

DA FANTASIA À TELA: REFLEXÕES

Henrique Bondan Rampazzo*

RESUMO

Partindo da premissa de que a relação entre História e Cinema está cada mais vez se solidificando no cenário internacional e nos estudos acadêmicos, a intenção desse trabalho é a de ser uma introdução às pesquisas e reflexões realizadas para a análise de um seriado que pretende um pano de fundo com aspiração histórica, uma vez que, assim como a imprensa, tanto o cinema quanto os seriados e a mídia de forma geral, além de serem fontes de pesquisa podem ter a dupla função de objetos de estudo. A partir dessa perspectiva, onde produções audiovisuais como o cinema e os seriados são formas de representações históricas, o trabalho detalha brevemente a história do cinema, dos seriados; apresenta um breve glossário de termos técnicos e úteis sobre a área; e reflete acerca das precauções e procedimentos da análise de obras midiáticas, utilizando o seriado *Game of Thrones* como exemplo. A utilização do seriado é vista nesse caso, como uma estratégia de ensino-aprendizagem, uma ferramenta – que se utilizada com orientação docente –, é capaz de tornar o aprendizado em sala de aula muito mais atrativo aos educandos.

Palavras-chave: Cinema; Seriados; Ensino de História; Análise Midiática; Fonte Histórica.

ABSTRACT

Considering the premise that the relation between History and Cinema is increasingly solidifying in the international scenario and in the academic field, the intent of this work is to be an introduction to the research and reflections conducted for the analysis of a television series which intends a background with historical aspirations once that, as with the press, both the cinema and the television, other than being sources for research have the double function of being study objects. From this perspective, where audiovisual productions, such as cinema and series, are forms of historical representation, this work details briefly the cinema, and that of TV series', history; presents a glossary of technical terms about the field; and ponders about the precautions and procedures of analysis of mediatic material, utilizing *Game of Thrones* as an example. The utilization of said series is seen, in this case, as a strategy of teaching and learning, a tool which

* Doutorando em História pela Universidade de Coimbra. Graduado e Mestre em História pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). E-mail: dhbr17@yahoo.com.br

– utilized with a teacher's orientation – is capable of transforming the act of teaching in something much more attractive for the students.

Key words: Cinema; Television Series; History Teaching; Media Analysis; Historical Source.

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, o cinema e as mídias visuais se tornam cada vez mais popularizados e consumidos por todos os extratos da sociedade. Em especial, as narrativas seriadas veem ganhando grande interesse do público, especialmente após a invenção do serviço de streaming. Dessa forma, é inevitável que interesses duradouros, como, por exemplo, aquele pela Idade Média, sempre presentes e ressurgentes, tanto em obras de ficção como em documentários, sejam abordados nesse novo contexto. Da mesma forma, o recente aumento da popularidade das narrativas de fantasia fez com que inúmeras pessoas fossem tocadas pela primeira vez por esse novo tipo de entretenimento que visa, como é o caso do *steampunk*, das adaptações mitológicas e, mais emblematicamente, da fantasia medieval, a ideia, a idealização, de um período histórico e de suas lendas como plano de fundo para suas histórias.

Tendo em vista esse aumento exponencial de consumo de conteúdo, bem como a necessidade de se utilizar as mídias contemporâneas e os conhecimentos dos alunos, assim como suas referências culturais, para dinamizar a sala de aula e reconstruir a visão positivista de ensino, ainda muito frequente em nosso país, faz-se imprescindível estabelecer padrões para a análise de tais obras em sala de aula, bem como possíveis formas de aplicação desse material midiático, séries e filmes, de formas diversas que possam captar a atenção e despertar a curiosidade do estudante.

Portanto, o presente artigo, este em si uma adaptação de uma dissertação de mestrado, intitulada *Da Tinta ao Sangue: o ensino de Idade Média a partir de Game of Thrones*, aprovada pela UCS – Universidade de Caxias do Sul, que visa conciliar o ensino de História com a produção midiática da fantasia, especialmente aquela com viés medieval, propõe uma série de reflexões acerca de cinema, seriados televisivos e mídias digitais, lembrando os diálogos com os estudos acadêmicos.

Visando apresentar as análises propostas, essa produção pretende abordar, inicialmente, os pontos da história do cinema e

dos seriados que forem de relevância para o entendimento do trabalho, visando à simplificação de uma área extremamente rica e de complexidade formidável, especialmente para aquele cuja área for especificamente a disciplina de História. A partir dessa localização histórico-cronológica inicial, o presente artigo será dividido em dois subtítulos que abarcarão os problemas propostos: Conceitos Básicos; e Cinema, Televisão e Séries.

O primeiro subcapítulo apresentará uma série de conceitos fundamentais para o entendimento dos outros subtítulos, intercalados com breves comentários, uma vez que a análise interdisciplinar requerida para essa dissertação pode não ser de conhecimento geral do leitor, pois também trata sobre os meandros do cinema e da mídia, tornando fundamental uma retomada de alguns fundamentos da linguagem cinematográfica.

Já o segundo apresentará perspectivas técnicas acerca do cinema, da televisão, e dos seriados televisivos, delineando brevemente a origem e ascensão do seriado televisivo, diferenciando cada âmbito entre si e apresentando os principais teóricos utilizados para a compreensão do assunto nessa dissertação. Em seguida, uma vez explanados os pontos acima referidos, a problematização da adaptação será observada: como e por que certas obras literárias são modificadas, uma vez adaptadas para as telas; quais são as intenções presentes na adaptação, uma vez que a maioria dos seriados é produzido para um mercado que visa ao lucro e à identificação; e porque certos pontos são priorizados em relação a outros, como no caso da mudança de narrativa ou no enfoque de determinado assunto ou personagem em detrimento de outros.

Por fim, será discutida brevemente a importância das alterações, dos “sacrifícios” feitos acerca da verossimilhança para com o real histórico, em benefício das licenças poéticas tomadas na realização de uma adaptação: desde seu aspecto de mundo secundário, advindo do autor e da imaginação, até o enfoque de assuntos acima mencionados.

CONCEITOS BÁSICOS

Antes de adentrar o complexo âmbito da cinematografia, é necessário que se faça um breve aparte sobre certos conceitos que serão fundamentais para o entendimento do que se pretende trabalhar. Se a maioria deles, de uma forma ou de outra, está presente no vocabulário da maioria das pessoas, compete a um

trabalho acadêmico trazer definições científicas acerca de seus significados, para evitar possíveis desentendimentos e fornecer uma visão reflexiva de suas dimensões.

Assim, serão abordados três principais grupos conceituais: o primeiro diz respeito a definições técnicas acerca da fala cinematográfica, e engloba as definições de “Filme”, “Cinematurgia”, “Cena”, “Ficção” e “Documentário”; o segundo trata sobre o aspecto humano do âmbito midiático, abarcando “Espectador” e “Narrativa”; o terceiro, por fim, fala mais especificamente dos conceitos que serão necessários para o entendimento da proposta final deste trabalho, a saber, “Mídia”, “Séries Televisivas”, “Seriado”, “Mediação” e “Videoaula”. A ordem elaborada visa à continuidade do raciocínio presente nesta obra.

Sobre o conceito de “Filme”, traz-se a definição do Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, de Aumont e Marie (2003). Segundo eles, a origem da palavra advém do inglês *film*, significando película, com ênfase no âmbito do cinema, que irá inspirar a palavra francesa de mesma grafia, pautando o entendimento de filme como um espetáculo gravado sobre a película. Por associação, o conceito será frequentemente aplicado às obras de ficção que tenham uma duração estendida. É necessário compreender que o filme, contudo, irá ser a denominação comum desde os primórdios da arte; ao contrário, “Cinematurgia”, também de acordo com a definição do dicionário, será um conceito proposto por Marcel Pagnol, em 1933, que significa uma nova forma de arte, exclusiva do cinema com sons, que, em grande parte, substituiria o mudo; ela se caracteriza por um registro direto da fala dos atores.

Ainda de acordo com Aumont e Marie (2003), “Cena” terá sua origem no grego antigo, *skêné*, significando uma construção de madeira no meio do palco dos famosos teatros da Antiguidade Clássica; depois ela se tornará sinônimo do palco em si e, então, do lugar imaginário onde se passa a ação da peça a ser apresentada. Após a invenção do cinema e de sua popularização, do final do século XIX em diante, a cena torna-se o fragmento de uma ação dramática que se desenrola, ou seja, uma parte unitária da ação a que se está assistindo.

Em seguida, a dicotomia entre “Ficção” e “Documentário” se faz essencial para a compreensão do raciocínio que se apresentará no seguir da dissertação. Segundo o dicionário, a palavra “Ficção” tem sua origem no termo latino *finco*, o mesmo que originou a palavra “figura”. Sendo assim, tudo que é inventado como simulacro. Mais especificamente tratando de seu âmbito cinematográfico, ela

será definida como uma forma de discurso que, por sua vez, faz referência a ações, ou personagens, que existem tão somente na imaginação de seu criador, e que passarão a existir naquela do espectador ou leitor. Dessa forma, ficção pode passar a impressão de ser dissociada da História no âmbito cinematográfico, mas isso é apenas uma falsa percepção, que será abordada no subtítulo seguinte. Cabe, no momento, apenas conceituar o que, até certo ponto, seria seu oposto.

“Documentário”, no dicionário, é uma montagem em forma de filme de imagens e sons que são dadas como reais, como não fictícias. Essa montagem tem, normalmente, um caráter ou informativo ou didático, que visa reconstruir as aparências da realidade. Aparências é, aqui, a palavra-chave. O documentário, conforme Napolitano (2003), não é totalitário, ou seja, ele não apresenta a única visão possível sobre um assunto. Dessa maneira, é possível perceber que, apesar de pretender uma maior veracidade histórica sobre os fatos ocorridos, o documentário em si não deixa de ter um laço com a ficção no momento que é tão somente o produto de uma narração dos envolvidos em sua criação, essa que, segundo Majer (2013), é produzida para o mercado.

Sobre o conceito de “Espectador”, retorna-se a Aumont e Marie (2003). Apesar das dimensões do relacionamento, principalmente emocional, entre a filmagem e a plateia não serem tão aprofundadas, as informações acerca da relação entre o espectador e os filmes a que assiste permitem dizer que “Espectador” é todo aquele que está assistindo ao filme. Essa obra que é vista, por sua vez, contém uma “Narrativa”. Sobre seu significado, o dicionário afirma que ela tem três sentidos possíveis: o enunciado assegura a relação de um, ou uma série de acontecimentos; uma sucessão de acontecimentos, sejam eles reais ou fictícios, que são os objetos desse discurso, bem como suas diversas relações de encadeamento, de oposição, repetição etc.; e, por fim, não mais o acontecimento que se conta, mas aquele que consiste no fato de alguém contar alguma coisa¹. Nas últimas décadas, o conceito de narrativa também toma algumas características específicas que a ligam frequentemente ao cinema: ela é fechada, conta uma história, é produzida por alguém, e é o acontecimento em si.

Ao que se trata do último grupo, sobre “Mídia”, conceito já usado e que será frequentemente referido, utiliza-se novamente

¹ Para mais informações acerca de narrativa no âmbito seriado, ver de Jesus (2015).

outra definição de Carvalho e Martins (1998, p. 13): “Mídia é o conjunto dos meios de comunicação de massa, ou seja, todos os meios que podemos utilizar para transmitir ideias, notícias, imagens, histórias ou qualquer outra mensagem a milhares ou milhões de pessoas, ao mesmo tempo”. Logo, pode-se inferir que, tanto o cinema, quanto a televisão e o seriado, são formas midiáticas. Nessa dissertação, especificamente, o conceito de mídia utilizado será em seu âmbito cinematográfico, televisivo e, especialmente, seriado.

Sobre “Séries Televisivas”, aqui para diferenciá-las do cinema ao mesmo tempo que se mantém sua relação próxima, Esquenazi (2011) afirma que elas são, dentre as narrativas que pressupõem serialidade, ou seja, continuidade de informações que aqui se transmite gravadas, o melhor formato, no âmbito do ficcional, adaptado para a programação da televisão. Além de serem seriais, com ou sem continuidade direta, elas são concebidas para serem difundidas de forma regular na programação televisiva, com horário e canal pré-estabelecidos. Logo, elas se caracterizam, além de seu tempo normalmente menor do que o do filme, ao menos o de longa-metragem, como episódicas e, por conta disso, conseguem instituir uma temporalidade do encontro com os públicos que a consomem. Por sua vez, “Seriado” não é um termo de fácil utilização. Mediante as informações que de Jesus (2015) apresenta, onde diversos autores apresentam definições dúbias acerca dos limites do que é uma série e do que é um seriado, que muitas vezes acabam por se tornar a mesma coisa, optou-se, neste trabalho, por trabalhar com a definição de série televisiva, sendo seriado utilizado como seu sinônimo, assim como narrativa seriada.

Acerca de “Mediação”, Carvalho (2007, p. 40-41) afirma: “[...] mediação refere-se a todo elemento que interfira no processo de comunicação. Se há recepção, houve uma mediação. Já a ‘mediação pedagógica’ é a ação docente que ocorre quando o professor organiza e desenvolve o trabalho pedagógico”. Sua fala auxilia na compreensão de outro ponto que será elaborado a seguir, ainda neste capítulo, o da mediação pedagógica. Se a mediação é abrangente ao, como ele diz, interferir, a mediação pedagógica para com a mídia terá a função de delinear quais são os subtextos presentes nesse meio de comunicação e quais são suas intenções.

Por fim, por também ser uma forma midiática de aprendizagem, deve-se tratar do conceito de “Videoaula”. Para tanto, utiliza-se a definição de Mussio (2014), que aborda a videoaula não apenas como uma aula, mas como um gênero:

A videoaula é um gênero que nitidamente assimila características da aula presencial, como a existência de um enunciado expositivo, planejado e, muitas vezes, apresentado por um professor, com a intenção de levar conhecimento ao aluno em um processo de ensino-aprendizagem. Todavia, cabe ressaltar que, como já retratamos anteriormente, a videoaula também pode se transmutar de acordo com o veículo de transmissão a que ela está inserida, de forma a ressignificar seus usos e seus próprios objetivos. (p. 4).

Assim, a videoaula se configura como um momento didático gravado que, detentor de roteiro e planejamento, é similar à aula presencial em sua estrutura, ainda que não conte com a relação presencial que se pode estabelecer com quem está assistindo. Ao que pese, Ferrés (1996) apresenta outras nomenclaturas acerca de conceitos semelhantes, tais como “Videolição” e “Videoapoio”, contudo, devido à atualidade do termo Videoaula, optou-se por sua utilização como regra. Uma vez explicados os conceitos, é possível partir para a análise dos meandros do cinema e sua relação íntima com a História.

RECORTES SOBRE CINEMA, TELEVISÃO E SÉRIES

Há mais de um século o cinema², a famosa sétima arte, vem fascinando gerações. Invenção relativamente nova, do século XIX, popularizada no século XX, especialmente se comparada à literatura fantástica, ainda que quando se trate da fantasia possa ser relativizada a discussão acerca de datas, ele não alcançou as esferas da arte imediatamente. Como será mencionado por Ferro (2010), as elites da virada do século, durante a Belle Époque até idos da Primeira Guerra Mundial, não irão sequer reconhecer o diretor como autor do filme; será à câmera, que faria todo o trabalho de gravação, relegado o crédito. Em sua obra, Ferro mostra como, apesar do pioneirismo dos soviéticos na utilização do cinema, suas elites, profundamente arraigadas com os valores intelectuais de seu tempo, não irão dele se aprazer, salvo raras exceções; Lenin irá ao cinema e dificilmente ficará até o fim de uma sessão.

Contudo, com o avanço do tempo, a sétima arte irá se cristalizar na memória e no gosto, tanto popular como erudito, como grande forma de arte – do cinema mudo, ao preto e branco, ao

² Para mais informações sobre o centenário do cinema, ver Folha Conta 100 Anos de Cinema (1995).

colorido, à alta definição e à terceira dimensão dos tempos atuais. Todas as grandes cidades terão um cinema; surgirão os festivais de cinema, os roteiristas e, depois, os diretores, receberão crédito por suas participações; os atores se tornarão ícones, estrelas; a academia irá acolher e desenvolver a ideia do cinema nascente, da profissionalização do fazer fílmico e de sua apreciação artística. É a partir de então, e com o avanço da tecnologia, que além de sedimentar-se como arte, ele irá se tornar um veículo de massa, seja para entretenimento, propaganda ou informação.

Com o aumento da popularidade do cinema, aliado às novas invenções dos pós-guerra, tanto da Primeira quanto da Segunda, vê-se nascer o rádio e, em seguida, a televisão, o instrumento que irá popularizar o seriado. Como dirá Esquenazi (2011), a televisão irá apenas conhecer sua ascensão nos anos da década de 1950, especialmente nos Estados Unidos, de onde irá se espalhar para o resto do mundo, em pleno contexto da Guerra Fria e da disputa ideológica entre o capitalismo e o comunismo. Inicialmente mostrando competições esportivas em bares e locais públicos, a televisão ganhará as casas do povo ao substituir o rádio e irá, inclusive, reorganizar a disposição dos lares ao redor do mundo.

Mesmo em seus primórdios, o seriado, ou, antes, a narrativa seriada, irá aparecer como pertencente à programação televisiva, contudo, antes que ele seja popularizado e, por certo tempo, o seriado, e mesmo a narrativa seriada, será desprezado, sendo que outros programas tomarão conta dos novos altares onde seria colocada a televisão. Trata-se, pois, de programas de notícias, filmes, apresentações variadas de malabarismos e atividades quase-circenses, sem contar toda sorte de anúncios econômicos, publicidades visando incentivar o consumo de seus telespectadores, bem como as propagandas governamentais, sutis ou não, que informavam e, de certa forma, auxiliavam no controle da população. Apenas mais tarde irá o seriado tornar-se parte realmente integrante desse novo universo midiático, tendo sua base na narrativa seriada dos folhetins do século XIX. Como afirma Esquenazi (2011):

Evidentemente, a ideia de obras em série não é específica da televisão. Para nos convenceremos disso, basta pensarmos nos romances populares do século XIX, que fornecem aventuras heroicas dia após dia nos primeiros jornais modernos. A exploração pelos músicos do conceito do “tema e variações” é a origem explícita de numerosas obras musicais: as explorações por Johann Sebastian Bach ou por

Ludwig van Beethoven de uma forma rematizada são nos familiares. A série impôs-se também na pintura moderna, pois falamos da “série” dos Reféns de Fautrier ou da “série” das Mulheres de De Kooning. (p. 27).

A partir dos folhetins, o formato seriado inicial será aquele dos *nickelodeons*, os filmes de menor tempo e orçamento passados para as populações imigrantes nos EUA (DE JESUS, 2015), que se tornarão as primeiras *sitcoms*, uma vez passados para a televisão, com personagens que se reencontrarão em episódios, dia após dia, semana após semana, criando, assim, as primeiras séries televisivas e as primeiras *soap-operas*, as novelas. Assim, a série irá lentamente se caracterizar e se expandir; seu gênero passará de investigações policiais ou de comédias para seriados de ficção, como será o caso de *Star Trek*, já em 1966, tratando sobre ficção científica, e que alcançará enorme popularidade. Conforme a literatura se diversifica, o cinema também seguirá esse padrão e, especialmente no final da década de 1970 em diante, irá criar cada vez mais obras de ficção, incluindo as primeiras de fantasia. Dessa forma, não é de se estranhar que o novo mercado televisivo, ainda mais marcado pelas narrativas seriadas que proporcionavam programas curtos, de menor orçamento que o cinematográfico e de grande sucesso, vá se utilizar desses novos formatos.

Com a expansão e evolução das tecnologias midiáticas, desde a popularização da câmera ‘Super 8’, na década de 1980 (FERRO, 2010), até as ferramentas contemporâneas de gravação, presentes em, a bem dizer, computadores portáteis que chamamos de telefones celulares, a gravação se tornará muito mais acessível e, ao mesmo tempo, complexa. O advento de novas tecnologias de gravação, que passam das indústrias cinematográficas às telas com velocidade cada vez maior, permitirá imagens de maior qualidade e realismo, imagens essas que serão transmitidas com muita facilidade através de não só a televisão, mas os aparelhos de DVD, Blu-ray e, especialmente, por meio da Internet; com a magnificação do acesso à rede mundial, todo conteúdo está a um clique de distância, algo que ajuda a explicar, por exemplo, o grande alcance de público da série *Game of Thrones* e sua influência cultural.

Dessa forma, pode-se ver no cinema inúmeras formas de arte, distribuídas em filmes de longa, média ou curta metragens, realizados, sobre os mais diversos assuntos; e pode-se observar na televisão uma variedade de programas sem necessariamente utilizar os mesmos âmbitos técnicos, ou sequer ter de obrigatoriamente

compartilhar as mesmas ambições que os filmes. Nos seriados, assim como nas outras mídias, fica difícil caracterizá-las para além dos locais onde são transmitidas, mas é possível considerar que sua característica definidora da série televisiva é, senão, sua regularidade. Para Esquenazi (2011),

as perspectivas que esboçamos não oferecem uma solução simples para o problema da taxinomia das séries. Como nenhum princípio se impõe a priori, optarei por propor um princípio de classificação baseado na adaptação da série à sua função. Definimos a série como o formato ficcional melhor adaptado à programação televisiva: é concebida para ser difundida regularmente e para instituir uma temporalidade do encontro com os públicos. (p. 92).

Parte-se, então, para a problematização da adaptação, do livro ou roteiro, para o cinema, deste para o seriado, ou, ainda, diretamente do livro para a série, como é o caso do seriado aqui analisado. Barros (2011, p. 183), nesse sentido, afirma: “Haverá mesmo filmes feitos especialmente pela televisão, e outros previstos para gerarem séries para a televisão”. É, pois, imprescindível que sejam delineados alguns dos processos de transformação dessas obras, bem como as principais problemáticas presentes neles, para que se possa perceber criticamente ambas as obras, seus autores, seus pensamentos, as intenções explicitadas em cada uma delas, e como elas podem afetar, e afetam, a verossimilhança e a análise que pode ser feita de determinada cena.

Uma vez que um produtor ou diretor percebe algum potencial, seja este artístico ou comercial, em uma obra escrita, ele pode contatar o autor ou o detentor dos direitos autorais acerca da produção de um produto midiático sobre o que é discorrido na narrativa do manuscrito. É adaptada a obra, então, para o meio midiático no qual se pretende distribuir a nova versão; aqui é preciso atenção ao cinema e à televisão com os seriados. Essa adaptação pode ser realizada de diversas maneiras e muito tem a ver com seu propósito – se ele é comercial, informativo ou deliberadamente propagandista. Sem ater-se às táticas de negociação ou aos tecnicismos do cinema, aos quais Ferro (2010) dá ênfase em sua obra ao analisar a produção do cinema soviético no pós-revolução, resume-se o cerne dessa mudança em uma ideia: o que funciona para uma obra literária não necessariamente se traduz de forma literal para o cinema.

A narrativa que se estabelece em, como é o caso da saga de livros que deu origem ao seriado *Game of Thrones*, uma crônica, não será plausível de transposição para o meio midiático, devido à forma como a escrita é encarada. Sem a imagem, o leitor tem sua mente livre para vagar e preencher as descrições escritas de um livro como ele bem entender, o que autores clássicos da literatura fantástica, como aqueles mencionados no capítulo anterior, irão ver como um ponto central de seu gênero. Tal liberdade não existe em semelhante abundância ao tratar sobre um filme, onde as imagens, o cenário, as personagens, a caracterização e mesmo aspectos aos quais o leigo não prestaria muita atenção normalmente, como o ângulo da imagem, a luz, ou os cortes de câmera, são impressões da visão do diretor, bem como das outras pessoas que trabalharam na realização do filme. Assim, da mesma forma como Ferro (2010) mostra as liberdades tomadas pelos cinegrafistas soviéticos em seu contexto, qualquer adaptação terá a mão de seu diretor, produtor, roteirista, enfim, não será imparcial, ainda que permita ao espectador grande margem de interpretação em seus meandros.

E é dessa impressão daqueles que constroem a obra midiática, seja ela cinematográfica ou televisiva, seriada, que se deve inquirir acerca do que é impresso nelas. A noção positivista da neutralidade histórica já foi há muito ultrapassada; de forma semelhante, trata-se a imparcialidade da imagem que, a partir das modificações que foram detalhadas acima, podem induzir o espectador a determinada linha de raciocínio. Ferro (2010) mostra com maestria as intenções de Furmanov e do cinema da União Soviética nos idos dos anos de 1930, sob a égide Stalinista, no filme Chapaev (ou *Tchapaiev*), onde se pode ver o ideal de soldado e herói que os políticos do regime queriam passar, aliados à percepção acerca do Exército Branco e das forças da burguesia. Como assevera Barros (2011, p. 180), “a mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção carrega por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura”.

Assim, deve-se realizar uma série de perguntas cautelares acerca do que se está assistindo quando se pretende fazer uma análise de verossimilhança sobre o conteúdo apresentado, e não há melhores palavras do que as de Ferreira (2009), para ilustrar essa condição:

Os filmes podem passar a ideia de uma reprodução fiel da realidade, mas nada é mais enganador, porque eles não são evidentes em si mesmos, mas uma construção que modifica a

realidade por meio da articulação de imagens, palavras, sons e movimentos. Os elementos relacionados à produção (iluminação, enquadramento, movimentos de câmera, cores) fazem parte da linguagem fílmica, que também transforma e interpreta a realidade. Os documentos, com uma pretensão de descrever mais fielmente a realidade, devem igualmente ser objeto de crítica, porque, como qualquer filme, selecionam, privilegiam e negligenciam conforme as preferências do seu realizador. (FERREIRA, 2009, p. 128).

Dessa forma, pensam-se questões como, por exemplo, o que a série em questão quer mostrar e por que ela mostra essas imagens? E por que cenas são retiradas ou incluídas? Analisando-se a adaptação da saga de livros, o que quer mostrar o autor deles? Qual sua inspiração? Da mesma forma, quando os produtores mostram determinados aspectos do universo em oposição a outros, por que o fazem? Quais clichês de Hollywood, e usa-se Hollywood aqui como representante do cinema ocidental de forma generalizada, se mostram presentes aqui? E por que eles estão aqui? E uma vez respondido isso, os clichês servem, então, para reforçar a percepção já construída sobre o medievo? As cenas escolhidas foram escolhidas por puro valor mercadológico, visto a série ser uma produção visando ao lucro, ou há outros aspectos envolvidos nesse processo? Tentar-se-á responder algumas dessas questões e levantar outras para exemplificar como as impressões dos criadores estão gravadas em seu trabalho e como o historiador deve tomar cuidado quando da realização de sua análise.

Em ordem, a primeira questão (O que a série em questão quer mostrar e por que ela mostra essas imagens?) pode ser respondida de inúmeras maneiras, dependendo de que seriado se está analisando. No caso de *Game of Thrones*, ela é simples: a série visa demonstrar uma versão viável para a televisão das obras de George Martin; sua finalidade? O lucro da emissora, primariamente; a expressão artística dos envolvidos com o universo fictício, em segundo plano. Mas essa série, mercadológica, não mostra diversas das cenas presentes nos livros, o que leva à segunda questão; por que isso?

Diversas das estratégias de narrativa dos livros, como evitar ouvir a voz de uma personagem ou ver seu rosto, ficam mais difíceis com a presença de som e imagem – muitas vezes o caminho mais conveniente é simplesmente cortar essas cenas. Outras apresentam uma diversidade de personagens que confere um sentimento de realismo à representação dos livros, mas a simples logística dos

atores e da produção, bem como o custo elevado de tais cenas, é demasiado para justificar sua inclusão. Como o próprio George Martin explica, ele tendo sido roteirista; os custos, o orçamento, pesam muito para decidir qual cena estará presente ou não – de forma tão importante quanto as decisões dos produtores, normalmente baseadas nas percepções do que o público-alvo espera da adaptação feita.

A terceira (Analisando-se a adaptação da saga de livros, o que quer mostrar o autor deles?) e quarta (Qual sua inspiração?) questões são particulares de cada obra e devem levar em consideração o público-alvo pretendido. O que o autor quer mostrar é subjetivo e pode ser analisado de diversas formas por cada pessoa ou profissional que assiste ao filme ou seriado; apenas o escritor poderá dizer o que ele pretendia com sua obra – considerando que ele mesmo tenha essa certeza. No caso específico de *Game of Thrones*, Martin tirou sua inspiração da Guerra das Rosas³ e quis, em sua fantasia, mostrar uma Idade Média que explicasse dúvidas menos literárias, mais administrativas, de como funcionavam os reinos da fantasia medieval clássica, especialmente os de J. R. R. Tolkien em *O Senhor dos Anéis*.

Já em relação aos produtores, o que querem quando selecionam certos aspectos para evidenciar em detrimento de outros? Como mencionado acima, os custos, especialmente em uma obra mercadológica que visa ao lucro, pesam muito; pesa também o que espera o público-alvo e quem ele é. E sobre o seriado em questão, pode-se perguntar ainda: A prevalência da violência, da sexualidade e das intrigas servem mesmo para demonstrar a realidade, como pretendiam os livros, ou servem, aqui, para chocar o público e chamar sua atenção?

Alguém que esteja assistindo a uma série de fantasia medieval dificilmente irá esperar uma nave espacial nela. Da mesma forma, quando se quer apelar para uma audiência infantil, serão tolhidas cenas de violências excessiva ou de conotação sexual, incluindo em seu lugar cenas cartunescas e coloridas, vibrantes e cheias de ação que busquem prender e manter a atenção das crianças. Portanto, quando *Game of Thrones* mostra e exagera a visibilidade dessas cenas, ele o faz com um propósito – e esse propósito é chamar seus telespectadores com algo que, até então,

³ Para mais informações, ver a entrevista de Martin, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=APLoxnEWt0Y> (Acesso em 19 de janeiro de 2022).

não estava escancarado na apresentação de obras certamente menos guturais, como os clássicos de Nárnia ou da Terra Média. Ele se utiliza da intenção original do livro, mas não necessariamente permanece fiel a ela. Assim, a partir dessa escolha feita pela produção do seriado, pode-se afirmar que, se o clássico da fantasia medieval é, nos livros, subvertido às expectativas do leitor por ser real, no seriado, o faz por ser grotesco, visceral.

Dirigindo-se à próxima indagação (Quais clichês de Hollywood, e usa-se Hollywood aqui como representante do cinema ocidental de forma generalizada, se mostram presentes aqui? E por que eles estão aqui?), pode-se perceber que o seriado analisado tenta desvencilhar-se dos clichês clássicos (FERRO 2010) de Hollywood em relação ao gênero da fantasia medieval; ele busca atrair pela subversão. Contudo, é possível sempre perceber resquícios destes em sua narrativa, ao ponto de que, quando se faz a análise das cenas, o seriado não verdadeiramente quebre com o estereótipo (LE GOFF 1993) da Idade Média – ao contrário, o perpetua. E por que isso? Porque ele busca estabelecer uma ligação com o que é esperado pelo espectador da obra; ao mesmo tempo que busca chocar para atrair (Ferro 2010), busca também apresentar uma base comum na qual quem assiste à obra pode se identificar com o que está vendo, com o que já viu e esteve vendo desde sua infância, gerando um sentimento de nostalgia e de identificação.

Pela mesma razão (As cenas escolhidas foram escolhidas por puro valor mercadológico, visto a série ser uma produção visando ao lucro, ou há outros aspectos envolvidos nesse processo?), são apresentadas as cenas escolhidas. Cada cena buscará gerar um sentimento no espectador e envolvê-lo em sua trama por meio das preocupações e esperanças que ele tem em sua vida; que sua sociedade tem em seu tempo. Assim, é possível ver uma obra onde o feminino, o gênero, a sexualidade e a justiça são menos subjetivas que suas precedentes. Aqui elas são diretamente abordadas, escancaradas à plena vista, algo que não seria visto com bons olhos décadas atrás; e isso é feito visando cativar a audiência por meio do estabelecimento de relações entre o fictício, e mesmo o medieval, com o contemporâneo. Segundo Esquenazi (2011),

os autores da série têm agora plena confiança no seu instrumento. Utilizam-no em temas diretamente ligados tanto às suas como às nossas preocupações. Sabem que podem atrair públicos consideráveis, prontos a acompanhá-los

quando à tona e capaz de captar as nossas preocupações e esperanças. O modelo ficcional serial adapta-se admiravelmente a qualquer tentativa de aprofundamento: o seu filtro traveste as nossas realidades para poder vê-las de outra maneira, de mais longe, mas talvez mais eficazmente do que através do documentário. (p. 170).

Uma vez levadas em consideração as licenças poéticas tomadas pelos diretores que adaptam um livro ou um acontecimento a um filme, ou seriado, resta ainda fazer um aparte a outro aspecto fundamental para se analisar uma obra de fantasia, onde um mundo secundário tem sua própria lógica interna e sua própria História. Quer-se tratar aqui, é claro, do conceito de verossimilhança, mais especificamente de como ele é introduzido na narrativa midiática e dos cuidados e justificativas para sua utilização quando da realização da análise histórica do fictício.

Como é possível, uma vez duplamente contaminada a obra de fantasia, problematizar o conteúdo histórico presente em uma cena? Quando ela se torna além do analisável, por demasiado focada no drama de suas personagens para efetuar-se uma avaliação da perspectiva historiográfica? De acordo com Ferro (2010, p. 128): “[...] a acumulação de situações-limite – ainda que uma delas seja autêntica – e sua interferência neutralizam a verossimilhança do conjunto[...]”?

Mediante a noção de que a História em si é uma construção, ainda que uma que siga uma metodologia e uma série de parâmetros que lhe conferem validação científica, sugere-se aqui que não há cena tão aquém de problematização que não contenha importância histórica em si própria. Parte tão somente da imaginação de quem está examinando o excerto midiático o final do potencial de utilização do mesmo em sala de aula.

Se a atenção dada a certos assuntos e personagens reflete não necessariamente os livros originais, ou a Idade Média na qual eles se inspiram nesse caso específico, mas uma inspiração contemporânea, é fundamental que o historiador, ao buscar a verossimilhança, não se furte à problematização – é necessário evidenciar quando os acontecimentos de uma cena não têm inspiração histórica e denotar a ação do produtor nela. É preciso reconhecer que, em uma cena que trate, por exemplo, da preocupação contemporânea sobre o gênero, inserida em um diálogo entre duas personagens, pode-se inferir inúmeras informações sobre o medievo: como era tratado o problema do

gênero na Idade Média segundo a série? Como ele é tratado na cena? Quais anacronismos estão presentes e como seria a discussão em um ambiente medieval?

E mais ainda, pode-se analisar a própria postura e caracterização de quem dialoga: Quais são suas roupas? Elas são adequadas ao medieval? A narrativa do mundo fictício lhes proporciona explicação, ou elas perpetuam um estereótipo sobre o medieval? Que língua eles falam? Por que essa língua em particular ao invés de outra? Assim, através de uma cena que, hipoteticamente, refletiria a necessidade de tratar de preocupações de cunho contemporâneo e consistiria em um anacronismo, pode-se realizar uma pletera de indagações acerca de sua verossimilhança que, por sua vez, podem ser utilizadas para problematizar a cena e o período histórico – de forma especial acerca de *Game of Thrones*, que provém de uma produtora com especial atenção ao realismo. Como relata Esquenazi (2011, p. 167), “nomeadamente, várias séries produzidas pela HBO demonstraram grande talento no domínio do realismo”. Portanto, a própria intenção do autor, e do diretor que adapta a obra, são passíveis de questionamento.

Um exemplo disso é visível quando Ferro (2010) faz sua análise aprofundada das tomadas de câmera dos autores soviéticos, comparando as informações históricas com as visões dos diretores e analisando as cenas de cada filme e seus propósitos e analogias, ou anacronismos, históricos; ele tem sucesso em mostrar as intenções dos diretores por trás da imagem que não poderia se pretender imparcial; que necessita de crítica. Inclusive, a análise que ele realiza se assemelha em vários pontos com aquela proposta pela dissertação citada, ainda que o trabalho de Ferro seja consideravelmente mais detalhado e tenha um foco diverso, aquele dos filmes históricos invés daqueles de fantasia.

Contudo, como afirmado pelo próprio ao tratar do *Encouraçado Potemkin*, a ficção pode facilmente representar a história; como, de outra forma, os acontecimentos fictícios do filme poderiam mostrar de forma tão realista o sentimento da Rússia no começo do século XX? E da mesma maneira, se a ficção que se apropria de elementos históricos pode demonstrar um período histórico a partir de acontecimentos inventados, por que não poderia um filme de fantasia representar uma época em sua produção? Para Ferro, o imaginário é História; para Barros (2011), todo filme de ficção representa uma realidade histórica. Cintra (2019), por sua vez, afirma que:

Os filmes são, muitas vezes, suportes para diferentes representações do passado. O cinema mobiliza temas históricos desde os seus primórdios, de diferentes formas e com diferentes objetivos. ... os historiadores levaram um certo tempo para enxergar no Cinema um possível objeto dos/para os seus estudos. (p. 19).

E, talvez mais do que uma obra, ele represente o estereótipo presente na mentalidade popular.

Ferro (2010) afirma que o cinema, a televisão e, por consequência, os seriados, existem como uma forma de conhecimento paralelo que afeta a História e o conhecimento histórico. Se antes o drama, o romance, a literatura - mesmo aquela de folhetins -, eram mais circunscritos a certas camadas da sociedade, o cinema, a televisão, como dito acima, serão pensados como produção diversa, incluindo aquela em que a mídia, assim como a literatura antes dela, se tornará adversária da historiografia e, segundo ele, uma adversária vitoriosa, ao passo que o conhecimento histórico não consegue atingir, de igual maneira, o mundo fora dos muros da academia.

Assim, essa verdadeira “escola paralela” vai ser responsável por criar e perpetuar as impressões daqueles envolvidos na criação de seu conteúdo. Não será a Idade Média de Anderson ou Duby que será vista no cinema de massa, salvo os documentários e, mesmo desses, não todos; será um pálido fantasma colorido pelo chamativo, anacrônico que seja, do romance, do drama. Ele prosseguirá em sua análise ao afirmar que, por quanto mais tempo esse estereótipo for repetido e perpetuado na vida do público, mais a memória popular irá se sedimentar ao redor de equívocos. Estes, por sua vez, nada recentes; sobre a antiguidade do debate, de acordo com Duby (2011):

Quais são as primeiras lembranças que se apoderam de nosso espírito quando pensamos em Richelieu ou em Mazarin? São as aventuras dos Três mosqueteiros, de Alexandre Dumas. O mesmo acontece na Inglaterra, onde, como demonstrou Peter Saccio, tudo o que diz Shakespeare de Joana d’Arc é inventado, e no entanto, apesar dos trabalhos dos historiadores, é mesmo a Joana d’Arc de Shakespeare que os ingleses têm na memória, e quanto mais passa o tempo, menos os historiadores poderão mudar essa situação (p. 182).

Vê-se que a potencialização midiática apenas acabou por acentuar os já existentes equívocos. Contudo, e Marc Ferro traz essa observação, pode o historiador mudar essa situação; não apenas ele pode fazê-lo, ele deve. Assim, torna-se imperativo que a verossimilhança seja observada tanto na obra escrita quanto na obra filmada e que o professor não apenas traga para a sala de aula as referências culturais de seus estudantes, mas também as problematize e analise para, juntamente com eles, desmistificar os estereótipos estabelecidos em favor de licenças poéticas e decisões executivas. É preciso não combater a literatura e o cinema, mas utilizá-los em favor do ensino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dessa forma, uma vez explicitados os conceitos chave para o entendimento do cinema, dos seriados, da mídia e de suas respectivas análises, bem como um breve relato acerca de sua História, e as problematizações envolvidas na interpretação correta e contundente de uma obra, deve-se ressaltar certos aspectos mais pungentes para a inserção desse conteúdo na pesquisa histórica e em sala de aula.

Em princípio, faz-se um aparte sobre os termos apresentados no glossário. É preciso sempre ter em mente que, ao contrário do pesquisador, o professor e o estudante não necessariamente terão domínio das tecnicidades necessárias para dominar a área da análise midiática. Assim, reflete-se, aqui, sobre as medidas necessárias para informar aqueles, por assim dizer, “leigos” acerca da terminologia da área.

Após, atenta-se às questões elaboradas sobre o endereçamento e finalidade de uma obra. Deve-se sempre ter em mente que todo filme, por maior que seja seu pano de fundo histórico, é um produto de sua época, impregnado com as percepções de seu tempo, de modo que deve ser assim percebido para não se efetuar um anacronismo duplo. Também, que tanto as escolhas, como as omissões, de quais cenas apresentar mostram o viés de seus produtores, independentemente de sua vontade e busca por veracidade e neutralidade – conceitos inalcançáveis em sua pura essência no meio historiográfico. Ainda que, tendo em vista sua história, a análise fílmica e seriada sejam semelhantes, e partilhem das mesmas preocupações e precauções básicas, mas que cada uma tem sua particularidade como fonte e objeto de estudo.

É relevante ressaltar também, que o cinema e os seriados, são agentes que podem levar os indivíduos a um novo entendimento sobre diversos temas da História, como por exemplo, a Idade Média, que, apesar da perpetuação de certas mídias, ela não foi Idade das Trevas, como pregavam os iluministas, mas sim, como diz Le Goff, 'a infância das nações', um período de surgimento de novas formas de ver e entender o mundo.

Por fim, que, porquanto se realiza a análise do cinema e seus derivados, para além da pesquisa, deve-se pensar cuidadosamente como introduzir esse assunto em uma sala de aula, seja ela do Ensino Básico ou Superior, pois se bem utilizado, pode suscitar um espírito crítico nos alunos, fazendo que esses não aceitem com passividade as informações que lhe são entregues, servindo de apoio no processo de ensino-aprendizagem. Uma vez que não cabe no escopo das reflexões deste trabalho um aprofundamento no quesito dos meios de como fazer isso, indica-se a leitura completa dos subcapítulos presentes na dissertação original da qual esse artigo apresenta e revisita.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003. Disponível em: <https://cineartessantoamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*, ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011.

CARVALHO, André; MARTINS, Sebastião. *O poder da mídia*. Belo Horizonte: Lê, 1998.

CARVALHO, Renata I. B. *Universidade midiaticizada: o uso da televisão e do cinema na educação superior*. Brasília: Senac, 2007.

CINTRA, Rafael Monteiro de O. *Hoje a aula vai ser um filme: o Cinema na tessitura dos saberes docentes e na aula de História*. 2019. Dissertação (Programa de Pós-Graduação, Mestrado em História Social do Território). São Gonçalo: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

DE JESUS, Katia. *A caminho de Westeros: Game of Thrones – a complexidade narrativa na série televisiva e seu desenvolvimento nas demais mídias*. 2015. Dissertação (Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Comunicação). São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2015.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros*

- ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As séries televisivas*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- FERREIRA, Marieta de M.; FRANCO, Renato. História e Filme. In: *Aprendendo História: reflexões e ensino*. Rio de Janeiro: FGV; São Paulo: Editora do Brasil, 2009, p. 127-131.
- FERRÉS, Joan. *Vídeo e Educação*. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- LABAKI, Amir (Org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito da Idade Média: Tempo, Trabalho e Cultura no Ocidente*. Paris: Gallimard, 1993.
- MAJER, Juliana M. Entre o olhar e a escuta: documentário e vídeo-história. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. *Conhecimento histórico e diálogo social*. Natal, *Anais...* jul. 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371069921_ARQUIVO_Texto_Anpuh2013JulianaMuylaert.pdf.
- MUSSIO, Simone C. “Transformações contemporâneas: as ressignificações do conceito videoaula tendo em vista a alteração do *mídium*.” In: V COLÓQUIO DA ALED. Universidade Federal de São Carlos, *Anais...*, 2014. Disponível em: <http://www.revistaaledbr.ufscar.br/index.php/revistaaledbr/article/viewFile/59/>
- NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003.