repousam atualmente em critérios efetivos e palpáveis; elas devem, por exemplo, retrabalhar gêneros já existentes, inclusive criando novos formatos; ter ambições estéticas e cinematográficas sempre novas, e devem incluir ainda no modelo narrativo seriado elementos que atuarão na construção de mitologias próprias (como exemplo mais recente, pode-se citar o seriado *Lost*); devem ainda construir memória, serem autoconscientes e tender para o tratamento de assuntos realistas e controversos.

Tem-se então um variado cardápio no qual se pode trabalhar, sempre buscando equilibrar a repetição e a novidade para prender e atrair o público. O caminho para a descoberta da arte das séries foi gradual: na presente análise, foi demonstrado como, ainda nos anos 1950, *I Love Lucy* introduz o tempo como elemento dramático importante; já no final dos anos 1970, foi contado como *Dallas* criou memória ao “ressuscitar o tempo” como ponto estrutural da narrativa, mostrando que a telenovela poderia triunfar no horário

nobre, lançando mão de intrigas policiais e das velhas armas do folhetim; por fim, como *Hill Street Blues* mudou todo o panorama da ficção televisiva inaugurando a era da complexidade narrativa, por ser o primeiro programa que buscava equilibrar demandas episódicas e seriadas. Ao começar a explorar as potencialidades do relato seriado, acabou se transformando no mapa que definiu as séries dramáticas como as conhecemos hoje.

Pode-se argumentar que essa configuração mais recente gerou duas propriedades específicas no modo de narrar das séries, que ajudam a criar singularidade: o que podemos chamar de profusão (abundância) ficcional e a descrição intimista, segundo argumenta Esquenazi (2011). A especificidade atua no sentido de as condições de difusão das séries atuarem como um catalisador espontâneo dessas propriedades; elas dispõem de tempo para enriquecer progressivamente seu mundo ficcional. O texto usa cada linha ou cada imagem para completá-lo, mobiliá-lo, sempre de forma eficaz. Em tese, poderíamos dizer que se existe uma ideia para uma boa história, provavelmente não se tem uma série; todavia, quando há um universo, focado em uma personagem ou num grupo de personagens, possivelmente se tem uma série; assim, a noção de universo é fundamental para o êxito de qualquer seriado. A crescente maturidade do formato passou necessariamente por essas descobertas, que no fundo também são de ordem técnica.

Quando se tem em mente essa ideia de mundo ou universo ficcional, entende-se mais a especificidade das séries em relação a outros gêneros; e principalmente o porquê de o formato ter vingado na TV. As séries podem consolidar sua narrativa nos três planos - quantidade, credibilidade e qualidade - que caracterizam os mundos ficcionais. Por exemplo:

- as séries podem aumentar quase indefinidamente o número de personagens e aperfeiçoar as características ou modelar os temperamentos dos mesmos ao longo das suas participações na ação;
- ao multiplicarem as personagens, multiplicam também os pontos de vista possíveis sobre o mundo ficcional e enriquecem-no com outras tantas perspectivas. Aquilo a que se chama “autenticação” do universo ficcional reforça-se e aumenta-lhe a credibilidade;
- por último, podem aumentar a sua “enciclopédia ficcional”: a narração pode seguir caminhos imprevistos e geralmente férteis que justificam o catálogo dos lugares, ações e personagens propostos pelos fãs.

Essa profusão ficcional, ou plenitude do universo ficcional, mostra que as transformações nesses mundos imaginários não são meramente expansivas ou substitutivas: sua sucessão atua a enriquecer a memória das séries. Tem-se aqui o detalhamento, e um melhor entendimento, dos mecanismos que fizeram o sucesso de *Dallas*. Essa memória não é construída apenas pelo desenrolar dos episódios no acompanhamento da trama, mas também da percepção de se estar imerso em um universo coerente, do qual se quer sempre assistir mais histórias.

A outra especificidade apontada, que é quase uma consequência da primeira, é o gosto das séries pelo íntimo. Intimidade aqui não deve ser confundida com vida privada ou sentimento. Pode-se defini-la como o trabalho contínuo de coordenação entre imagem pública e a presença de uma continuidade pessoal.

A presença de uma variação entre a minha presença face à comunidade social, ou as minhas presenças sucessivas face a vários tipos de comunidades sociais e a minha própria tentativa de os unificar dá origem ao sentimento de intimidade e necessita da sua manutenção. (ESQUENAZI, 2011, p.139).

A possibilidade de oferecer esse espetáculo da intimidade, compreendido como a representação das diferenças entre a pessoa e seus papéis (privado, social e profissional), é uma das mais extraordinárias da ficção. O longo tempo do qual as séries dispõem cria esse gosto. A necessidade por parte dos roteiristas de se criar episódios que tenham identidade própria, mas também trabalhem em prol do todo, permite que as personagens possam ser exploradas em níveis mais profundos do que em outros formatos seriados, como a telenovela. Afinal, tem-se um universo à disposição para ser explorado; em toda grande série, há um protagonista marcante para ser nossa bússola.

No início, geralmente, a personagem deve ser tipificada e estável para facilitar o reconhecimento. No entanto, ela deve também evoluir e, eventualmente, transformar-se (ou aprofundar-se), para não se repetir e nem aborrecer. Os encontros com outras personagens, as projeções de personalidade na ficção, o jogo das ações e reações aumentam nosso conhecimento da intimidade de cada uma delas. Esse espetáculo, como vem sendo frisado, é um privilégio da ficção. A união desses fatores conduz à conclusão de que a narrativa serial permite, de forma privilegiada, acentuar a singularidade da personagem. Ela torna-se uma figura carregada de história pessoal, cada vez maior à medida que a série se desenvolve. A personagem, principalmente o protagonista, cresce



com o universo serial, até o ponto dos dois se confundirem, se amalgamarem numa coisa só. Assim eles fascinam e se tornam tão familiares para os espectadores.

Se é verdade que cada autor de ficção deve propor personagens acessíveis à leitura e, portanto, suficientemente tipificadas, utiliza depois todo seu romance ou todo o seu filme para as particularizar. Os criadores de séries dispõem não só de grande número de horas de emissão, como também de uma difusão fragmentada, estendida por vários anos, que dá aos telespectadores todo o tempo necessário para compreender e aceitar a evolução das personagens (ESQUENAZI, 2011, p.151-152).

Essas personagens, mais singulares e profundas, estão imersas em universos que nos passam um sabor de realismo. Portanto, pode-se adicionar como peça colaborativa à construção da complexidade a expansão do efeito realista que os roteiristas conseguiram aplicar nas séries. Realismo aqui não deve ser entendido apenas como “naturalismo” ou ausência de fantasia. Essa opção deve ser vista como um recurso que torna mais rico o “*storytelling*”. Para ganharem proximidade com a realidade e manterem a atualidade, as narrativas buscam no realismo da cena e na duração seus dois pontos de sustentação.

O realismo então não se constitui como mera cópia da realidade, mas como um tipo de discurso que obedece a regras rigorosas, não se pautando pela exatidão ou conformidade com o nosso mundo, mas pela impressão que causa por um narrador que conhece seu ofício. Muitas vezes, as séries remetem a um mundo desconhecido que elas tornam acessível ao espectador.

Há, conseqüentemente, duas atitudes possíveis face ao realismo, explica Jost (2012): a restituição e a invenção. A primeira parte da ideia de que realismo quer dizer copiar a realidade com a maior fidelidade possível. A segunda também é direcionada à realidade, mas visa, entretanto, fazer com que o espectador conheça aquilo que ele não conhece, oferecidos como brinde e benefício simbólico: descobrir a realidade que o circunda, inventá-la como se inventa um tesouro.

De certa forma, as séries trabalham com essas duas abordagens do realismo, que tornam melhores e mais impactantes as histórias. Segundo Jost, seguindo com essa reflexão, a primeira via de acesso à ficção é a atualidade, que também opera em uma dupla face: a dispersão e a persistência. A dispersão trabalha como a “espuma do dia, a aparição e desaparecimento de todos esses acontecimentos, pequenos ou grandes, que a

atravessam a vida das pessoas e das mídias no cotidiano” (JOST, 2012, p.28). Quando se fala de persistência, se quer dizer que atual é aquilo que persiste, “aquilo que os telespectadores, sejam eles americanos ou não, sentem como contemporâneo. O presente infla-se para construir uma duração muito mais longa, um tipo de banho de imersão no qual está mergulhado o mundo” (IDEM, p.29).

Jost confirma sua análise recorrendo aos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 ocorridos nos EUA. O fato funciona como uma nova fronteira que agrupou, depois de uma dezena de anos, em uma mesma comunidade, jovens e menos jovens; opera ainda como um ponto de referência, uma forma de concepção do tempo no qual somos absorvidos. É comum observar nas séries várias referências a essa data, assim como às guerras que a sucederam. Essa forma de reunir o público para além de seu próprio país é estranha para os roteiristas franceses que se contentam em fazer uso da atualidade-dispersão. Já para os americanos, esse princípio não é novo, como explica o próprio autor:

Se as séries americanas podem parecer tão próximas, apesar de sua estranheza, é por que elas se fundam em ideologias transnacionais, lugares comuns, que estão florescendo em muitos países: o complô (Bones, 24, Prison Break, Heroes); a rejeição das elites, colocando em destaque as manipulações (esses “bastardos de Washington que não fazem nada por nós”, “Ele não queixava muito quando jogou com o dinheiro desviado do contribuinte”, Prison Break). Mas o banho no qual estamos imersos explica também, e talvez, sobretudo, as reações dos personagens, dos quais funda a psicologia: ele motiva seus objetivos e, ao mesmo tempo, coloca o herói em uma situação que o espectador identifica como sua (IDEM, p. 29-30).

Um exemplo paroxístico, que ajuda a entender as colocações anteriores sobre o realismo, é o do primeiro episódio da terceira temporada da série *The West Wing*, filmado com urgência após o 11 de setembro e exibido três semanas depois. O episódio não apenas incorporou o fato à ficção, mas também trabalhou uma interpretação política vigorosa, sob a forma de um libelo anti-ignorância.

Tem-se até aqui uma construção que buscou identificar a origem e a especificidade das séries, entender como e porque surgiram, e os elementos que atuam na construção da reconhecida qualidade estética e complexidade das quais atualmente gozam essas narrativas. A necessidade de se passar por alguns programas e artistas revela que a arte das séries foi sendo construída aos poucos, com base em ousadia e tentativa, tanto por parte de criadores e executivos, em contextos sociais e econômicos distintos.

Depois desse percurso, uma nova abordagem para o termo fórmula, em relação às séries, será abordado no último tópico desse capítulo; a meta é torna-la um instrumento de análise inicial, para que se fique mais claro quais elementos entram em jogo para se criar uma série e fazê-la funcionar. Também será um preâmbulo para o segundo capítulo, no qual se detalhará as ferramentas de *storytelling* engendradas para a televisão.

### **Fórmula e formato**

Quando as séries nascem, já existe uma tradição viva e consolidada de gêneros contemporâneos no cenário da narrativa popular. E o diálogo com essa tradição não é de uma herança direta com seus protótipos, obviamente. Por isso, para situar a série nesse universo, Esquenazi define que a importância de se definir o que ele chama de fórmula, ou seja, o modo como a série vai apropriar e se dispor de determinado gênero. No caso, importa não o argumento, mas a máquina de fabricar argumentos, não o conjunto das personagens, mas a reserva de modelos de personagens, não a encenação, mas a definição de um quadro de encenação. Independentemente do tipo de história que conte, ou do formato que tenha, é sempre possível identificar esse comportamento nas séries de longa duração.

Primeiro, é necessário entender a definição de gênero nesse contexto. Pode-se abarca-lo em dois níveis. O primeiro, o gênero como forma, denota a combinação narrativa que o caracteriza, independente (ou relativamente independente) dos universos sociais onde é criada; o segundo, o gênero situado, poderia designar manifestações específicas de um gênero no interior de uma expressão como o “gênero melodramático francês de inícios do século XIX” ou “o policial americano do período entre duas guerras”.

A ideia de fórmula nasce da junção do gênero como forma – ou seja, “não situado” - e o campo das séries televisivas. É a bíblia dessa forma narrativa, baseada na criação de um modelo estável, pois uma ficção serial é composta de um grande número de narrativas postas de forma mais ou menos análoga (seus vários episódios). A fórmula trabalha, portanto, “como um conjunto de especificações que determinam uma utilização característica de um gênero. Cada fórmula representa uma matriz capaz de engendrar encarnações análogas de um modelo genérico particular” (ESQUENAZI, 2011, p. 83).

Constata-se que a noção de fórmula como apropriação específica de um gênero ainda padece de certa generalização. Contudo, é um ótimo ponto de partida. Para complementar essa ideia, pode-se acoplar a definição do roteirista e professor David França Mendes. Ele entende que o “que faz de uma série uma série, entre outras coisas, é ser um organismo, uma máquina de criar histórias<sup>18</sup>”. Note-se o interessante uso do termo máquina para se referir à natureza dessas narrativas utilizadas pelos dois autores, um francês e o outro brasileiro.

Falar em uma “máquina” é possível porque a experiência de ver uma série premia a repetição. Ela não é apenas uma história em muitos capítulos, mas trabalha se baseando na repetição dentro de seu próprio sistema. Em uma perspectiva mais pragmática, no âmbito da criação, há um conjunto de técnicas relacionadas ao universo serial, um modo de como engendrar conflitos entre as personagens e as manterem próximas. Isso faz com que o modo americano de produção, por exemplo, seja baseado na busca do equilíbrio constante entre convenção e inovação. Cada rede está sempre em busca de ideias novas para ir mais além. A renovação é necessária para a sobrevivência. O dilema de quem cria e vende séries é como criar novidades na replicação.

Na perspectiva do roteirista, que se vê diante do desafio complexo da criação, Mendes originalmente cunhou a ideia de “ecossistema” para sintetizar suas noções sobre a narrativa serial<sup>19</sup>. Segundo esse termo, uma série é uma máquina de criar histórias, consistentes com um universo e um formato. Para funcionar, essa “máquina” precisa investir na criação de um mundo forçado a interagir; engloba ainda a rede de conflitos entre os personagens e deve levar em conta quais serão as “portas de entrada” para novas histórias. Tomando como basicamente sinônimos os termos fórmula e ecossistema, percebe-se que estão sendo englobadas algumas das principais características especificamente seriais que foram expostas até então: a profusão ficcional no sentido de criação de um universo e a descrição intimista e singular das personagens, apoiadas no tempo longo como modo de difusão, e na demanda episódica e seriada que esse tipo de narrativa contínua exige.

---

<sup>18</sup>A afirmação do autor foi retirada de um texto do seu próprio website. Disponível em <http://davidfmendes.com/2014/10/20/o-que-faz-de-uma-serie-uma-serie/>

<sup>19</sup>Esses conceitos foram apresentados em oficina realizada em Goiânia, entre os dias 8 e 10 de outubro de 2014, da qual o autor do artigo participou. O professor e roteirista David França Mendes gentilmente cedeu o material apresentado nas aulas aos participantes para fins de estudo, desde que os créditos fossem cedidos. Mais informações disponíveis em: [http://www.goianiamostracurtas.com.br/gmc\\_2014/festival/oficinas](http://www.goianiamostracurtas.com.br/gmc_2014/festival/oficinas)

*Hill Street Blues* foi o primeiro programa a integrar essas características e fazê-las funcionar. Em sua fórmula, a delegacia e o trabalho policial junto a uma comunidade pobre de uma cidade grande constituem o universo da série; para se diferenciar das novelas e atender às demandas da complexidade, cria episódios autocontidos, que se sustentam (tem pelo menos uma trama com início, meio e fim bem identificados), mas que também deixam pontas soltas para que as histórias possam ser contadas de forma cadenciada e em profundidade; ao lançar um elenco considerado “enorme” em relação às outras séries da época nos EUA, permitiu que a vida íntima dos policiais fosse melhor explorada ao não apostar nos personagens heroicos típicos e investir o olhar na vida pessoal desses profissionais, nas suas relações de trabalho, embates com a comunidade e nos envolvimento pessoais e amorosos. Diante desse rico panorama, a máquina de criar histórias desse distrito policial pôde durar sete anos. O que *Hill Street Blues* fez e já foi dito aqui, mas vale a pena repetir, foi criar, para além de uma fórmula própria, uma fórmula de qualidade que pudesse ser usada ao bel-prazer pelos seus contemporâneos e herdeiros.

Outro ponto importante para uma série é a apresentação de seu formato, a qual será sempre feita no seu primeiro episódio, conhecido como piloto. Ele tem duas funções: ensina o telespectador a assistir a série e é, de certa forma, o episódio que os outros roteiristas da equipe vão imitar pelas temporadas seguintes. Em resumo, evidencia o padrão do programa, no qual podemos ver o mundo dos personagens em pleno funcionamento e como a série estrutura suas unidades básicas, ou seja, os episódios. Tome-se *House*, show de grande sucesso e da preferência deste autor, para exemplificarmos. A grande maioria dos episódios apresenta a mesma estrutura: no começo, alguém passa mal; House, o protagonista arredo, também sempre precisa atender casos mais simples para cumprir suas horas no pronto-socorro, o que odeia; o caso principal tem sempre um aspecto “extra médico” a ser investigado; a ocorrência clínica simples sempre tem uma relação com a doença principal; por fim, uma ou mais tramas se abrem na relação entre House e sua equipe, e com Cuddy, a diretora do hospital.

O formato põe em evidência também suas repetições, mecanismos que presenteiam o público com sua personagem preferida por muito tempo, mas sempre criando novas circunstâncias e conflitos, histórias, para que ele não se torne entediante. O formato engloba todas as repetições das quais as séries se utilizam: as redes de relações entre os personagens, a reprodução de dispositivos narrativos, de estruturas narrativas,

redundância de diálogos, imagens, trilha sonora, enfim, toda e qualquer repetição. O desafio que as boas séries conseguem vencer é o de utilizar a repetições sem que percam o sabor de novidade. Na ideia de fórmula, podemos dizer que se rastreia como o universo ficcional de uma série é criado, como a máquina de criar histórias é idealizada; no formato, se descobre como as engrenagens dessa máquina funcionam. Como narratologistas amadores, os telespectadores podem sentir um pouco do gosto da arte dos escritores, envolver-se tanto na fruição diegética quanto no engajamento formal, a depender dos objetivos de cada pessoa. Em resumo, o formato nos permite compreender os procedimentos desse tipo de programa.

Diante do exposto, pode-se entender a ideia fórmula como uma tentativa, mais no nível da estrutura, de se entender como as séries podem ser abordadas teoricamente. Ela permite abranger um duplo movimento. Primeiro, auxilia a compreender como uma série utiliza as estruturas de um determinado gênero de modo frequentemente original, ou seja, com qual tradição dialoga, suas origens. Segundo, incorporando a ideia de ecossistema à de fórmula, podem-se desnudar seus formatos e dispositivos narrativos: como funciona o mundo criado, a estrutura dos episódios, as redes de relações entre personagens, a repetição dos modelos. Tem-se a construção de um caminho que pode partir do geral para o particular, a ser trabalhado de acordo com as necessidades do analista. Esse segundo movimento, à primeira vista, dá pistas mais concretas para o estudo das séries em um plano formal, ao colocar ênfase na sua estrutura interna de funcionamento, pois algumas questões as quais o analista querará investigar necessitarão não apenas de visadas em episódios individuais, mas em temporadas inteiras.

\*\*\*

Com a exposição do surgimento e evolução das séries, bem como dos elementos que atuam na construção de sua complexidade, tem-se privilegiado a dimensão da forma. Antes de aprofundar ainda mais nesse aspecto, um aparte é necessário para elucidar a relação especial que é formada entre esses programas e seus telespectadores. Tomando o modelo da cultura das séries de Vieira (2013) novamente, é hora de abordar as duas dimensões restantes: os contextos tecnológicos em torno do digital e da internet, que mudaram acentuadamente a circulação de séries em nível global e readequaram o consumo para além do modelo tradicional de difusão televisiva; e por último, a relação dos telespectadores com esses programas, por meio de comunidades de fãs dedicados às

séries televisivas. O cenário contemporâneo é de ampliação das formas de produção e de consumo do audiovisual. Mesmo que a TV ainda esteja consolidada no modelo tecnológico de transmissão de sinal, há uma série de novas dinâmicas espectatoriais em torno das séries de televisão.

As sementes para essas novas dinâmicas foram lançadas por séries clássicas, décadas antes do *boom* vivenciando atualmente. *I Love Lucy* inventou uma nova forma narrativa ao incorporar o tempo como dimensão básica, marcando de certa forma a ideia de personagens que se desenvolviam, inscrevendo-as na mesma relação com o tempo que seu espectador. Alguns anos depois, *Dallas* criou memória ao “ressuscitar o tempo” como ponto estrutural da narrativa, mostrando que a telenovela poderia triunfar no horário nobre, lançando mão de intrigas policiais e das velhas armas do folhetim. Já *Hill Street Blues* mudou todo o panorama da ficção televisiva inaugurando a era da complexidade narrativa; por ser o primeiro programa que buscava equilibrar demandas episódicas e seriadas, explorando as potencialidades do relato seriado, acabou se transformando no mapa que definiu o formato seriado como o conhecemos hoje.

As noções de tempo e memória nos programas estudados foram usadas por seus autores no sentido de aprofundar as potencialidades do relato seriado, acabando por forjar uma nova relação das séries com o público. Os *prime-time serials*, como ficaram conhecidos esses programas, trabalham com as histórias de longo prazo e oferecem uma distinta forma de investimento no personagem. Assisti-los, então, passou a exigir novas habilidades da audiência. Seguir os episódios na ordem idealizada pelos realizadores, além de entender as regras dos universos ficcionais construídos, passou a entregar como recompensa a experiência muito mais profunda de acompanhar um protagonista ou um conjunto cativante de personagens que se aprofundam e se transformam, além de uma trama que se desenvolve ao longo dos anos. Por conseguinte, as modificações tecnológicas propiciadas pelo advento do digital e da internet impulsionaram sobremaneira o consumo das séries, tornando-as uma forma de entretenimento onipresente na contemporaneidade.

Este cenário é propício para criação de um profícuo engajamento entre telespectadores e séries que não existe em tamanho grau com outros produtos ficcionais. Esses programas não permanecem na televisão sem audiência; mesmo quando não é visto massivamente, podem sobreviver graças à campanha e fervor de pequenas comunidades

de fãs empenhadas em mantê-los no ar. As modificações tecnológicas que acontecem ao longo do tempo transformam essas relações, mas sempre tem favorecido contextos de diálogo com público e criado alicerces para uma cultura das séries na contemporaneidade. Portanto, interessa a seguinte pergunta: de que modo as formas atuais de consumo televisivo em suporte digital (seja pela internet, via acesso legal ou ilegal, seja por DVD e Blu-ray) têm criado condições para a formação de uma nova telefilia, diacrônica e transnacional?

Em retrospectiva, desde a popularização da transmissão a cabo e do videocassete no início dos anos 1980, a balança do controle tem pendido mais para o lado do espectador. O aumento do número de canais contribuiu para a repetição constante de programas de modo que o público pudesse acompanhá-los por meio das reprises veiculadas cronologicamente ou pudesse ver aqueles que perderam durante a semana. Os equipamentos que permitem variação no tempo da exibição, como os videocassetes e gravadores de vídeo digitais, “possibilitam aos espectadores escolherem quando querem assistir a um programa. E, um dado mais importante no sentido da construção da narrativa, eles podem rever episódios ou partes deles para analisar momentos complexos” (MITTELL, 2012, p.35). Embora algumas séries selecionadas já fossem comercializadas em fitas de vídeo durante anos, foi o tamanho compacto e a qualidade visual dos DVDs que permitiram a explosão de uma nova maneira de assistir televisão na qual os fãs, que agora podiam acompanhar de uma vez a temporada de determinada série, são encorajados a ver múltiplas vezes o que antes era uma forma de entretenimento considerada efêmera. Mesmo programas que não desfrutaram de grande audiência, apesar da chancela da crítica, ganharam uma nova chance com o DVD, na medida que fãs dedicados adotaram a possibilidade de colecionar televisão nesse formato.

Atualmente, esses comportamentos se aprofundaram devido a novos avanços tecnológicos, especialmente com a popularização da internet. O que se tem visto no período recente é a formação de uma geração de espectadores interessados e capazes de assistir séries pela rede, seja por meio de downloads via torrent disponibilizados por sites especializados, ou por serviços de streaming. Circula ainda na rede amplo material exclusivo oferecido pelos próprios canais que abrangem promos, trailers, entrevistas, além de expansões do mundo narrativo, como blogs ou sites de personagem, bem como de episódios feitos exclusivamente para a internet. Acompanham esses processos diversas estratégias desenvolvidas para que o telespectador seja instado a comentar nas redes



sociais durante a exibição dos episódios. Ainda, no contexto atual, a circulação das séries é garantida principalmente pelas trocas de arquivos entre usuários por meio de sistemas de armazenamento diversos como sites de hospedagem de vídeos e compartilhamento *peer to peer*.

Vieira argumenta que há um processo no qual gradativamente se deixa de falar de exportação de produtos televisivos dando lugar à circulação dos mesmos. Não se trata aqui de advogar a superação de um modelo de televisão nacional e em fluxo para um modelo transnacional e em rede, mas sim de notar as mudanças que esses processos têm acarretado.

Seria leviano ignorar que vivemos um contexto cultural e tecnológico singular, em que a facilidade no acesso a diferentes séries, inclusive de épocas passadas, vislumbra a formação de um conjunto de novos espectadores cujo repertório está sendo formado por uma tela conectada, cujos hiperlinks apontam para um ambiente multitarefas e multiplataforma perante o qual redimensionamos nossa atenção e nossas funções espetatoriais (VIEIRA, 2013, p.9).

As emissoras buscam, à sua maneira, ocupar os novos espaços de oferecimento de material televisivo. Há pelo menos uma década a Rede Globo tem dado destaque à própria memória e investido no mercado digital de home-vídeo, por meio do lançamento em DVD de suas principais novelas e minisséries<sup>20</sup>, que de algum modo ou outro foram marcantes na história da teledramaturgia brasileira. No caso da TV a cabo, ocorre um processo acentuado de ocupação do espaço digital por meio de serviços de streaming ao vivo ou on-demand como o HBO Go, Telecine Play, Fox Play e Globosat Play. A própria Rede Globo também investiu nesse setor e disponibiliza em seu site oficial os capítulos, na íntegra, das telenovelas que estão em exibição atualmente.

Essas iniciativas revelam o esforço que os conglomerados televisivos têm feito para atender as novas demandas de consumo. O interessante é notar que os novos canais permitem o acesso via internet não só à programação atual, sincrônica, mas também aos vídeos antigos, à memória dos canais. Ocorre então, paulatinamente, a construção de uma telefília diacrônica, que requer memória e acesso contínuo, com os quais podemos traçar

---

<sup>20</sup> A emissora, inclusive, conta com uma loja virtual própria na qual disponibiliza seus produtos. Ver <http://www.loja.globo/novelas/novelas-em-dvd.html> e <http://www.loja.globo/cds-dvds/dvds/minisseries-e-series.html>.

a história dos gêneros e dos formatos, entender suas conformações e, quem sabe, suas superações. “E é no universo do digital, dentro e fora da rede, que se armam os alicerces dessa espectralidade hiperconectada típica de uma cultura das séries, que podemos chamar de cibertelefilia” (IDEM, p.10).

Cada vez mais os acervos digitais da TV, no que concerne às séries, se constituem como uma grande e acessível cinemateca. É possível que esteja em estruturação uma telefilia que funcione de modo análogo à cinefilia; nesta, o objetivo não é apenas acompanhar arduamente todos os lançamentos e novidades das salas de cinema, mas estudar e pesquisar outras épocas cinematográficas, em suas diferentes linguagens, e o amplo escopo de questões que permeiam a sétima arte. O crescente interesse pelas narrativas seriadas tem ampliado a oferta de material televisivo para além do que está sendo exibido sincronicamente, indo em direção a séries clássicas, que podem ser revistas sob o prisma de novos interesses. A facilidade de acesso e a digitalização das séries de TV das mais variadas épocas e países, - hoje disponíveis em DVDs, Blu-rays, serviços de streaming e via downloads legais ou ilegais - vem permitindo uma ampliação do modo de assistir, seja por meio de estudos formais mais abrangentes e complexos por parte da academia, seja na fruição dos fãs. Portanto, há uma constante circulação das séries que faz como que elas se mantenham vivas e, importante reafirmar, que leva a ficção televisiva a não ser considerada como uma forma de entretenimento essencialmente efêmera.

Seguindo o esquema de Vieira, chegamos finalmente à relação entre os programas e seu público. Assistir televisão é relativamente um ato particular, ainda que desfrutado muitas vezes em meio familiar ou com pessoas mais próximas. O que temos qualificado como engajamento, no entanto, é participar de atividades variadas que se estendem a partir desse ato particular, as quais refletem um envolvimento emocional acentuado com as narrativas televisivas. Em suma, tratam-se de novas e complexas dinâmicas espectraliais que são gestadas no seio de comunidades do tipo, por meio de trocas simbólicas e materiais pelos fãs entre si, dos fãs para as emissoras e das emissoras para os fãs.

Os fãs podem ser descritos como espectadores devotados e profundamente comprometidos com a série que gostam. Para eles, a experiência com o texto televisivo não se limita ao momento da transmissão dos episódios, mas vai além por meio de

diversas atividades que podem ser realizadas dentro de uma comunidade virtual. Essas práticas podem ser descritas como um ciclo, por exemplo, no qual os fãs assistem ao episódio, depois vão a um fórum na rede para comentá-lo, em seguida procuram por notícias e spoilers dos episódios seguintes, ou seja, vivem cercados pela atmosfera do programa.

Esses telespectadores engajados também são decodificadores ativos, que compilam e procuram informações sobre o universo ficcional das séries, a fim de construir uma espécie de conhecimento enciclopédico. A facilidade de acesso propiciada pelo digital permite aos fãs demonstrarem um conhecimento cada vez mais amplo sobre os modos de encenação, os diálogos, a caracterização dos personagens, o desenvolvimento das tramas e a montagem das cenas. O *Lostpedia*<sup>21</sup>, lançado em 2005, é um exemplo claro desse tipo de prática. O site é um posto privilegiado para quem busca dados sobre a série *Lost*, sendo de livre acesso e corrigida pelos próprios fãs; além de organizar informações narrativas e contextuais sobre os acontecimentos da ilha, ainda disponibiliza referências de estudos acadêmicos e obras dos próprios espectadores, indicando claramente uma experiência de aprofundamento que extrapola o ato de assistir aos episódios das séries favoritas.

Henry Jenkins sublinha três características que descrevem a mudança no perfil do público atualmente: recirculação, participação e o surgimento das comunidades virtuais. Essa visão atesta o caráter ativo dos fãs, que usam as novas tecnologias e se adaptam a um novo ambiente sociocultural a fim de criarem e redefinirem linguagem, práticas, identidades e valores (Bourdaa, 2011, p.38). Em resumo, a recirculação demonstra a possibilidade de transmissão de conteúdos para uma vasta audiência, principalmente com o advento da internet, libertando os produtores da falta de canais apropriados para o compartilhamento de suas criações. A participação é o conceito central de um contexto no qual os indivíduos tem o direito de se tornarem ativamente envolvidos na criação e recirculação de conteúdo cultural; a lógica comercial dos meios de comunicação de massa presume uma audiência composta de produtores e consumidores. A lógica cultural que

---

<sup>21</sup> Hoje, onze anos depois da invenção da *Lostpedia*, é possível afirmar que qualquer série que tenha relativo sucesso terá uma página parecida. O próprio programa que analisaremos nesse trabalho, *The Newsroom*, também tem um site no domínio *Wikia*, feito pelos próprios fãs e aberta para a edição. Ela está disponível em [http://thenewsroom.wikia.com/wiki/The\\_Newsroom\\_Wiki](http://thenewsroom.wikia.com/wiki/The_Newsroom_Wiki).

envolve os fãs faz aparecer uma linha muito mais fina entre consumo e produção, leitura e escrita.

Por fim, as comunidades virtuais significam o estabelecimento de relações sociais que emergem por meio da participação dentro de ambientes mediatizados, nos quais há regras para acatar e seguir. Para cada série de sucesso, há várias comunidades virtuais que agregam espectadores, de diferentes locais e matrizes culturais, que se dedicam à troca de experiências, informações e outras práticas participativas, como a criação de fanfictions e fanfilms, obras pictóricas, audiovisuais e literárias feitas e divulgadas pelos fãs. Para Jenkins, esses locais aumentam a importância da cultura popular porque os meios de comunicação de massa acabam fornecendo uma estrutura compartilhada de comunicação entre membros de comunidades que não possuem pouco ou quase nada em comum, a não ser o gosto e a vivência de acompanharem personagens ficcionais, que acabam se tornando a referência para conversas. “Então, não surpreende que a maior porcentagem de grupos de discussão on-line se centre em filmes, televisão, música popular, revistas em quadrinho, e assim por diante”<sup>22</sup>.

Além de envolver uma gama de espectadores em torno de uma série, essas comunidades podem servir como portas de entrada para um conhecimento mais amplo de séries clássicas do mesmo gênero ou de outras obras interessantes do seu próprio tempo. A paixão intensa por um programa específico pode abrir caminho para uma cibertelefilia mais ampla, fazendo com que os espectadores passem a ter um repertório qualificado em relação à ficção televisiva. Nesse contexto de ampla oferta de conteúdo de qualidade e formas variadas de assisti-lo, o engajamento entre público e séries pôde se aprofundar ainda mais.

A evolução das séries nas duas últimas décadas sugere um novo paradigma da ficção televisiva com revisão conceitual dos formatos episódicos e seriados e um alto nível de autoconsciência nos mecanismos de relatar, mudanças que exigem um espectador intenso em seu envolvimento e concentrado tanto na fruição diegética como no conhecimento formal. Em outras palavras, o prazer advindo da fruição ficcional junta o desejo de ser “tanto ativamente engajado na história e manipulado de maneira bem-sucedida pelas maquinações do modo de relatar. (...) queremos aproveitar os resultados

---

<sup>22</sup> Jenkins H., *The poachers and the Stormtroopers*. Cultural convergence in the digital age. Disponível em <http://web.mit.edu/~21fms/People/henry3/pub/stormtroopers.htm>.

da máquina ao mesmo tempo em que nos maravilhamos com o seu modo de funcionamento” (MITTELL, 2012, p.48).

Essa necessidade de adquirir uma certa competência (que pode ser entendida como uma inclinação para o jogo simbólico) para decodificar histórias e universos ficcionais é especialmente relevante para parte da mídia no momento, conforme argumenta:

Certamente os videogames pressupõem essa habilidade para que se entenda e interaja com uma gama de mundos ficcionais e de interfaces – quase todos os jogos contêm seus próprios módulos de treinamento diegético conforme os jogadores aprendem a dominar os controles e expectativas desse mundo virtual em particular. O cinema também acompanhou o surgimento de um ciclo de filmes quebra-cabeça que demandavam do público entender suas regras em particular para poder compreender sua narrativa; filmes como *O Sexto Sentido*, *Pulp Fiction*, *Amnésia*, *Os Suspeitos*, *Adaptação*, *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* e *Corra, Lola, Corra*, todos incorporaram uma estética do jogo, convidando o público a jogar junto com os criadores e desvendar os códigos interpretativos para que as estratégias narrativas complexas fizessem sentido. Mas essencialmente, o objetivo desse tipo de filme não é resolver mistérios à frente de seu tempo; de outro modo, queremos ser competentes o suficiente para acompanhar suas estratégias narrativas e ainda ter prazer em ter sido manipulados de maneira bem-sucedida (IDEM, p.48).

Mittell demonstra então que, em relação aos consumidores, o ramo comum que se manifesta tanto entre as narrativas televisivas quanto em muitos formatos digitais como os videogames e páginas da internet é a necessidade da compreensão de procedimentos, um reconhecimento de que aos modos de expressão acompanham certos protocolos específicos, e que para engajar-se em tais formatos deve-se dominar seus procedimentos de base. Na internet, logo temos que aprender a *linkar*, buscar e adicionar favoritos como procedimentos básicos; no videogame isso é ainda mais evidente, pois o domínio dos procedimentos é um requisito para o sucesso.

No caso das séries, a reflexividade operacional de alguns dramas complexos nos convida a pensar no ambiente ficcional ao mesmo tempo em que apreciamos sua construção. Mittell enumera programas como *Arquivo X*, *Buffy – A Caça Vampiros*, *Família Soprano*, *Seinfeld*, *Alias – Codinome Perigo*, *24 Horas*, *Lost* e *Veronica Mars*, que, cada um a seu modo, se utilizam de estratégias narrativas inovadoras - equilíbrio das exigências competitivas e de fruição da produção episódica e seriada, episódios mais

experimentais, autoconsciência narrativa que vai contra a própria convenção das séries (especialmente *Seinfeld*), revoltas imprevistas na trama que mudam completamente o quadro do universo ficcional, momentos que são construídos sem medo de causar confusão temporária no espectador (como sequencias fantasiosas que não são claramente demarcadas ou sinalizadas), em suma, variações nas estratégias de *storytelling* assinaladas de maneiras muito mais sutis que se afastam da televisão convencional.

O espectador é instado a um tipo de fruição mais distinto nesses programas, pois a estética operacional dessas histórias complexas o convida ao engajamento do analista formal, ou seja, aquele que terá o prazer de dissecar as técnicas utilizadas para transmitir demonstrações espetaculares da arte do *storytelling*, as quais o próprio autor denomina de pirotecnias narrativas. “Este modelo de acompanhamento formalmente consciente é altamente encorajado, já que sua fruição está associada ao nível de consciência que transcende o foco tradicional na ação diegética típica de muitos espectadores” (IDEM, p.44). Os seriados dramáticos dos quais tratamos aqui exigem significativas demandas e habilidades da audiência, que é recompensada com uma experiência muito mais completa da narrativa. Idealmente, é esperado que os espectadores assistam os episódios em sequência e que sigam cuidadosamente os desenvolvimentos de enredo e personagens. Mittell acrescenta a essa equação a televisão narrativamente complexa, que encoraja e até mesmo necessita de um novo modelo de engajamento do público.

No processamento de tais programas, os espectadores se pegam entregues a uma diegese convincente (assim como em todas as histórias eficazes) e também concentrados nos processos discursivos do contar necessários para que tais programas façam de um grande número de espectadores narratologistas amadores, observando os usos e violações das regras, recuperando cronologias e evidenciando inconsistências ou continuidades entre episódios e até entre séries (IDEM, p.49).

Essa dinâmica não diminui a importância da fruição tradicional do aprofundamento das personagens, consistência do universo elaborado, solução clara da trama, excitação com a ação em curso e humor. Na verdade, a complexidade narrativa em sua melhor forma inclui todos esses elementos, além de acrescentar o desfrute do engajamento formal. A contundente popularidade de alguns programas citados por Mittell sugere que um numeroso público pode se envolver e divertir com relatos bem desafiadores e intrincados.

\*\*\*

Após o breve histórico do surgimento e evolução das séries nos EUA e discussão sobre os novos contextos de circulação e consumo, é hora de aprofundar o entendimento dos mecanismos utilizados nas narrativas. A emergência da televisão como espaço possível de qualidade artística nas últimas décadas se deve não pela superação do cinema, fonte de inspiração desde o princípio, mas sim pelo investimento na singularidade estilística das séries. Com o apoio dos detalhados trabalhos de Thompson (2003) e Newman (2006) se buscará explicar como certas estratégias de *storytelling* específicas da TV fazem tanto sucesso e provocam seus efeitos.

No mesmo capítulo, entrará em cena o jornalista como personagem de cinema e a história dos *newspaper movies*, para que possa ser entendida a origem, herança e o imaginário criados em torno desse profissional pela narrativa cinematográfica.

## **Capítulo 2 – Séries, cinema e jornalismo**

### **Séries e cinema clássico: como a TV inventou seu próprio modo de contar histórias**

Filmes populares e séries contam histórias de forma interessante, divertida e de modo facilmente compreensível. Apesar de parecerem elementares, ainda assim os espectadores precisam estar atentos para vários personagens, múltiplas linhas de enredo e significados temáticos. Thompson (2003) argumenta que TV e cinema compartilham certas técnicas narrativas e escondem suas próprias inteligência e habilidade sob uma capa de simplicidade. Não por acaso, um dos triunfos da narrativa clássica de Hollywood é sua objetividade e capacidade de contar histórias de maneira unívoca e integral. Para se começar a construir as séries na televisão, não surpreende que os escritores tenham se apropriado de um modelo que já tinha sucesso garantido. Por esse motivo, serão dedicadas algumas linhas para entendermos melhor como funciona o cinema clássico hollywoodiano, antes de se voltar às especificidades narrativas das séries.

Mesmo atestando que o número de narrativas possíveis pode ser ilimitado, o sistema que ficou conhecido como cinema clássico de Hollywood, historicamente, tem

dominado a produção cinematográfica de ficção. Como sustentam Bordwell e Thompson (2013), esse modo é conhecido como clássico devido a sua história influente, estável e longa; e de Hollywood porque assumiu sua forma mais elaborada nos filmes de estúdios norte-americanos. É um padrão herdeiro também de formas históricas específicas: a peça bem-feita, a história de amor popular e principalmente o conto do final do século XIX.

O cinema clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver algum problema ou atingir objetivos específicos. Essa concepção de narrativa depende de personagens individuais como agentes causais. Causas naturais ou sociais, por exemplo, podem afetar a ação, mas a narrativa dá ênfase às motivações psicológicas: decisões, opções e traços da personagem.

Como existe a necessidade de se alcançar um objetivo, o desejo é o que movimenta a narrativa. Uma personagem quer alguma coisa e deverá trilhar um percurso para que a meta seja alcançada. No entanto, deve existir um conflito na história, pois senão nada impediria a personagem de conquistar rapidamente seu objetivo. No filme clássico, haverá sempre uma força contrária, um indivíduo com características e vontades opostas, para que o embate com o protagonista possa acontecer. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não dos objetivos.

Na sua estrutura, o filme respeita o formato de um estado inicial de coisas que é perturbado e precisa ser restabelecido. É importante frisar que causa e efeito implicam mudanças, pois se as personagens não desejassem algo diferente em relação à sua situação do início da narrativa, a alteração não ocorreria; por isso, os traços e desejos da personagem são fatores decisivos de causa e efeito, fazendo com que a forma na qual o filme é organizado trabalhe no mesmo sentido. Geralmente os enredos são compostos por uma disposição dupla: uma que envolve um romance heterossexual e uma que envolve outra esfera (trabalho, guerra, missão, busca). Cada uma dessas linhas narrativas possuem objetivos e obstáculos próprios; se a esfera do romance e a externa são distintas, não deixam de ser interdependentes, e é comum que as duas se cruzem e resolvam-se no clímax do filme.

A causalidade como princípio unificador do padrão clássico fundamenta a organização espaço-temporal do filme. As configurações espaciais são motivadas realisticamente e por necessidade composicional. No plano temporal, o enredo irá omitir intervalos de tempo desimportantes para exibir apenas eventos de importância causal; a



ordem, frequência e duração dos eventos da história serão estabelecidas de modo a revelar as relações de causa mais salientes. Esse processo é particularmente evidente no mecanismo do prazo final ou *deadline*, bem característico do tipo de obra que está sendo descrito. “Que o clímax de um filme clássico seja frequentemente um prazo final demonstra a força da estrutura em definir a duração dramática como o tempo que se gasta para alcançar ou deixar de alcançar um objetivo” (BORDWELL, 2004, p.280). Em outras palavras, o enredo organiza a história cronologicamente de forma a apresentar a cadeia de causa e efeito mais notadamente.

O segmento clássico é montado de forma na qual faça avançar a progressão causal e abra novos desenvolvimentos de enredo. Aqui, nada acontece por acaso. As cenas são temporal e espacialmente fechadas, mas abertas causalmente; se se pode falar de linearidade na estrutura clássica, é porque existem processos complexos que trabalham para que o espectador pense que está diante de uma obra que “já existe”, na qual a narração parece intervir de fora. Para atingir esses objetivos, as sequências montadas tendem a funcionar como um resumo transicional, comprimindo um desenvolvimento causal único, mas a cena dos personagens em ação, pilar da narrativa hollywoodiana clássica, é construída de forma mais intrincada, como se argumenta a seguir:

Inicialmente temos a exposição que especifica o tempo, o lugar e os personagens relevantes – suas posições espaciais e seus estados mentais atuais (geralmente resultado de cenas anteriores). No meio da cena, os personagens agem no sentido de alcançar seus objetivos: lutam, fazem escolhas, marcam encontros, determinam prazos, planejam eventos futuros. No curso de sua ação, a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento futuro. Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada em suspenso para servir de motivação à próxima cena (BORDWELL, 2004, p.282).

A explicação de Bordwell revela que dispositivos específicos fazem o tempo do enredo depender da cadeia de causa e efeito da história. Compromissos ou prazos, por exemplo, causam os encontros das personagens umas com as outras (o que cria embates e conflitos). As motivações no filme narrativo clássico tendem a ser as mais claras e completas possíveis, e basicamente todos os dispositivos irão se concentrar em colocar esse processo em evidência.

A história também se estrutura por meio da manipulação do espaço. Com as escolhas corretas e posicionamento da câmera, que parece ser onipresente, o espectador deve ter sempre a sensação de que está presenciando a porção mais vital da experiência. A câmera é o observador invisível ideal, o olho que tudo vê em nosso benefício. Os eventos que ocorrem na tela devem ser nossas principais fontes de informação. Para Bergala (apud Aumont, 2009) essa identificação do olhar do espectador com o da câmera, esse lugar privilegiado que ocupamos ao ver esses filmes, estabelece um processo de identificação primária. O que ele chama de identificação secundária, que ocorre com a história que está sendo apresentada, só é possível devido à simbiose prévia do olhar com a câmera. Essa relação faz com que o público formule hipóteses para formar a trama do filme e não indague sobre o porquê do modo de representação; a estrutura clássica administra a fruição do espectador, solicitando a montagem da narrativa de uma única forma: como uma história denotativa, unívoca e integral.

A subordinação do tempo e espaço da história aos princípios de causa e efeito fazem com que narração clássica privilegie, portanto, a representação da realidade objetiva da história, por meio da qual vários estados de subjetividade e mentais podem ser medidos. O andamento da narração é relativamente irrestrito; ela sabe mais do que qualquer personagem ou todos, esconde relativamente pouco e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público. Mesmo se acompanhamos uma personagem, existem partes do filme que nos dão acesso a coisas que ele não sabe. Porém, é importante ressaltar que a narração não está presa sempre a esses preceitos e pode variar devido a motivações genéricas. Os filmes de mistério, por exemplo, buscam seu efeito na regulação e no limite de informações que liberam aos espectadores.

A objetividade citada no parágrafo anterior é um dos pontos fundamentais a manter a comunicabilidade da narrativa com o espectador. Tal observação é patente na forma como a trama lida com as omissões, por exemplo. Ao ocorrer um lapso temporal, uma montagem em sequência ou algumas linhas de diálogo nos deixam a par. Se uma causa é omitida, logo seremos informados de que está faltando alguma coisa; as lacunas raramente são permanentes. A narração clássica também é fortemente redundante, pois são construídas de modo a fazer com que seus personagens e seus comportamentos produzam e reiterem dados fundamentais da história. A discricção desse modo de contar, para fins de síntese, funciona quase como uma “inteligência editorial”: seleciona fragmentos temporais para tratamento em grande escala, enxuga outros e apresenta os

demais de modo muito comprimido (as sequências em montagem), simplesmente eliminando os eventos sem consequência.

Apesar de sua eficácia e dominância, o cinema clássico de Hollywood é apenas um dentro os muitos sistemas que podem ser usados para construir filmes narrativos. Esse modo tende a tratar os processos de narração e os elementos narrativos de formas particulares e distintas. A TV, graças à proximidade das duas mídias, se inspira nos princípios do cinema clássico precisamente por ter à disposição um modelo constante de normas e coroado de êxito em contar histórias interessantes e divertidas de forma direta. Elementos como o entrelaçamento de duas ou mais linhas de enredo, o uso de indicadores temporais claros como compromissos e prazos finais (deadlines), o uso de motivos visuais que se tornam emblemáticos de uma ideia importante (geralmente, objetos muito ligados aos traços de um personagem) e a inserção de causas pendentes<sup>23</sup> para “costurar” cenas temporalmente separadas são algumas das técnicas narrativas que cinema e televisão compartilham. Esses fatores funcionam porque o objetivo da maioria das séries de TV também é contar histórias claras e unificadas. Historicamente, pelo menos a grosso modo, pode-se afirmar **que a TV se especializou nos aspectos narrativos da história**, enquanto o cinema reinou soberano na questão das imagens e sons (embora cada vez mais, como demonstramos no primeiro capítulo, as séries venham se tornando também referência em termos imagéticos). A arte atual das séries de TV repousa sobretudo no texto, capaz de atrair a atenção da audiência em uma mídia essencialmente dispersiva e cacofônica e de provocar repetições estruturais que, apesar disso, se apresentam constantemente como novidade – enquanto o cinema é mais caracterizado pela contenção da linguagem e pelo investimento na *mise-en-scène*. Essa “escolha” das séries televisivas, e também das novelas, é mais um fator a explicar seu parentesco próximo com a estrutura clássica. Portanto, tais conceitos analíticos usados para os filmes também podem ser aplicados à ficção seriada.

No entanto, mais do que adaptar as práticas do filme, a televisão forjou suas próprias mudanças nas tradicionais formas narrativas. As especificidades de cada mídia fizeram com que técnicas bastante diferentes fossem desenvolvidas. A TV sofre com restrições de tempo no nível da duração dos episódios, e com interrupções intrínsecas como intervalos comerciais e exibições semanais; por isso, teve que desenvolver

---

<sup>23</sup> Do termo em inglês *dangling causes*. São basicamente informações ou ações que não levam a nenhum efeito ou resolução imediata até o final do filme.

estratégias particulares para lidar com essas quebras. Além dessas restrições, uma grande quantidade de grade de programação precisa ser preenchida, fato singularmente evidente na TV aberta norte-americana, com suas temporadas de 22 a 24 episódios.

Newman (2006) chama a atenção para o fato de que essas restrições, e todo o contexto em torno da produção das séries, devem estar apoiados em uma discussão sobre a interação entre arte e comércio na indústria televisiva. Na perspectiva das emissoras, seus programas são atrativos para vender números de audiência a anunciantes. Produtores trabalham com o objetivo semanal de “entregar” a maior e mais qualificada quantidade de espectadores para os clientes dos canais. Para isso, as pessoas devem querer assistir os programas e acompanhá-los regularmente. Essa condição industrial não mudou desde então, mas o autor sustenta que é justamente nesse contexto que a televisão cresce artisticamente, pois precisa recompensar tanto gregos quanto troianos, ou seja, a audiência e patrocinadores<sup>24</sup>. Os mecanismos narrativos adaptados e inventados pela TV funcionam bem porque são consequências imediatas de sua economia, e não em detrimento dela; se esses obstáculos ajudam a explicar porque a televisão tende a aderir mais facilmente a estruturas narrativas banais ou repetitivas, pode também nos fazer respeitar mais os autores que conseguem trabalhar de forma criativa diante de tantas limitações, e assim criar séries e programas marcantes não só pelo sucesso de audiência, mas também pelo triunfo estético.

---

<sup>24</sup> A insistência na descrição do contexto, principalmente econômico, do surgimento e consolidação das séries na TV americana não se dá por acaso. Como também expõe Esquenazi (2011, p.47) a produção de programas para televisão é complexa e segue duas lógicas diferentes, uma comercial e outra cultural, que mobiliza muitas parcerias. O surgimento de uma série não pode ser adequadamente descrito apenas em termos financeiros: a circulação que é essencial ao seu sucesso produz-se no interior de uma economia paralela, que é cultural. A partir dessa constatação, pode-se falar do nascimento do produto cultural televisivo. Numa primeira fase, os produtores do programa vendem-no a distribuidores: o programa é simplesmente uma mercadoria material. Em seguida, o programa-mercadoria muda de papel e torna-se um produtor. E a nova mercadoria que produz é um público, que, por sua vez, é vendido a anunciantes ou patrocinadores. Na segunda fase, ou transação, o produto televisivo muda de papel. Sua capacidade de fidelizar telespectadores é que circunscreve seu valor, ele deixa de ser apenas mera mercadoria. O público não compra o programa, veem-no porque é fonte de prazer. Este segundo valor é, portanto, totalmente cultural. A circulação das séries, analisadas neste trabalho, desenrola-se no interior da economia cultural: as significações, os prazeres e as identidades sociais são as medidas das escolhas. É nesse ambiente que os criadores precisam sobreviver e inventar.

## **Atos, múltiplas histórias, arcos de temporada e redundância**

Desde o começo, uma das grandes questões que se impôs para os criadores de séries televisivas foi como trabalhar a narrativa em face da restrição de tempo e interrupções. Filmes, por exemplo, têm uma duração média de 85 a 140 minutos ininterruptos. Em contraste, os tradicionais programas de meia hora (*half-hour programs*, geralmente *sitcoms*) contam com 24 ou 22 minutos de ação narrativa, enquanto os de uma hora (*os hour-long dramatic form*) contêm geralmente 47 minutos. Os programas de meia e uma hora apresentam uma característica comum quanto às quebras: a cada 15 minutos, aproximadamente, há uma pausa típica para intervalos comerciais. “Muitos dos conselhos nos manuais para escritores focam nas maneiras de estruturar a narrativa televisiva em torno dessas interrupções, o que divide o programa nos assim chamados atos” (THOMPSON, 2003, p.42) [tradução nossa].

Esse modo de se referir, pode-se dizer, às partes de um episódio é similar ao modo que profissionais e críticos se referem às partes de um filme. A partir dos anos 1980, tem sido comum dizer que um longa-metragem possui uma estrutura de três atos, basicamente uma citação da fórmula aristotélica<sup>25</sup> de começo, meio e fim. A versão mais comum dessa fórmula foi consagrada pela obra de Syd Field, “Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico”, publicado em 1979<sup>26</sup>. Segundo o modelo do autor, um filme de aproximadamente duas horas contém um ato de meia hora no início para estabelecer a história, um ato de uma hora no meio durante o qual o protagonista enfrenta obstáculos, e outra meia hora no fim, no qual a ação chega ao clímax e resolução (nesse protótipo, cada página do roteiro corresponde a aproximadamente um minuto na tela). A divisão entre esses atos são geralmente chamadas de “pontos de virada” (*turning points*), que

---

<sup>25</sup> "Após estas definições, diremos agora qual deve ser a tessitura dos fatos, já que este ponto é a primeira parte e capital da tragédia. Assentamos ser a tragédia a imitação de uma ação completa formando um todo que tem certa extensão, pois um todo pode existir sem ser dotado de extensão. Todo é o que tem princípio, meio e fim. (...) O princípio não vem por necessidade depois de coisa alguma; é aquilo depois do qual é natural haver ou produzir-se outra coisa; o fim é o contrário: produz-se depois de outra coisa, quer necessariamente, quer segundo o curso ordinário, mas depois dele nada mais ocorre. O meio é o que vem depois de uma coisa e é seguido de outra. Portanto, para que as fábulas sejam compostas, é preciso que não comecem nem acabem ao acaso, mas que sejam estabelecidas segundo as condições indicadas" (ARISTOTELES, 2013, p.33). Note-se que em nenhum momento Aristóteles fala em atos, já que as antigas peças gregas não usavam uma divisão desse tipo. No entanto, Thompson (2003, p.20) atesta que as concepções aristotélicas mantêm sua força ainda hoje e são invocadas como pontos de partida pelos manuais contemporâneos para o estudo da estrutura da narrativa.

<sup>26</sup> Apesar de reconhecer a primazia desse modelo na indústria cinematográfica internacional contemporânea, Bordwell questiona até que ponto a estrutura do roteiro e do filme em atos era empregada em épocas anteriores, reconhecendo que uma pesquisa mais detalhada precisa ser feita nesse sentido. Essa discussão está disponível em <http://janela.art.br/traducoes/preso-entre-atos>.

podem ser definidos como incidentes ou eventos que entram na trama e a fazem avançar em outra direção.

Em outra obra, Thompson (1999) questiona essa estrutura, argumentando que a maioria dos filmes hollywoodianos contém na verdade quatro atos<sup>27</sup> de aproximadamente 30 minutos cada, com um ponto de virada importante no meio da obra. Assumindo esse modelo para as séries, a autora explica que, geralmente, os atos nas séries são trabalhados com a metade do tempo disponível aos do longa-metragem e o principal ponto de virada do episódio, ou pelo menos um gancho mais notável, virá, de forma análoga, perto da metade da exibição. A arquitetura padrão para as séries de meia hora serão de dois atos; para os de uma hora teremos a construção em quatro atos, aproximadamente com a mesma duração. Os dramas televisivos introduzem problemas no primeiro ato e geralmente o terminam com uma surpresa; no segundo, as personagens respondem às complicações trazidas por esse fato novo, vivenciam o ápice da ação no terceiro, e resolvem os problemas no quarto.

Diferente dos filmes, os atos na televisão têm fechamentos fortemente pontuados, frequentemente destacando a questão central à ação ou algumas vezes com um clássico gancho, tipicamente com um fade out<sup>28</sup> e um corte para os comerciais. Para Newman, esses fechamentos de ato, para o qual usa o termo *curtain* (que pode ser traduzido como descer a cortina, indicando o fim da apresentação) cristalizam os desenvolvimentos dramáticos do mesmo, seu ápice, e algumas vezes introduzem surpresas ou *coups de théâtre*. A função de um bom encerramento, nesse caso, é prender a atenção da audiência até o final do episódio, e, a longo prazo, a fidelidade à série em todas suas temporadas. De uma perspectiva estética, a estrutura em quatro atos ajuda a modelar o

---

<sup>27</sup> Resumidamente, essa estrutura funciona da seguinte forma: Estabelecimento (*Setup*) da ação, terminando com a chamada ação complicante (*complicating action*), evento que quebra a estabilidade, cria uma nova situação, como se fosse um segundo desenvolvimento. Aqui também são melhores moldados ou alterados os objetivos estabelecidos no *setup*. A seguir tem-se o Desenvolvimento (*Development*), que geralmente consiste em uma série de atrasos e obstáculos que funcionam essencialmente para manter as complicações em suspenso, até um ponto em que o roteiro fique bastante intrincado; também serve para evitar que o clímax se inicie muito cedo no filme. Em terceiro o Clímax, no qual o conflito caminha em direção ao pico da ação e à resolução das linhas de enredo pendentes; nesse ato, as informações são reveladas e os mistérios solucionados. O Clímax tende a ser mais curto que os outros atos e, como é uma fase de desfecho, pode conter ainda uma surpresa final. Por fim, o Epílogo fecha a estrutura de quatro atos, na qual tudo é amarrado em uma cena ou duas para assegurar à audiência que tudo está bem. Não é apenas um final feliz, mas uma resolução enfática. Como sustenta Thompson: “A well-done classical film doesn’t just have exposition and a climax with a bunch of stuff in the middle” (disponível em <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/06/21/times-go-by-turns/>)

<sup>28</sup> Escurecimento gradual da tela.

desenvolvimento dos episódios cena a cena e atinge “ um senso de proporção e simetria, assegura o gradual crescimento da ação e organiza padrões de atenção e expectativa, com primeiros atos abrindo cadeias causais que são desenvolvidas no segundo e terceiro atos para serem resolvidas (ao menos parcialmente) no quarto” (NEWMAN, 2006, p.21) [tradução nossa]. Pontos de virada regulares fornecem ainda um senso de variedade à história, garantindo que a ação não envolve simplesmente um personagem atingindo um objetivo ou superando um conjunto de obstáculos similares.

Séries de TVs a cabo, como as da HBO, que não contém interrupções durante a exibição dos episódios, tendem a manter e trabalhar com a divisão em quatro atos. O que muda é que os autores, nesse caso, podem se utilizar dessas premissas com mais liberdade, e as divisões entre os atos, bem como o tempo de duração, não precisam ser fortemente marcados como na TV aberta (THOMPSON, 2003, p.48-55). Pode-se afirmar então que esse tipo de divisão, seja mais rígida ou flexível, não é totalmente arbitrária. Não é demais reiterar que ela dá ao episódio um senso de harmonia, de estrutura balanceada, e dão ao espectador um senso de progresso, garantindo a introdução de novas premissas dramáticas e o fluir do enredo.

O fato de as séries contarem histórias de longo prazo, que podem durar por muitas temporadas, no contexto das especificidades e restrições inerentes descritas acima, e da necessidade de construir episódios marcantes para manterem o interesse do público, fazem com que o *storytelling* na televisão tenha como característica singular a constante conciliação de níveis narrativos de curto e longo e prazo.

Essa complexidade narrativa envolve a relação entre a estrutura de múltiplas histórias, a serialidade e os arcos de temporada. Como foi apresentado no capítulo 1, é com a série *Hill Street Blues* que o episódio ganha uma nova abordagem, com várias histórias se desenvolvendo simultaneamente, estabelecendo assim um novo formato para os dramas de uma hora. Após tatear um pouco e testar ao limite a capacidade dos espectadores, os criadores do programa concordaram fechar pelo menos uma linha de enredo por episódio, criando assim uma estrutura em dois níveis, a atender as demandas episódicas e seriadas concomitantemente. Como foi demonstrado também, essa técnica já era muito usada com sucesso nas novelas, repetindo seu êxito nas séries de TV.

Nesse ponto do trabalho, pode-se entender melhor o porquê desse triunfo, ao se analisar como essas estratégias funcionam, com mais detalhes, no plano narrativo. As

múltiplas linhas de enredo parecem comprimir grande quantidade de ação dramática em um período relativamente curto de tempo. Thompson explica que em um episódio de uma série como *Plantão Médico (ER<sup>29</sup>)*, as cenas são bem curtas, fornecendo apenas pequenas pitadas de progressão. “Por se mover rapidamente entre as tramas, a narrativa dá a impressão de considerável densidade e realismo” (2003, p.57). Essa é uma das razões práticas para o sucesso dos *professional dramas*, séries que se passam em grandes instituições como hospitais, firmas de advocacia, delegacias de polícia e prisões, pois a quantidade de situações que podem ser criadas para serem enfrentadas pelos personagens principais é basicamente ilimitada.

A estrutura de múltiplas histórias caminhou em conjunto com a crescente ênfase na serialidade que as séries americanas passaram a ter. Como também foi exposto, o conteúdo original da maioria das primeiras *sitcoms* e séries dramáticas eram vários episódios autocontidos por temporada; o resultado de qualquer um deles não tinha efeito sobre outros, e não fazia diferença a ordem com que eram exibidos. A exceção foi *I Love Lucy*, nos anos 50, com a inserção do filho da protagonista como personagem regular da série (ver capítulo 1). Em geral, os protagonistas das *sitcoms* eram tipos de personagens que cometiam um tipo de engano toda semana, aprendiam uma lição, e prontamente esqueciam para entrar em confusões novamente. Nos dramas de uma hora, detetives resolviam casos toda semana, médicos curavam pacientes e assim sucessivamente. De uma forma mais sutil, a verdadeira questão residia na assertiva de que não eram as personagens que não tinham memória, mas eram os espectadores não precisavam tê-la para entender e apreciar suas séries preferidas.

Todavia, séries do tipo de *Hill Street Blues* passaram a exigir novas habilidades da audiência; o acompanhamento dos episódios na ordem certa passou a entregar como recompensa a experiência muito mais profunda de acompanhar um protagonista ou um conjunto cativante de personagens. Ainda mais cedo do que *Hill Street*, nos anos 70, uma série como *Mary Tyler Moore Show* (ver capítulo 1), permitia que Mary amadurecesse como personagem individual, mesmo com a necessidade de fechamento para os episódios. Seus colegas de trabalho na estação de TV mudavam ocasionalmente, eram

---

<sup>29</sup> Série de grande sucesso criada pelo escritor norte-americano Michael Crichton, exibida ao longo de 15 temporadas (1994 a 2009), exibida pelo canal norte-americano NBC. No Brasil, foi batizada como *Plantão Médico*. O autor também teve vários dos seus romances adaptados para o cinema como *Parque dos Dinossauros* (Steven Spielberg, 1993), *Congo* (Frank Marshall, 1995) e *Esfera* (Barry Levinson, 1998).



promovidos, se casavam, cometiam erros e assim por diante. A própria Mary mudava de um apartamento para outro, por exemplo. Esses fios narrativos que continuam de uma temporada à outra, esses arcos, expõem uma fonte de potencial complexidade em um formato relativamente simples. “O arco é para a personagem o que a trama é para a história. De forma levemente diferente, o arco é a trama nos termos da personagem. Um arco é a jornada de uma personagem de A para B, C e D para E” (NEWMAN, 2006, p. 23) [tradução nossa]. Embora cada episódio, temporada ou a própria série como um todo tenham suas próprias formas e unidade, cada história de um personagem pode ser individualizada, “especializada” como um arco sobreposto a todos esses elementos e diante de todos os outros arcos.

Como essas indicações sugerem, os arcos de temporada exigem que os escritores planejem a estrutura do enredo tanto do episódio individual quanto das histórias que seguirão em andamento. É importante recordar que uma das restrições enfrentadas no mercado televisivo norte-americano é o próprio tamanho da temporada (de 22 a 24 episódios na TV aberta), sendo que o conjunto dos mesmos se encaixa em cada período com identidade própria. Logo, além dos tradicionais ganchos orientados a ligar um episódio ao outro, existem questões pendentes que se arrastarão semana após semana para que o suspense seja mantido; alguns arcos serão resolvidos dentro da própria temporada em andamento, outros na seguinte, e alguns podem encontrar resolução apenas no final da série; com o uso desse artifício, os autores esforçam-se para manter a audiência, o interesse da mídia e da crítica, além de subir nas avaliações.

Outra restrição comercial que influi na construção dos episódios e dos arcos é a organização da temporada em segmentos definidos. São cinco no total: a *fall premieres* (setembro-outubro), quando a série estreia e a *fall sweeps* (novembro); em seguida, acontece a primeira pausa dos episódios inéditos, nas festas de final de ano (dezembro-janeiro); após tem-se a *winter sweeps* (fevereiro), que é o retorno das exibições inéditas e, posteriormente, outro período de retransmissões (março-abril); finalmente, ocorre a *spring sweeps/seasons finale* (maio) que encerra a temporada. As emissoras guardam seus novos episódios para os chamados *sweep periods* por causa da medição dos índices de audiência, que acontece especificamente nesses meses; os canais também evitam retransmissões no começo das temporadas, estimando que episódios inéditos alavancarão o interesse na série. Isso dá às emissoras ao menos oito semanas para começar a temporada e outras oito durante fevereiro e maio (*winter* e *spring sweeps*) para a

desenvolverem, num total de 16 episódios. Os demais são transmitidos em dezembro, janeiro, março ou abril.

Essa segmentação implica de forma clara na formatação da narrativa seriada. As temporadas terão episódios marcantes próximos aos períodos de interrupção, para que haja a necessidade de voltar à série. Alguns programas possuem arcos definidos que se estendem por toda a temporada, mas a demanda de três intervalos de tempo separados, marcados pelos *sweep periods*, fazem com que os arcos sejam mais facilmente construídos em blocos de seis ou oito episódios. Assim podemos pensar na temporada, da mesma forma como se indicou com os episódios, como também tendo seus atos; aqui, no caso, três, em vista das características da programação.

Com um calendário definido, o time de escritores que cria histórias frequentemente precisa modelar o episódio individual e a temporada; também precisa estar preparado tanto para uma duração indefinida quanto para um cancelamento abrupto da série. Este conceito de trabalhar com essa espécie de conciliação de níveis narrativos, em ritmos diferentes, é uma das características distintivas que o *storytelling* assume na televisão. As principais marcas desses programas não repousam numa espécie de “abertura”, como histórias que se recusam a terminar; isso é insuficiente para entendê-los. Como temos atestado, o episódio deixa sempre linhas de enredo abertas, mas raramente em detrimento da resolução e coerência narrativas, de forma a promover instabilidade textual; **há uma rigorosa unidade formal na televisão**. As questões que se mantêm sem respostas no decorrer da temporada não afetam a clareza da narrativa. Esse tipo de balanço característico entre o fechamento episódico e o adiamento da forma seriada, a conciliação dessas duas demandas narrativas, cria uma unidade que mitiga qualquer instabilidade causada pela serialidade.

As séries com múltiplas linhas de enredo trabalham as tramas de forma diferente em relação a programas mais convencionais. A história pertencente ao episódio autocontido, que se encerrará ao final do mesmo, se desenvolve em um ritmo mais rápido. As ações ligadas aos arcos prosseguem em ritmo mais lento, com as tramas de longo prazo adicionando apenas uma “pitada” de informação a cada vez que vêm à tona. Desta maneira, os roteiristas precisam calcular não apenas como se mover entre as linhas de enredo, mas também quanto material causal distribuir entre os episódios para que cada um cumpra sua função no todo.

Com o breve detalhamento de como funcionam os arcos de temporada nas séries, chega-se ao último traço específico da narrativa televisiva a ser apontado nesse tópico. Dada a natureza dispersiva da audiência, é muito provável que a qualquer momento uma série possa ganhar novos admiradores. Logo, o roteirista deve presumir que os recém-chegados precisarão de informações sobre eventos passados, enquanto os fãs mais antigos já estão intimamente inteirados com o programa. Isso faz com que a TV precise trabalhar com um tipo especial de redundância, que Thompson chama de “exposição dispersa” (*dispersed exposition*). É certo que os filmes também trabalham essas repetições, quando sempre reiteram as pistas e pontos mais importantes para que a plateia não perca o desenvolvimento do enredo. A televisão também apresenta essa similaridade, mas precisa ser ainda mais redundante que o cinema. Recapitular é um atributo ubíquo da TV em basicamente todos os gêneros de programação.

No nosso caso, assume-se que seguir uma narrativa é um processo de acumular informações. A cada cena, novos elementos são apresentados, causando surpresa, interesse e emoção, sempre com o objetivo de manter o público grudado na tela. Em adição a isso, também estão presentes algumas informações velhas, material expositivo que a audiência regular já conhece. Nas narrativas seriadas, isso é particularmente importante devido à grande quantidade de dados que existem no universo criado por uma série, que são o pano de fundo para novos desenvolvimentos.

A “exposição dispersa” retrata o modo como os roteiristas trabalham a necessidade de redundância como função dramática, a fim de evitarem as armadilhas que esse artifício traz; a recapitulação não deve chamar atenção para si mesma como recapitulação, dizendo em outras palavras. Os escritores devem lidar com essa exigência sem irritarem a audiência e, de fato, “esta norma parece ter o efeito oposto, incitando a audiência em direção à tela. Geralmente, essa redundância é alcançada com notável elegância e economia sem a aparência de uma exposição desajeitada” (NEWMAN, 2006, p.19) [tradução nossa]. Um dos exemplos que podem ser citados para ilustrar a afirmação é de como os autores podem lançar mão dos diálogos. Posicionar as personagens em uma discussão é uma ótima desculpa para eles se referirem às linhas de enredo em andamento, ou seja, é uma forma de repetir bastante informação sem que o processo se torne óbvio.

Outra maneira de fazer com que o diálogo transmita informações redundantes consiste em fazer o andamento narrativo se estruturar como uma série de revelações de

uma personagem à outra, uma estratégia padrão do melodrama no cinema e na televisão, tornando a ação menos significativa do que as reações e interações. Como observa Bordwell sobre o gênero (1996), ao nos obrigar a ir de uma personagem a outra e nos dar um campo de visão amplo, a narração multiplica as possibilidades de que antecipemos as reações das mesmas. Nesse contexto, os diálogos não apenas repetem informações importantes, pois no nível da ficção eles funcionam como revelações às personagens, a fazer com que o nosso foco passe finalmente para a reação dos interlocutores. O prazer advindo desse artifício é o exercício de podermos testar hipóteses de como uma personagem irá responder à determinada ação que já sabemos, e testemunhar então o momento da revelação.

Constrangida por imperativos comerciais de sempre captar a atenção para suas imagens em movimento, a redundância na televisão mira certa maximização da acessibilidade. Todavia, um benefício adicional advém desse processo; ela tem como causa manter a narrativa inteligível, mas verifica-se que pode permitir até que espectadores fiéis se sintam gratificados por serem constantemente lembrados sobre quem são as personagens, o que fazem, porque o fazem e o que está em jogo na história. O interesse e engajamento podem ser acentuados quando a narrativa torna seus mais importantes elementos claros e relevantes, ordenando artisticamente nossa atenção.

Tanto na TV como no estilo clássico hollywoodiano, as mecânicas da narração são postas de um modo em que não devem ser notadas. Em vez disso, exigem que o espectador esteja apto a compreender e construir a história facilmente, numa experiência que sempre terá em vista, entre outras coisas, o entretenimento. Esse tópico buscou demonstrar alguns mecanismos que tornam a narrativa televisiva intrinsecamente complexa, seja nas suas relações com o cinema, como também em aspectos distintivos e intrigantes como os arcos de temporada e a redundância.

Até aqui, o trabalho primou pela exposição de um histórico mais amplo das séries de TV e pelo detalhamento de seus mecanismos narrativos. No próximo tópico, será aberta a discussão sobre a representação do jornalista, afunilando os objetivos da presente análise. Primeiro, será apresentado um panorama do surgimento e consolidação do profissional como personagem de cinema, para finalmente no terceiro capítulo estabelecer uma análise da série *The Newsroom*.

## **O jornalista como personagem de cinema: o homem da ação**

A relação íntima entre cinema e jornalismo foi consagrada por toda uma linhagem de filmes, conhecidos como *newspaper movies*, ou filmes de jornalista, principalmente a partir dos anos 20. O gênero tem marca geográfica, já que se popularizou principalmente nas produções norte-americanas. Berger (2002), em um projeto de pesquisa feito entre 1998 e 2000, fez um levantamento com o objetivo de mapear a produção cinematográfica que tinha no jornalismo seu tema. Tomando um universo de 25 mil filmes, identificou 785 que tratam do tema, nos quais os jornalistas são personagens principais ou secundários; destes, 536 filmes foram produzidos nos Estados Unidos. É deste país o primeiro registro de um *newspaper movie*: *The Power of the Press*, de 1908, dirigido por Van Dyke Brook. Por certo, ninguém soube traduzir tão bem o imaginário coletivo que associa esses profissionais à investigação, arrojo, independência, aventura, bem como ao cinismo, arrogância e falta de escrúpulos como o cinema norte-americano.

Diante da significativa produção e sucesso dos *newspaper movies*, pode-se indagar então: qual a razão de tão forte atração entre cinema e jornalismo? Senra (1997) destaca dois fatores: as afinidades internas entre as linguagens cinematográfica e jornalística e o contexto fortemente afetivo que une leitor e jornal. Em menor grau, pode-se ressaltar o chamado “glamour da mídia”, dado o caráter público e de exposição que marcam a carreira jornalística. Já no século XIX, repórteres encorajavam ativamente essa imagem da profissão como um ofício romântico, envolvido em coragem e perigo, à vontade nos recantos mais obscuros da vida urbana. O jornalista transita livremente pela cidade, é testemunho da história, dono de um poder de acesso à verdade do qual o cidadão comum só usufrui lendo o jornal; como personagem, goza assim de uma dupla vantagem: o interesse do público e sua adequação ao tratamento cinematográfico.

Tanto o jornalismo como o cinema, analisados como narrativas, são modos de se registrar a realidade; ambos põem rédeas em um mundo caótico e o oferecem ordenado aos seus respectivos públicos. Os dois partilham da similaridade, cada um com suas peculiaridades, que funciona a serviço de uma mesma transparência de registro que assegurou, para o jornal, a afirmação de sua objetividade e, para o cinema, a insistência na verossimilhança das imagens.

A transparência no cinema nasce justamente desse poder de verossimilhança e fascínio que ainda hoje causa a reprodução da imagem em movimento, consagrada na

narrativa clássica hollywoodiana, que já foi detalhada na presente análise. O cinema surge no esteio das grandes transformações do final do século XIX (expansão das cidades e urbanização, avanços tecnológicos, primazia da racionalidade instrumental, mudanças na estrutura da experiência, de ver o belo) para dar conta deste novo mundo; como manifestação artística mais próxima do real, é a escala final da objetivação tecnológica dos princípios de representação da realidade, os quais o homem busca desde a renascença. Num primeiro plano, transparência e verossimilhança (ilusão cinematográfica) se tornaram sinônimos de cinema.

No jornalismo, o conceito de objetividade, noção de prática profissional forjada nos Estados Unidos na segunda metade do século XX, trabalha com os mesmos aspectos. Para esse modelo, o relato objetivo e imparcial dos fatos é possível e desejável. Sob esse prisma, haveria uma realidade objetiva, anterior e independente de qualquer operação racional ou subjetiva, que seria percebida passivamente em sua autenticidade. Assim, o conhecimento encontra-se reduzido a elementos da experiência relacionados com a percepção, que constituem os fatos. Estes podem ser reproduzidos de forma fiel, transparente e clara, por meio de um discurso que observe certas regras e procedimentos. Num segundo plano, objetividade jornalística (imparcialidade, ouvir os dois lados, relato fiel dos acontecimentos), tornou-se sinônimo de jornalismo.

A notícia, matéria-prima do jornalismo, se estrutura como um relato da realidade e pode ser vista como uma violação de um estado natural, já que também subordina seu registro às relações de causalidade (princípio norteador do filme hollywoodiano). Ainda hoje obedece aos princípios da pirâmide invertida, fatos narrados em ordem decrescente de importância, e do lead, primeiro parágrafo da notícia, no qual são respondidas as tradicionais perguntas o que, quando, onde, como, por que e para que. Estas diretivas, como se pode comparar, destacam justamente o indivíduo, focalizam a ação e invocam sua causalidade.

Quando o filme mostra o jornalista em ação, acaba endossando o padrão tradicional. O próprio método de trabalho do profissional faz o encaixe perfeito. Primeiro, ele tem um objetivo definido: encontrar a verdade dos acontecimentos. A duração do filme compreenderá, geralmente, o decorrer e o desfecho da investigação. O jornalista, na sua rotina de trabalho, localiza problemas, investiga suas causas, descobre fatos e apresenta soluções em forma de enunciados. Isso faz com que nos *newspaper movies* o

jornalista seja o homem da ação por excelência, sem características psicológicas profundas e praticamente sem vida pessoal. Isso não faz dele uma personagem simplória, mas denota justamente o fato de que a mesma é detentora de uma função a ser cumprida na narrativa, para o bem ou para o mal.

A segunda razão para o casamento perfeito entre cinema e jornalismo é o contexto afetivo que pôde unir o leitor à imprensa. A formação desse laço foi um processo lento, que tomou corpo ao longo do século XIX, na medida em que os próprios jornais passavam por transformações. A imprensa, ao contrário do cinema, não gozava de popularidade junto às pessoas. Como destaca o crítico norte-americano Michael Schudson, o “repórter é uma invenção social do final do século” (SENRA, 1997, p. 42). Isso acontece quando profissionais de imprensa fixos passam a substituir os *freelancers* e a atividade transforma-se numa carreira propriamente dita. Essa nova figura será responsável por se voltar ao mundo dos fatos, na tentativa de fazer do jornalismo um espelho da realidade.

O desenvolvimento das sociedades democráticas exigia do jornalismo o cumprimento de uma dupla função: vigiar o poder político e proteger a população dos abusos dos governantes, além de fornecer aos cidadãos informações necessárias para o desempenho das responsabilidades cívicas, tornando central o papel de serviço público como parte da identidade jornalística. Aliado a isso, a comercialização da imprensa se torna uma atividade industrial na qual o novo produto – as notícias como informação – são vendidas com o objetivo de se conseguir lucros. Os mais ardentes defensores deste novo paradigma seriam as agências de notícias, que aparecem entre os anos 1830-60. Para ilustrar essa nova ideologia, tome-se a fala de um correspondente da Associated Press (fundada em 1844), que seria a bíblia dessa nova tradição jornalística: “O meu trabalho é comunicar fatos: as minhas instruções não permitem qualquer tipo de comentários sobre os mesmos, sejam eles quais forem”. Outra citação, também do século XIX, traduz bem o sentimento da época: “O mundo cansou-se de pregadores e sermões. Hoje o mundo pede fatos. Está cansado de fadas e anjos, pede carne e sangue”. As notícias de jornal, artigos de revista e mesmo o romance podiam ser fotograficamente fiéis à vida real nesse contexto de formação (SCHUDSON, 1975, apud TRAQUINA, 2005, p. 53).

As transformações tecnológicas e urbanas, aliadas ao surgimento da *penny press* (referência ao baixo preço), serão os motores da expansão dos jornais nas grandes cidades. Querendo mais leitores, era interessante assegurar a presença de matérias que

interessassem às pessoas. Libertos do paradigma de serem usados como armas políticas, os jornais começaram a oferecer maior diversidade de informações. Para isso, os próprios veículos tiveram que crescer, contratando mais profissionais, e assim se tornarem mais complexos, burocráticos e com uma crescente divisão do trabalho. Nesta época, surgiram ainda novas técnicas na produção das notícias, como a entrevista, que se tornou de uso comum após a Guerra Civil Norte-americana (1861-1865); foram se tornando usuais também o “jornalismo de disfarce”, o jornalismo investigativo e o sensacionalismo, provas de que os profissionais de imprensa iriam sempre cada vez mais longe para buscar a notícia e prender o leitor. A expansão da imprensa também caminhou e estimulou a garantia dos direitos fundamentais, como a de liberdade de expressão. Com essas mudanças, a presença dos jornais passa a ser tão marcante na vida das pessoas, que Schudson denomina como “sociedade democrática de mercado” este novo tipo de organização social. O autor destaca o desenvolvimento de uma nova forma de imprensa, distinta em seu aspecto econômico, por ter a publicidade como base financeira; político, por ser independente em relação a partidos e pelo foco nas notícias, um gênero que ela inventou.

O jornalista torna-se então uma figura muito cara aos habitantes da cidade, pois os veículos se concentraram pela primeira vez nos fatos, e mais especialmente, aqueles que aconteciam perto do leitor. Nascia então um jornalismo de informação em detrimento da opinião. Essa mudança de paradigma não é divorciada do contexto social e intelectual da época, quando o positivismo reinava no século XIX. As ciências e o próprio jornalismo ambicionavam alcançar reproduzir a realidade com o realismo da máquina fotográfica. O repórter fez-se presente nas ruas, nas igrejas, nos esportes, na sociedade. Criou-se então um vínculo, uma nova forma de solidariedade com o leitor, já que a notícia não podia mais prescindir deste para sua própria existência.

Essa nova relação dos jornalistas com a sociedade fez com que os primeiros estereótipos da profissão fossem formados, antes mesmo das representações cinematográficas. Havia já àquela época uma fina sintonia entre os profissionais da imprensa e seus leitores, intensas trocas simbólicas operadas entre ambos a preencher o imaginário coletivo. É com a *penny press* que surge a imagem padrão inaugural do jornalista, que era visto como

(..) um mercenário, que só trabalha por dinheiro, sem instrução mas orgulhoso de sua ignorância, em geral bêbado e também orgulhoso de



seu alcoolismo - e além de tudo cínico; no centro desse modelo mítico de jornalismo está o conflito entre um repórter jovem e desejoso de tudo escrever e um editor mais velho e cínico, que não quer deixar. (SENRA, 1997, p.46)

Para a autora, essa construção tem lastro histórico e articula-se num plano mais geral com os valores da cultura norte-americana, garantindo assim sua consistência e a adesão do público. O cinema viria a aproveitar essas características tradicionais, em maior ou menor grau, ao longo da trajetória do gênero. Como é uma descrição fundante, cumpre-se entender o motivo de cada característica assinalada acima e o poder de permanência que apresentaram ao longo dos anos.

O mercenarismo ligado ao jornalista remete às condições ruins de trabalho e ao modo como era mal pago, fazendo com que vivesse muitas vezes num estado de miséria crônica. A remuneração era feita por linha, o que o levava a uma constante negociação e conflito com o editor. Contudo, se o dinheiro emerge como valor universal nesse período de constituição do capitalismo nos Estados Unidos, a suposta ganância do jornalista não constará como um traço negativo de caráter, mas sim de sobrevivência. Neste contexto de tentativa de consolidação financeira, surge também a figura icônica do jornalista romântico, idealista, que tudo faz em benefício da coletividade mesmo sem obter a justa compensação econômica.

A ignorância pode ser explicada devido à baixa extração social dos primeiros jornalistas e da falta de exigência de formação prévia para o exercício da profissão. Porém, antes de ser uma grave deficiência, vai se tornar um dos maiores trunfos da construção da imagem do jornalista, como aquele que produz um registro fiel dos fatos e acontecimentos. Mesmo antes do surgimento do conceito de objetividade, a precisão já era uma das exigências dos editores quanto aos seus repórteres. Nesse contexto do relato preciso e da observação direta, a suposta ignorância do jornalista não pesava como ausência de conhecimento, prestando-se antes a garantir um estado de inocência diante do mundo e de uma virgindade de percepção a trabalhar pela transparência.

Esta noção de atuação profissional deu origem à primeira formulação teórica mais coesa sobre o fazer jornalístico, conhecida como “teoria do espelho”. O ponto central deste conceito é o fato do jornalista ser “um comunicador desinteressado, isto é, um agente que não tem interesses específicos a defender e que o desviam da sua missão de

informar, procurar a verdade, contar o que aconteceu, doa a quem doer” (TRAQUINA, 2005, p.147). Essa visão de construção das notícias é fruto da própria ideologia profissional dos jornalistas. Nesse aspecto, as notícias são como são porque a realidade assim as determina. Não é de se espantar que essa tenha sido a primeira reivindicação de legitimidade para o jornalismo, já que o grande salto de sua transformação e popularização se deu principalmente quando os fatos passaram a ser a matéria prima dos jornais. “Com o novo paradigma das notícias como informação, o papel do jornalista é definido como o do observador que relata com honestidade e equilíbrio o que acontece, cauteloso em não emitir opiniões” (Idem, p.147).

O alcoolismo atávico é herança do contexto boêmio em que viviam esses profissionais. No entanto, a presença do álcool na construção da imagem do jornalista também assinala a oposição entre o mundo masculino e feminino, típica da cultura americana. O mundo do jornalista foi sempre considerado eminentemente varonil, dadas as difíceis e muitas vezes perigosas condições de trabalho aos quais estava submetido. Antes de ser algo degradante, o alcoolismo inseria a figura do jornalista no universo masculino reconhecido como superior, e apontava para a confraternização entre profissionais unidos e solidários.

O cinismo, como o álcool, é uma das características mais frequentes associadas aos jornalistas. Esse traço de caráter funcionaria como um modo de o jornalista defender-se da realidade excessivamente dura, evitando um confronto direto com mesma; revela ainda um desprezo pelas ilusões populares, por aqueles que não sabem o que se passa nos bastidores do poder, por trás das aparências. No entanto isso demonstra, no fundo, não seu desdém em relação à realidade, mas sim a persistente obstinação e apego em relação à concretude dos fatos. A sociedade espera que o jornalista sempre retire o véu que acoberta as situações e traga à tona a verdade, desmontando conchavos e desmascarando os poderosos.

Fortes (2008) é outro autor que também traça em rápidas linhas um estereótipo do jornalista:

Então, no imaginário popular corrente, o jornalista bebe, fuma e se consome em vaidade. O estereótipo tem outros contornos emocionais, porém: o estresse da rotina, a competição interna, a pressão dos horários de fechamento, a incerteza quanto ao fim do expediente, os plantões de fim de semana, as repórteres que não tem tempo para ser mãe. (...) Então

vamos contar: álcool, cigarro, depressão, servidão ao poder, vítimas de uma rotina neurotizante (p. 15).

As semelhanças trazidas por Fortes com as características que têm sido descritas aqui não são fruto do acaso: elas revelam certo tipo de imagem consolidada do jornalista em nosso imaginário. Essa construção serviu para estabelecer entre o jornalismo e as demais profissões uma distância guardada pela glamorização da reportagem e pelo desconhecimento sobre a rotina das redações. Todavia, nos dias atuais a atividade saiu do gueto, e as imagens tomadas da boêmia e do romantismo ruíram com a aparição das mídias eletrônicas, juntamente com a crescente especialização do jornalismo de TV e da internet. De fato, o jornalista de televisão trouxe novos atributos para dar sequência ao *newspapers movies*, dialogando com a tradição e ao mesmo tempo deslocando fatores fundamentais da imagem consolidada anteriormente. “O solitário jornalista segue funcionando individualmente no interior de uma bem montada e estruturada organização. (...) A preocupação é com a aparência e a crítica salienta a falta de caráter, acrescida de mediocridade e vaidade sem limites” (BERGER, 2002, p.32). A máquina de escrever e a máquina fotográfica cedem o protagonismo para equipamentos sofisticados e complexos. Às cenas de rotativas imprimindo papel, seguidas do jornalista deixando a redação com o jornal ainda quente debaixo do braço e os meninos vendedores gritando suas manchetes sucedem-se, a partir da década de 1980, cenas de apresentadores retocando a maquiagem antes de entrar no ar ou dos repórteres ensaiando sua entrada direto das ruas.

Senra também destaca essas mudanças, com o surgimento de vários filmes americanos dedicados aos profissionais de TV no mesmo período; houve deslocamentos de algumas características práticas entre os jornalistas da imprensa escrita e da televisão. Estes últimos são mais frios, mais distantes do público, mais educados, urbanos e bem pagos que os colegas das gerações anteriores. No entanto, ainda segue acentuada a tensão entre a vida pessoal e profissional: quanto mais esta vai bem, mais aquela se deteriora. “Há uma tensão entre solidão e sucesso; separação e ascensão; derrotas privadas *versus* vitórias públicas” (IDEM, p.32).

Uma outra vertente na qual se encaixou a personagem também merece menção: a do jornalista assessor. Acontece quando o profissional sai do seu habitat natural – a redação – e abandona o campo de trabalho clássico - a produção de notícias - para assessorar campanhas políticas. Seu poder está na influência sobre a opinião pública e na

visibilidade, passando a ser usadas como um capital transferido para o campo da política. “Muitos filmes, tendencialmente em maior número, mostram jornalistas abandonando seu lugar de produtores de notícias para ocupar o de produtores de acontecimentos noticiáveis” (IDEM, p.35). Dentro da política, a personagem estará no centro de situações de espionagem, corrupção e de muito dinheiro envolvido; também se transforma em um assessor para assuntos gerais: orienta os seus clientes sobre o que falar, o que fazer, o que vestir. Essa imagem se confronta claramente com outras que povoam o imaginário do público. O jornalista deixa de ser o aliado dos fracos e oprimidos, deixa de ser o desbravador, o aventureiro e o investigador arguto em busca da verdade, para se tornar partidário dos poderosos e enfeitiçador da realidade; se antes sofria com a falta de dinheiro, agora tem altos salários e vida glamorosa.

Com suas muitas faces, o jornalista acabou por se tornar uma personagem de cinema tão profícua quanto outros tipos consagrados, como o policial, o gangster, o detetive e o cowboy. Nasce da mesma concisão e trato dado pelo gênero ficcional a estas personagens, desprovido de consistência psicológica e importante enquanto desempenha uma função. Captado originalmente na imprensa escrita, é de preferência um repórter, por estar próximo à ação. A marca destas personagens é a atuação individual, ressaltada por caracteres e qualidades inatas do indivíduo.

A personagem, como todos os tipos citados, é colhida no mundo real, mas sua representação não é um mero reflexo do que acontece no cotidiano. O cinema se alimenta da imagem inaugural do jornalista para também adicionar outras características e consagrar de vez a personagem no gosto do público. Isso porque os gêneros cinematográficos têm um talhe particular para trabalhar forma ficcional e realidade. Uma vez que uma história se repete no cinema e se refina até chegar a uma fórmula, sua base de experiência vivida dá lugar a uma lógica interna que não mais diz respeito ao seu mundo de origem, mas é definida pelas formas específicas de cada narrativa cinematográfica. No caso dos *newspaper movies*, a vida nos jornais deve ser estetizada e simplificada para atender às expectativas do público. Sem densidade psicológica e com o objetivo de desempenhar uma função, o jornalista adequou-se como uma luva à trama desenvolvida nos moldes hollywoodianos.

Em resumo, foi exposto que dois pontos principais explicam o surgimento e popularização do jornalista como personagem de cinema. O primeiro é a permeabilidade

entre as linguagens cinematográfica e a jornalística, que trabalham, cada uma a seu modo, a favor de uma transparência no registro do real. No cinema, esta é garantida pelo poder de verossimilhança das imagens; no jornalismo, pelo conceito de objetividade. Ambos violam o estado natural da realidade e subordinam seus produtos (filme e notícia) ao princípio da causalidade. O segundo, o laço afetivo que uniu repórter e leitor, mostra como as transformações da própria imprensa e da sociedade no século XIX tornaram o profissional uma figura cara à sociedade. Ao trabalhar pela primeira vez com os fatos, o jornalismo não podia prescindir mais das pessoas para a própria existência. Essa relação maior com o público, por meio da *penny press*, acabou por gerar o primeiro estereótipo do profissional antes mesmo das representações cinematográficas, características que o cinema aproveitaria na construção da personagem nos *newspaper movies*.

Um último traço marcante a consagrar a personagem no cinema foi dado pela peça *The Front Page*, escrita pelos jornalistas Ben Hecht e Charles MacArthur em 1928: a ideia de vocação. **Era a primeira vez que o jornalista se tornava personagem porque era jornalista.** O profissional já fora representado em uma série de filmes durante os anos 20, mas nenhum ainda se preocupava em distinguir a personagem com tantos traços e qualidades dignas de nota. Em *The Front Page*, o exercício do jornalismo é apresentado como uma atividade que demanda um talhe específico, uma certa inclinação. A peça não apresenta apenas a caracterização da vocação. Nela, o próprio jornalista

aparecia enquanto detentor de uma função para a qual suas qualidades e inclinações, além de contarem, determinavam uma sintonia de gestos e comportamentos específicos, capazes por sua vez de conduzir o desenvolvimento dramático de uma história (SENRA, 1997, p. 57).

A vocação reintroduz um elemento mítico na biografia incipiente da personagem. No cinema, como temos frisado, o jornalista é desprovido de uma história pessoal. Em grande parte dos filmes consagrados ao profissional, não o vemos na sua casa ou com membros da família, nem conhecemos basicamente nada sobre seu gosto ou interesses pessoais. Assim, ele não se transformará ao longo da história, pois é antes de tudo o suporte de uma função e será representado enquanto trabalha, quase sempre na redação ou no local dos acontecimentos. Porém, ele é identificado como portador de uma sólida e irredutível vocação. Esta, muitas vezes travestida de uma verdadeira obsessão, será a marca da personagem e o motor dos *newspaper movies*. A vocação descreve o jornalista

por meio de um referencial moderno, evocando suas qualidades e características pessoais e ancorando-o em um contexto mais palpável. É importante lembrar que os filmes de gênero sempre consideraram o caráter como um conjunto de qualidades e características impressos com o nascimento, das quais o indivíduo não pode se desvencilhar.

Na peça, o eixo do conflito se dá entre o repórter Hildy Johnson, que pretende abandonar a profissão para se casar, e o editor Walter Burns, que lançará mãos de todos os meios para impedi-lo. A trama estende-se com a fuga do condenado à morte Earl Williams, que envolverá Hildy numa cobertura frenética e o absorverá a tal ponto que se esquecerá da noiva que o espera. As características recorrentes associadas aos jornalistas também são retomadas: cinismo, ignorância, ganância e o vício (no caso da peça, o jogo em substituição ao álcool).

A oposição entre vida profissional e pessoal é também um dos eixos dramáticos da peça. “Ser jornalista” é definido pelo confronto dos mundos defendidos pelo editor (profissional) e pelo repórter (privado). Ao longo da história, essa oposição vai se materializar também entre os mundos masculino (jornalismo) e feminino, encarnada nas personagens principais: o lar e a família do lado do repórter, e o jornal e trabalho do lado do editor. Burns, o homem que vive para o ofício, representa o fracasso na vida pessoal: foi casado três vezes e surpreendeu a mulher na cama com um companheiro de profissão.

Hildy quer deixar o jornalismo para se casar, mas vai acabar se envolvendo na cobertura da fuga do condenado. Isso porque a vocação, entendida como um dom inato, é caracterizada como algo tão forte quanto o desejo; se grande é a vontade de abandonar a profissão, grande também é o apelo dos fatos, que demanda do repórter uma reação imediata, incontornável. Dominado por esse duplo impulso, ele se empenha numa proliferação de gestos que exigem enorme dispêndio físico e um importante desgaste psicológico. Esta hiperatividade do repórter vem pôr em evidência aquelas que seriam as principais qualidades do jornalista, ou pelo menos aquelas que o cinema estaria mais apto a incorporar: o seu permanente estado de alerta e a sua capacidade de reagir imediatamente às circunstâncias, o que fazem dele justamente um homem da ação. Hildy vai à redação para despedir-se dos colegas, mas tão logo recebe a notícia da fuga do condenado, liga para o editor e envolve-se na cobertura. O repórter não pode abrir mão do instinto jornalístico, pois os fatos reagem sobre ele de um modo inquestionável. A vocação assume contornos de uma marca de nascença.

O elemento do vício é mostrado em *The Front Page* referindo-se ao jogo, em substituição ao álcool. Na peça, os repórteres estão sempre jogando baralho na sala, à espera do enforcamento. Os jornalistas só param de jogar com as entradas do xerife e Hildy, e quando descobrem a notícia da fuga do prisioneiro. A metáfora é representativa pois, ao caráter natural da vocação, o jogo adiciona a crueza do vício, algo sobre o qual os jornalistas não têm domínio e não conseguem escapar. Hildy não consegue simplesmente ir embora para encontrar a noiva; e o fato de não fazê-lo é a força motriz da narrativa.

A vocação, essa força inapelável que molda o corpo e a mente do jornalista, ganha uma conotação positiva em Fortes. Ele esboça sua definição para a profissão, curiosamente, seguindo um caminho parecido:

Ainda assim, é preciso reafirmar que, apesar de tudo, ser repórter é um estado de espírito, é ter a disposição de decodificar o mundo para o próximo e ter como recompensa uma nova jornada para trabalhar com mais amor e dedicação ainda. É matar um leão todo dia, toda semana, como se essa caçada atrás da notícia fosse, no fim das contas, uma razão para viver. (FORTES, 2008, p. 11-12)

Ao usar expressões como “estado de espírito”, “razão para viver”, Fortes retoma as ideias de dom, marca de nascença, qualidades inatas que permeiam a noção da vocação jornalística. Porém, sua definição remete à fatia heroica e romântica da profissão, que trabalha preocupada com o bem comum e a coletividade. Hildy pode ser usado aqui como um contraponto: ele não consegue abandonar a cobertura, mas não o faz porque visa a satisfação pessoal. A vocação não comporta nenhuma premissa ética para o jornalismo, pois a própria noção já é “a” premissa. Ela definiu e deu força à representação do jornalista, tornando-o um personagem interessante e sedutor, independentemente de qual dos lados, bem ou mal, ele ocupa na ficção.

Por meio dos *newspaper movies*, cinema e jornalismo foram se afirmando e se enredando como dois grandes meios de comunicação de massa contemporâneos, compartilhando a responsabilidade de “dar a conhecer o mundo (o jornalismo) e as representações sobre ele (o cinema), ou comentando as imagens oferecidas nos filmes por meio da crítica cinematográfica impressa e refletindo, pelas imagens, a atividade de noticiar” (BERGER, 2002, p.37). Ao destacar certas características da profissão em

detrimento de outras, ao construir o jornalista como um personagem sempre propenso a agir e dono de uma sólida e irredutível vocação, o cinema construiu uma imagem específica dessa personagem no imaginário do público. Imaginário pode ser definido como o vasto campo das representações individuais e coletivas do mundo, como afirma o filósofo Cornelius Castoriadis. É a maneira das sociedades e dos indivíduos se relacionarem com o real; o imaginário e o simbólico se sobrepõem e estão expressos nas imagens, crenças, ritos, ideias produzidos pelo homem. Constituem saberes e valores que se modificam historicamente e culturalmente. Imaginário é uma faculdade de criar o mundo pela sua representação e sem ele não há vida em sociedade, pois nossa vida é impossível fora de uma rede simbólica.

Partindo dessa herança cinematográfica e do modo como os filmes consagraram a personagem do jornalista, fixaremos agora o foco na análise da série *The Newsroom* e em Will McAvoy, seu protagonista.

## **Capítulo 3 – Os jornalistas de Aaron Sorkin**

### **Jornalismo: um ofício em crise**

Em um sábado chuvoso de junho de 1997, Kovach e Rosenstiel (2004) contam que 25 jornalistas se reuniram na universidade de Harvard, localizada em Cambridge, estado do Massachusetts, costa leste dos Estados Unidos. Ao redor da mesa, estavam editores de vários dos principais jornais americanos, nomes influentes do rádio e da televisão, professores dos mais graduados cursos de comunicação do país e escritores importantes. O motivo do encontro era a sensação de um prolongado mal-estar em relação ao estado de seu ofício, que na opinião de todos passava por sérios problemas. “Seu medo maior era que no lugar de prestar um serviço público relevante, o jornalismo na verdade estava prejudicando esse nobre propósito” (p.19).

A preocupação se mostrava relevante. Os meados dos anos 1990 e a primeira década dos anos 2000 trouxeram profundas transformações ao jornalismo. Tradicionais empresas de mídia, bem como seus jornais, revistas, emissoras de TV e rádio foram sendo engolidas por verdadeiros oligopólios. Esse confinamento em conglomerados com atividades múltiplas acabou por embaralhar as coisas. Há um desvio da função principal



das empresas jornalísticas, com muitas delas se tornando apenas divisões de corporações que atuam de forma concomitante nas áreas de comunicação, entretenimento e tecnologia<sup>30</sup>.

Aliado ao contexto econômico desfavorável, o jornalismo ainda sofria com descrédito perante o público, que desconfiava mais e mais desses profissionais, chegando inclusive a odiá-los.

E a coisa ficaria ainda pior. Por volta de 1999, somente 21 por cento dos americanos achavam que a imprensa de fato estava preocupada com as pessoas, contra 41 por cento em 1985. Só 58 por cento respeitavam o papel de vigilância da imprensa, contra 67% em 1985. Menos da metade, 45 por cento, acreditava que a imprensa protegia a democracia. Esse número era dez pontos percentuais mais alto em 1985 (IDEM, p.19).

No que pese já certa distância temporal dos dados apresentados, fica evidente a situação de crise diagnosticada pelos jornalistas americanos no período contemporâneo. Os antigos editores quase não falam mais de jornalismo na redação, pois são absorvidos pelas pressões comerciais, tendo que se comportar mais como homens de negócio do que homens de notícias. É comum hoje que os bônus anuais ganhos pelos jornalistas dependam da margem de lucro das empresas e não da qualidade de seu trabalho<sup>31</sup>. A

---

<sup>30</sup> O jornalista Fernando Rodrigues, que executou várias funções no jornal Folha de São Paulo entre 1987 e 2014, descreve detalhes da situação no prefácio à obra de Kovach e Rosenstiel. “Nos Estados Unidos, a America Online (AOL) comprou a Time Warner. A General Electric comprou a NBC News. Em 23 de julho de 2001, a Disney Company anunciou a compra de cem por cento da Fox Family Worldwide por US\$ 3 bilhões. (...) A concentração de empresas em grandes conglomerados tem sido apresentada pelo órgão regulador do setor nos EUA, a Comissão Federal de Comunicações (CFC), como um caminho para a sobrevivência”. Para que isso seja possível, o CFC tem afrouxado as regras de aquisição nos últimos 20 anos. Em editorial publicado no dia 13 de janeiro de 2003, o jornal O Estado de São Paulo destacou esse tipo de concentração de propriedade nas rádios americanas: em 1996, as duas maiores companhias do setor detinham 130 emissoras, número que passou para 1400 em 2002; depois de cerca de dez mil transações de rádio e uma soma superior a US\$ 100 bilhões envolvida, houve uma redução de 1100 emissoras em seis anos, o que significou uma queda de 30%, com três grandes empresas controlando 80% dos ouvintes de rádio nos principais mercados. O jornalista explica que, mesmo rentáveis, as tradicionais empresas jornalísticas ficam perdidas dentro das megacorporações, pois representam uma ínfima parte dos lucros.

<sup>31</sup> O cenário no Brasil não é diferente. Editores e diretores de redação gastam grande parte do tempo cortando orçamentos e pensando em como produzir mais com menos recursos. Como alguém que já passou por uma redação, posso dar um singelo testemunho de como isso influi no trabalho diário do jornalista, mesmo em coisas que parecem não fazer tanta diferença. No início de 2012, trabalhava como repórter da editoria de Esportes do jornal O Popular, de Goiânia, no qual faria minha primeira cobertura do Campeonato Goiano de Futebol daquele ano. A competição era especial para os repórteres da editoria, porque era uma das únicas chances de cobrir os jogos direto dos estádios, viajando pelas cidades do interior. No entanto, nosso editor nos deu a notícia de que naquele ano não faríamos as coberturas in loco por corte de gastos. Nunca me esqueci da queixa de uma colega na ocasião, que afirmou: “poxa, a gente quase não viaja, e na única chance que tem de fazer isso no ano, eles cortam”. A solução para escrevermos as matérias das

fronteira entre notícias, informação e entretenimento são tênues. A conglomeração de negócios informativos ameaça a liberdade de imprensa, pois não há garantias de que o jornalismo não se converta em um setor secundário dentro de corporações essencialmente voltadas para os negócios. De forma inédita, “as notícias estão sendo produzidas cada vez mais por companhias de fora do jornalismo. Nós estamos enfrentando a possibilidade de o noticiário independente ser substituído por interesses comerciais apresentados como notícia” (IDEM, p.15).

Nesse contexto, qual é então o lugar do jornalismo, entre a perda de sua importância e a queda da confiança do público? Se ele fica subordinado a outros interesses, o que iria substituí-lo? Querendo respostas, o grupo de notáveis reunido na universidade de Harvard começou a trabalhar. Autodenominado de Comitê dos Jornalistas Preocupados (Comitee of Concerned Journalists), organizou nos dois anos seguintes ao primeiro encontro 21 discussões públicas com a presença de três mil pessoas e testemunhos de mais de 300 profissionais; por meio de parceria com uma equipe de pesquisadores universitários, juntou mais de cem horas de entrevistas com jornalistas, tendo como foco seus princípios; houve também uma reunião sobre a Primeira Emenda da constituição americana com especialistas em jornalismo; além disso, o comitê produziu uma dezena de estudos sobre técnicas de reportagem e estudou com afinco a história de homens e mulheres que fizeram história na profissão.

Esse plano de trabalho levou autores e público a fazerem uma cuidadosa avaliação dos princípios que devem nortear o jornalismo. O mapeamento foi feito sob o prisma de duas perguntas principais, que demonstram claramente o viés de se redefinir um caminho para a imprensa:

se os profissionais de jornalismo achavam que seu ofício deveria ser diferente de outras formas de comunicação, no que consistiria essa diferença? Se eles consideravam que o jornalismo precisava mudar, mas sem mexer em certos princípios básicos, então quais seriam esses princípios? (IDEM, p.21)

---

partidas entre equipes do interior, não transmitidas pela televisão, era ouvi-las pelo rádio. Entregávamos um relato de quase terceira mão para os leitores, sem que sequer imaginassem de onde colhíamos as informações.

Nas redações, os jornalistas sentem os efeitos da diminuição das suas condições de trabalho em pequenas doses. Só para constar, a empresa jornalística em questão nos bonificava por participação nos lucros, desde que a margem prevista para o ano fosse atingida.

Diante dos dados colhidos, Kovach e Rosenstiel chegaram à conclusão de que o jornalismo vive uma crise de convicção. Há um impasse no diálogo entre esses profissionais e a sociedade. “Depois de fazer uma síntese do que aprendemos, ficou claro que certas ideias familiares ou até úteis, a isenção e o equilíbrio incluídos, são muito vagas para serem consideradas como elementos essenciais da profissão” (IDEM, p.23). Os autores argumentam que muitas das ideias sobre os principais elementos do jornalismo estão envolvidos por mitos e distorções. Noções como a de que deveria existir uma parede separando a parte comercial e a redação dos jornais, de que a independência exige uma postura neutra dos profissionais e a tão famigerada objetividade - conceito tão desfigurado que hoje é usado para descrever o próprio problema que deveria corrigir - são alguns desses mitos.

Reencontrar o jornalismo interessa tanto aos profissionais quanto ao público. O ofício é responsável por oferecer um elemento especial e único para as sociedades democráticas, qual seja, informação independente, precisa e compreensível, elementos que permitam ao cidadão ser livre e capaz de se autogovernar. Esse trabalho já tocou nesse ponto ao descrever o desenvolvimento da atividade no início do século XX<sup>32</sup>. Portanto, essa retomada comprova que o papel de serviço público nobre é um elemento central da identidade jornalística e da cultura profissional.

A obra dos dois autores americanos busca resgatar uma descrição da teoria e cultura do jornalismo<sup>33</sup>. Eles enfatizam os resultados da própria pesquisa, que apontou princípios importantes, com os quais os jornalistas concordam, e os cidadãos têm o direito

---

<sup>32</sup> Ver capítulo 2, p.66.

<sup>33</sup> Kovach e Rosenstiel nomearam essa teoria com a expressão “elementos do jornalismo”. O principal deles é que a finalidade do jornalismo é fornecer informação às pessoas para que estas sejam livres e capazes de se autogovernar. Para realizar essa tarefa, os profissionais devem ter os seguintes princípios em mente:

1. A primeira obrigação do jornalismo é com a verdade.
2. Sua primeira lealdade é com os cidadãos.
3. Sua essência é a disciplina da verificação.
4. Seus praticantes devem manter independência daqueles a quem cobrem.
5. O jornalismo deve ser um monitor independente do poder.
6. O jornalismo deve abrir espaço para a crítica e o compromisso público.
7. O jornalismo deve empenhar-se para apresentar o que é significativo de forma interessante e relevante.
8. O jornalismo deve apresentar as notícias de forma compreensível e proporcional.
9. Os jornalistas devem ser livres para trabalhar de acordo com a sua consciência.

Por mais que algumas noções pareçam familiares, o objetivo dos autores ao longo de sua obra está vinculado a um esforço de articular melhor esses valores, detalhando-os para assim enterrar alguns mitos e enganos.

de esperar. Essas noções enfrentam vicissitudes, um processo de fluxo e refluxo ao longo dos anos, mas permanecem sempre evidentes de uma forma ou outra. A falta desses aspectos, tanto na cobrança dos cidadãos quanto no fazer dos profissionais do ramo, enfraqueceu o jornalismo e, por consequência, enfraquece agora a sociedade democrática. “A menos que possamos entender e reivindicar a teoria de uma imprensa livre, os jornalistas correm o risco de ver sua profissão desaparecer” (IDEM, p.22).

O interesse aqui não recai sobre o detalhamento dos elementos do jornalismo, mas sim sobre a descrição de um panorama atual de crise para a profissão, e a indicação futura de que a mesma precisa se reencontrar. Por outro lado, poderíamos dizer que o jornalismo sempre esteve em crise, desde seu surgimento. Senra nos chama a atenção para o fato de que a identidade profissional do jornalista padece de uma ambiguidade histórica, por se fundar “numa profissão eternamente candidata, sem os contornos originários de uma autêntica atividade profissional” (1997, p.14).

No entanto, esse contorno ambíguo também é o fator que dá ao jornalista uma aura de fascinação e realce aos olhos da sociedade. As figuras da grande imprensa sempre foram públicas, justamente por ser a exposição o requisito principal para o exercício do jornalismo. A transformação em imagem desse profissional parece constituir um estágio natural de sua atividade. Como o foco do presente capítulo é analisar a construção do personagem em uma série de televisão, e dado que as representações contidas nas mesmas são vistas por públicos transnacionais, é importante detalhar a exposição de Senra a respeito das transformações que têm se precipitado sobre a imagem do jornalista brasileiro nas últimas décadas.

O período pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945) marcou um importante período de transição, no qual houve um distanciamento da inspiração político-literária de origem europeia para a adoção do estilo americano de adesão aos fatos, objetividade e técnicas de tratamento da notícia. No entanto, essa transformação foi moldada em um contexto histórico, político e empresarial muito particular, dando ao perfil do profissional brasileiro contornos peculiares em relação aos colegas estrangeiros.

Como destaca a autora, até os anos 1950, os proprietários das empresas jornalísticas e responsáveis pelo processo industrial de fabricação do jornal eram geralmente jornalistas. Em alguns casos particulares, o comando dos negócios era passado para um especialista em gestão, mas essa não era a regra. Essa constituição

particular, na qual a condução da empresa era baseada em critérios formulados na própria redação, fez com que os jornais da época não gozassem de uma saúde financeira robusta para sobreviver sem a ajuda do poder estatal. A relação promíscua da imprensa no período foi marcada pela subserviência dos jornais às forças políticas, atrelando os jornalistas aos diferentes atores envolvidos na disputa pelo poder. “Em que pese as deformações que uma tal situação comporta, em virtude desse tipo de engajamento alguns jornais chegaram a desempenhar papel importante na história do país” (SENRA, 1997, p.18). Conseqüentemente, o envolvimento dos jornalistas, nesse cenário igualmente comprometedor, cobriu de relevância a atuação desses profissionais, significando um importante aprendizado de responsabilidade cívica para muitos deles.

Esse contexto particular foi imprescindível para acrescentar entre nós a figura romântica do jornalista, já então mundialmente consagrada, de modo a compor um perfil bem peculiar:

se, por um lado, a atividade livre, sem regras ou procedimentos rígidos adotada pelas redações referendava a já conhecida imagem boêmia do profissional, por outro, os compromissos do jornal conferiam não raras vezes ao jornalista um importante papel político e social, atribuindo ao exercício da profissão foros de uma **missão** [destaque nosso] (IDEM, p.19).

As circunstâncias históricas dos jornalistas o integraram como um agente da modernização do Brasil, atrelado às transformações pelas quais a sociedade passava, situando assim mais um traço positivo à imagem do jornalista missionário. Tal visão persistiria mesmo no período ditatorial, nos anos 1960 e 1970, em uma época de pesada censura imposta à imprensa. O clima repressivo conclamava o profissional a não esquecer de sua responsabilidade de lutar em defesa da liberdade para os cidadãos e para o exercício da própria atividade, realçando assim o seu prestígio.

Os anos 1980 apresentaram o cenário de um deslocamento decisivo no papel do jornalista, borrando a imagem familiar com a qual se apresentara até então. As empresas de mídia impressa sofreram todo um processo de reformulação no processo de fatura da notícia, afinadas pela incorporação de padrões racionais de decisão na esfera da produção e circulação das mercadorias, com o objetivo de ampliar e integrar mais fatias do mercado. A situação política do país também se modificou, com o início da abertura e o fim da censura, esmaecendo o contexto de enfrentamento das décadas anteriores. Aliada

às novas circunstâncias históricas, juntou-se a ascensão impetuosa da televisão a pressionar os jornais escritos, por força de competição. Estes então abandonaram o antigo estilo gerencial, tornando-se operacionais, adaptando-se ao modelo capitalista recente e à força avassaladora do novo veículo.

A informatização das redações e a ascensão de novos métodos de gerenciamento inauguraram uma nova concepção da profissão, dando outro contorno à função do jornalista. A normatização da produção editorial implantou novos métodos de trabalho e impôs aos profissionais outra compreensão de sua atividade. À imagem anterior do jornalismo como missão, em virtude do laço social e afetivo que o engajava nos diversos processos de transformação da sociedade, veio se substituir uma figura de atuação diferente,

inserida numa cadeia de produção, contemplada com tarefas fragmentadas e em parte já desenraizadas da realidade. O jornalista se tornou, assim, perfeitamente **substituível** [destaque nosso]. (...) O profissional dos anos 80 passou a poder ser deslocado ao longo de uma verdadeira cadeia de produção da informação, estas funções por sua vez também perdendo em vulto, e deixaram de abarcar a totalidade da produção jornalística. (IDEM, p.22).

Esse deslocamento traumático na imagem do jornalista o retira da posição de ator emblemático de acontecimentos ou momentos históricos de grande vulto para colocá-lo dentro da burocracia industrial, como uma engrenagem a contribuir para o bom funcionamento da máquina. Nesse contexto, Senra situa três funções principais que caracterizaram a prática jornalística da década de 1980, que pode ser vista ora como um serviço público, ora como uma técnica, ora como arte. A cada uma dessas práticas corresponde um enfoque exclusivo das noções de informação, do leitor e do próprio jornalista. Elas são caracterizadas da seguinte maneira:

- Serviço público: quando predomina essa visão, reforça-se a natureza político-didática da informação, considera-se o leitor como cidadão e usuário, enquanto o jornalista é tomado como profissional liberal, responsável pela totalidade do trabalho de produção da notícia.
- Técnica: aqui, acentua-se a natureza quantitativa da informação – o seu aspecto “bit” – o leitor é apresentado como um alvo e a atividade do

jornalista, tomado como “técnico” do processo de comunicação, tem mais ênfase no tratamento que na produção da informação.

- Arte: nessa última função, o profissional de imprensa aspira ao mesmo estatuto do artista, o leitor é visto como “público”, plateia de um desempenho, enquanto a informação passa a oferecer também um aspecto estético.

O embate e trocas constantes entre essas três funções tem a consequência marcante de sobrepor as noções de técnica e arte em detrimento da nobreza do serviço público. As crescentes burocratização, racionalização e informatização das empresas propiciam condições para o ocaso do jornalista liberal, “o antigo profissional sujeito de sua produção, em interlocução com a cidadania, louvado pela sua responsabilidade política e social” (IDEM, p.25). Os jornais precisam se expandir dada a tarefa de ampliar a participação no mercado, portanto o trabalho da imprensa tem que ser tornar mais rápido; no mesmo movimento acaba por se fragmentar, escapando à capacidade de controle individual.

O vácuo criado pelo eclipse gradual do jornalista liberal acentua a presença das outras duas funções, tornando-as duas faces da mesma moeda. O duelo jornalismo-técnica versus jornalismo-arte acabou gerando então um sistema de estrelização de algumas figuras da imprensa. Como resposta ao anonimato, à impessoalidade e ao caráter descartável e intercambiável a pairar sobre o profissional e seu trabalho, a saída foi tratar setores da imprensa por meio de uma visão banalizada da arte, entendida como a expressão de uma individualidade.

“A chamada burocratização da função do jornalista teria encontrado, deste modo, sua contrapartida na afirmação da expressão pessoal de alguns profissionais, ou no que poderia se chamar da sua ‘transformação em imagem’” (IDEM, p.26). Esse processo fluiu em dois sentidos, tanto com jornalistas se tornando estrelas em reação ao anonimato quanto com a vinda de personalidades do mundo da arte para a redação, transformando-se em jornalistas (a autora cita como exemplos paradigmáticos da imprensa brasileira os casos de Paulo Francis e Arnaldo Jabor, respectivamente). Todavia, essa operação faz com que a escrita atue como mera distribuidora de traços pessoais, a construir uma imagem pública do jornalista “como uma entidade muito mais inspirada no mundo do

espetáculo e do consumo, e nos seus mecanismos de prestígio – uma imagem no sentido de que estamos falando do termo – do que na exclusividade de uma fala” (IDEM, p.28).

As modificações profundas pelas quais passaram os jornais na década em questão, prossegue a autora, levaram o jornalista a uma maior autoexposição e à busca de outro tipo de reconhecimento que acabou criando um certo mal-estar, um deslocamento do foco de sua antiga figura, a ser compensada não pela afirmação de uma “identidade”, mas antes pela necessidade de construir uma imagem capaz de destaca-lo da massa amorfa das novas redações. Mais do que um traço íntimo ou narcisista do profissional, esses movimentos deixam claro os próprios mecanismos do jornal enquanto veículo, revelando que o período em questão levou ainda mais longe a “antiga polarização entre o coletivo e o particular, o anonimato e a evidência, na medida em que a transformação tecnológica reduziu ainda mais drasticamente o patamar de originalidade do trabalho jornalístico” (IDEM, p.29).

Os impactos sobre a profissão não cessaram de acontecer nas décadas de 1990 e 2000, sendo sentidos ainda nos dias atuais. O surgimento e popularização da internet, além da constituição das redes virtuais, fizeram com que a informação deixasse de ser um bem exclusivo dos jornalistas para se tornar livre e disponível a todos, atendendo a públicos cada vez maiores e diferenciados. Jornais e televisão têm agora que competir em um novo cenário, diferente do antigo, no qual ambos detinham o controle da comunicação.

Nesse sentido, o jornalista perdeu o monopólio da informação não para outros profissionais, mas para seu próprio público. Caso alguém, ironicamente, cunhasse uma sentença do tipo “na era da internet, somos todos jornalistas”, ela seria ao menos intuitivamente entendida por boa parte das pessoas familiarizadas com o uso de computadores, *smartphones* e redes sociais. Ainda no começo dos anos 1990 o escritor Michael Crichton<sup>34</sup>, em artigo para a revista Wired, classificou o jornalista como a forma mais arcaica de produção da informação, um ser obsoleto, “comparável à antiga telefonista pela qual o público tinha que passar antigamente para obter a comunicação” (IDEM, p.30). A aposta de Crichton, por outro lado, confiava no fato de que a disponibilidade, facilidade de acesso e abundância da informação fariam com que a mesma ganhasse status de um bem de primeira necessidade pela qual as pessoas estariam,

---

<sup>34</sup> Ver nota na página 66.



na sociedade de mercado, cada vez mais dispostas a pagar. À medida que a relação pagamento e informação se tornasse mais evidente, concluiu o escritor, o público exigiria um serviço de melhor qualidade e forçaria mudanças nas próprias empresas de mídia.

A formação do Comitê dos Jornalistas Preocupados com o estado da profissão nos EUA, cuja história foi relatada no início do capítulo, de certa forma atestou que o otimismo de Crichton e sua crença na pujança do mercado soaram, pelo menos nos aspectos descritos aqui, como uma potencialidade não cumprida em relação à grande imprensa. Cabe ainda dizer que a revolução pela qual passou o acesso à informação também não representou o fim do jornalismo. O que vemos hoje são tentativas por parte das empresas e dos profissionais de encontrar diferentes formas de tratamento, dentre as quais ainda poderá se encontrar o método jornalístico. Numa era em que qualquer pessoa pode ser um repórter ou comentarista na internet, talvez a maior função do jornalista na sociedade democrática contemporânea seja se converter em uma espécie de moderador qualificado de discussões. Esse novo profissional não decide mais o que o público deve saber, mas o ajuda a pôr em ordem as coisas. “Isso não significa simplesmente acrescentar interpretação ou análise a uma reportagem. A primeira tarefa dessa mistura de jornalista e ‘explicador’ é checar se a informação é confiável e ordená-la de forma que o leitor possa entendê-la” (KOVACH e ROSENSTIEL, 2004, p.41). Para fazer isso, as técnicas talvez sejam diferentes, mas os princípios básicos são os mesmos.

Em relação ao tema que ocupa sua análise, Senra projeta uma distensão nos padrões que tem caracterizado a atividade jornalística. A tensão anonimato/autoria, ou mesmo o contraponto anonimato/afirmação da imagem, deixam de ser tão importantes a partir do momento em que o jornalismo passou a partilhar com inúmeros outros meios a responsabilidade de informar. Esse novo convívio coloca em outros termos a questão da imagem do profissional ou pelo menos relativiza a sua importância “no âmbito de um processo complexo de comunicação que, ao incorporar novas mediações, talvez venha a nos libertar dos antigos mecanismos de projeção” (SENRA, 1997, p.32). Por conseguinte, o que se pode ter como certo é que o jornalista dificilmente perderá sua sedução enquanto personagem<sup>35</sup>, cabendo às ficções audiovisuais questionar e reler suas representações na saga de seus deslocamentos, transformações e dilemas diante do público.

---

<sup>35</sup> É significativo para nossa afirmação o fato de um filme sobre jornalistas (*Spotlight: segredos revelados*, de Thomas McCarthy) ter ganhado o Oscar de 2016. Mesmo uma obra comum como essa, distante em qualidade dos principais *newspaper movies*, conseguiu emplacar na academia graças à força do seu tema,

A descrição apresentada nessas breves páginas referentes aos deslocamentos da imagem do jornalista e dos constantes abalos que sofre seu ofício foi necessária para evidenciar um contexto específico de crise que o jornalismo vive atualmente. Por um lado, há uma configuração na qual as empresas jornalísticas têm que reencontrar sua posição e afirmação de independência em um cenário econômico de poder crescente das grandes corporações; por outro, a antiga imagem do jornalista liberal como um guardião da sociedade perdeu força no decorrer do tempo, tornando-se uma figura substituível dentro de uma estrutura burocrática até às vias de ser considerado antiquado devido à revolução digital, levando a uma crise de convicção que questiona mais uma vez seu lugar no mundo. É com esses fatores em destaque que finalmente chegamos a *The Newsroom*, que teve seu último episódio exibido em dezembro de 2014, alinhando a presença do programa às discussões contemporâneas sobre o ofício. Afinal, como é o jornalista representado segundo essa série?

### **A primeira temporada de *The Newsroom*: “nós apenas decidimos”**

A série *The Newsroom*, criada por Aaron Sorkin, foi exibida pelo canal HBO entre 5 de agosto de 2012 a 14 de dezembro de 2014. O programa é centrado nas vidas e trabalho de uma equipe de jornalistas que produzem o noticiário mais importante da fictícia rede televisiva *Atlantis Cable News* (ACN), o *News Night*, cuja sede é a cidade de Nova York. O time é liderado pelo temperamental âncora Will McAvoy e pela produtora executiva Mackenzie McHale. O programa teve um total de 25 episódios distribuídos em três temporadas (dez na primeira, nove na segunda e seis na terceira e última). Esse trabalho fará a análise das duas primeiras temporadas.

Seu criador, Aaron Sorkin, é um dos membros da classe dos *showrunners*-autores que goza de ótima reputação no cinema e TV norte-americanos. Antes de *The Newsroom*, criou séries como *Sports Night* (exibida entre 1998 e 2000), *Studio 60 on the Sunset Strip* (que durou apenas uma temporada, entre 2006 e 2007), mas realmente alcançou a glória com *The West Wing*: nos bastidores do poder<sup>36</sup>, seu mais retumbante sucesso na televisão

---

no caso, a investigação e revelação de um vergonhoso escândalo de pedofilia envolvendo padres da Igreja Católica em 2001, na cidade americana de Boston. O ocorrido de certa forma comprova que as grandes reportagens investigativas ainda têm impacto perante as instituições e o público, além de atestar a importância do jornalismo, mesmo acuado e sofrendo com grandes mudanças.

<sup>36</sup> Algumas breves palavras são necessárias para *The West Wing*. Como em tantos outros seriados, aqui também o foco recai sobre um ambiente de trabalho. No entanto, no lugar das tradicionais delegacias,

(exibida entre 1999 e 2006, em um total de sete temporadas). Também possui sólida carreira no cinema, assinando roteiros de filmes como *Questão de Honra (A Few Good Men)*, de Rob Reiner, 1992), *Meu Querido Presidente (The American President)*, do mesmo diretor, 1995), *Jogos do Poder (Charlie Wilson's War)*, de Mike Nichols, 2007) e *A Rede Social (The Social Network)*, de David Fincher, 2010), pelo qual ganhou o Oscar da categoria. Seu trabalho mais recente é o roteiro da cinebiografia de Steve Jobs.

O conjunto de personagens principais da série é formado por Will McAvoy (Jeff Daniels, em interpretação que lhe valeu o Emmy de melhor ator em série dramática em 2013), âncora do *News Night* e principal estrela do jornalismo da ACN; Mackenzie McHale (Emily Mortimer), produtora executiva do telejornal e ex-namorada de Will; Charlie Skinner (Sam Waterston), experiente e idealista chefe da Divisão de Notícias da ACN; Jim Harper (John Gallagher Jr.), editor sênior e assistente de Mackenzie; Maggie Jordan (Alison Pill), produtora assistente recém promovida; Don Keefer (Thomas Sadoski), antigo produtor executivo do *News Night*, remanejado para a mesma função no jornal noturno da emissora; Sloan Sabbith (Olivia Munn), a brilhante comentarista de economia da ACN e Neil Sampat (Dev Patel), editor das mídias digitais do canal.

A fórmula que estrutura os episódios da série foi uma das escolhas mais polêmicas de Sorkin: as coberturas jornalísticas feitas pelas personagens nos episódios são alinhadas com acontecimentos reais do passado recente, comentados como se tivessem ocorrido no tempo presente da ficção. Assim veremos, na primeira temporada (ambientada entre abril de 2010 a agosto de 2011), fatos como a explosão da plataforma da *British Petroleum* na

---

escritórios e hospitais, estão em evidência os assessores, coordenadores, advogados e jornalistas que dão suporte ao trabalho do presidente dos Estados Unidos. Conforme conta Carlos (2006, p.56-58), *The West Wing* dramatizou os bastidores do poder e o dia-a-dia do tido homem mais poderoso do mundo. No roteiro, Sorkin soube equilibrar pequenos dramas pessoais aos grandes dramas geopolíticos sem que nenhum dos dois perdesse importância em relação ao outro. A política então veio entregue em forma de locução rápida, temperada com inteligência, sarcasmo, autoconsciência e humor.

O crítico Tim Goodman destaca que a série foi tão popular e influente devido ao tom pomposo e grandiloquente dado pela escrita de Sorkin aos diálogos e situações, revestindo de solenidade e seriedade a ação dramática, dando aos telespectadores a sensação, verdadeira, de que estavam assistindo a série dramática mais importante e inteligente da televisão. Nas palavras de Goodman, "he [Sorkin] doesn't get nearly enough credit for, in the early seasons, making a divided nation feel good about politics again, particularly the presidency. (...) He made politics smart and important — fast-talking, educated people all working to make the world a better place while wringing their hands about morality and such, with witty asides splashing all around". Algumas dessas características da escrita sorkiana reaparecerão em *The Newsroom*. Disponível em <http://www.hollywoodreporter.com/bastard-machine/aaron-sorkin-ends-newsroom-747704>.

costa da Lousiana, a ascensão do *Tea Party*, as eleições para o Congresso dos EUA, o levante egípcio que derrubou o ditador Hosni Mubarak, o acidente nuclear na usina de Fukushima, no Japão e a morte do terrorista Osama Bin Laden pelo exército americano, para citarmos alguns exemplos. O roteirista admitiu que o uso desse elemento dramático tinha o objetivo de acentuar o realismo da série, aproveitando uma dinâmica na qual o público contasse com mais informações do que os próprios protagonistas sobre os fatos retratados. Quanto ao formato dos episódios, cada um apresenta o início e o desfecho da cobertura jornalística do dia, à moda das séries procedurais; a data do fato é sempre indicada ao telespectador, para que o mesmo se localize na linha do tempo da série; as tramas de longo prazo centram-se principalmente nos relacionamentos sentimentais das personagens e na batalha contra os executivos da emissora para manter a independência do telejornal.

O episódio piloto revela a proposta da série para o telespectador. Intitulado *We Just Decided To* (“Nós apenas decidimos”), começa representando um daqueles debates clássicos e acalorados dos EUA entre liberais e conservadores, realizado em uma universidade. Will, significativamente posicionado entre os dois representantes de ambas correntes políticas, acompanha o desenrolar dos argumentos de forma desinteressada, o tédio estampado no rosto. Logo essa sensação se transforma em uma discreta impaciência, indo na contramão do debate entre os antagonistas, que se acirra. O som da conversa em andamento sofre uma leve alteração, diminuindo o volume para a entrada de uma trilha sonora leve de piano com distorções que lembram microfonia, junto a uma respiração ofegante, denotando a ansiedade da personagem. Sua atenção se desvia quase que completamente do que está acontecendo quando pensa avistar Mackenzie entre os ouvintes do evento. Após uma tomada bem próxima no rosto do jornalista voltando sua atenção para a audiência, tem-se um plano seguinte em contracampo de Mackenzie na plateia, no qual a luz que emana da lâmpada (e da mulher) cobre todo o quadro embaçando a visão de Will. Quando ele se desvia do obstáculo para olhar novamente na mesma direção, a luz arrefece limpando o campo visual, demonstrando que Will se enganou, já que uma mulher diferente é focalizada no centro do quadro. As tomadas em campo-contracampo continuam em uma montagem ágil, acentuando o estado confuso de Will, até que ele seja novamente interpelado pelo mediador do debate. Toda essa sequência dura cerca de um minuto.

O famoso jornalista foge de qualquer pergunta polêmica que lhe é dirigida. Ao ser questionado sobre se se considerava um homem mais à esquerda ou à direita no espectro político, responde laconicamente se considerar um torcedor do *New York Jets*<sup>37</sup>, provocando risadas por parte dos presentes. Mesmo quando é pejorativamente chamado de “Jay Leno” dos âncoras, pelo fato de ser popular por não desagradar ninguém, se mantém impassível no comportamento de autômato. É então que uma estudante dirige uma pergunta central ao trio de debatedores: porque a América é o melhor país do mundo? “Diversidade e oportunidade”, diz a liberal. “Liberdade e liberdade”, retruca o conservador. Mais clichê impossível. Will tenta se safar, mas é pressionado pelo moderador a mostrar um momento humano e dar uma resposta decente.

Will então vê novamente Mackenzie na plateia. Só que dessa vez ela segura um caderno com os dizeres “IT’S NOT” (não é) voltado para o âncora, referente à pergunta da estudante. No plano, ela está misturada à plateia, mas uma fresta de luz a ilumina destacando-a exatamente no centro do quadro, seguido de um zoom em direção à frase escrita à mão. Um corte abrupto mostra Will, desta vez atento, e volta novamente para Mac, vista terminando a continuação de sua resposta: “BUT IT CAN BE” (mas pode ser). Ao pensar ter se confundido novamente, o âncora dá mais uma vez uma resposta evasiva, mas dessa vez um pouco mais séria, abordando a beleza da Constituição e a Declaração de Independência americanos. Ele só se solta quando vê novamente Mackenzie na plateia, a iluminá-lo de vez, a reacender sua coragem para dizer o que realmente pensa:

*Will: Não é o melhor país do mundo professor, essa é a minha resposta*<sup>38</sup>.

Cortes para a plateia mostram a reação atônita dos presentes. O que se segue então é um discurso vigoroso e corajoso sobre o verdadeiro estado de coisas no país.

*Will: E você, garota de fraternidade [referindo-se à estudante que fez a pergunta capital], só no caso de, acidentalmente, um dia vagar pelas urnas, umas das coisas que deveria saber é que não há evidência que apoie a afirmação de que somos o melhor país. Somos os 17º em alfabetização, 27º em matemática, 22º em ciência, 49º em expectativa de vida, 178º em mortalidade infantil, 3º em renda média familiar, 4º em trabalho forçado e 4º em exportação. Lideramos o mundo em apenas três categorias: número de cidadãos per capita na prisão, de adultos que creem que anjos são reais e de gastos com defesa. Gastamos mais do que 26 países juntos, 25 dos quais são aliados. Nada disso é culpa de universitários de 20 anos, mais ainda assim vocês são, sem dúvida, membros do pior*

---

<sup>37</sup> Time da liga de futebol americano profissional dos Estados Unidos, com sede na cidade de Nova York.

<sup>38</sup> Os diálogos extraídos dos episódios serão marcados em itálico para se diferenciarem do texto comum e das citações.

*período de todas as gerações de todos os períodos. Então, quando me pergunta o que nos torna o melhor país do mundo, não sei de que porra você está falando!*

Tem-se então o primeiro traço marcante de Will McAvoy. Da boca do jornalista sai o diagnóstico de uma país em crise, cujos rompantes de grandeza soam como bravatas. A percepção do jornalista trabalha aqui no sentido de enxergar além do senso comum dos presentes e dos discursos demagógicos das correntes políticas. Mostra além de tudo um profissional brilhante em termos intelectuais, com estatísticas na ponta da língua e tamanho poder de articulação a dar inveja aos grandes mestres da retórica, cujo maior poder é o uso da palavra. As coisas erradas estão sendo escondidas, mas o jornalista aparece para levantar o tapete e revelar a sujeira. O mal-estar sentido pela personagem no debate não é só físico, mas também moral, diante de um país no qual todos se recusam a abrir os olhos. Portanto, alguém tem que tomar a frente e falar a verdade. A solução para esse estado de coisas é o bom jornalismo.

*Will: Somos capazes de ser todas essas coisas e fizemos todas essas coisas **porque fomos informados. Por grandes homens, que eram reverenciados.** O primeiro passo para resolver um problema é reconhecer que ele existe. América não é mais o melhor país do mundo.*

Essas falas<sup>39</sup> da personagem são fundamentais para a proposta da série e para a construção da identidade de Will McAvoy. A ironia, petulância e covardia (de certa forma) dos momentos iniciais formam uma capa a encobrir o que ele realmente é: um jornalista brilhante e destemido, mas que perdeu o rumo de sua carreira em algum momento. Em resumo, um vulcão adormecido, que precisou de apenas um incentivo para entrar em erupção (futuramente, Mackenzie revelará que realmente esteve presente no debate). O contexto para a transformação de Will será construído por Charlie Skinner, chefe da divisão de notícias da ACN, mentor e amigo mais próximo do âncora.

O discurso de Will na universidade tem consequências inesperadas. Visto como antiamericano, acaba tendo que mentir dizendo que estava tomando remédios para vertigens e perdeu o autocontrole, a fim de explicar o ocorrido. Depois de uma licença

---

<sup>39</sup> Aaron Sorkin afirmou que o desconforto de seu protagonista com o estado do país foi inspirado nos discursos ácidos do âncora Howard Beale, personagem de Rede de Intrigas (Network, 1976, de Sidney Lumet). No entanto, o tom otimista da série contrasta bastante com a do filme, ao qual o próprio *showrunner* credita uma visão demasiado negativa da mídia.

médica forçada de três semanas, volta à redação para lidar com mudanças profundas: seu produtor executivo e grande parte da equipe foram remanejados para o jornal das 22 horas. Então, mais informações sobre a personalidade de Will são reveladas no confronto com outras personagens principais. Don afirma que o âncora é um péssimo chefe e tem atitudes antiprofissionais com a equipe, como distribuir broncas em público e não assumir a própria responsabilidade quando algo não dá certo. Além disso, para acentuar o espanto do âncora, Charlie anuncia que Mackenzie será sua nova produtora executiva.

O primeiro confronto entre as duas personagens é recheado de rancor e tensão, já que a relação não terminou bem (Mackenzie traiu o âncora com um antigo namorado). No entanto, os dois se entendem em um ponto: a importância de resgatar o jornalismo do limbo no qual se encontra. Will aos poucos vai se amolecendo perante Mac, a única que o consegue domar. Ela o alenta para a importância de as notícias serem bem-feitas, pois nenhuma democracia viceja sem um eleitorado bem informado; também quer aproveitar o talento de Will para um noticiário de impacto positivo, que cumpra seus nobres objetivos sendo popular ao mesmo tempo. Para a produtora, a audiência não pode ser usada como uma desculpa para o que o jornalismo se tornou. Sorkin usa Dom Quixote como referência para a revolução que as personagens querem empreender:

*Mac: Agora gostaria que ouvisse essas palavras que foram escritas há 500 anos atrás por Dom Miguel de Cervantes. “Ouça-me agora, sombrio e insuportável mundo. Tu és muito debochado. Mas um cavaleiro, com suas bandeiras corajosamente desfraldas, agora lança um desafio contra ti”. Isso foi Dom Quixote.*

*Will: Isso foi escrito há 45 anos por um compositor para o Homem de La Mancha.*

*Mac: Acha que não sei? Mas a ideia é a mesma, é hora de Dom Quixote! (...) É hora de reivindicar o quarto poder. Reivindicar o jornalismo como uma profissão honrosa. Ter um telejornal noturno que exiba um debate digno de uma grande nação. É hora de civilidade, respeito e retorno ao que é importante. Do fim da putaria, da fofoca e espionagem. De falar a verdade para estúpidos. Não ter nenhum ponto demográfico cômodo, mas um lugar onde todos possamos nos reunir. Estamos chegando a um ponto crítico e você sabe disso. A discussão será enorme. O governo é um instrumento do bem ou é cada um por si? Há algo maior que queremos alcançar ou o egoísmo é o que basta para nós? Você e eu temos a chance de propor esse debate.*

*Will: Isso é..., é...*

*Mac: Quixotesco?*

Está definida então a proposta de *The Newsroom*. A América é um país em crise, perdido, mas que pode se reencontrar. Tal qual o Quixote<sup>40</sup>, o desafio está lançado para os jornalistas, responsáveis por levar a cabo o combate: desafiar o sistema e a mentalidade enraizada para tentar melhorá-los, serem os faróis que iluminam os cidadãos rumo ao esclarecimento. À resposta lúcida de Will no início do episódio junta-se a proposta de Mackenzie a criar um telejornal que volte a instigar e tratar os cidadãos como adultos. A produtora é indiferente aos índices de audiência, competição, preocupações corporativas e consequências, ou seja, é a pessoa certa para reacender a chama do âncora.

O ideário buscado por Mackenzie será posto à prova quando a equipe tem que se desdobrar para trabalhar em sua primeira cobertura, no caso o acidente envolvendo a plataforma *Deepwater Horizon*, da petrolífera *British Petroleum*, no golfo do México. O que parecia apenas uma explosão, seguida de uma possível operação de resgate, acabou se tornando um dos maiores desastres ambientais da história: morte de cinco funcionários e vazamento de cerca de cinco milhões de barris de petróleo no mar.

No momento de representar a redação em movimento, os jornalistas da TV funcionam sob as mesmas características que movem seus pares consagrados no cinema, pois também estão marcados pela vocação jornalística. Já a definimos nesse trabalho como o ponto fundamental que qualificou a personagem para o cinema, dotando-a de uma capacidade imediata e espontânea ao que ficou conhecido como interpelação dos fatos. Esse pendor vocacional “é tão intenso quanto incontornável, a ponto de só poder ser confrontado com a força decisiva do desejo” (SENRA, 1997, p.71). Esse estado de alerta e tendência para a ação serão decisivas para as atitudes de Jim em determinado momento do episódio. A redação recebe a notícia sobre a plataforma e, ao avisar Don sobre o ocorrido, recebe como resposta que se trata apenas de um alerta amarelo (notícia sem maiores desdobramentos, segundo o sistema de monitoramento de pautas do *News Night*), sem nem mesmo se inteirar do conteúdo. A resposta não é o suficiente para apaziguar o

---

<sup>40</sup> Sorkin não hesitou em defender a personagem como referência para os seus jornalistas, como exemplificado nessa declaração de agosto de 2012. “Dom Quixote é um dos meus livros favoritos... talvez, neste momento, meu livro favorito. Se eu tivesse mesmo a capacidade de ensinar alguma coisa para as pessoas eu ensinaria todo mundo a ler 'Dom Quixote'. A missão de Quixote e Sancho -- civilizar o mundo, elevar as maneiras -- em plena época da Inquisição na Espanha era completamente irreal, e no entanto fala ao que há de melhor no ser humano. É um bom exemplo para o meu grupo de jornalistas. A referência vai permanecer durante toda esta primeira temporada”. Disponível em <http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2012/08/05/ja-houve-qualidade-no-jornalismo-da-tv-diz-roteirista-da-serie-the-newsroom-da-hbo.htm>.



interesse de Jim. Mesmo com a negativa, ele não consegue se segurar – um plano de dez segundos o mostra ansioso, girando na cadeira e batendo os calcanhares, para no corte seguinte o vemos acessando um dos computadores para com os próprios olhos ver do que se trata o alerta.

“Farejando” as dimensões da notícia, o jornalista entra em um modo de resposta automática ao fato, chamando a atenção dos outros colegas para a gravidade do ocorrido, trocando informações, confiando na sua percepção em relação ao sistema automatizado (já que a pauta continua na cor amarela). Jim quase chega ao ponto de tomar o controle da redação, mesmo que ainda não seja oficialmente um funcionário da ACN. Quando munido de mais informações sobre o caso, após receber duas ligações de fontes próximas, não hesita em ameaçar Don e invadir a sala onde Will ainda discute com Mac para comunica-los sobre o acidente. A interpelação dos fatos é tão forte que os ex-namorados põem de lado as diferenças para se envolver na cobertura, liderando uma equipe de novatos. A vocação é a força do jornalista, é o atestado a indicar que ele nunca está de folga, nunca desliga ou abaixa a guarda. A vocação é justamente “uma compulsão à ação, como um jogo de ação e reação em que o mundo fornece incessantemente estímulos aos quais o jornalista reage de pronto” (IDEM, p.73). Não por acaso as personagens que Sorkin constrói no piloto são perspicazes, falam e raciocinam rapidamente, são capazes de fazer mais de uma coisa ao mesmo tempo, estão em constante movimento, em suma, formam um organismo perfeito e harmonioso enquanto trabalham na redação. Além disso, nunca estão longe de seus computadores e celulares, pois as notícias não tem hora marcada para acontecer. E obviamente são afobados, na melhor tradição dos jornalistas representados no cinema. No registro dos bastidores do trabalho na redação a série aposta na verossimilhança e fica sempre interessante; conseqüentemente, os jornalistas serão vistos em reuniões de pauta, ilhas de edição, fazendo entrevistas, discutindo as melhores formas de conduzir uma matéria, os bastidores da comunicação entre produtor e âncora, o funcionamento da equipe técnica de apoio. O naturalismo da representação do fazer jornalístico ainda impressiona e absorve a atenção.

No final do episódio, a evocação de dois ícones do jornalismo norte americano, Edward R. Morrow e Walter Cronkite (não por acaso os dois aparecem na vinheta de abertura da série), atua como reforço para a identidade de Will McAvoy. Mesmo tendo feito um programa de impacto sobre o acidente ambiental (no final é revelado que a equipe da ACN foi a única que acertou ao notificar o vazamento de óleo), ainda tem

dúvidas sobre o processo de mudança. Charlie Skinner então aparece para motivar o amigo a seguir no caminho de imprimir o tom mais crítico ao noticiário. No próprio estúdio onde foi apresentado o telejornal, ao redor de dois copos e uma garrafa de uísque (um velho clichê), decreta:

*Charlie: Âncoras com opinião não são um novo fenômeno. Morrow tinha opinião e pôs um fim à McCarthy. Cronkite teve opinião e pôs um fim no Vietnã.*

*Will: Não sou esses caras.*

*Charlie: Aposto todo meu dinheiro que você está errado. Sabe de uma coisa, filho? Nos dias antigos, há cerca de dez minutos, fizemos bem o noticiário. Sabe como? Nós apenas decidimos.*

(Antes de sair do estúdio, Charlie se vira para dizer algo mais a Will)

*Charlie: Eu amei muito o que você disse na Northwestern, por isso trouxe ela [Mackenzie] aqui.*

Charlie Skinner é claramente um personagem designado para representar o jornalista romântico da velha guarda. Ele é quem arquiteta a ida de Mackenzie para ACN e motiva Will a seguir o caminho dos gigantes do jornalismo americano. Charlie representa a figura do editor “todo poderoso” e quase invencível, compreensivo e confiante em relação aos subordinados, atuando como o escudo entre a redação e as pressões corporativas ou externas. De quebra, desperta admiração e inspira todos ao redor.

No entanto, a ótima interpretação de Sam Waterston dá um toque especial à personagem, investindo-a com humanidade e um charme magnetizador, a livrando de um perfil envernizado. Ele usa gravata borboleta, joga videopôquer com adolescentes do Kansas e está bebendo uísque no escritório a maior parte do tempo. O chefe da divisão de notícias da ACN é idealista, mas não é nostálgico. Como bem nota Charles P. Pierce, da revista *Esquire*, Skinner “parece ser o único consciente de que o que contou para Will é 50 por cento no mínimo de mitologia mentirosa”. Pierce continua sua ilação dizendo que o velho jornalista com certeza viu Morrow derrubar Mccarthy, mas também o viu entrevistar Liberace e depois ser enxotado da CBS pelas “mesmas forças contra as quais *The Newsroom* se põe contra quase 70 anos depois”. “Charlie Skinner é uma espécie de

memória institucional, que é fria, realista e nos faz sentir desconfortáveis, por isso a abandonamos em favor do que nunca foi”<sup>41</sup>, conclui.

Não por acaso, Sorkin usa a personagem de Skinner para indicar a importância de nunca se desistir de lutar para melhorar as coisas, mesmo quando as circunstâncias não são favoráveis. Ele é o único com a coragem necessária para dizer que a equipe pôde voltar a fazer bom jornalismo porque “apenas decidiu fazer assim”, suspendendo a incredulidade do espectador, pelo menos em um primeiro momento. No último episódio da série, por exemplo, há a descoberta de que foi Charlie quem emprestou o livro de Cervantes para Mackenzie. Como o grande timoneiro que é, oferece dois parâmetros para guiar sua equipe: a forte decisão explícita na frase que dá nome ao episódio (*We Just Decided To*) e Dom Quixote.

Antes de seguir mapeando nosso protagonista em *The Newsroom*, algumas considerações restantes sobre o primeiro episódio precisam ser feitas. Como foi citado anteriormente, o piloto de uma série tem duas funções principais: “ensina” o telespectador a assistir ao programa, além de apresentar o formato do mesmo, evidenciando na estrutura dos episódios – no caso da primeira temporada, cada episódio apresenta um fato real “relido” pelo roteiro de Sorkin. O piloto também nos apresenta a construção do universo serial, as personagens principais e secundárias, bem como as principais ambientações e cenários na qual ocorrem as tramas. Obviamente, o grosso das cenas de *The Newsroom* tem lugar na redação da ACN.

O piloto também estabelece a identidade visual da série, que se repetirá ao longo dos episódios. Pode-se afirmar que nesse aspecto *The Newsroom* se filia ao estilo que Bordwell denominou de “continuidade intensificada”, muito comum nos filmes contemporâneos e nos próprios seriados de TV. Em relação à prática estilística, as características principais apontadas pelo autor são montagem visual rápida, variação no uso de lentes dentro da mesma cena, câmera mais próxima dos atores e movimentos de câmera incessantes, com uso notável de técnicas como câmera na mão, travelling e grua.

---

<sup>41</sup> As afirmações de Charles P. Pierce foram retiradas do artigo “Newsmen in Wonderland: Aaron Sorkin's *The Newsroom* Is What Never Was, or at Least What Never Will Be”, disponível em <http://www.esquire.com/news-politics/politics/a14564/the-newsroom-hbo-review-9919051/>.

Mesmo com todas as perseguições e explosões dos filmes contemporâneos, a cena padrão do cinema clássico de Hollywood continua sendo a conversa, dominadas por duas formas típicas de encenação: o “levanta-e-fala”<sup>42</sup> e o “senta-e-fala” (principalmente a primeira). “Em passagens ‘levanta-e-fala’, o interesse visual não vem de uma encenação complexa e sim de técnicas de edição e trabalho de câmera” (BORDWELL, 2008, p.47). A montagem aqui atua no sentido de acelerar o ritmo das cenas apresentadas de maneira comum. O autor explica que o maior número de tomadas desse estilo reforça ainda mais os princípios da continuidade clássica, porque cada tomada é tão breve que precisa “ser ainda mais redundante indicar quem está onde, quem está falando com quem, quem mudou de posição e assim por diante. Por outro lado, permitiu aos diretores recorrerem à montagem rápida, pois o posicionamento dos atores já é conhecido” (IDEM, p.50). Outra característica de destaque do estilo em questão é a substituição cada vez mais comum do plano americano (quando a figura do ator é cortada nos joelhos ou no meio da coxa), antes a solução mais usada pelos cineastas de Hollywood, por vários graus de enquadramento mais aproximados. “A montagem fundada na lógica da continuidade foi reestruturada quanto à escala de planos e dinamizada, e o drama foi concentrado nos rostos – particularmente olhos e bocas” (IDEM, p.51).

Para um roteirista que domina a arte de escrever diálogos como Sorkin, o estilo de continuidade intensificada cai como uma luva. Em *The Newsroom*, as cenas apresentam decupagem acentuada (ver descrição da sequência do discurso de Will), sempre dando à redação da ACN um caráter dinâmico, além um senso de agilidade e ritmo impressionantes para os episódios. Inclusive, a forma de encenação ao estilo “levanta-e-fala” é bastante comum na série, filmadas com travellings dos atores se movendo e conversando pelos corredores da emissora, em momentos que funcionam como passagens de transição até a próxima disposição dos atores na cena. A esse estilo aliam-se os diálogos de Sorkin: rápidos, perspicazes, amaneirados na medida certa, porém precisos. As personagens falam como se estivessem frequentemente declamando elaborados, sinceros e intelectuais monólogos (que podem tanto mesmerizar quanto

---

<sup>42</sup> “Na abordagem “levanta-e-fala”, que pode se tornar “senta-e-fala”, os personagens aparecem tomando posições, geralmente em um plano sequência. Um eixo de ação governa as orientações e linhas de olhar dos atores, e as tomadas, embora variadas em ângulo, são filmadas de um mesmo lado do eixo. Os movimentos dos atores são coordenados pelos cortes. À medida que a cena se desenrola, os planos tendem a se aproximar dos atores, levando-nos para o âmago do drama. A montagem analítica apresenta campo/contracampo na altura dos ombros e planos únicos – tudo que se exige para seguir os códigos tradicionais da continuidade clássica. Quando os personagens mudam de posição dentro do espaço, aparece um novo plano geral para nos informar” (BORDWELL, 2008, p. 45)

entediado, a depender do momento). A junção de uma montagem visual acelerada com a locução rápida das personagens dá vividez à série, permitindo aos jornalistas sustentar a ação dramática por meio das palavras.

A inspiração clara para esse estilo de escrita vem dos diálogos gloriosos e ágeis de Hildy e Burns, os jornalistas do filme *Jejum de Amor* (*His Girl Friday*, 1940, de Howard Hawks), no qual os protagonistas conversam de forma “que a palavra seja relançada para o campo do outro, sem que nenhum deles perca a deixa” (SENRA, 1997, p.82). As frases saem da boca das personagens de Sorkin como se fossem estalos, cada frase estimulando uma resposta rápida do interlocutor, em um confronto ação-reação realçado pelos cortes a cada linha de diálogo. Como no filme, a palavra ganha o status de instrumento essencial do jornalista e seu modo de uso particular por esse profissional, em uma performance que desencadeia consequências e opera transformações.

O segundo episódio (*News Night 2.0*) é uma espécie de transição logo no início da temporada. Depois da experiência de sucesso na cobertura da explosão da plataforma de petróleo, Will está menos reticente com a volta da ex-namorada. A primeira cena mostra Will analisando os currículos dos jovens jornalistas enquanto toma café da manhã. Sua mesa fica em frente à quatro monitores de TV, cada um transmitindo um canal diferente, indicando claramente a rotina de um homem viciado no trabalho. Também é revelador ver onde esse jornalista mora: em um apartamento de luxo bem arejado, com grandes janelas, bastante limpo e organizado. Algumas caixas encostadas na parede, juntamente com o mobiliário sóbrio, porém fino, fazem jus ao seu estado de homem de meia idade solteiro e bem-sucedido financeiramente, porém solitário.

Na segunda cena, Will está chegando na ACN para a primeira reunião de pauta do dia. O clima na redação mudou da água para o vinho em relação ao estado inicial mostrado no primeiro episódio. Um plano geral de curta duração revela o local de trabalho já ocupado pela nova equipe trazida por Mackenzie, no qual se vê os jornalistas ao telefone, transitando entre as mesas, conversando em duplas, fazendo anotações, enfim, uma redação viva e pulsante. O âncora demonstra preocupação com a juventude da equipe, mas logo é tranquilizado por Mackenzie, que vê a inexperiência como uma qualidade e diz que com a supervisão certa podem fazê-los crescer, ressaltando que ele deve exercer uma liderança positiva e “pegar mais leve” com os novatos.

Nesse episódio, o âncora completará seu ritual de passagem para abraçar de vez o novo *News Night*. Ele ainda está vacilante e espera fazer uma transição mais tradicional entre o modelo antigo e o novo. Em uma discussão com a impassível Mackenzie, insiste em abrir o telejornal com a história do vazamento de petróleo:

*Will: Quero registrar que devíamos abrir com o vazamento.*

*Mac: Feito.*

*Will: Abriremos com o vazamento?*

*Mac: Não, mas registrei o “devíamos”.*

*Will: Todos falam do vazamento.*

*Mac: Porque falamos para fazerem isso. Ainda estamos reportando, só não como prioridade.*

*Will: Procuo algo como uma plataforma afundando. É boa televisão.*

*Mac: Não fazemos boa televisão, fazemos o noticiário.*

O aviso de Mackenzie dá o tom para a redação da ACN, e ela reiterará a postura diante dos jovens jornalistas na primeira reunião de pauta do novo formato. Na sua definição, o estúdio é um tribunal para o qual só são chamadas testemunhas-chave, enquanto Will é o advogado para ambos os lados, fontes e público, a examinar o caso e revelar os fatos. Já no começo da série, Sorkin mostra a preocupação em separar o jornalismo de qualquer coisa que o desvie de seus nobres objetivos. O preceito principal do *News Night 2.0* é trabalhar com a melhor forma possível de argumento, o que elimina as chamadas histórias de interesse humano, sensacionalismo, apelo emocional e reportagens do estilo receitas de bolo sobre como se preparar para o horário de verão ou de dicas para o espectador controlar os próprios gastos, além de não dar espaço para as chamadas subcelebridades e não deixar pressões da audiência influenciarem o conteúdo. Os jornalistas da ACN só acreditam em notícias que impactem o americano como eleitor e cidadão, portanto estão sempre prontos a desmontar as mentiras dos políticos e ir atrás do que o governo quer esconder. Isso sim é boa televisão, diria Mackenzie McHale.

Contudo, para que a tripulação esteja completa, Will precisa estar de corpo inteiro no navio. Charlie Skinner conhece o amigo e sabe que nada o apavora mais do que perder a audiência, portanto, usa de sua influência para que isso não o atrapalhe em uma conversa

franca com o presidente da emissora, Reese Lansing (interpretado por Chris Messina). O executivo e Will tem o costume de se reunirem secretamente para discutir a oscilação da audiência, a pedido do próprio jornalista. Charlie enfatiza que a divisão de notícias está tentando fazer algo novo, por isso precisa que os encontros não aconteçam mais.

*Charlie: Reese, não divulgue os números para o Will!*

*Reese: Se eu me escondesse em um cofre enterrado nesse prédio, ele me encontraria para divulgar os números, porque Will McAvoy é maior puta de audiência que existe. Não sou o cara mau aqui.*

*Charlie: Ninguém é o cara mau. Mas se chamá-lo de puta de novo vou arrebentar seus dentes. Com uma porrada de cada vez.*

Além de mentor, Charlie não hesita em proteger Will, inclusive das suas próprias fraquezas. Apesar de ser o jornalista mais famoso e que traz mais lucros para emissora, é visto apenas como uma engrenagem para o bom funcionamento da máquina aos olhos da presidência, o que é uma afronta para o velho chefe. A sabedoria e os conselhos de Charlie servirão de guia para que Will não se perca novamente na carreira. Nesse sentido, ele funciona como uma espécie de anjo, como tantos já retratados pelo cinema hollywoodiano.

Não por acaso, é nesse episódio que é mostrado ao telespectador a única reunião do tipo entre Will e Reese, para justamente mostrar o momento decisivo pelo qual passa a vida profissional do âncora. Ele comemora os números positivos passados pelo presidente: a audiência subiu desde o incidente na faculdade e a cobertura bem sucedida do acidente ambiental. Contudo, para espanto de Reese, o jornalista não está mais afim apenas de seguir a onda: explica que realmente acredita no novo formato proposto por Mackenzie e que um noticiário qualificado pode angariar ainda mais telespectadores; por outro lado, afirma que não abre mão dos conselhos do executivo e quer continuar sintonizado nos números. Na linguagem popular, é como se quisesse acender uma vela para Deus e outra para o diabo ao mesmo tempo.

A indecisão tem consequências dramáticas. Na conversa com Reese, o âncora recebe a informação de que é um jornalista querido pelo público conservador. Então, é aconselhado a minimizar uma declaração ridícula de Sarah Palin, ex-governadora do Alasca, sobre o acidente com a plataforma da BP (os demais veículos de comunicação

estavam fazendo a festa com a ignorância da política). Will insere o segmento no telejornal sem a autorização de sua produtora executiva e acaba fazendo papel de bobo ao tentar corrigir uma gafe de uma figura política republicana, apenas para ficar bem com seu público alvo. Isso enfurece e decepciona Mackenzie, que faz então a pergunta que exige uma resposta definitiva do colega:

*Mac: Você está dentro ou fora? (...) Reese entrou na sua cabeça! E então você coloca uma governadora de quase um mandato de um Estado que quase ninguém mora no ar.*

*Will: Não acredito que ouço...*

*Mac (interrompendo): Sim, nós fodemos com tudo, em um grande assunto, mas o nosso foi erro. O seu foi medo, por precisar ser amado por estranhos e não pelo nosso programa. Seja o líder, Will. Seja o centro moral desse programa. Seja a integridade. Hoje é sexta. Até segunda eu quero saber se você está dentro ou fora.*

É Will McAvoy quem se senta na cadeira e apresenta o telejornal todas as noites. É o rosto dele que é exposto na logomarca do *News Night*; se é a sua imagem que está em jogo, ele precisa decidir de que lado está. O âncora pode continuar sendo o campeão de audiência para os executivos da emissora ou se tornar o líder íntegro, fato para o qual tanto estão trabalhando Mackenzie e Charlie, ou seja, deve fazer uma escolha para a qual não há meio termo. O protagonista finalmente entende seu papel e diz à sua produtora, via telefone: “estou dentro”. A cena da definição é significativa. A personagem está na sacada de seu apartamento quando encerra a ligação. Logo depois, um plano geral apresenta a Estátua da Liberdade à distância, distinguível porque iluminada em meio à penumbra, filmada do ponto de vista do campo de visão de Will. O símbolo que basicamente representa os EUA aos olhos do mundo não aparece nesse momento por acaso. À resposta positiva do âncora vem acompanhada uma forte evocação da liberdade, em dois aspectos: no pessoal, pois finalmente sai do marasmo para embarcar em uma missão nobre por escolha própria, um triunfo do individualismo; e no plano coletivo, a indicação de jornalismo e liberdade como dois elementos inseparáveis: o primeiro precisa prosperar de forma independente e sem interferências indevidas, para que o segundo possa ser um direito pleno adquirido para o usufruto de todas as pessoas.

Com todas as peças posicionadas, o jogo finalmente pode começar. O terceiro episódio (*The 112<sup>o</sup> Congress*) se inicia com um poderoso editorial, acompanhado com



muita expectativa pela equipe, no qual o âncora pede desculpas ao público americano devido ao mau jornalismo praticado pelo *News Night* nos últimos anos. Afinal, adultos devem se responsabilizar pelos seus atos, como diz o próprio Will. O pecado do seu telejornal foi não educar e informar corretamente o público americano; o jornalista se responsabiliza por ser cúmplice de uma série de erros repetidos e não reconhecidos que culminaram na situação do presente, ou seja, a de um importante serviço público que se desvirtuou:

*Will: Sou líder de uma indústria que errou resultados de eleições, exagerou o temor ao terrorismo, criou controvérsia e não noticiou mudanças tectônicas em nosso país, do colapso do sistema financeiros a quão forte realmente somos diante dos desafios que realmente enfrentamos. O motivo de errarmos não é um mistério: nós nos vendemos para as audiências. (...) Esse negócio foi bom para nós, mas o News Night está saindo dele agora. Pode ser uma surpresa para vocês que alguns dos maiores jornalistas americanos estão trabalhando nesse exato momento, mentes excepcionais com anos de experiência e uma inabalável devoção a reportar as notícias. Mas essas vozes são uma minoria agora, e não tem chance contra o circo quando o circo chega. Estão em menor número. Estou saindo do circo e trocando de times. Vou jogar com os caras que estão levando a pior. Estou comovido que eles achem que ainda podem vencer e espero que possam me ensinar algo. De agora em diante decidiremos o que vai ao ar e como é apresentado a vocês baseado na verdade que nada é mais importante para uma democracia que um eleitorado bem informado. Tentaremos contextualizar amplamente a informação, pois sabemos que poucas notícias nascem no momento em que aparecem em nosso receptor. Seremos os campeões dos fatos e o inimigo moral da insinuação, especulação, hipérbole e bobagem. Não somos garçons no restaurante servindo histórias que vocês pediram do jeito que gostam. (...) Podem se perguntar quem somos para decidir isso. Somos a elite da mídia.*

A sequência do editorial é entremeada por várias cenas, em montagem paralela, que revelam o planejamento do discurso, na qual se vê que o âncora compartilhou a ideia com a equipe e envolveu a todos no processo. Aquele chefe arrogante e desligado do início da série já não existe mais. Nesse monólogo, a personagem também reorganiza a proposta e os ideais da série, bem como retoma o sentido quixotesco que Sorkin imprimiu ao jornalismo, o de uma luta solitária, mas necessária, de poucos corajosos contra um sistema defeituoso.

Além disso, o autor deixa bem claros quais alvos quer atingir ou beatificar com *The Newsroom*. Sorkin critica o jornalismo atual como um produto mais interessado em audiência do que em qualidade editorial. Ao mesmo tempo, torna Will McAvoy uma personagem autorizada a alfinetar quaisquer atores do cenário político norte-americano,

Democratas e Republicanos, já que agora o âncora trabalha estritamente com os fatos. Will e sua intrépida produtora vão usar de experiência e inteligência para decidir o que é verdade ou mentira no meio do caos de versões e interesses escusos, sabedores de que nem sempre toda história tem dois lados: podem haver três, quatro, cinco, ou apenas um lado. Isso porque ser a elite da mídia, como diz Will, é retirar a ideia de elite do contexto preconceituoso dos que se acham melhores para torna-la uma afirmação de lógica e inteligência, a ser usada por jornalistas bem intencionados para cumprirem seu papel de fornecer informação livre e de qualidade ao público. Sorkin é um autor que tem esperança no intelecto, de que os telespectadores podem contar com a sabedoria alheia, mesmo que se trate de um conto de fadas criado para a tela pequena. Seus jornalistas são como espelhos nos quais podemos nos mirar e nos sentir melhores.

O episódio em questão possui duas tramas principais. Entre maio e novembro de 2010 (na linha de tempo ficcional), Will tem se dedicado a desmascarar o *Tea Party*, braço ultraconservador do partido Republicano. A cruzada do âncora culmina com uma tensa reunião entre Charlie Skinner e os diretores da empresa: Reese Lansing e Leona Lansing (interpretada por Jane Fonda), mãe do presidente da emissora e dona da Atlantis World Media (AWM), conglomerado do qual a ACN faz parte. A estrutura do episódio intercala cenas da discussão entre o jornalista e os executivos, com flashbacks que mostram a cruzada de Will contra políticos e membros do *Tea Party*. O ponto principal do encontro é a queda de audiência do *News Night* e a nova postura combativa do âncora, um perigo para os interesses corporativos e políticos da direção.

Aos olhos dos donos da emissora, é estranho que a redação tenha virado um tribunal. Essa é a deixa para que o espectador conheça mais traços interessantes de Will McAvoy. Antes de atuar como repórter e âncora, ele era promotor de justiça (também já foi escritor de discursos no governo de George Bush pai); terminou a escola aos 19 anos e se formou em direito com 21. Na promotoria do Brooklyn, onde trabalhou, acumulou um registro de 94% de condenações, revela Charlie. “A redação virou um tribunal, Reese, porque eu decidi que os eleitores americanos precisam da porra de um advogado”, completa. Há informações importantes na fala do velho chefe a delinear o protagonista de *The Newsroom*. Will sempre foi precoce nos estudos, o que o levou a uma carreira profissional bem sucedida em campos de atuação diferentes; além disso, possui educação universitária e ótima instrução intelectual, transferidas com sucesso para o exercício do jornalismo (isso é importante porque está em oposição ao estereótipo clássico de que a

habilidade do jornalista advém de uma inteligência artesanal e da experiência nas ruas<sup>43</sup>); temos reunidos então na personagem o poder de inquirição do advogado à responsabilidade social do jornalista, trabalhando pelos mesmos objetivos.

A principal consequência da reunião é a demonstração da oposição entre o trabalho jornalístico e os interesses corporativos: homens de notícias contra homens de negócios. Portanto, nesse momento há uma polarização clara das forças envolvidas no conflito. No nosso caso, o mundo das finanças empresariais é apresentado como um entrave aos princípios do bom jornalismo. Na ACN de Sorkin, há uma “grossa parede” entre a redação e a parte comercial, um motivo de confronto sempre reaproveitado nos *newspaper movies*. Leona Lansing não está disposta a permitir que a postura combativa de Will atrapalhe os negócios e garante que irá demiti-lo se ele não recuar, nem que tenha que fabricar um contexto para isso.

Essa análise considera que os três primeiros episódios de *The Newsroom* formam uma trinca de apresentação, e por esse motivo mereceram uma introdução mais detalhada. O piloto apresentou a proposta da série, enquanto os dois seguintes estabeleceram a construção de um credo jornalístico, o estabelecimento da nova equipe do News Night e a mudança de postura de Will. O confronto principal da primeira temporada é delineado, com os tabloides pertencentes à AWM passando a perseguir o âncora e sua equipe, que só será resolvido no *season finale* (formando uma trama de arco de temporada). O universo da série está definido: a maior parte das histórias se passa na redação da ACN, seja no espaço comum, nas salas particulares de Will e Mac, ou quando o telejornal está sendo exibido; o escritório de Charlie também é um lugar de discussões importantes. Ocasionalmente os jornalistas discutem seus problemas ou relaxam no bar-karaokê perto da emissora, além de existir cenas em episódios específicos nos apartamentos das principais personagens, sempre que for necessário agregar informações importantes para o desenvolvimento das tramas. A partir desse momento, a análise focará em momentos mais importantes para caracterização da personagem de Will McAvoy, obtendo assim um retrato mais completo do protagonista criado por Aaron Sorkin.

Nesse quesito, o sexto episódio (*Bullies*) é o próximo a necessitar de uma análise detalhada. O mesmo se desenrola durante uma sessão de terapia, o que permite o uso da convenção de incluir repetidos flashbacks durante a narração de Will. Ele, que tem sofrido

---

<sup>43</sup> Ver capítulo 2, p.75-76.

com problemas de insônia, visita o psiquiatra depois de um longo período; tanto tempo, de fato, que nem sabe que seu médico morreu há dois anos e agora a clínica é responsabilidade do filho. A essa altura da série, Will está lidando com vários aborrecimentos ao mesmo tempo: uma ameaça de morte contra ele foi identificada no site do *News Night*, o que o faz com que tenha que ser acompanhado por um guarda-costas; Sloan conduz uma entrevista desastrosa no telejornal das dez horas sobre o desastre nuclear de Fukushima, no Japão; e a explosão de um convidado em pleno *News Night* devido a uma áspera linha de questionamento por parte do âncora, além de estar sofrendo com as manchetes negativas dos tabloides pertencentes a Leona Lansing. Por esse motivo, a própria equipe precisa fazer uma pesquisa de oposição<sup>44</sup> sobre o âncora, para não serem mais pegos de surpresa por nenhum escândalo.

*Bullies* é o melhor episódio da primeira temporada pois apresenta dilemas que jornalistas realmente enfrentam no dia a dia das redações. Em uma das tramas, Sloan Sabbith ganha sua maior chance na ACN ao ter que substituir o apresentador titular do telejornal noturno. A personagem tem feito comentários de economia no *News Night*, o que a aproximou de Will, que a trata como uma irmã mais nova. Sloan é fluente em japonês e descobre por meio de um amigo, porta voz da estatal japonesa para a área nuclear, que o desastre da usina de Fukushima é mais grave do que está sendo publicamente divulgado. O problema é que essa revelação foi feita em “off” enquanto os dois conversavam por telefone. Quando Will diz que ela deixa os convidados escaparem muito fácil e a exorta a pegá-los na mentira, exerce influência da pior maneira. Sloan entende o conselho ao pé da letra e exagera na entrevista, constringendo seu amigo no ar ao revelar as informações passadas em off (num dos momentos mais cômicos da temporada, ela chega a conversar em japonês durante a transmissão ao vivo, para desespero de Don e Charlie).

Sloan fere claramente a ética jornalística ao quebrar a relação de confiança com a fonte. O resultado é a explosão de Charlie, que a repreende severamente na redação, suspendendo-a e pondo todas as histórias que ela cobriu sob investigação. Enquanto a equipe quebra a cabeça para resolver a situação, o velho chefe encontra a solução: a apresentadora deve afirmar que se confundiu com o idioma e por isso deu a informação

---

<sup>44</sup> Os jornalistas destacados fazem uma pesquisa completa sobre Will McAvoy a fim de descobrirem qualquer fato desabonador sobre a vida pessoal e profissional do jornalista. Com as informações em mão, podem prever de onde virão os futuros ataques.

errada. Além da retratação falsa e de ter que se fazer de tola (já que ela é fluente em japonês), Sloan fica chocada com a concordância de Will a seguir em frente com a mentira para resolver o problema. “Nós ferramos tudo, vamos viver com isso agora”, diz resignado para a colega. Esse é o primeiro momento da série em que temos claramente representadas algumas das armadilhas que envolvem o trabalho jornalístico. O que se deve fazer quando a fonte conta a verdade em privado e mente em público? Quando o acordo da informação em “off” é nulo e pode ser quebrado? O trabalho da reportagem é muitas vezes um campo pantanoso, e Sorkin examina bem essas questões ao dar um descanso aos discursos idealistas.

Will também enfrenta dificuldades no ar em uma entrevista com Sutton Wall, conselheiro de um candidato republicano à presidência dos EUA. O convidado, negro e homossexual, trabalha para um político que abertamente se opõe à causa gay. O âncora questiona porque Sutton se submete à situação de estar na equipe de alguém que o acha anormal. O modo implacável e pessoal com que é questionado faz o entrevistado perder a paciência ao vivo e denunciar a postura do jornalista, num dos segmentos do *News Night* mais potentes em toda a série<sup>45</sup>.

*Bullies* também se destaca na temporada por colocar verdadeiros obstáculos à cruzada idealista de Will, o que confere uma autoconsciência relativa ao episódio. Até esse momento os percalços enfrentados pelo protagonista só têm servido para ilustrar ainda mais sua integridade. Por exemplo, a perseguição dos tabloides ao *News Night* representa uma ameaça ao programa, mas não maculam o caráter do jornalista e nem o

---

<sup>45</sup> A resposta de Sutton surpreende toda equipe do *News Night*. Enquanto o convidado enquadra Will McAvoy, cortes apresentam a reação dos outros jornalistas, embaraçados e decepcionados com o momento. A fala de Sutton, reproduzida abaixo, é um dos trechos mais inspirados da escrita de Sorkin em *The Newsroom*:

*Sutton: Você não vai me interromper de novo, senhor! Sou mais que uma coisa. Como pôde me reduzir à cor da minha pele ou à minha orientação sexual? Existem pessoas como eu, milhares que morreram para ter liberdade para definir suas vidas por si próprios. Como ousa pretender decidir o que eu acho importante? Sim, quando se trata de igualdade para a comunidade gay, o senador Santorum está errado. Mas me sinto muito mais insultado por sua arrogante insinuação de que preciso de sua proteção.*

*Will: Senhor, eu...*

*Sutton: Cale a boca! Você ficará sabendo quando eu terminar. Eu vim a este programa porque Rick Santorum acredita que o direito de matar uma criança em gestação não é inalienável. E estou do lado dele. E estou do lado da Igreja Católica. Não sou definido pela minha negritude. Não sou definido pela minha homossexualidade. E se isso não se encaixa na sua expectativa limitada de quem eu deveria ser, eu não dou a mínima, porque eu não serei definido por você também. Portanto, coloque isso na sua cabeça. Eu não preciso da sua ajuda.*

modo como sua equipe lida com as notícias. No entanto o episódio, ao abordar os erros colossais de Will e Sloan, atestam uma genuína admissão de que ser um bom âncora e perseguir a verdade não é tão fácil, mesmo para aqueles que decidiram fazer isso da maneira certa (mesmo que isso seja evidente, vale lembrar que o primeiro episódio se chama “Nós apenas decidimos”, portanto *Bullies* dá um passo adiante quando admite que jornalistas não “podem apenas decidir” reportar as notícias adequadamente). É um dos únicos momentos em que o universo idealizado de Sorkin sofre uma ruptura, por meio de surtos de arrogância e desvios éticos das personagens.

Também não deixa de ser interessante vermos o jornalista no divã. Momentos pessoais como esse não são comuns no cinema, no qual a primazia recai sobre o desenrolar da história que está sendo desvendada. O tempo longo do qual desfruta a série propicia sequências dramáticas como essa, ao apresentar um raro instante em que o profissional pode ter um espaço de reflexão. Will chega ao consultório com ar de desprezo, afirmando que só quer um comprimido para dormir: “eu volto em dois minutos”, diz ao segurança antes de começar a sessão. No entanto, o terapeuta aqui funciona como um impecável decifrador da psique humana, uma espécie de salvador com todas as respostas. Ele sabe como romper a crosta do protagonista, o conduzindo a descobertas sobre si e ao mesmo tempo operando para que a narrativa revele mais detalhes acerca de seu passado. O pai era um alcoólatra violento que batia na esposa e nos filhos; Will, o mais velho dos irmãos, teve que aprender a defender a si e aos seus muito cedo: aos dez anos quebrou uma garrafa de uísque no rosto do pai, cessando as agressões. Desse fato, então, tem origem dois traços relevantes da personagem: seu caráter paternal e protetor<sup>46</sup>, e o fato de odiar intimidar as pessoas e se impor aos outros usando o medo.

---

<sup>46</sup> Ações da personagem em momentos anteriores da série corroboram essa característica. No segundo episódio, que discute imigração, Neal conta a história de um jovem de 16 anos da cidade de Spokane, no estado de Washington, que perdeu a habilitação por estar vivendo ilegalmente nos EUA. O detalhe é que ele precisa do carro para chegar ao trabalho e levar os irmãos na escola. Will ouve a história com certo desinteresse, dizendo que também deveriam pensar no trabalhador que perdeu o emprego por causa do ilegal. Contudo, no final do episódio, age para corrigir a injustiça, comunicando que vai pagar o transporte necessário para que o jovem continue no emprego. Neal recebe com satisfação a notícia e pede para publicar a história, mas recebe um incisivo não como resposta, deixando o benfeitor anônimo. Isso acontece imediatamente antes do protagonista dizer à Mackenzie que “está dentro” do novo News Night, decisão que marca sua mudança de postura.

Em *Amen* (quinto episódio), a ACN tem contado com o trabalho *freelance* de um jovem egípcio para cobrir o levante que derrubou o ditador Hosni Mubarak do comando do país, já que o correspondente da emissora foi espancado nas ruas do Cairo. Quando o rapaz é sequestrado por uma milícia paramilitar, a empresa nada pode fazer, pois não se trata de um profissional legalmente vinculado. Will salva o dia novamente ao pagar o resgate, por meio de uma transferência que esperava ser secreta. Dessa vez a boa ação não fica anônima, pois o time descobre e o homenageia no final (todos entram em sua sala e deixam um cheque sobre a mesa, demonstrando todo o carinho e reconhecimento que tem pelo mentor). É também nesse episódio que o

“Nós fomos os valentões”, diz à certa altura da sessão, ao se referir à sua atitude e à de Sloan no telejornal. É por isso que está incomodado e não consegue dormir.

Na sessão de terapia, Will demonstra que ainda não superou a traição de Mackenzie e o traumático fim do relacionamento entre os dois. Quatro anos se passaram desde o rompimento e o retorno da produtora, mas a ferida continua aberta como no primeiro dia. Na linha de enredo que envolve o casal, ela descobre que o ex-namorado estava negociando um contrato para se mudar para Los Angeles e apresentar um *talk show* para a Fox News, fato mantido em segredo enquanto os dois namoravam. Para se antecipar a esse confronto, o âncora compra um anel de casamento para desconcertar Mackenzie, explicando que não contou sobre a oferta na época porque sabia que estava sendo usado pela emissora em um leilão, e que seu desejo sempre havia sido casar com ela. O objetivo de todo esse teatro de ressentimento é apenas aprofundar a culpa da ex-namorada, em um momento não muito abonador para Will, mas que se amarra bem com a atitude de aconselhar Sloan a mentir para manter o próprio emprego.

A série apresenta então relances de um lado mais sombrio do jornalista. No entanto, a ambiguidade logo é dissipada. Quando Will aconselha Sloan a mentir, o faz para acima de tudo para protegê-la, pois ele protege os mais fracos desde pequeno; depois de constranger Mackenzie com a história do anel, vemos uma cena na qual rasga o recibo de compra, denotando a intenção de reatar com a ex-namorada; o fato de provocar no ar um convidado o abala tanto a ponto de provocar insônia. Will McAvoy é tão bom e tão nobre que corre sempre o risco de ser uma personagem desinteressante de assistir. O fato da personagem ser desconstruída e reconstruída por Sorkin tão rapidamente, no espaço de um episódio, faz com a mesma fique envernizada, não ganhe novas camadas, não se aprofunde. O confronto com Sutton Wall é novamente um exemplo para reforçar a análise. Ele é cruel com o convidado: não há dúvida de que foi um terrível erro da sua parte. Mas e se ele mantivesse a linha de questionamento? Nas circunstâncias, não era legítimo? E se ele dissesse que o convidado estava fugindo do assunto, pontuado que nunca gritaria para que ele se calasse no ar, ou tentasse convencer as pessoas de que não cometeu nenhuma injustiça? Essas perguntas não seriam mais interessantes do ponto de

---

âncora confronta Nina Howard, a colunista de fofocas que tem perseguido ele e Mackenzie com histórias sensacionalistas. Will a ameaça sem nenhum pudor: “venha atrás de mim, mexa no meu lixo, mas não mexa com a minha equipe. Tenho uma hora do horário nobre todas as noites e vou dedicar minha vida a arruinar a sua”.

vista jornalístico e entregariam uma visão mais ambígua da personalidade de Will? Por mais que essa linha de questionamento seja complicada, permite um olhar sobre o que a série poderia ser, em detrimento do que ela é. No caso, Sorkin criou um protagonista que sempre fica no lugar marcado, como deve ser, marcando pontos mesmo quando erra.

Os tipos que fazem o durão sensível são ótimas personagens, de muito sucesso no cinema, principalmente aqueles canalhas, muitas vezes perversos, mas que se mostram mais humanos que outros no decorrer da narrativa. A análise em questão não defende que Will McAvoy deveria ter sido escrito como uma espécie de misantropo, à moda dos anti-heróis que tanto fizeram e fazem sucesso na TV. Os personagens nascem livres e iguais em direito, basicamente, e o que conta para o sucesso dramático é o modo como serão construídos. Contudo, as adversidades escritas por Sorkin para o seu protagonista são rapidamente solucionadas, quase nenhum ponto fica pendente, e isso é meio frustrante para quem esperava mais de *The Newsroom*. Toda série se baseia em repetições, mas precisa de variações para funcionar, e a maior delas é justamente acompanharmos personagens que se desenvolvem ao longo do tempo. O problema do âncora não é seu idealismo, nobreza ou caráter, mas sua uniformidade.

A cruzada de Will McAvoy sofre mais um abalo em *The Greater Fool*, no encerramento da primeira temporada. O título do episódio refere-se a uma reportagem<sup>47</sup> que ridiculariza todas as mudanças pela qual passou o *News Night* em sua nova fase. A postura combativa do âncora é qualificada como antiquada e presunçosa, uma imitação barata de Edward R. Morrow. Humilhado após ler a matéria, acaba misturando antidepressivos e uísque, sofre um grave sangramento gastrointestinal e tem que ser internado às pressas. No hospital, Will comunica para a ex-namorada que não pretende voltar à bancada do telejornal.

O episódio apresenta também a conclusão da guerra interna entre os Lansing contra Will, a principal trama da temporada. Desde o sétimo episódio (5/1), Charlie tem negociado com Solomon Hancock, analista da Agência de Segurança Nacional (ANS), que lhe revela um esquema de grampos telefônicos feitos pelo TMI (tabloide pertencente à AWM). Em troca das provas materiais, Solomon quer que o *News Night* revele uma política de violações de privacidade que o próprio governo tem cometido contra os

---

<sup>47</sup> O texto foi escrito por Brian Brenner (interpretado por Paul Schneider), personagem que aparece nos episódios 8 (*The Blackout – Part 1: tragedy porn*) e 9 (*The Blackout – Part 2: mock debate*). Brian é justamente o ex-namorado de Mackenzie e o pivô da traição não superada por Will.



americanos. A outra informação que permite a ligação das pontas vem de Nina Howard, a colunista do TMI responsável pelas matérias difamatórias. Arrependida, ela conta a Mackenzie que o tabloide está para publicar uma matéria segundo a qual Will estava drogado na noite da transmissão sobre a morte de Bin Laden (fato jornalístico do episódio 5/1), e que necessita apenas de uma segunda fonte para fechar a história (há que se reconhecer que esse ponto de virada é bem preguiçoso por parte de Sorkin).

A confirmação é justamente o que Leona precisa para demitir Will. Como nenhum integrante da equipe trairia a confiança dos chefes, Will, Charlie e Mackenzie ligam os pontos e descobrem que o celular da produtora foi *hackeado*, já que essa era a única forma de Nina ter acesso ao que aconteceu na fatídica noite. Em uma reunião com os Lansing, o trio impele Reese a admitir os grampos, para a surpresa de Leona, então obrigada a não demitir Will e permitir que News Night continue a seguir seu curso. “Não atire e erre”, diz a executiva ao âncora no final do encontro, em uma espécie de apoio relutante.

Além de fechar a trama do tabloide, o episódio é construído de forma com que funcione como um espelho do piloto (*We Just Decided To*), principalmente no que toca à reiteração do ideário da série. A falta de confiança do âncora e a suposta desistência abrem uma possibilidade dramática que obviamente não ocorrerá, mas que ressoa nas demais personagens, as quais formam uma rede de apoio ao apresentador por meio da reconstrução de sua imagem. A certa altura do episódio, Sloan revela que o termo *the greater fool* (o grande tolo) é, na verdade, um conceito econômico: faz referência àquela pessoa cuja mistura perfeita de autoilusão e ego o faz crer que terá sucesso onde outros falharam. “Esse país foi feito por grandes tolos”, diz a ele, retomando mais uma vez a metáfora do sonho quixotesco e reavivando o espírito de Will para continuar a luta. Nesse episódio, sua cruzada contra o *Tea Party* chega a um ponto crucial, com consequências pessoais e profissionais para a personagem na temporada seguinte: para o jornalista, o braço radical do Partido Republicano se tornou o Talibã Americano.

Sorkin também volta ao piloto ao recolocar em cena Jennifer Johnson, a universitária que foi o gatilho para o discurso de Will. Agora graduada em jornalismo, ela se candidata para trabalhar na equipe do *News Night*:

*Will: O que diabos faz aqui?*

*Jennifer: Estou me candidatando para o estágio.*

*Will: Por quê?*

*Jennifer: Eu vi o programa de hoje e li o artigo da New York Magazine, e eu sei como é ser um grande tolo. E quero ser uma.*

*Will: Me pergunte novamente.*

*Jennifer: Como é?*

*Will: Me pergunte aquela asneira de novo.*

*Jennifer: O que faz a América o maior país do mundo?*

*Will: Você faz.*

De forma bem sentimental, Sorkin fecha o ciclo iniciado no início de *The Newsroom*. No momento em que a jovem repete a pergunta, uma trilha sonora suave pontua a cena, destacando um clima de triunfo contido. Aqui, o veterano reconhece o valor da jovem profissional, abrindo espaço para uma interação na qual ambos ensinam e aprendem; se antes Will achava que lidava com a pior geração de adolescentes do país, Jennifer é o exemplo de que alguém está ouvindo a mensagem e que pode fazer as coisas de um modo diferente. Paradoxalmente, é nesse momento que o centro moral da série caminha em direção a uma discreta sinceridade: acreditar que as pessoas serão melhores se apenas ouvirem os grandes homens do mundo (leia-se jornalistas) ou se assistirem à série de um escritor bem intencionado chega a ser cínico; mas, talvez, a vitória esteja em continuar falando, até que a mensagem chegue àqueles capazes de ouvi-la.

*The Newsroom* pode ser considerado um sucesso de audiência para a HBO (estreou com 2,1 milhões de espectadores<sup>48</sup>, uma das melhores do canal nos últimos anos, além de manter uma média de 1,8 milhões durante a segunda temporada<sup>49</sup>) e gerou muitos debates nas redes sociais (um feedback considerado vital para a emissoras atualmente), mas foi vista com frieza pela crítica americana, que não recebeu bem a redação dos sonhos e o retrato glorificante do jornalismo construídos pelo autor<sup>50</sup>. Mais do que um cenário

---

<sup>48</sup> Disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/series/series-anos-2000-2009/hbo-renova-true-blood-e-the-newsroom/>.

<sup>49</sup> Disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/series/series-renovadas/ator-anuncia-a-renovacao-de-the-newsroom/>.

<sup>50</sup> O jornalista Eduardo Graça destacou algumas visões negativas por parte da crítica americana em um artigo sobre a série. “Na ‘New Yorker’, Emily Nussbaum disse que o programa é tão ingênuo que acaba sendo cínico. No ‘New York Times’, Mike Hale comparou um episódio a um sermão religioso dado no momento errado, na hora errada. A ‘Fox’, para alegria de Sorkin — ‘sei que não foi a intenção deles, mas,

que opõe analistas especializados e público, esse descompasso é mais revelador das irregularidades presentes na série.

*The Newsroom* é realmente uma série fraca quando foca nos relacionamentos pessoais. Sorkin fez a opção nada sutil de humanizar suas personagens contrapondo os problemas profissionais aos dramas amorosos. Casais apaixonados são então vítimas de uma série de desencontros, na chave das comédias românticas, que os coloca em situação ridículas e bobas demais. O triângulo amoroso formado por Jim, Maggie e Don é o maior exemplo: Jim e Maggie se sentem atraídos desde o começo da série, mas ela mantém um namoro cheio de percalços com Don; no decorrer dos episódios, Maggie tenta juntar Jim com Lisa (sua colega de quarto), mesmo gostando do colega; em *The Greater Fool*, Maggie e Jim se beijam, mas mesmo assim ela aceita um convite para morar com Don, enquanto Jim permanece com Lisa. Essas confusas idas e vindas ficam de certa forma idiotas quando o telespectador percebe que tudo poderia se resolver se as personagens simplesmente dissessem a verdade, admitindo como realmente se sentem e agindo como adultas (fazendo com que a série focasse o drama em coisas mais interessantes).

A trama romântica envolvendo Will e Mackenzie funciona um pouco melhor, graças à química entre Jeff Daniels e Emily Mortimer, quase sempre ótimos em cena; e também porque é notável a tentativa de se contar uma história sobre dois adultos que se amam tentando superar uma infidelidade. No entanto, essa linha de enredo (assim como a das personagens anteriores) é reiterada em demasia a cada episódio, em redundâncias descaradas (o que uma série não deve nunca fazer); e ainda não deixa de ser bizarro o fato de as demais personagens do universo ficcional não se incomodarem em suportar o constante fogo cruzado entre Will e Mac. Em resumo, *The Newsroom* acerta quando dispensa suas futricas amorosas e se concentra nos assuntos do jornalismo.

Por fim, mas não menos importante, a decisão de colocar Will e equipe para cobrirem acontecimentos reais do passado recente se mostrou como uma das mais polêmicas de Sorkin. Já foi citado no início da análise sobre a série que o autor quis se aproveitar de uma dinâmica na qual o público conhecesse mais sobre o tema do que os

---

para mim, é um tremendo elogio' — só se refere a "The newsroom" como 'ficção liberal'. E a 'Entertainment Weekly' publicou longa reportagem sobre a audiência que ama odiar a série. Algo assim como a 'Salve Jorge' da tevê a cabo americana". Disponível em [http://observatoriodaimprensa.com.br/tv-em-questao/ed758\\_eu\\_vi\\_um\\_jornal\\_na\\_tv/](http://observatoriodaimprensa.com.br/tv-em-questao/ed758_eu_vi_um_jornal_na_tv/).

próprios protagonistas da história, além de aumentar o interesse para a série fincando seu mundo ideal sobre o mundo real. Apesar de ser divertido ver os jornalistas de Sorkin quase que literalmente correrem para fazer o melhor telejornal possível, as consequências dessa escolha dramática não são boas com o decorrer da série. No episódio piloto o telespectador ainda está absorto pela novidade, então não incomoda tanto que as melhores informações caiam no colo da equipe do *News Night*, e que os melhores ângulos para a abordagem da notícia sejam deduzidos por um conjunto de QIs elevados.

No entanto, a repetição desses mecanismos torna tudo muito previsível; já sabendo dos desdobramentos das notícias reais, Sorkin desenha para seus jornalistas o caminho para conseguirem as melhores e mais precisas informações. Assim, Will e sua equipe estão sempre à frente dos concorrentes, e quando estes erram, o *News Night* acerta. Como destaca Fernanda Furquim, crítica de TV da revista *Veja*, “a série passa a impressão de que eles foram bem sucedidos porque seguiram ‘o caminho jornalístico correto’ e os outros veículos não”<sup>51</sup>; e por se tratar de um passado recente, o público é capaz de destacar as informações corretas das erradas, aumentando o apoio aos personagens pelas decisões acertadas no tratamento das notícias (o que parece ter sido o objetivo de Sorkin desde o começo). Portanto, mais do que um truque inteligente de roteiro, a referência à realidade se assemelha mais a uma “bengala” narrativa por simplificar demais o trabalho jornalístico (a exceção fica por conta de *Bullies*, o sexto episódio da temporada, como foi demonstrado; além de outros momentos nos quais os monólogos afiados de Sorkin dão o ar da graça).

Essa simplificação acaba tendo uma consequência não calculada para a série. Como os jornalistas de *The Newsroom* basicamente “re-reportam” fatos já tratados pela imprensa mundial e norte americana, isso acaba soando como uma crítica ao trabalho feito pelos jornalistas reais. Will e sua equipe decifram em questões de horas histórias que demoraram dias para serem investigadas. No caso da explosão da plataforma da British Petroleum, por exemplo, Sorkin insinua que a mídia tradicional errou por não se importar o bastante em correr atrás da verdadeira história; o que ocorreu, na verdade, foi que ninguém pôde precisar a causa da explosão rapidamente porque o fogo no local demorou dois dias para ser extinto. Além disso, os jornalistas à época não deixaram de denunciar vigorosamente as falhas regulatórias e corporativas que provocaram o acidente.

---

<sup>51</sup> Disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/opinio/the-newsroom-estreia-no-brasil/>.

A série também ignora a atual realidade das empresas jornalísticas, nas quais as redações precisam fazer mais com muito menos, estão enxutas e povoadas de jovens repórteres, que precisam se desdobrar com pouca supervisão, treino e baixos salários. Na opinião de Alyssa Rosenberg, jornalista do Washington Post, é conveniente, mas apenas uma parte da verdade, sugerir que são a falta de vontade e interesse o que contribuem para a má qualidade do jornalismo nos Estados Unidos. Ela afirma também que é insultante para todos os jornalistas empregados, em qualquer mídia, a insinuação de que eles não “querem o bastante” melhorar a qualidade do seu ofício<sup>52</sup>.

Esse trabalho não iria tão longe ao dizer que *The Newsroom* insultou os jornalistas. Até porque, a série foi bem recebida por alguns profissionais que escrevem em veículos importantes da imprensa brasileira<sup>53</sup>, por exemplo. Em suma, foi um programa que suscitou paixões opostas desde seu aparecimento. Um tipo de defesa mais provocador garante que a redação dos sonhos de Aaron Sorkin irritou tanto os profissionais da área por justamente não existir. Como foi bem colocado pelo site *TV Tyrant*<sup>54</sup>, a série permite imaginar uma redação mágica na qual o editor brade com orgulho que não se importa com as demandas empresariais e que todos estão livres para cobrir as notícias. Essa visão permite observar o programa como um modelo de como as coisas deveriam ser e não um reflexo de como são. Quando a maioria dos jornalistas lembra que não trabalha nessa redação idealizada fica, obviamente, perturbada. “Completamente legítimo”, finaliza o texto.

O certo é que a primeira temporada de *The Newsroom* e seus jornalistas não passaram despercebidos. Apesar da variedade de visões, essa análise concorda com Rosenberg no ponto em que, ao ignorar a realidade atual da profissão, a série perdeu a chance de fazer uma reflexão profunda e densa sobre o estado atual da imprensa nos EUA e no mundo. E nem tudo que provoca polêmicas traz consigo necessariamente um selo de qualidade inquestionável, já que os defeitos da primeira temporada marcaram também as seguintes: episódios alternando entre bons e maus momentos, linhas de enredo interessantes sendo interrompidas por outras que chegam a dar sono, a insistência nas

---

<sup>52</sup> Disponível em <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/06/the-pretentious-condescension-of-the-newsroom/258866/>.

<sup>53</sup> Mário Magalhães (UOL), Matheus Souza (O Globo) e Sérgio Dávila (Folha de São Paulo) elogiaram justamente o idealismo de *The Newsroom* e as personagens que não perderam o encanto com o jornalismo.

<sup>54</sup> Disponível em <http://www.tvyrant.com/2012/08/20/i-figured-out-why-newsies-hate-the-newsroom/>.

intrigas amorosas que acaba infantilizando as personagens e nos “sermões”, ótimos episódios seguidos de continuações fracas. O modo como o autor idealizou os roteiros ainda faz com que os telespectadores, em muitos momentos, tenham a sensação de que a mensagem transmitida é mais importante, ou recebeu mais atenção, do que a necessidade de criar uma ficção de qualidade. Com roteiros melhor amarrados e narrativa mais segura, *The Newsroom* poderia ser um drama mais forte e não apenas tema para polêmicas e conversas.

### **A segunda temporada: o desastre de Genoa**

Aaron Sorkin não ficou alheio às críticas e promoveu mudanças para a segunda temporada de *The Newsroom*. Na maioria dos casos, isso resultou basicamente em reparos cosméticos, na esperança de dar à série um alento de novidade. No entanto, o autor também buscou corrigir alguns problemas sistêmicos, com o objetivo de refinar as tramas e as personagens. Nos bastidores da produção, Sorkin contou com o auxílio de especialistas em mídia e política que atuaram como consultores da série, a fim de dar-lhe um panorama melhor do quadro nacional e, conseqüentemente, mais embasamento para os roteiros.

Em “*First Thing We Do: let’s kill all the lawyers*”, episódio que abre a temporada, já aparece a primeira novidade: a mudança da vinheta de abertura, em um tom menos grandiloquente. Saíram Morrow e Cronkite para no lugar serem apresentadas imagens mais modernas retratando o movimento de uma grande cidade e referências comuns ao trabalho jornalístico, cobertas por uma versão diferente da música-título (um pouco mais acelerada que a original). A primeira cena do episódio, Will prestando um depoimento, indica que em algum ponto da trama a equipe do *News Night* cometeu um erro monumental, contrastando com os constantes acertos da temporada anterior. A temporada conta ainda com a presença de dois novos personagens: Jerry Dantana (Hamish Linklater), produtor da sucursal de Washington que vai a Nova York para substituir Jim e que acaba se tornando o pivô do processo contra a emissora, e Rebecca Halliday (Marcia Gay Harden), advogada contratada para defender os jornalistas.

O erro jornalístico envolvendo a Operação Genoa, na qual o Pentágono teria usado gás sarin contra o Taleban no Paquistão, foi a única notícia que Sorkin realmente inventou. Ela foi baseada, contudo, em um fato real. Em 1998, a rede CNN e a revista *Time* divulgaram uma reportagem sobre a suposta Operação *Tailwind*, atribuindo ao

exército americano o uso de armas químicas para eliminar desertores em um ataque ao sudeste do Laos, em 1970. Segundo a matéria, a crueldade do ataque visava matar os soldados que constituíam ameaça potencial por causa da quantidade de informações que continham. A reportagem se mostrou mal fundamentada e, no final, mentirosa. A emissora foi obrigada a apresentar desculpas públicas e várias cabeças rolaram – dois produtores, parte da equipe de produção e até a de seu mais prestigioso repórter, Peter Arnett.

No plano da ficção, a trama de Genoa acarreta uma importante mudança para o formato de *The Newsroom*, pois a operação militar é trabalhada como um arco que conduz a série a um sentido maior de trajetória. A temporada cobre 14 meses da linha de tempo ficcional, entre o início da apuração de Genoa até o desastre de sua divulgação; internamente, os episódios alternam momentos que mostram os depoimentos dos integrantes à equipe de advogados contratados pela ACN, e os acontecimentos passados que levaram as personagens àquele momento de suas vidas pessoais e profissionais. Esse caminho busca um equilíbrio maior entre a trama de longo prazo e as histórias de cada episódio, diversificando-os em relação à uniformidade da temporada anterior, que mais parecia uma apresentação do tipo “um sermão por semana”, com as personagens discursando para os telespectadores sobre os fatos jornalísticos com a vantagem da percepção tardia. Os episódios passam a ter finais mais abertos, com discretos ganchos, criando expectativa para os próximos desdobramentos de Genoa. Em tese, *The Newsroom* fica mais parecida com uma boa série dramática para TV.

Na segunda temporada, portanto, *The Newsroom* continua sendo uma série agradável de se assistir, com sua montagem visual rápida, diálogos acelerados, eloquentes e bem escritos, ótimas atuações e investindo ainda mais na verossimilhança relativa ao trabalho cotidiano na redação, em cenas que apresentam as minúcias do fazer jornalístico<sup>55</sup>, o aspecto mais interessante do programa. No entanto, os defeitos graves da

---

<sup>55</sup> No episódio de abertura da segunda temporada, há uma ótima sequência que mostra Mackenzie e Jim trabalhando para corrigir a narração de uma reportagem com o jornal em andamento: ela põe o repórter ao telefone para corrigir apenas um trecho de algo que estava errado no material original, tudo isso ao vivo e em 90 segundos. Logo após, a produtora age com habilidade para contornar rapidamente uma falha técnica que poderia ter comprometido a transmissão. No mesmo episódio, ela orienta o jovem Neal a definir melhor os contornos de uma notícia e treinar o próprio julgamento em seu primeiro trabalho como repórter de rua (cobrindo o movimento *Occupy Wall Street*).

O próprio desenrolar da investigação da Operação Genoa também vai fortalecer esse aspecto da série: os jornalistas são vistos em várias situações próprias à formatação de uma reportagem desde o início: entrevistando pessoas diretamente envolvidas no fato, procurando pistas na internet, recebendo informações confidenciais de fontes do governo, trabalhando em equipe para localizar atores essenciais da operação.

série são evidentes quando a mesma é submetida a uma análise mais detalhada. A escolha de centralizar os episódios em notícias que realmente aconteceram, revelando como eles deveriam ter sido cobertos em um mundo ideal, continua sendo um duplo problema. Esses beats<sup>56</sup> reduzem a força do drama e fazem com que a audiência tenha a sensação de que está recebendo um sermão, como tem se reiterado nessa análise (embora, deve-se reconhecer, houve um esforço para encaixar os monólogos de forma mais sutil nos novos episódios).

Sorkin parece estar engajado em um tipo de diálogo utópico com a realidade, montando uma imagem de como o mundo deveria funcionar e como o jornalismo deveria trabalhar, mas escorrega sempre que tenta fazer com que essa visão funcione em uma série que também se apresenta como um entretenimento leve. Isso força seus roteiros a investir seguidas vezes em linhas de enredo e personagens que simplesmente não funcionam, o que intensifica as piores tendências de *The Newsroom*. Relacionamentos trabalhados nos moldes das comédias românticas nem sempre produzem os melhores resultados, e a série também esbarra muitas vezes no registro melodramático, descambando para um excesso de sentimentalismo (como no final dos episódios 4 e 5 da temporada anterior). Mesmo com essas observações, seria injusto não reconhecer que a segunda temporada é um passo adiante em relação à qualidade da série.

Nosso herói, Will McAvoy, começa a temporada colecionando algumas derrotas. O preço da coragem por chamar o Tea Party de Talibã Americano se transforma em uma espécie de punição: Charlie retira o âncora da edição especial do *News Night* em memória aos dez anos dos atentados de 11 de setembro de 2001. Trata-se de um dia delicado para a população norte-americana e a emissora quer evitar polêmicas desnecessárias que desviem o foco da cobertura. Ao mesmo tempo, Will tem de lidar com um processo da Câmara dos Representantes, além de perder a simpatia da parte mais conservadora da audiência, queda de popularidade e publicidade negativa na internet (os detratores até chegam a criar um website com o título “Porque odiamos Will McAvoy”). A própria ACN também sofre represálias, já que Reese Lansing é basicamente enxotado de uma reunião dos congressistas e executivos de mídia no Capitólio.

---

<sup>56</sup> Na linguagem dos roteiristas, beat é a menor unidade dramática de um roteiro, geralmente trazendo uma informação nova para o episódio.



O jornalista sente o nocaute, se sente envergonhado, e começa a tomar atitudes estranhas que surpreendem a equipe. Em um painel que discute a polêmica política governamental de usar ataques de drones para eliminar terroristas, Will deixa de intervir quando um convidado favorável à iniciativa monopoliza o debate ao ignorar outras facetas da questão, e o faz ignorando os comandos de Mackenzie. Para Sloan, parecia que Will queria reforçar o fato de que a emissora é antiterrorista; a produtora executiva confronta o âncora ao dizer que nunca o viu não argumentar sobre um fato tão importante.

No segundo episódio, *The Genoa Tip* (cujas ações se passam entre 25 de agosto a 21 de setembro de 2011), há um caldo de injustiças ocorrendo: Troy Davis<sup>57</sup> está prestes a ser executado pelo estado da Geórgia apesar de todos os vícios contidos em seu processo, um cidadão norte-americano acusado de terrorismo foi morto por um ataque de drone sem o devido julgamento e o movimento *Occupy Wall Street* sofre com a repressão violenta da polícia de Nova York em um protesto pacífico. A resposta de Will para essa torrente de fatos é ficar sentado no seu escritório, rabugento e rancoroso por estar fora da cobertura do 11 de setembro. As coisas não vão bem para o nosso jornalista.

A personagem que lida diretamente com o mal humor do âncora é Don. O produtor tenta argumentar com o colega que o caso Troy Davis é um grande erro judiciário e pede uma cobertura diferente, na qual Will usaria suas habilidades como ex-promotor para julgar o caso sob um novo prisma e finalmente fazer justiça. Em resumo, Don quer o velho Will em ação novamente, que nunca ficaria calado diante de algo errado. Para sua decepção, o âncora claramente concorda com os fatos apresentados, mas banca o advogado do diabo e diz que não seria correto intervir a fim de mudar a decisão de um caso que passou por todas as etapas de um devido processo legal. A interpretação de Daniels nessa sequência faz com que McAvoy seja aquele ranzinza do tipo mais irritante: o sabe tudo, que desenvolve uma série de razões válidas para o fato de estar sendo um babaca com você; mas no fundo, se sabe que ele está sendo apenas rabugento.

---

<sup>57</sup> Troy Davis, negro, passou vinte anos na prisão após ser acusado de matar um policial branco em 1989. Ele foi condenado à pena de morte em um processo repleto de vícios e que levantou sérias dúvidas sobre a confiabilidade da pena. A arma do crime nunca foi encontrada e não foi registrada digital alguma nem traço de DNA no local do assassinato. Desde que foi sentenciado, em 1991, sete das nove testemunhas civis se retrataram de suas declarações, alegando coerção ou intimidação por parte da polícia na obtenção dos testemunhos. Mesmo assim, não conseguiu contar com a clemência da Suprema Corte e foi executado no dia 21 de setembro de 2011.

O mesmo tipo de tratamento recebe o caso da morte do cidadão americano acusado de terrorismo. Will, de um lado, diz que o presidente tem a prerrogativa de agir em casos de segurança nacional e que não vai lamentar por um terrorista; do outro lado, Charlie e Mac afirmam que o telejornal deve insistir para que o governo justifique a legalidade desses procedimentos. Os debates do episódio são interessantes porque colocam os jornalistas em discordância e ainda resumem bem assuntos que são estranhos para os telespectadores que não são americanos. E eles mantêm boa parte da força mesmo com a previsibilidade de que são gatilhos para Will se colocar novamente na luta: no final do episódio, ele mostra à produtora o rascunho do News Night no qual exige que a administração Obama divulgue o documento que a autorizou a considerar um cidadão americano inimigo do Estado sem o devido processo legal.

Outro momento marcante do episódio ocorre quando Will precisa tirar Neal da cadeia. O jovem repórter foi preso quando estava cobrindo o protesto do movimento *Occupy*. Na delegacia, enquanto brada com o oficial de plantão e exige a soltura de Neal, solta um comentário mordaz ao fazer referência aos casos de Davis e dos drones: “obviamente, o que eu estou fazendo aqui é lidar com o mais fácil”. Além de recapitular as principais tramas do episódio, a personagem tem um discernimento da própria situação, das atitudes que tem tomado com os colegas e com os fatos que precisa reportar. *The Genoa Tip* é competente porque alia os fatos reais a bons debates, justificando um pouco mais o uso dessa estrutura, e porque os usa como motivos para que o protagonista e a equipe do News Night voltem ao eixo rapidamente, o que dá um bom sentido de coesão ao episódio; faltava à primeira temporada mais consequências nas linhas de enredo profissionais das personagens, pois eram deixadas para as tramas mais fracas com foco na vida pessoal. Como foi pontuado, houve uma mudança de tom para a segunda, com as atitudes de Will acarretando consequências tanto para sua vida particular quanto para seu trabalho na redação.

*The Genoa Tip* também revela como foi a estreia de Will diante das câmeras. O fato ocorreu justamente no dia dos atentados às torres gêmeas, em 11 de setembro de 2001, quando Charlie teve que escalá-lo às pressas já que não havia ninguém disponível no estúdio. As duas personagens mal se conheciam à época, mas selaram naquele momento adverso para o país a profunda amizade que os une. No estúdio, conversam pela primeira vez:

*Charlie: Eu trouxe café. Não sabia como ia querer.*

*Will: Tenho certeza de que está bom.*

*Charlie: Pode ser solitário aqui. Estava lendo um pouco sobre você. É o filho mais velho?*

*Will: Sim.*

*Charlie: Teve que proteger seus irmãos e sua mãe de um pai violento, é o que parece. Faça isso de novo. Tenho fé em você.*

*Will: Por quê?*

*Charlie: Estou sem opções. De volta em 5, 4...*

A cena continua com o jornalista voltando à transmissão ao vivo. Depois de alguns segundos de silêncio, em que parece ter congelado, ele diz à audiência:

*Will: Tenho procurado por trechos bíblicos. Nenhum deles... Não sabemos quantos são os mortos. Serão muitos. Serão milhares. Não sabemos quem nos atacou. Não sabemos o que virá amanhã. E não sei o que estou fazendo. Mas lhes faço essa promessa. **Estarei com vocês durante toda a noite. Não vou a lugar algum. Estarei bem aqui.***

Não deixa de ser estranho ver o jornalista oferecendo uma versão idealizada do que a população americana gostaria de ter ouvido naquele fatídico dia. Por mais que a interpretação de Jeff Daniels venda essas linhas de forma muito sincera (e a escrita de Sorkin também o seja), a tônica da sequência é o sentimentalismo – uma variação mais lenta do tema de abertura pontua a fala de Will; além disso, as imagens de arquivo são recuperada por membros da equipe técnica do News Night, que reveem emocionados e com um silêncio solene a performance de estreia do âncora; uma panorâmica lenta, seguida por um *racking focus*<sup>58</sup>, mostra que o próprio Will também assiste às cenas do arquivo, com uma expressão desolada que indica toda a tristeza que sente por estar fora da cobertura especial, para em seguida se retirar do estúdio em silêncio. Há ainda um problema de motivo, pois não é difícil convencer que uma personagem tenha profundos

---

<sup>58</sup> Técnica que simula um movimento de câmara deslocando o foco da lente de um plano da cena para outro, com a intenção de guiar a atenção do espectador.

sentimentos sobre o 11 de setembro; e novamente tudo é operado para reiterar o heroísmo do protagonista, calcado principalmente no seu caráter de líder e protetor<sup>59</sup>.

A última consideração a ser feita sobre o segundo episódio é a de que quase todos os acontecimentos (Troy Davis, drones, a prisão de Neal) trabalham como gatilhos para que o personagem volte ao que faz melhor: ser o jornalista esclarecido que toma a frente para denunciar a hipocrisia dos políticos e que tem a opinião certa sobre tudo. E a sequência inicial de *Willie Pete*, terceiro episódio da temporada, mostra esse retorno em grande estilo. O jornalista faz um comentário enérgico e crítico contra os candidatos republicanos, que ficaram em silêncio após a plateia vaiar a pergunta feita por um soldado gay em serviço no Iraque. Essas pessoas podem ir para o inferno, decide Will, provavelmente levando os EUA juntos.

Nesse tipo de cena, o problemático conceito de *The Newsroom* – a releitura de fatos já ocorridos – merece alguns créditos. A sequência entrega tanto um comentário editorial do próprio autor como mostra para a audiência que a personagem está de volta à arena usando sua principal arma: intensos e poderosos discursos contra a hipocrisia e em favor da verdade. A escrita de Sorkin é particularmente poderosa aqui porque relembra e critica um momento não muito abonador do início da corrida presidencial de 2012, quando os candidatos republicanos buscaram apoio dos núcleos mais duros do partido e se refugiaram em um conservadorismo atroz. O diferencial desse exemplo é a fuga do didatismo, o que acaba por engrandecer a fala da personagem.

A análise tem argumentado que *The Newsroom* apresenta sua melhor forma quando se foca no trabalho dos jornalistas e deixa em segundo plano a vida pessoal das personagens. Portanto, um episódio que consiga equilibrar essas duas demandas seria indubitavelmente bem sucedido. É justamente o caso de *News Night with Will McAvoy*, quinto episódio da temporada e o melhor de toda a série; um dos motivos que o levam a se destacar é o formato de tempo real no qual foi escrito: todos os eventos mostrados ocorrem durante a transmissão e bastidores do *News Night* de 16 de março de 2012, edição

---

<sup>59</sup> O final do primeiro episódio também opera com o mesmo objetivo de reiterar essa qualidade no protagonista, mas de uma forma mais sutil. No depoimento à advogada de defesa da equipe, Mackenzie aceita a culpa por Genoa e faz referência a Will: “que se admita, para um cara que vive para ser admirado pela audiência, ele nos deixa o colocar em constante risco de vida”. No final da cena, a câmera acompanha um dos advogados que deixa a sala e recua para uma visão clara do corredor, onde Will e Maggie estão sentados em vigília, em um bom final de episódio.

particularmente desprovida de notícias dignas de nota. A maior história do dia se refere ao homicídio controverso de Trayvon Martin, um adolescente negro, ocorrido na Flórida; no noticiário internacional o destaque é um atentado na Síria que vitimou de 15 a 100 pessoas.

O noticiário da noite não chama tanto a atenção para si, o que liberta o episódio do tique sorkiano de atestar como as notícias deveriam ter sido reportadas. Em alguns episódios da série, a mudança para o foco pessoal se mostrou inadequada e fraca. No entanto, esse não é o caso aqui. As tramas pessoais são sólidas e todo o elenco principal tem alguma coisa importante para fazer. O roteiro e a direção conduzem e concluem com habilidade as várias histórias, alternando-as com um sentido de precisão e corte que mantém a expectativa; a previsibilidade dos desfechos não atrapalha, pois há o prazer de ter sido conduzido por uma narrativa bem contada. “*News Night with Will McAvoy*” mescla com habilidade entretenimento agradável e uma faceta de seriedade que não se atola na grandiloquência. Há também algo de sombrio, mas nada tão pesado a ponto de obliterar os eventos dramáticos.

É um episódio com um forte componente emocional para Will. Segundos antes da transmissão, recebe uma ligação do pai. Isso o distrai e o faz cometer erros na apresentação do primeiro bloco. Durante o intervalo, descobre que o parente foi vítima de um ataque cardíaco e está a caminho do hospital. Os dois não conversam há um bom tempo, então Mackenzie encoraja o relutante âncora a tomar a iniciativa da reaproximação antes que seja tarde demais.

Em relação ao protagonista, a força do episódio está na construção de um momento genuíno de intimidade. Will já foi visto em momentos assim, como quando visita seu terapeuta, mas em cenas que tinham a função de construir motivos para o prosseguimento do enredo e adicionar elementos à construção de sua identidade. Aqui, a carga dramática é autocontida, segue num crescendo com o desenrolar do episódio até nos encaminhar para a morte inevitável do pai do jornalista; mesmo para o telespectador que sabia o que estava por vir desde o começo, a notícia chega como um “soco no estômago”. A carga do drama ganha uma dose extra para ele, pois não conseguiu deixar ao menos uma mensagem antes da perda do pai.

Vida privada e pública se misturam então no instante mais delicado: Will precisa lidar com a sombra da tragédia sem perder o controle no ambiente de trabalho. É uma

ocasião na qual o vemos, antes de tudo, como um homem sinceramente preocupado com pai e na qual vemos Mackenzie como uma fiel amiga que oferece apoio e bons conselhos em um momento de dor e incerteza. Centralizando o episódio na produção de uma edição do telejornal, Sorkin e o diretor do episódio, Alan Poul, puderam retirar o melhor das personagens.

O final do episódio é particularmente belo e condensa em uma cena todas as suas qualidades. Will, já ciente da morte do pai, precisa apresentar o último bloco do telejornal (além dele, só Mackenzie sabe da notícia). Quando voltam à transmissão, o âncora permanece em silêncio, em segundos que parecem horas. A produtora o alerta no ponto eletrônico de que já estão ao vivo; como o silêncio permanece, tentam corrigir a situação, mas não podem chamar os comerciais e nem cortar a programação. Segue-se então uma tomada em primeiro plano de Jeff Daniels e o único som ouvido é a voz de Mackenzie a chama-lo. Finalmente, o ator volta o olhar para a câmera e a expressão dos olhos marejados conseguem nos contar toda a história: a tristeza, os anos de ressentimento, a impossibilidade do perdão, a incapacidade de reatar o laço, o arrependimento. Ele resume seu luto em uma frase (“acho que somos apenas nós agora) e então volta ao texto de apresentação. Um fechamento singelo, discreto e com sensibilidade na medida certa para um ótimo episódio<sup>60</sup>.

A temporada tem andamento com dois episódios centrados nos desdobramentos da Operação Genoa. Boa parte da equipe do *News Night* é deixada de fora da investigação, para que possa testar a veracidade da história depois. O trabalho jornalístico em torno do assunto continua sendo retratado de forma competente, mas as tramas envolvendo o protagonista voltam a ser fracas (a falha constante de *The Newsroom*). Em *One Step Too Many* (sexto episódio), por exemplo, as tramas referentes a Genoa funcionam muito bem, com Charlie e Mackenzie abordando uma fonte de alta patente militar e com a tropa de choque formada por Jim, Don e Sloan questionando os buracos na reportagem em andamento, mas se alternam com outras que não são interessantes, “abaixando a temperatura” do episódio, evidenciando o contraste de pontos fortes e fracos.

A essa altura da série, mostrar um episódio com Will excessivamente preocupado com a audiência, encomendando pesquisas de popularidade, tentando saber se uma massa

---

<sup>60</sup> Pouca coisa não funciona no episódio. Uma delas é o fato de Will estar preocupado sobre o que uma outra jornalista está twitando sobre ele, mesmo que isso seja apenas uma desculpa para que a personagem disfarce a preocupação que está sentido pelo pai. Mas não chega a ser uma falha comprometedora.

anônima gosta ou não dele são escolhas que não valem a pena. Fica claro que se trata de uma trama “cozinhada” pelo roteiro para manter a personagem ocupada enquanto sua verdadeira participação em Genoa não começa (ele fará parte da última tropa de choque a testar a reportagem e ainda não sabe de nada sobre o assunto). Para completar, ele ainda passa por um namoro relâmpago e desnecessário com Nina Howard (a colunista de fofocas da primeira temporada). Seria mais proveitoso vê-lo perseguindo uma história por conta própria ou lidando com assuntos familiares, por exemplo. A personagem sofre nessa gangorra, pois ao mesmo tempo em que emociona em um episódio já nos entedia no seguinte; por conseguinte não evolui e nem ganha novas camadas.

Dado o marasmo do protagonista, o que faz com que a segunda temporada da série seja superior à primeira é justamente o arco da Operação Genoa. A prova é o bom episódio *Red Team III*, que esclarece todas as questões pendentes sobre a trama. Tudo caminhava para que a culpa sobre a falsa reportagem recaísse apenas sobre o produtor Jerry Dantana, que adulterou a entrevista com um general para que Genoa ficasse mais credível. No entanto, o grosso da ação dramática segue um caminho bem mais instigante, demonstrando como uma falha institucional ganha corpo sem que ninguém perceba. Aliás, é nisso que se fia o processo contra a emissora: Jerry admite que sua demissão é injusta e que está sendo tratado como bode expiatório.

O episódio tem pontos fracos, claro. Para citar alguns, há a sequência montada com uma trilha sonora dramática dos membros da equipe assistindo uma reportagem que o telespectador já sabe que vai se provar falsa; a cena na qual a fonte de Charlie no setor de espionagem do governo revela que forneceu informação falsa por vingança contra a ACN escorrega no melodrama ruim (o filho da personagem, usuário de drogas em recuperação, suicidou-se após ser demitido do departamento de jornalismo). Mas, com segurança, as qualidades do episódio superam os percalços, pois temos um relato fiel do que acontece quando profissionais inteligentes cometem um grave erro. A estrutura de alternar constantemente cenas do passado e presente usada durante a temporada tem um momento de ouro em *Red Team III*, quando os jornalistas precisam confrontar os questionamentos de Rebecca (Sorkin realmente sabe como escrever cenas desse tipo). As perguntas da advogada os levam a rever as próprias ações e reviver os momentos da investigação, os questionamentos ignorados e os erros tardiamente identificados. No

questo narrativo, é um bom uso da exposição dispersa<sup>61</sup> - tipo especial de redundância desenvolvido pelos roteiristas de TV -, pois resume boa parte da temporada e das informações sobre Genoa para os telespectadores de um modo dinâmico e que não soa repetitivo.

A redação da ACN caminha então por um terreno pantanoso. No meio do episódio, há uma ótima cena onde os membros da equipe estão gritando uns com os outros na sala de reuniões, em um clima belicoso que não havia sido visto ainda. É certo que ainda temos pessoas que se apoiam incondicionalmente, mas as consequências terríveis da exibição da reportagem – a reação incisiva do governo (que ameaça derrubar o sigilo de documentos para provar que a ACN mentiu) e a descoberta de que uma das principais fontes sofreu um traumatismo craniano e escondeu a informação dos jornalistas – os deixam aterrorizados. Mesmo as personagens que tinham objeções à veiculação da história cederam no final, para que a equipe enfrentasse as dificuldades unida. No caso de uma reportagem polêmica, que feriria grandes interesses governamentais ou corporativos e traria gigantesca pressão sobre os profissionais, esse comportamento é necessário e louvável; no caso de uma história errada, como Genoa, é um suicídio coletivo. A certa altura do episódio, as personagens começam a perceber que podem ter embarcado em uma cascata e vendido uma grande mentira: há conflito e drama verdadeiros aqui. Ainda mais para jornalistas que veem sua credibilidade por um fio.

O episódio marca mais um ponto quando “distribui” a culpa pelo fiasco entre os vários integrantes da equipe. Obviamente, Jerry cruzou todos os limites da ética e bom senso jornalísticos ao editar a entrevista para forjar uma declaração, mas todo mundo acabou vacilando de uma forma ou de outra. Charlie e Will não perceberam que estavam sendo manipulados pela mesma pessoa e nem imaginaram que essa fonte tinha uma razão pessoal para prejudicar a ACN; Mackenzie percebe posteriormente que conduziu um entrevistado a confirmar exatamente o que ela queria ouvir; Maggie aparentemente nunca contou para ninguém que não esteve presente na sala enquanto Jerry gravava a entrevista com o general, enquanto Jim e Sloan não sustentam com mais ênfase as objeções perante a reportagem. Sorkin cria um evento no qual mesmo o menor erro acaba ganhando proporções colossais, habilidosamente não transformando Jerry em um vilão clássico. Toda a instituição, desde o estagiário ao comandante, provocou o desastre de Genoa. Há

---

<sup>61</sup> Ver Capítulo 2 (p.69-71).



grandes temas abordados nesse episódio, que poderiam ser discutidos em redações e faculdades de jornalismo. Para citar alguns exemplos: era possível evitar o vexame? Algum possível valor foi ignorado? Como os profissionais devem agir para testar a veracidade de uma história grande como essa? Quais procedimentos não foram tomados? Dessa vez, os bons debates são uma consequência da dramaturgia de qualidade.

O final de *Red Team III* mostra mais uma vez porque a série é tão irregular e nunca engrenou de vez. Charlie, Will e Mac se reúnem com Leona para anunciarem suas demissões, alegando que não contam mais com a credibilidade do público após o desastre de Genoa. A executiva não aceita a saída dos jornalistas e ainda os insta a recuperarem a confiança do público (Jane Fonda grita “Then get it back!” antes de um corte abrupto para o fundo negro dos créditos finais). A sensação dada pela cena é de que foi idealizada para exonerar as personagens do erro monumental que cometeram; é um final particularmente frustrante para um episódio que apresentou conflito dramático, consequências e sugeriu um futuro incerto para o *News Night* (o investimento do público depende principalmente do quanto está em jogo na ficção, do quanto as personagens podem perder se não conseguirem alcançar o que querem). A série realmente nunca pôde investir em caminhos mais interessantes, pois sempre livra os protagonistas de sofrerem por seus pecados profissionais. Criar consequências e pressionar personagens para fora de uma zona de conforto são aspectos essenciais ao drama; sem isso, as coisas tendem a desmoronar.

*Election Night: parts I e II* retomam a toada normal da série no encerramento da temporada. Apesar do moral baixo, a redação sela um pacto para fazer uma cobertura perfeita das eleições presidenciais de 2012. Propositalmente, a Operação Genoa se torna rapidamente apenas uma sombra, uma sujeira varrida para debaixo do tapete, com os membros da equipe concordando que Jerry foi o principal culpado pelo desastre; Charlie também garante que a equipe não cederá aos tempos cínicos, recuando do pedido de demissão. São episódios que mais uma vez mantêm bom nível e forte poder de atração ao detalhar o trabalho dos jornalistas em uma emissora de notícias que fica 24 horas no ar, os bastidores da apuração das eleições e da transmissão, mas caem na irregularidade ao voltarem o foco demasiadamente para a resolução de tramas pessoais e amorosas que estiveram longe de estar em primeiro plano durante a temporada (ao menos, Mac e Will finalmente resolvem suas diferenças e voltam a ser um casal). *The Newsroom* sofreu bastante com essa falta de simetria e proporção na estrutura interna dos episódios, o que sempre deixou evidente o contraste muito forte os pontos fortes e fracos da série.

## Imagens de TV e Cinema

O jornalista como personagem é um tipo que pode se encaixar em diversas definições. Independentemente da capa que veste, o cinema o tornou um personagem tão fascinante e influente ao sempre posicioná-lo no centro da ação e como testemunha ocular dos acontecimentos relevantes. Nos filmes esse é o recorte mais importante a captar o interesse do público, razão pela qual ele sempre será retratado enquanto faz o seu trabalho. O jornalista é desprovido de uma história pessoal no cinema, pois é antes tudo suporte para o desempenho de uma função; nasce da mesma concisão e trato dado pelo gênero ficcional a personagens como o policial, o gangster e o *cowboy*.

A riqueza e certa longevidade da representação do jornalista sobrevivem porque é possível criar dezenas de variações dentro desse esquema. Isso porque, como já foi frisado, a marca dessa personagem é a atuação individual, ressaltada por caracteres e qualidades inatas do indivíduo. O apelo dos fatos é incontornável para o profissional, mas é a pena de cada escritor que detalha e constrói as respostas a essa vocação inabalável.

A construção de Will McAvoy dialoga com vários traços clássicos que o jornalista possui no cinema. Ele está mais próximo dos filmes que retratam os jornalistas de TV a partir dos anos 80, principalmente na aparência. O âncora da ACN é um profissional muito bem sucedido financeiramente, além de gozar da visibilidade de uma estrela de TV (é o segundo mais assistido no horário nobre). Além disso, conta com uma sólida formação acadêmica (é graduado por uma das melhores faculdades de direito do país); se assemelha a um galã à moda antiga, que circula com desenvoltura pela noite nova-iorquina.

Sorkin também se utiliza da velha – e sempre hábil – tensão entre a vida profissional e pessoal do jornalista para construir sua identidade. E o humor de Will Mcavoy está intimamente ligado à sua relação com Mackenzie, inteligente produtora e ex-namorada. Os dois tiveram seus melhores momentos pessoais e profissionais quando estavam juntos. A traição da produtora provoca uma cisão: ele perde o fôlego e passa a ser conhecido como o “Jay Leno dos âncoras”, irrelevante a ponto de não incomodar ninguém, além de sentir uma compulsão estranha em ser amado por uma massa de desconhecidos. Faz um telejornal quase sem importância, mas bastante lucrativo, pois não investe em temas que possam afastar a audiência e anunciantes. Will se transforma em um homem solitário, amargo e frustrado, pois foi traído pela mulher que ama e não é

um jornalista respeitado; soma-se a isso o fato de contar com o desprezo da própria equipe com a qual trabalha.

Essa análise salienta que *The Newsroom* tem um grande episódio piloto porque condensou em algumas cenas essas distinções em Will McAvoy. Por trás do cinismo e de uma serenidade de crápula, estava um homem prestes a explodir e bater a mão na mesa. O empurrão para a mudança radical de postura é dado por Charlie, o mentor de Will, que manipula os eventos para que o âncora e Mac formem novamente uma dupla. É a presença da produtora que dá coragem para o jornalista responder tão incisivamente a pergunta da universitária e alçar o jornalismo a elemento essencial para a reconstrução dos Estados Unidos; e também é o desafio da ex-namorada que faz Will embarcar de cabeça na aventura de fazer um novo *News Night* e sair do estado de letargia. O fato de liderar uma equipe de jovens jornalistas reaviva seu instinto protetor; ele é a referência, o centro e o líder da redação, usando de seu prestígio, fama e dinheiro para blindar os colegas. Em suma, Will McAvoy é um herói ranzinza, rabugento e por vezes insuportável, mas conta com um inabalável coração de ouro. Tem-se aqui um retrato da personagem distinguido com clareza durante a descrição e análise dos principais episódios de *The Newsroom*, perfil cujos principais pontos estão próximos aos já vistos no cinema.

Como âncora do principal telejornal de sua emissora, suas principais armas são a palavra, o discernimento e o intelecto, características que Sorkin valoriza como autor. Will é um homem de raciocínio rápido com quase sempre os melhores argumentos à mão; é o pior debatedor com o qual alguém atreveria confrontar. A série cria seu profissional de imprensa ideal com a junção das habilidades do jornalista e do promotor. O estúdio passa a ser um tribunal, no qual o âncora é o advogado de defesa dos interesses do cidadão; ele vai tentar fornecer as melhores e mais completas versões dos fatos, inquirir os atores importantes dos acontecimentos, para que as pessoas possam ter as melhores informações a fim de governarem melhor as próprias vidas. O poder da palavra é o que constrói o momento mais requintado da personagem em toda a série: o acelerado monólogo contra um país arrogante. Foi algo provocativo, perigoso, divertido, com um bocado de verdade. Foi a cena que deu um Emmy a Jeff Daniels. Contudo, esse mesmo poder é o que acaba por derrotar Will McAvoy.

A falha de Sorkin em *The Newsroom* não é a caracterização dos jornalistas, pois aqui ele se aproveita da longa tradição do cinema e representa profissionais bem

familiares aos olhos do público: viciados em trabalho, afobados, espertos, etc (a clichéria aberta não é um problema aqui). A essa montagem somou-se a pena de Sorkin, que sempre construiu personagens idealistas, inteligentes, que falam muito rápido e querem melhorar o mundo. O que deu errado então? O crítico Todd Vanderwerff analisa que Sorkin, na verdade, não gosta do conflito e o dribla sempre que pode. Quando há uma personagem cuja função supostamente é desequilibrar o ambiente, essa logo é integrada ao time (é o caso de Don em *The Newsroom*). Nos filmes o autor pode manter as personagens em conflito, porque eventualmente a resolução ocorrerá. Mas em uma série de TV, onde a manutenção da tensão dramática é essencial, ele abandona a escrita desse tipo de batalha muito cedo. A superioridade moral dos seus protagonistas cria um clima de concórdia absoluta, deixando as chaves do conflito nas mãos de personagens fracas<sup>62</sup>, como Nina Howard e Jerry Dantana. Na bancada do *News Night*, Will geralmente enfrenta entrevistados munidos de argumentos tacanhos, facilmente derrubáveis. Cria-se a impressão de há um debate, mas a verdade é que não ocorrem discussões que busquem conciliar ou realmente confrontar ideias opostas. O jornalista é transformado em um super-herói liberal a combater vilões, os quais são imbecilizados ou emudecidos diante da personagem, em um diálogo que nunca existiu. É uma polarização simplista que lança a série no campo do entretenimento efêmero.

Para Tim Goodman, crítico de TV do *The Hollywood Reporter*, o estilo de Sorkin – gosto pelos monólogos, discursos e performances intelectuais - precisa do cenário perfeito para encontrar o sucesso, e um telejornal de uma emissora de TV a cabo não é esse local<sup>63</sup>. A língua inglesa, no seu registro informal, usa a palavra *soapbox* para se referir ao ato repetitivo de discursar sobre opiniões fortes que as pessoas têm sobre um assunto em particular<sup>64</sup>. E como destaca Goodman, isso é má televisão. Como consequência, a série acaba se atrapalhando com o tom professoral, o qual faz parecer que a crítica é dirigida contra a própria audiência, que precisaria ser alertada de que está consumindo mal jornalismo e sendo enganada por uma agenda política falsa. E a verdade é que ninguém quer assistir uma sala de aula.

---

<sup>62</sup> Disponível em <http://www.avclub.com/tvclub/the-newsroom-one-step-too-many-101321>.

<sup>63</sup> Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/hbo-estreia-terceira-ultima-temporada-da-controversa-the-newsroom-14624914>.

<sup>64</sup> A definição usada aqui é a do dicionário online da Universidade de Oxford.

A escolha de comentar notícias do passado como se estivesse acontecendo no momento também não combina com o amor de Sorkin pelos discursos e monólogos, como salienta Goodman. Mesmo assim, a questão importante nesse aspecto é a frequência e em que momentos o autor escolheu lançar mão de suas armas do que condenar o uso por si só. Para essa análise, a cena do prólogo (a explosão de Will na universidade) continua sendo perfeita, pois apresentou um jornalista sagaz, inteligente e provocador, ainda que nostálgico. Will McAvoy possuía ainda requisitos para ser uma grande personagem, bem ao gosto das séries contemporâneas (os *white difficult men*): é solitário, egoísta, atormentado e irritantemente bom no que faz. Mas em *The Newsroom* o estilo de Sorkin se tornou muito óbvio, muito distinguível, em razão de um certo abuso dos elementos contidos em sua escrita. Essa tinta carregada acabou marcando Will McAvoy mais como um santarrão pomposo disposto a discursar a cada episódio, um homem que não erra (e quando o faz, logo consegue corrigir, sem sofrer as consequências disso), cujas vidas pessoal e profissional em nenhum momento estiveram realmente em jogo, do que como uma personagem profunda.

Para dizer de outra forma, uma boa personagem de série precisa se afundar na lama para que o telespectador possa investir interesse nela. No caso do jornalista, é como se fosse quase obrigatória certa quantidade de canalhice e cinismo para que ele possa ter sustentação dramática<sup>65</sup>. Um retrato do profissional digno de ser analisado é dado pelo filme *Crime Verdadeiro* (*True Crime*, 1999), interpretado e dirigido por Clint Eastwood. O cavaleiro solitário da vez é Steve Everett, um repórter beberrão, mulherengo e negligente. Não por acaso, ele é visto pela primeira vez no filme em um bar, tentando seduzir uma colega de redação.

Everett é um profissional decadente do desimportante *Oakland Tribune*. No plano familiar, tudo vai mal: é um marido infiel e um pai ausente; para piorar, é um notável conquistador que não tem a mínima vergonha de ter um caso com a esposa do próprio chefe. Contudo, o jornalista já teve seus dias de glória, em passado que nos é narrado por James Woods – que interpreta Allan Man, diretor de redação do jornal, outro grande canalha. Everett foi um grande repórter em Nova York até descobrir um esquema de

---

<sup>65</sup> Nas palavras de Inácio Araujo, crítico de cinema da Folha de São Paulo, “quem quer que tenha passado em frente a uma redação sabe que não somos idealistas. Somos profissionais. O que move o jornalista é o senso de dever profissional. O entusiasmo também pelo que faz”. Disponível em <http://inacioaraujo.blogfolha.uol.com.br/2016/01/24/spotlight-ou-a-mediocridade/>.

propinas envolvendo o prefeito. Mesmo pressionado a recuar, já que seu patrão tinha ligação com o político, entregou sua matéria inalterada e se demitiu. “Esse é Steve Everett”, diz Allan a Bob, editor com quem o repórter vive às turras. Mais tarde, já em Oakland, Everett se queimou ao defender publicamente um acusado de estupro que declarava inocência, mas depois confessou.

A história a ser perseguida é a do condenado à morte Frank Beechum, um mecânico negro acusado de matar uma atendente de mercearia. Ele foi visto fugindo do local por duas pessoas (brancas), mas ninguém testemunhou o ato e a arma do crime nunca foi encontrada; o que há é uma suposição de que Beechum portava uma arma e matou a vítima (que estava grávida, o que criou mais comoção ao redor do caso) por uma dívida de 96 dólares. Everett ganha a pauta por um acaso trágico, já que a repórter responsável morreu em um acidente automobilístico na noite anterior (a mesma jovem com a qual estava no bar no começo do filme). Quando começa a analisar detalhes do caso e entrevista Beechum, tem a convicção de que a culpabilidade do condenado não está estabelecida. Crime Verdadeiro se passa no intervalo de um dia decisivo para ambas personagens. Beechum será morto com uma injeção letal um minuto após a meia noite; nesse mesmo dia, Everett verá toda sua vida ser virada do avesso (em acontecimentos desenvolvidos ao longo do filme): põe o emprego em risco, vê seu casamento chegar ao fim, além de precisar correr contra o tempo para tentar inocentar o mecânico.

Como destaca Ruy Gardnier, em crítica sobre o filme, os heróis de Eastwood são “homens cindidos, ultrapassados por desejos que não lhes pertencem, por fluxos que passam por eles, mas dos quais só se dão conta posteriormente”. São personagens que também carregam duas disposições inabaláveis: o saber-fazer e a disposição de serem fiéis consigo mesmos até o último instante, sabendo-se cindidos. O diretor dá ao jornalista os contornos de um herói trágico que realmente entra com tudo no jogo e precisa lutar contra si mesmo para estar à altura da demanda: luta contra um passado de alcoolismo para obter seu faro de volta, luta contra sua negligência para não perder o amor da família, luta para que a violência institucional do Estado não esmague cegamente o indivíduo. Salvar a vida de um homem inocente é a forma de Everett salvar também um pouco de sua alma. Mas não há paralelismo em Crime Verdadeiro. “Longe das fórmulas em que o

desejo de um se torna o desejo do outro (desejo histérico), Everett sabe muito bem porque está a fazer o que faz”, salienta Gardner<sup>66</sup>.

Como de costume, o profissional interpretado por Eastwood é um escravo de sua vocação. Ele leva a filha ao zoológico, mas o faz sem deixar de trabalhar; sua concentração muda em instantes do luto pela colega morta para o interesse no caso da execução que vai assumir; em casa, fala com a mulher enquanto lê um relatório; sua vida pessoal segue ladeira abaixo, mas não há descanso antes da história estar desvendada. Firme na tradição clássica, a ação do jornalista em *Crime Verdadeiro* é atributo de sua percepção e seu faro no embate direto com as coisas e os fatos. Steve Everett é um repórter que só confia no próprio nariz, como diz para Beechum durante a entrevista: “é tudo o que eu tenho na vida. Quando ele me diz que algo fede, eu acredito nele. Quando meu olfato funciona bem, sei onde a verdade está. Quando não funciona, acabo caindo em um precipício, não sou ninguém”. O mesmo faro jornalístico capaz de encurralar o prefeito de Nova York também é capaz de errar clamorosamente no caso do estuprador. O nariz de Everett é sua perdição, com o qual ele perde mesmo quando ganha, já que sua família é quem mais sofre com as consequências do seu trabalho.

No entanto, se a vocação aqui ganha contornos mais sombrios, ela também é o meio principal para retomar o fio que sempre justificou a imprensa: a crença na verdade e a hipótese de sua revelação, sendo o jornalista o promotor dessa busca. Assim que Everett se convence da inocência do condenado, move mundos para prova-la pois, no filme, a justiça só prevalece quando sabemos da verdade; mas não a verdade material obtida racionalmente por uma máquina jurídica e sim aquela farejada pelo nariz do jornalista. A total entrega do repórter à história opera descobertas que escaparam à polícia, advogados e ao júri. E para fazer isso ele precisa ir às ruas, seu habitat natural: é voltando à cena do crime, confrontando testemunhas, reanalisando dados e encontrando furos na versão oficial que Everett reconstrói a história de Frank Beechum. Além disso, o diretor consegue espelhar por meio do trabalho do jornalista um mal-estar difundido nos processos que envolvem a justiça americana, seu racismo inerente e a transformação da morte de um homem em espetáculo para ser consumido pela sociedade.

O desvelamento da verdade custa-lhe caro. No final do filme, se sabe que Everett é um homem recém-divorciado e desempregado, ainda que tenha ganhado certa fama ao

---

<sup>66</sup> Disponível em <http://www.contracampo.com.br/01-10/crimesverdadeiros.html>.

salvar o condenado. Na última cena, ele sai de uma loja na qual foi comprar um presente de natal para a filha e se depara com Beechum, surgido como que um fantasma, mesmo que o espectador de alguma forma espere essa aparição. Sem palavras, os dois se cumprimentam e seguem os próprios caminhos: o mecânico atende ao chamado da sua família e vai embora, enquanto o jornalista some numa paisagem urbana relativamente indiferenciada, mas que é familiar ao espectador graças à presença expressiva do prédio do *Oakland Tribune* ao fundo. “*Santa Claus rides alone*” (Papai Noel caminha sozinho), diz outra personagem, uma espécie de clown shakespeariano colocado na cena. Como bem nota Nikola Matevski, o cigarro que Everett joga no chão tem a mesma amargura do cachimbo que Ranson Stoddard (James Stewart) tenta fumar e larga nos últimos instantes em “O homem que matou o facínora” (*The man who shot Liberty Valance*, de John Ford, 1962). “O primeiro revela a verdade, mas perde a família e vaga como cavaleiro solitário. O segundo confronta-se a com a mentira que lhe permite viver a vida americana plena, conquistada ao custo do esquecimento e solidão do verdadeiro herói”, explica Matevski<sup>67</sup>. Esse é o preço a se pagar para que uma família merecedora possa viver junta e que a infâmia não prevaleça.

Steve Everett é uma grande personagem porque acredita que existe uma relação entre jornalismo e verdade. O retrato detalhado sobre sua vida pessoal apresentado pelo filme é algo que chama a atenção por não ser comum ao gênero dos *newspaper movies*. Na mão de um mestre como Clint Eastwood, esses traços fazem o jornalista ganhar contornos de um herói trágico, mas consciente do seu lugar. Por ser um homem sem palavra e um fracasso em lidar com os sentimentos alheios, é com o trabalho que Everett pode provar ao mundo e a si mesmo que ainda faz a diferença. O homem dividido se explica pela ação, não pelas palavras. E é na ação do profissional que o diretor resgata o jornalismo, hoje um primo pobre da mídia, para a nobre missão de buscar a verdade. Não seria injusto dizer que faltou a Will McAvoy ser um pouco mais como Steve Everett. Nós nos ligamos mais facilmente aos canalhas e aos homens difíceis.

---

<sup>67</sup> Ver Cardoso, Gisella; Cardoso, Juliana; Monassa, Tatiana (orgs.); Clint Eastwood - Clássico e Implacável (catálogo em arquivo pdf), São Paulo, 2011, p.240.



## Conclusão

A grande oferta de series disponíveis ao público nos mais variados espaços e a multiplicação dos canais de comunicação entre os telespectadores deram origem a um fenômeno que os anglo-saxônicos chamam de *hate-watching*, algo como “ver para odiar”. Esse comportamento ocorre quando as pessoas acompanham uma série que, na verdade, desprezam, pelo prazer de ridicularizá-la nas redes sociais. *The Newsroom* acabou sendo uma das principais vítimas desse esporte meio estranho de alguns telespectadores, como foi demonstrado no capítulo anterior.

Contudo, Tim Goodman argumenta que *hate-watching* não é um bom termo para definir o que aconteceu com a recepção a *The Newsroom*. Para o crítico, essa noção deve ser deslocada para o que chamou de “*disappointment-watching*”, já que os telespectadores e críticos esperavam que a série pudesse ser melhor do que realmente foi; a natureza errática de sua qualidade chega a irritar, então é correto afirmar que esse ódio ao programa foi de certa forma saudável, pois se originou na premissa de que Aaron Sorkin poderia ter feito muito mais com as horas e o grande elenco que a HBO lhe ofereceu. Goodman afirma com destreza que *The Newsroom* é ao mesmo tempo muito boa e muito ruim, por isso foi objeto de debates tão apaixonados e ferozes. Ver Sorkin falhar é algo mais complexo do que simplesmente desprezar uma série de baixa qualidade.

No caso de *The Newsroom*, Goodman indica que o *hate-watching* pode operar em uma chave mais racional (afinal, com tantos programas de qualidade à disposição, para que perder tempo com algo que se odeia?). Às vezes, não se trata apenas da falta de qualidade, mas de uma questão de escala. Quão grande foi a falha? Quão grande foi a ambição por trás do fiasco? Quão pouco a série cumpriu as promessas e pretensões que apresentou no piloto e nos episódios iniciais? Essas perguntas feitas a uma série, e que esse trabalho fez ao programa de Sorkin no capítulo anterior, revelam que o tamanho da queda de *The Newsroom* correspondeu ao tamanho das expectativas dispensadas a uma produção dessa magnitude.

Nos nossos dias, o jornalismo vive um momento de diluição das empresas em grandes corporações, a mistura de notícias com entretenimento e as consequências impostas pela revolução digital aos profissionais, em seus pontos positivos e negativos. A série de Sorkin foi exibida nesse contexto conturbado, mas não conseguiu construir um panorama complexo e reflexivo sobre a situação do jornalismo norte-americano, ainda

que tenha levantado algumas questões sobre o tema. Will McAvoy também tinha tudo para ser uma grande personagem, mas ficou diminuída devido às escolhas erradas e falta de grandes conflitos em *The Newsroom*. O longo tempo do qual dispõem as séries para desenvolver um protagonista não foi usado em prol do jornalista, que ainda deve suas melhores representações ao cinema. Pelo menos até um próximo roteirista encarar o desafio de se aventurar pelo mundo das redações.

## Referências

### Livros e artigos científicos

ARISTÓTELES. Poética e Tópicos I, II, III e IV. São Paulo: Hunter Books, 2013.

AUMONT, Jacques (org.). A estética do filme. Campinas: Papirus, 2009.

BERGER, Christa (org.). Jornalismo no cinema. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002.

BISKIND, Peter. Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BOURDAA, Melanie. Quality Television: construction and de-construction of seriality. In: GÓMEZ, Miguel A. Pérez (org.). Previously On: Estudios Interdisciplinarios Sobre la Ficción Televisiva em la Tercera Edad de Oro de la Televisión. Sevilla: Biblioteca da la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.

BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós, 1996.

\_\_\_\_\_. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema (volume 2): documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2004.

\_\_\_\_\_. Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008).

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A Arte do Cinema: uma introdução. Campinas e São Paulo: Unicamp e Edusp, 2013.

CABRINI, Conceição; FERNANDES, Maria Oliveira; GUIMARÃES, Rosângela. *O Pirata e O Capitão Paulo*. George Sand e Alexandre Dumas: memória e edição no Brasil. Bordas, São Paulo, n.1, p.30-54, 2014.

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.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. São Paulo: Papirus, 2007.

- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As Séries Televisivas*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- FORTES, Leandro. *Os segredos das redações: o que os jornalistas só descobrem no dia-a-dia*. São Paulo: Contexto, 2008.
- HOHLFELDT, Antonio. *Deus escreve direito por linhas tortas: o romance-folhetim dos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- JOST, François. *Do que as séries americanas são sintoma?*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.
- KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. *Os Elementos do Jornalismo: o que os jornalistas devem saber e o público exigir*. 2.ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. 3.ed. São Paulo: Senac, 2003.
- MACHADO, Arlindo. *Televisão: a questão do repertório*. In: BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vitor (orgs.). *Discursos e práticas de qualidade na televisão*. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- MARC, David; THOMPSON, Robert J. *Prime Time, Prime Movers*. New York: Syracuse University Press, 1995.
- MARTIN, Brett. *Homens Difíceis: os bastidores do processo criativo de “Breaking Bad”, “Família Soprano”, “Mad Men” e outras séries revolucionárias*. São Paulo: Aleph, 2014.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MITTELL, Jason. *Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*. *Matrizes*, São Paulo, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.
- NEWMAN, Michael Z. *From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative*. *The velvet light trap*, n. 58, Texas: University of Texas Press, 2006. P. 16-28.
- NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. Goiânia: Editora UFG, 2002.
- ROSELL, María del Mar Rodríguez; Selva, Laura Cortés. *La influencia del estilo visual cinematográfico em las séries de ficción televisivas*. In: GÓMEZ, Miguel A. Pérez (org.). *Previously On: Estudios Interdisciplinarios Sobre la Ficción Televisiva em la Tercera*

Edad de Oro de la Televisión. Sevilla: Biblioteca da la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.

SENRA, Stela. O último jornalista. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SERRA, Tania Rebelo Costa. Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das Séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: XXII ENCONTRO ANUAL DACOMPÓS, Universidade Federal da Bahia, Salvador, de 04 a 07 de junho de 2013. Anais eletrônico. Disponível em: <[http://compos.org.br/data/biblioteca\\_2076.pdf](http://compos.org.br/data/biblioteca_2076.pdf)>.

THOMPSON, Kristin. Storytelling in film and television. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. Storytelling in the New Hollywood. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

THOMPSON, Robert J. Television's Second Golden Age. New York: Syracuse University Press, 1997.

TRAQUINA, Nelson. Teorias do Jornalismo: porque as notícias são como são (vol.1). Florianópolis: Insular, 2005.

### **Websites**

FURQUIM, Fernanda. Oz e o início da nova geração de séries. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/televisao/oz-e-o-inicio-da-nova-geracao-de-series/>>.

MENDES, David França. O que faz de uma série, uma série?. Disponível em: <<http://davidfmendes.com/2014/10/20/o-que-faz-de-uma-serie-uma-serie/>>

MENDES, David França. Série não é novela. Disponível em: <<http://davidfmendes.com/2014/05/04/serie-nao-e-novela/>>.