

Mecanismos da Disparidade Cognitiva em Narrativas Seriadas Televisivas

Um exame de *Billions*¹

BENJAMIM PICADO

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

WANDERLEY ANCHIETA

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

ID 2027

Recebido em

26/11/2019

Aceito em

09/03/2020

Avaliamos a lógica textual da construção narrativa em seriados televisivos, partindo de vertentes cognitivistas da narratologia, especialmente aquelas situadas no estudo de universos audiovisuais. Na base das relações entre a gestão textual da intriga e os níveis de cognição sobre a fábula na recepção, analisamos a evolução dos atos dramáticos de um episódio da 2ª temporada da obra *Billions*, cuja coerência semântica segrega-se em partes nucleares ou “quadros mentais” de referência, produzidos pela exposição da trama. Indagamos sobre a construção dos efeitos de “surpresa”, sustentados pela noção de “disparidade cognitiva”, elaborada originalmente por Edward Branigan.

Palavras-chave: Narrativa Seriada. Disparidade Cognitiva. Focalização Narrativa. *Billions*.

Mecanismos de disparidad cognitiva en narrativas en serie de televisión: un examen de *Billions*

Evaluamos la lógica textual de la construcción narrativa en series de televisión, comenzando por los aspectos cognitivos de la narratología, especialmente aquellos ubicados en el estudio de universos audiovisuales. Sobre la base de las relaciones entre el manejo textual de la intriga y los niveles de conocimiento sobre la fábula en la recepción, analizaremos la evolución de los actos dramáticos de un episodio de la temporada 2 de *Billions*, cuya coherencia semántica se segrega en partes centrales o “marcos mentales” de referencia, producidos por la exposición de la trama. A continuación preguntaremos sobre la construcción de los efectos “sorpresa”, respaldados por la noción de “disparidad cognitiva”, desarrollada originalmente por Edward Branigan.

Palabras clave: Narrativa serial. Disparidad cognitiva. Focalización narrativa. *Billions*.

Mechanisms of Cognitive disparity in Television Serial Narratives: a look at *Billions*

We evaluate the textual logic of narrative construction in television series, starting from cognitive aspects of narratology, especially those situated in the study of audiovisual universes. On the basis of the relationships between the textual management of intrigue and the levels of cognition about the fable at reception, we will analyze the evolution of the dramatic acts of an episode of the second season of *Billions*, whose semantic coherence segregates into core parts or “mental frames” of reference, produced by the exhibition of the plot. We will next ask about the construction of the “surprise” effects, supported by the notion of “cognitive disparity”, originally developed by Edward Branigan.

Keywords: Serial Narrative. Cognitive Disparity. Narrative Focalization. *Billions*.

Benjamin **PICADO**

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: jbpicado@hotmail.com

ORCID



Wanderley **ANCHIETA**

Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: wya@outlook.com

ORCID



Introdução

Quando, logo ao início de *Beleza Americana* (EUA, 2001, dir: Sam Mendes), o personagem vivido por Kevin Spacey pronuncia “Meu nome é Lester Burnham. Este é o meu bairro. Esta é a minha rua. Esta é a minha vida. Tenho 42 anos. Em menos de um ano estarei morto”, um familiar e quase imperceptível fenômeno de pacto de leitura se institui: sob a modalidade da duração narrativa que Gérard Genette certa vez designou como “sumário” (GENETTE, 1972), esta introdução expõe a extensão integral das estruturas discursivas e narrativas da obra, a partir dos horizontes probabilísticos de recepção e cognição que ela instaura, performa e prevê, quase de imediato.

No tocante àquilo que essa fala inicial informa ao espectador, não se trata apenas de legar-lhe informações “demográficas” sobre o protagonista (seu nome e sua idade), tampouco de estatuir o horizonte teleológico da história, antecipado pela voz de sua personagem principal. Sob o ângulo de uma “retórica da exposição narrativa” (STERNBERG, 1978), essa introdução explicita a condição perspectiva da apresentação da fábula, pois dela também extraímos que a voz pertence ao narrador e que é sobre sua própria vida que ele nos fala. Mas a particularidade que caracteriza esse modo de apresentar um universo narrativo é a aparente disjunção entre o fato de que ele nos comunica de saída não mais estar vivo no momento em que narra sua história. Tal aspecto finalmente o situa na linhagem dos “narradores póstumos”, plenamente exemplificados na literatura e no cinema modernos pelo *Brás Cubas*, de Machado de Assis, e por Joe Gillis, de *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder.

Contudo, para além dessa aparente disjunção existencial entre o ato de narrar e o anúncio de que sua própria morte é o *topic* dessa história, um traço da retórica do narrador em *Beleza Americana* é o da “confiabilidade” que atribuímos ao relato de Lester, nos termos da pragmática interacional que a narração estipula com seu espectador – no modo exemplar dos “narradores dramatizados confiáveis” (BOOTH, 1961). Ao menos nos episódios da trama em que a condução dos acontecimentos é expressamente mediada pela voz do defunto, nada nos autoriza a levantar dúvidas ou solicitar outros pontos de vista relacionados aos conteúdos da história², tampouco sobre sua disposição na ordem temporal do *mūthos* – e mesmo aqueles eventos que parecem escapar a um tal controle das informações da história por um narrador mais situado poderiam ser restituídas (num movimento interpretativo ad hoc) a essa condição hipoteticamente onisciente de um narrador, por assim dizer, *desencarnado*.

Mas, afinal, o que nos ilustram tais elucubrações sobre jogos retóricos do posicionamento do narrador, explicitando disjunções entre perspectivas da narração e a temporalidade da ordenação narrativa de uma fábula? A nosso ver, elas indicam uma tendência geral do trabalho narrativo – consideravelmente indiferente a variáveis de uma “materialidade mediática” de sua apresentação – de instaurar um lugar ativo de sua recepção, compreensão e avaliação, por seu turno, sempre orientado pelo trabalho da exposição narrativa em gestar a liberação das dosagens adequadas da informação semântica pertinente à fábula. O problema que designa um conceito central de nosso artigo (o da “disparidade cognitiva”) tem origem precisamente nessa relação entre a instância do narrador e as ordens semânticas do mundo ficcional que ele se dispõe a liberar para seus leitores e espectadores.

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada como comunicação de pesquisa na programação do GT “Estudos de Televisão” do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2019. Somos gratos a todos os colegas que, naquela oportunidade, com suas críticas e sugestões, nos auxiliaram a levar aquele material à sua forma final de momento.

² De resto, *Beleza Americana* é estruturada por uma oscilação entre modalidades de focalização “interna” (mais patente nos momentos em que sua voz pontua as cenas) e “externa”, caracterizando um reforço a esse aspecto da confiabilidade da instância da narração, no que tange às informações sobre o plano da fábula.

Assim sendo, o caráter constitutivamente *perspectivo* da exposição narrativa instaura, de saída, um problema para quem lê um romance – e, talvez até mais densamente, para quem assiste a um filme: no primeiro caso, as marcas gramaticais dos sujeitos e dos tempos verbais são indicadores mais expressos dessa condução parcial ou totalizadora dos eventos da trama – aspecto que as teorias do discurso narrativo já abordaram suficientemente (BENVENISTE, 1966, 1980; GENETTE, 1972); no caso do cinema e, em geral, do audiovisual, tal perspectivismo da narração é mais elusivo, contudo, não menos importante para as considerações sobre um potencial engajamento da audiência nas histórias – na medida de sua derivação das estratégias audiovisuais de construção dos “pontos de vista” (BRANIGAN, 1984) implicados nessa materialidade não-lingüística da exposição narrativa.

Apenas para nos mantermos no limite das perspectivas cognitivistas da análise fílmica, destacamos o trabalho seminal de Edward Branigan sobre os “Planos-Pontos-de-Vista” (PPV), recursos de uma gramática cinematográfica que consiste em situar o problema do enquadramento de qualquer plano em um filme (seja ele narrativo ou não), no âmbito daquilo que se sugere sobre uma posição testemunhal ou discursiva das situações representadas através de suas variadas combinações e relações com seus objetos (BRANIGAN, 1984). Na presente oportunidade, valorizaremos a interação entre a dimensão “ótica” dessa composição e os efeitos de perspectiva narrativa que eles instauram – como um correlato da explicitação de posições testemunhais possivelmente parciais em relação aos itens componentes da fábula³.

De um modo ou de outro, necessitamos averiguar, a partir dessa ilustração que nos vem do cinema, sobre como tal interação “cooperativa” entre texto audiovisual e recepção (por sua vez pautada pela economia interna da narratividade), tão freqüentemente mencionada em diferentes capítulos das teorias estéticas (INGARDEN, 1973; PAREYSON, 1954), poderá nos servir a uma melhor caracterização dos elementos que se encontram efetivamente em jogo nessa gestão da informação narrativa – por seu turno, propiciada pelo posicionamento mais ou menos expresso da instância da narração. Nas tradições mais associadas a uma pragmática textual dessa interação, predominam as condições, por assim dizer, “negativas” dessa cooperação, já que valorizam aquilo que o texto narrativo elide sobre o plano da fábula, seja como “espaços vazios” de seu discurso (ISER, 1999), ou ainda pela definição do texto narrativo como “máquina preguiçosa”, limitada pragmaticamente apenas pela relevância do que enuncia, enfim, requerendo o trabalho ativo de um “leitor-modelo” (ECO, 1979).

De nossa parte, entretanto, há que se valorizar nos regimes textuais da narratividade a natureza mais precisa desse objeto que condiciona, seja por elisão ou explicitude, as atividades da leitura e da compreensão textuais. Consideramos que, especialmente no caso das formas audiovisuais, essa ordem de questões nos exige certa fuga aos limites estritos de uma pragmática textual, apontando na direção sugerida por certas vertentes cognitivistas das teorias da narrativa – na medida em que situam a dinâmica das interações entre texto e recepção no âmbito de uma economia mental da informação semântica na narrativa, e, tendo em vista que a noção de recepção que tais teorias implicam é a de um “ato” que o próprio texto requisita para se efetivar como evolução narrativa. Os parâmetros da organização de suas informações mais importantes se dão precisamente através dessa qualidade semanticamente incompleta ou “intrigada” de sua exposição (BARONI, 2007; STERNBERG, 1990).

Assim sendo, o espectador ou leitor de uma obra absorve de maneira supostamente imediata os elementos que a exposição apresenta a cada instante, mas também emprega suas competências

³ No momento adequado, trataremos desse sistema dos PPV's de Branigan a partir da análise da paleta dos enquadramentos no 11o episódio da segunda temporada de *Billions*, quando avaliaremos o modo como as escolhas de combinação dos planos no decorrer desse segmento da série televisiva favorecem os efeitos dessa “disparidade cognitiva” - já que aquilo que ocorre no plano da fábula do episódio é fornecido ao espectador a partir de um ponto de vista que não é explicitado em sua condição de informação parcial (aspecto este que é reforçado precisamente pelo emprego de um sistema dos PPV's que sugere certa objetividade da instância narrativa, como no caso da ficcionalidade no cinema clássico).

enciclopédicas de interpretação no investimento sobre aquilo que a intriga deixa no vazio – como o percurso subsequente dos episódios ou o valor específico de situações e personagens que surgem a cada ponto de sua exposição. Nesse processo contínuo, o espectador vindica ou não cada hipótese lançada sobre o universo da fábula, no decorrer mesmo de seus atos de leitura – quer seja como vínculo causal entre cada episódio, como princípios de coerência dos mundos narrativos, enquanto explicitação de pontos de vista discursivos que conduzem a exposição da trama, ou como valor apropriado das ações e dos agentes.

No modo como certos setores da narratologia fílmica elaboram essa dinâmica interacional, nota-se o parentesco de suas formulações com os preceitos de uma pragmática textual – apenas atualizada nos quadros da materialidade da informação que o filme narrativo libera para as capacidades de seu espectador-modelo (como no caso da crítica aos preceitos estruturalistas de unidades minimamente significantes do texto narrativo), com as evidentes conseqüências que isso acarreta para a significação narrativa dos materiais audiovisuais, conforme ilustra esta passagem de um de seus mais importantes pensadores:

Eu creio que o necessário aqui é uma descrição da narrativa que evite uma definição estritamente “lógica” das condições mínimas, mesmo se suplementadas por mecanismos mais expansivos, ao modo das transformações de Todorov [...]. Uma maneira de alcançar esse objetivo é concentrar-se nos processos cognitivos ativos que um espectador emprega durante sua compreensão da narrativa em uma situação atual. O problema então se concentra em como um padrão geral da narrativa pode ser descoberto ou imposto no ato mesmo da sua percepção. (BRANIGAN, 1992, p. 12, tradução nossa)⁴.

Em todo esse quadro, transfere-se para o plano da intriga a força com a qual tais capacidades presumidas da recepção e da apreciação podem ser chamadas a cumprir seu devido papel na execução da obra narrativa. Tais aspectos de sua organização textual podem afetar diferentes registros materiais de sua exposição, como, no exemplo de *Beleza Americana*, é a questão da voz narrativa da personagem central e sua condição de defunto, no ato mesmo de nos contar sua vida. Uma vez conferida tal explicitude da posição do narrador (especialmente se tal instância emerge do próprio universo diegético da trama), podemos dizer que se preenchem os requisitos para uma maior atenção da fruição sobre a teleologia interna da intriga – ou aquilo que os narratólogos designam como sendo o “como” dos eventos, a rigor, a estrutura mais canônica da exposição narrativa, no tocante aos centros de interesse que suscitam da recepção:

Uma questão sobre o “como” interroga-se sobre o mecanismo que gerou um dado estado ou situação e poderia também buscar um “agente” ou seu “propósito” ao gerar tal situação. Muito embora essa questão possa ser inicialmente respondida na história por sua apresentação, ao modo de um “que” (por identificar, por exemplo, uma personagem particular agindo), tal resposta é apenas provisional. A mais importante questão sobre o “como” concerne ao próprio estatuto de legibilidade da história de suas personagens: como é possível sabermos aquilo que acontece [...]. A narrativa – compreendida estreitamente como aquilo que acontece na história – é então vista como o objeto ou o resultado final de um mecanismo ou processo – a narração. (BRANIGAN, 1992, p. 65, tradução nossa)⁵.

⁴ No original: “I believe that what is needed is a description of narrative which avoids a strictly ‘logical’ definition of minimal conditions even if supplemented by more expansive mechanisms like Todorov’s transformations [...]. One way to accomplish this goal is to concentrate on the cognitive processes active in a perceiver during his or her comprehension of narrative in an actual situation. The issue then focuses on how an overall narrative pattern can be discovered, or imposed, in the very act of perceiving.”

⁵ No original: “A ‘how’ question asks about the mechanism which has created a given state or situation and may also seek an ‘agent’ or an agent’s ‘purpose’ in bringing about the situation. Although a ‘how’ question may initially be answered in the story by presenting the mode of ‘what’ (e.g., by identifying a particular character acting as an agent), such an answer is only provisional. The more important ‘how’ question(s) will concern the very readability of the story and its characters: how is it possible for us to know what happens [...]. Narrative – construed narrowly as what happens in the story – is then seen as the object or end result of some mechanism or process – narration.”

Em nosso caso, contudo, necessitamos nos deslocar para o âmbito da composição visual de obras narrativas, com especial foco na questão das relações entre técnicas de enquadramento, pontos de vista narrativos e gestão da informação semântica sobre o universo global da história – tudo isso pautado pelos efeitos de “disparidade cognitiva” entre o que faz parte da fábula e aquilo que o plano textual libera para horizontes probabilísticos da recepção. Ainda na perspectiva de Branigan (1992), o conceito de “disparidade cognitiva” delimita a segunda condição na qual a narração gesta para a audiência as cotas de informação semântica sobre o universo da fábula, a partir das modalidades intrigadas de sua exposição.

Para além do fato de que o objeto da narrativa é exposto como uma teleologia incompleta (e que faz predominar um questionamento sobre “como” das histórias), o interesse estético que ela pode promover depende essencialmente de uma distribuição desigual dos quocientes de informação semântica da fábula. Se considerarmos as instâncias da narração e das personagens, a disparidade de saberes que caracteriza a construção da intriga instaura efeitos de hesitação hermenêutica da audiência – e que, normalmente, redundam em algum tipo de quadro emocional de nossa resposta, manifesta nas formas do “suspense”, da “curiosidade” ou da “surpresa” (STERNBERG, 1992; BARONI, 2007).

Propomos avaliar essas ordens de questões, a partir de um exame detido sobre universos seriados de ficção televisiva, por razões que declinaremos a seguir. Contudo, adiantamos, de saída, que nossa escolha empírica nada tem a ver com os supostos de uma excepcionalidade mediática da televisão, especialmente no contraste com preceitos gramaticais da encenação audiovisual no cinema ficcional clássico, por exemplo. Tal aspecto é mencionado por diversos autores que vindicam um horizonte “poético” do *storytelling* televisivo, a partir de tal suposto, a nosso ver equivocado, de especificidade da mídia televisiva⁶.

De saída, reclamemos o horizonte de nossas formulações como devidamente guiado por uma perspectiva “poética” da abordagem de análise dos formatos seriados de ficção televisiva. Com isso, pretendemos situar nossa interrogação em uma linha de reflexão sobre tais formatos culturais que infelizmente ainda recebem uma atenção praticamente marginal, do ponto de vista da constituição do campo de estudos sobre a ficção televisiva. Uma única, porém significativa amostragem desse quadro, é a da virtual inexistência da discussão sobre uma tal perspectiva “poética” de abordagem, quando fazemos quaisquer buscas sobre o tema, em diversos bancos de dados. De modo a não nos alongarmos nesse ponto, destacamos que, na história integral do GT da Compós em “Estudos de Televisão”, com mais de 10 anos de duração, identificamos apenas dois trabalhos expressamente implicados em sua integralidade por um tal ponto de vista heurístico da análise dos formatos da ficção televisiva (SILVA, 2014; PUCCI Jr.; MONTEIRO, 2017).

No contraste com esse quase silêncio da pesquisa em Comunicação no país sobre questões de funcionamento de obras narrativas de ficção televisiva, há uma tradição aí instalada de valorização de aspectos que poderíamos chamar de “exteriores” a essa dimensão poética – e para as quais “[...] 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” (MACHADO, 2000, p. 15, grifo nosso). Por fim, cremos que há uma concentração muito exagerada em perspectivas de análise do fenômeno televisivo que situam “a idéia de identificar instrumentos de análise da complexidade narrativa da televisão na própria televisão devido à sua especificidade enquanto meio” (MUNGIOLI, 2017, p. 5). Esse fenômeno reflete um estado geral da arte do próprio campo da comunicação em geral, que privilegia dois grandes eixos

⁶ A obra de Jason Mittell é uma instância particularmente influente desta visão defeituosa acerca de uma “poética da serialidade televisiva” – expressa mais programaticamente em sua última obra, *Complex TV* (MITTELL, 2015). Ao defender as linhas de uma “poética histórica” da televisualidade, esse autor, inclusive, manifesta um patente desconhecimento sobre o significado dessa modalidade das teorias poéticas, no modo como concebidas por David Bordwell – aspecto sobre o qual já tivemos a oportunidade de tratar devidamente (PICADO, 2016) e sobre o qual reforçaremos nossa argumentação no início da próxima seção deste artigo.

para pensar a vigência de seus diversos fenômenos de estudo, a saber: aquele de sua “transcendência culturalista” e o de sua “imanência mediática” (PICADO, 2017).

Na estrutura argumentativa de nossa proposta, começamos por retrabalhar determinados preceitos narratológicos sobre as funções cumpridas pela organização “intrigada” do texto narrativo – não apenas no tocante ao potencial de envolvimento dos capitais “enciclopédicos” da leitura e da compreensão, mas também no aspecto da gestão da partilha dos universos semânticos relevantes da história com a recepção. Procuraremos articular tais preceitos com uma maior observância às dimensões materiais da gramática audiovisual da encenação, especialmente no modo como foram pensadas em certas vertentes cognitivistas da análise fílmica, dirigindo-nos, especialmente, para o fenômeno da “disparidade cognitiva” – designando este como condição pela qual o aspecto intrigado da organização textual da narratividade se coliga com os horizontes probabilísticos de compreensão, fruição e avaliação dos conteúdos da exposição narrativa. Finalmente, tentaremos empregar algumas dessas questões na análise de um episódio da série de TV *Billions*, tentando compreender como essas engenharias materiais e textuais da narratividade seriada funcionam efetivamente.

“Poética do storytelling” vs. “excepcionalidade mediática” da televisão

Na compreensão mais freqüente e duradoura de sua recepção e transmissão, o vocábulo “poética” tem designado um conjunto de saberes centrados sobre a arte da composição de “poemas dramáticos”. Em termos mais descritivos, trata-se da produção de representações de ações, agentes e situações, tudo isso organizado com o fito de gerar efeitos de toda ordem na audiência – notadamente aqueles de perfil cognitivo, sensorial e/ou emocional (GOMES, 2004). Na história desse campo disciplinar, diversas maneiras de avaliar os significados de *poiésis* dramática foram disputados por autores, escolas e tradições, em campos de conhecimento que se estenderam da filosofia da arte às teorias da narrativa, passando pelas teorias literárias e, mais recentemente, nos estudos cinematográficos.

Em todas essas variações, contudo, as diferentes abordagens do “poético”, na história de sua circulação enquanto chave explicativa, pareceram situar indistintamente o eixo mais importante de seus problemas no âmbito dos modos de funcionamento das obras expressivas – não entraremos aqui nas arcanas discussões sobre seus respectivos sedimentos de “artisticidade” – ou seja, na consideração da teoria poética sobre a necessária destinação que cada uma dessas “produções”⁸ faz aos “efeitos” que seus procedimentos instauram na recepção ou na audiência. Na herança desses preceitos sobre uma poética do cinema de ficção, tal correlação entre o fazer e seus efeitos se enuncia precisamente desta forma:

⁷ Não desejamos com isto fazer nenhuma injustiça ao fato de que este aspecto talvez seja derivado de uma inflexão que é mais “geracional” do que “estrutural” do campo de estudos sobre a ficção televisiva, pois há de se notar que, no contexto internacional destas investigações, uma tal centralidade atribuída a perfis poéticos - e refletindo categorias como as do “estilo” ou da “dramaturgia” embutidos nessas produções - é uma igual e relativa novidade em contextos internacionais, talvez já acumulando massa crítica suficiente para informar uma igual mudança de acento para este universo de pesquisa no Brasil - e da qual enumeramos, no limite exíguo de nossa argumentação, apenas alguns dos exemplares já circulantes entre nós, incluindo um caso brasileiro (BARONI; JOST, 2016; BUTLER, 2013; PEACOCK; JACOBS, 2013; ROCHA, 2016).

⁸ É sempre bom recordar que a raiz grega do termo “poética” remonta ao infinitivo “ποιεν” (“*poiein*”), significando “fazer” – ou, na chave platônica e heideggeriana do termo, “pro-duzir” ou “levar-a-ser” (HEIDEGGER, 1953).

Já que a *poiesis* significa o “fazer”, a poética poderia se beneficiar de um trocadilho que lhe é próprio: ela se concentra sobre a obra – o filme como objeto, mas também o esforço regulado que o produz e dele faz uso. Realizadores pretendem construir certos tipos de objetos, os quais subseqüentemente produzem efeitos mais ou menos previsíveis quando usados de modos convencionais (BORDWELL, 1989, p. 268, tradução nossa)⁹.

Contudo, esses não parecem ser os termos nos quais a menção ao “poético” emerge em certos quadrantes da reflexão sobre os formatos seriados de ficção televisiva. No caso exemplar de Jason Mittell, muito embora sua já influente reflexão sobre o *storytelling* televisivo se origine de uma adequada compreensão histórica sobre o turno da complexidade assumido por uma fatia desses produtos na contemporaneidade, o horizonte presumidamente “poético” de sua análise se dissocia consideravelmente da história dos saberes nesse campo – e dos potenciais ganhos que seu emprego correto poderiam trazer para a avaliação dos universos seriados de ficção televisiva. Isso se depreende da própria definição que Mittell faz desse campo de saberes sobre a produção de poemas dramáticos, logo na introdução de um de seus mais recentes livros sobre o assunto:

A Poética pode ser amplamente definida como focada nos modos específicos em que textos produzem significados, mais concernido com aspectos formais dos meios do que com assuntos de conteúdo ou de amplas forças culturais – em suma, a questão que orienta o olhar poético sobre textos culturais como os das séries televisivas é “como esse texto funciona” (MITTELL, 2015, p. 4-5, tradução nossa)¹⁰.

Consideremos apenas um aspecto da eleição que Mittell faz aos problemas de uma “poética do *storytelling* televisivo”, a saber, o da característica “complexa” das estruturas narrativas de alguns de seus produtos mais significativos, na passagem dos dois últimos séculos (MITTELL, 2006). A noção de “complexidade narrativa” adquiriu enorme valor heurístico nos estudos da mídia, sendo infelizmente absorvida nos circuitos de discussão sobre formatos televisivos de uma maneira predominantemente irrefletida e acrítica. Os usos e abusos de sua incorporação ao exame sobre a inflexão narrativa da serialidade televisiva, especialmente no caso da ficção, decorre de uma série de pressupostos discutíveis desse autor sobre a alegada especificidade de seu emprego na televisão – a maior parte dos quais derivados de certos pontos de partida relativos à importância atribuída às estruturas textuais desses produtos e à natureza de seus possíveis efeitos na audiência, problemas que, veremos mais adiante, deveriam ser os pontos de partida de sua consideração genuinamente “poética”.

O aspecto teoricamente mais decisivo da argumentação sobre a “complexidade narrativa” nos universos seriados de ficção televisiva em Mittell é aquele que se depreende dos supostos sobre uma “especificidade mediática” do fenômeno, naquilo que vindicaria a legitimidade estética dos formatos televisuais – com ganhos epistêmicos que parecem menos evidentes do que aqueles da mera legitimação política de um discurso sobre estudos dos universos mediáticos no campo acadêmico. Uma tal estratégia – de resto, freqüente em vários campos de estudos símiles – resulta nas patentes dificuldades de Mittell em combinar as peculiaridades mediáticas, institucionais e políticas dos universos televisivos, de um lado, e as estratégias textuais, poéticas e estéticas da serialização televisiva, de outro. Tudo isso não obstante os suportes ou formatos nos quais são consagrados.

⁹ No original: “Since poetics means ‘making’, poetics could profit from a pun of its own: it focuses on the work – the film as an object, but also the regulated effort that produces and uses it. Filmmakers aim to make certain sorts of objects, which in turn produce more or less predictable effects when used in conventional ways.”

¹⁰ No original: “Poetics can be defined broadly as a focus on the specific ways that texts make meaning, concerned with formal aspects of media more than issues of content or broader cultural forces – in short, the guiding question for poetics looking at a cultural text such as a television series is ‘how does this text work?’.”

Embora o cinema tenha certamente influenciado muitos aspectos da televisão, especialmente no que diz respeito ao estilo visual, reluto em mapear um modelo de *storytelling* associado a filmes que sejam restritos em si mesmos para transferir à estrutura narrativa contínua e estendida das séries televisivas. Acredito, assim, que possamos desenvolver de forma mais produtiva um vocabulário adequado à narrativa televisiva em termos de seu próprio meio (MITTELL, 2012, p. 30).

Quando nos recusamos a pautar o exame das narrativas seriadas, a partir de tais supostos sobre o “específico mediático” da televisão, ampliamos o horizonte de sentidos de uma “poética do *storytelling* audiovisual”. O que se abre para nós é uma genuína heurística dos formatos seriados, pautada sobre a compreensão do funcionamento de estruturas discursivas e narrativas, sempre efetivadas para horizontes probabilísticos de fruição, compreensão e cognição. Em tal contexto, o recurso a dimensões puramente “materiais” das mídias televisivas fica sem lugar seguro, a partir do momento em que contemplamos a interação entre *poiésis* e efeito estético nos produtos seriados de ficção televisiva. Vale dizer, ainda, que o campo dos estudos fílmicos já experimentou uma tal relativização dessa atenção indevida às materialidades mediáticas, com evidentes ganhos heurísticos – como diagnostica um de seus mais proeminentes pensadores (não por acaso, um dos grandes antípodas da visão mitelliana sobre uma poética televisiva):

Proponentes do argumento da especificidade mediática procedem genericamente como se a identificação dos tipos de efeitos que uma forma de arte poderia explorar é auto-evidente, assim que se examine a estrutura física do meio no qual a forma de arte é corporificada [...]. O assunto não será resolvido por afirmar-se que a direção apropriada do meio se derivará da identificação de sua essência, quando esta é compreendida como o caráter físico que define entidades como sendo instâncias daquele meio. Pois, embora a base de celulóide flexível seja a característica física que define entidades como o filme, nada se deriva daí sobre o que é próprio representar no filme, ou então sobre quais efeitos são cinemáticos (CARROLL, 1996, p. 11-12, tradução nossa)¹¹.

Mas onde podemos situar as tarefas de uma abordagem genuinamente “poética” da narratividade audiovisual, de modo a incluir os problemas da serialidade ficcional televisiva? Na linha de trabalhos recentes, já identificamos que o problema é situado num âmbito preciso da materialidade semiótica desses produtos, desde que não reduzida a um mero fundamento mediático de sua manifestação – aspecto este que já discutimos com bastante vagar, ao avaliarmos determinadas teses sobre materialidades e tecnologias da comunicação (PICADO, 2016). Com isso, pretendemos estatuir quadros conceituais nos quais uma “heurística do estilo” dos formatos seriados de ficção televisiva (PICADO; SOUZA, 2018) permita-nos identificar, por exemplo, em recursos recorrentes da *mise-en-scène* audiovisual, algumas das matrizes através das quais a análise possa inferir aspectos de uma *regularidade iterativa* do comportamento das obras seriadas – em fatores tais como as modalidades de encenação de diálogos, por exemplo (PICADO, 2019), ou no emprego repetido das cores para gerar efeitos de atmosfera emocional ou de coerência interna de universos narrativos audiovisuais (ANCHIETA, 2019; ANCHIETA; PILZ, 2019).

Nosso problema de momento se instaura a propósito do exemplo com o qual introduzimos a orientação retórica da narrativa, em *Beleza Americana*: considerado o arco no qual a voz do narrador é mais ou menos explícita em perspectivar a evolução da intriga, como é que ficam implicadas as condições do engajamento da leitura, do ponto de vista de sua fruição e entendimento? No caso do filme de Sam Mendes,

¹¹ No original: “Proponents of medium specificity arguments generally proceed as if identifying the sort of effects an artform should explore is self-evident, once one examines the physical structure of the medium in which the artform is embodied [...]. The issue will not be settled by asserting that the proper direction of the medium will follow from the identification of its essence, where the essence is construed as the physical feature that defines entities as being instances of that medium. For though a flexible celluloid base is the physical characteristic that defines entities as film, nothing follows from that concerning what is proper to represent in film, or concerning what effects are cinematic.”

a explicitude da voz narrativa que conduz partes da intriga nos adianta com bastante segurança um aspecto semântico global do entendimento da fábula, pelo modo como a narração do protagonista nos comunica seu estado de defunto – o que, certamente, desloca o problema da indeterminabilidade essencial de sua intriga do “quê” desta fábula para o “como” da intriga em que se deu esse evento central do filme.

Mas o que ocorre, por outro lado, quando a própria condição perspectiva da exposição narrativa nos é ocultada, ao menos parcialmente, pelo trabalho interno da exposição da intriga? Em termos, quando uma narração parece se instituir a partir de um quadro que não se origina dos agentes da trama (designando o “narrador extradiegético” de que nos fala Genette), até que ponto tem validade ou propósito uma atitude espectral de suspeita sobre a objetividade dessa narração, na medida em que um tal ceticismo nos privaria dos “perfis hedonísticos” de uma experiência estética da ilusão ficcional? (SCHAEFFER, 2015).

Se o caso de *Beleza Americana* nos confere o exemplar de um exercício poético sobre a reflexividade da exposição narrativa, devemos reconhecer que a matriz mais frequente da exposição narrativa não opera a partir desse registro, sem, com isso, deixar de instaurar efeitos sobre os horizontes cognitivos da apreciação – e que permanecem merecendo exame aprofundado de nossa parte.

No contraste com os universos seriados da ficção televisiva, não devemos supor que a maior extensão temporal de suas estruturas episódicas – prolongando-se em “cenas”, “arcos” e “temporadas” (NEWMAN, 2006) – se ofereça como característica decisiva para nos separar dos instrumentos heurísticos de uma poética do filme narrativo clássico, ao menos no modo como essa se delinea em vertentes de relativamente pouca circulação entre nós (BORDWELL, 1985, 1989, 2007; BRANIGAN, 1984, 1992, 2006; CARROLL, 1996; PLANTINGA, 2009). De fato, a depender dos modos nos quais operemos o recorte dos universos empíricos da ficção seriada televisiva, nada nos impediria de trabalhar estes problemas da “seleção cognitiva” que a narração constrói entre intriga e fábula, a partir de uma maior (ainda que não perfeita) equivalência de extensão entre materiais fílmicos e televisuais.

Em nossa eleição empírica de momento, nos detemos sobre um episódio da segunda temporada da série televisiva *Billions* (SHOWTIME, 2016 em diante), precisamente pela hipótese de que sua unidade temporal específica possa ser relativamente independente da solidariedade presumida entre cada episódio e o universo global da série¹². De fato, uma tal linha de análise não seria completamente estranha àquilo que certos estudiosos da narratividade televisiva aplicam como uma “poética da narratividade televisiva” – quando isolam momentaneamente certas unidades dramáticas de episódios seriados que transcendem a organização narrativa mais global, em torno dos “arcos”:

Os seriados que estou considerando não apenas possuem uma conclusão em suas *storylines*, o que é igualmente verdadeiro das soap operas, mas uma rigorosa unidade formal no plano do episódio, uma qualidade que os dramas seriados convencionais raramente exibem. Assim, há dois tipos de conclusão e abertura que podemos considerar: a resolução das cadeias causais da narratividade, como na culminância de um cortejo até o casamento, e a unificação dos temas e motivos numa totalidade integrada e orgânica. Ambos tipos de unidade formal oferecem prazeres que sublinham outros apelos da narrativa. (NEWMAN, 2006, p. 20, tradução nossa)¹³.

¹² Criada por Brian Koppelman, David Liven e Andrew Ross Sorkin, *Billions* aborda os dramas e obsessões pessoais e profissionais que circundam a investigação conduzida pelo procurador federal Chuck Rhoades Jr. sobre operações potencialmente ilegais do investidor de fundos Bobby “Axe” Axelrod. No universo dos agentes coadjuvantes da história, ainda encontramos o pai do procurador, Chuck Rhoades Sênior, que também opera no mercado de ações, assim como as esposas dos dois protagonistas, Wendy e Lara (a primeira das quais, casada com o procurador, também trabalha como consultora psicológica nas empresas de Axelrod). A série é livremente inspirada em fatos reais acerca de investigações famosas do mercado financeiro norte-americano, especialmente aqueles envolvendo o procurador Preet Bharara e o investidor Steve Cohen, em 2013.

¹³ No original: “The serials I am considering have not only closure in their story lines, which is also true of soap operas, but a rigorous formal unity on the level of the episode, a quality daytime dramas rarely display. Thus there are two kinds of closure and aperture we can consider: the resolution of narrative cause-effect chains, as in the culmination of courtship in marriage, and the unification of themes and motifs into an orderly, integrated whole. Both of these kinds of formal unity offer pleasures that undelie other appeals of the narrative.”

No caso em questão, identificamos um estilo da exposição narrativa que reflete apenas parcialmente o programa retórico que conduz o universo narrativo global da série. Este dispositivo da narração se especifica pelo tipo de efeitos de “disparidade cognitiva” que ele programa poeticamente na audiência, empregando para tal fim os recursos da exposição narrativa em posição aparentemente “extra-diegética”; no modo como o enredo do episódio dispõe dos quadros semânticos globais da história, partindo da presunção que instala na recepção sobre uma posição plenamente objetiva e confiável da disjunção que originava a perspectiva da narração – e que, uma vez ocultada de nosso conhecimento, resulta num efeito de “surpresa” (o paradigma terminal de toda “tensão narrativa”).

Ao explorarmos esse nível da análise da narratividade televisiva, não apenas contestamos os supostos de excepcionalidade mediática da televisão (reclamados expressamente por Mittell), como igualmente indicamos aquilo que há de equívoco em seu projeto de uma “poética do *storytelling* televisual” – pela negligência que nele se exprime sobre as dimensões, por assim dizer, internas da eficácia cultural dos produtos seriados, enquanto *poiésis* dramática e narrativa: de um lado, consideramos que os instrumentais heurísticos da análise fílmica (por ora situados no estudo sobre a materialidade audiovisual do “ponto-de-vista”) devem ser trazidos para o centro de uma análise sobre a narratividade televisiva.

Em segundo lugar, como nos legam certas vertentes das teorias da narrativa, em especial, aquelas concernidas com o estatuto discursivo e perspectivo do narrador e da narração, a dimensão “poética” da composição da intriga possui uma contraface de sua explanação que faz limite complementar com aquele outro campo da filosofia prática em Aristóteles que constitui a Retórica. Ainda que as histórias sejam fontes de encanto, na exata proporção de nossa despreocupação com respeito àquele sujeito que narra, a não ser em casos como o de *Beleza Americana*, mesmo assim elas são narradas por “alguém”. Além disso, o próprio fato de que tal instância precise muitas vezes ser subtraída de nossa atenção é a fonte precisa das desigualdades na distribuição da informação que trafega entre enredo e história, o que nos torna cativos de uma “disparidade cognitiva” constitutiva das ficções.

Por uma Retórica da Intriga: incompletude textual e disparidade cognitiva em *Billions*

A idéia de uma distribuição desigual das cotas de informação semântica entre os planos da fábula e da intriga não é assunto novo nas teorias da narrativa. Nas vertentes da “estética da recepção” e nas “teorias do efeito estético”, ela encontra-se manifesta na idéia de uma essencial “assimetria entre texto e leitor” (ISER, 1978, 1999). Ao se constituir sob a forma de uma “trama” dos acontecimentos, o texto narrativo não pode referir-se à extensão semântica integral da fábula, aspecto que instaura os “lugares vazios” da sua exposição e através dos quais o exercício da leitura se constitui como experiência estética da resposta a tais lacunas. Na peculiar matriz interacional que caracteriza o ato da leitura, segundo Iser (1978), os aspectos vagos da ordenação textual constituem a virtude e o motor mesmo da experiência de leitura, na qualidade estética própria com a qual se exprime, na parte do leitor.

Entretanto, tal vazio não é um fato ontológico em que se fundamentariam as relações mencionadas; ele é criado e modificado pela falta de equilíbrio inerente tanto à interação diádica, quanto à assimetria entre texto e leitor. O equilíbrio só se deixa reconstituir se a carência for superada, razão pela qual o vazio constitutivo é continuamente ocupado por projeções. A interação fracassa no momento em que as projeções recíprocas dos parceiros sociais não são passíveis de modificação ou no momento em que as projeções do leitor se sobrepõem ao texto sem enfrentar resistências por parte deste. Fracassar significa então não ocupar o vazio senão com as próprias projeções. Mas como a carência mobiliza representações e projeções, a relação entre texto e leitor é bem-sucedida apenas se as representações são modificadas (ISER, 1999, p.103).

A vacância semântica do texto requisita, portanto, uma concepção de recepção enquanto “atividade”. Isso não implica, contudo, que a leitura se configure por isso mesmo em ato que normatiza plenamente os sentidos da obra – ao menos naquelas linhas das versões mais arbitrárias de um certo desconstrucionismo interpretativo. Numa vertente semiótica de tais teses da estética da recepção, é Umberto Eco quem cunha a expressão das “instruções de leitura”, de modo a definir o dispositivo textual como instância que orienta os processos contínuos de leitura, na sua dimensão de atividade inferencial ou como “abduções” sobre aspectos não explicitados pela superfície textual, no decorrer dos atos de leitura.

Dessas observações deriva-se um importante preceito de análise das obras narrativas, que consiste em – por paradoxal que seja – delimitar o escopo de sua abertura semântica. Assim sendo, ao supormos que um drama se constitua como fonte de interesse estético, na decorrência das cotas de indeterminabilidade que o texto salpica na sua forma “intrigada”, isto não significa atribuir à atividade de leitura uma completa liberdade em seus modos de levantar hipóteses sobre o universo semântico posto em jogo pela *poiésis* narrativa. Ao invés disso, é necessário tentarmos restabelecer uma maior cumplicidade entre tal incompletude textual e os quadros pragmáticos de compreensão que ela mobiliza como probabilidades de leitura.

Em suma, necessitamos recolocar as estruturações internas da trama narrativa, com suas características de vacância semântica e referencial, na relação produtiva que mantêm com os horizontes presumidos de leitura. Na medida em que essas sejam relações que perspectivam uma efetivação prática das obras poéticas, temos que nos perguntar sobre como é que as obras mesmas condicionam essa execução pela leitura, razão pela qual, como prenunciamos mais acima, nos situamos agora no plano de uma ordenação “retórica” da intriga. É o caráter sutilmente “vocativo” dessa organização do drama para uma audiência que nos faz pensar nas estratégias persuasórias através das quais determinadas obras narrativas jogam com tal desigualdade da distribuição das informações sobre o plano da história. Com isso, pretendemos articular os domínios estéticos e cognitivos desse desequilíbrio, de maneira a coligar a “assimetria entre texto e leitor” de Iser com a “disparidade cognitiva” de Branigan.

De modo a não ficarmos por demais capturados no registro teórico dessa discussão, e em face do que já argumentamos sobre os modos de avaliar esse fenômeno na análise do *storytelling* das obras seriadas de ficção televisiva, propomos um maior foco sobre o corpus mesmo de nosso experimento de análise: ao adotarmos como campo de provas um episódio isolado da 2ª temporada da série *Billions*, vindicamos de saída que o problema que abordamos através de seu exame – o das economias textuais da “disparidade cognitiva” em obras seriadas – nos demanda um afastamento com respeito à unidade temática global dessa obra, como a descrevemos sumariamente em nota de rodapé um pouco mais acima. Em termos, aquilo que a intriga principal desse particular episódio expõe como conteúdo indeterminado para a audiência não parece exigir do espectador um conhecimento prévio do plano mais extenso da fábula (seja no nível de seus arcos narrativos, de sua temporada integral ou mesmo da totalidade da série).

O referido episódio constitui, inclusive, exemplo de uma matéria que mereceria reflexão, no campo dos estudos sobre narrativas seriadas. Em muitos episódios isolados de tais obras, encontraremos esse tipo de organização momentânea da intriga, consistindo em suspender ou deslocar momentaneamente a lógica interna de sua estrutura episódica mais constante – em modalidades de frequência iterativa ou serializada, para introduzir singularidades de todo tipo na lógica global da obra seriada. No caso que analisamos, trata-se de um episódio que joga com a expectativa da audiência sobre a objetividade com a qual a narração organiza a exposição dos acontecimentos que testemunhamos, sem que sua estruturação interna partilhe com a recepção os indícios de que essa expectativa será frustrada mais adiante. Em casos como esses, podemos isolar as dinâmicas nas quais a estrutura narrativa dos episódios joga com os aspectos de distribuição desigual da informação semântica sobre o plano da fábula, no nível mesmo da exposição da intriga.

Na baliza oferecida por esses dois pontos – a natureza singular desses episódios e sua consequente autonomia com respeito ao lógica narrativa no plano total da série –, postulamos nosso caso: a trama central de *Golden Frog Time*¹⁴ aborda a entrada do procurador federal Chuck Rhoades no mundo dos investimentos, como contrapartida de favores que ele obteve anteriormente junto a seu advogado Ira Schirmer, já que o último vislumbra a possibilidade de adquirir parte de uma empresa de sucos que vai abrir seu capital no mercado de ações, a *Ice Juice*.

Ao capturar os movimentos de Chuck e de seu pai no mercado, o investidor Bobby Axlröd tenta cruzar o caminho do procurador, de modo a destruir seu suposto intento – planejando uma sabotagem industrial na manufatura do produto com uma substância venenosa implantada em alguns lotes da bebida, a se efetivar precisamente no dia da abertura do capital da empresa. A soldo do investidor, vários indivíduos se voluntariam a executar diferentes partes desse plano, o que resulta em um problema de saúde pública que afeta as pretensões de ganhos da empresa no mercado de capitais. Com isso, Chuck é levado à bancarrota, já que seu débito com o advogado foi saldado através de uma investida em fundos de reserva “cegos” e que, de acordo com a lei, deveriam ficar fora de seu alcance, enquanto no exercício de seu cargo.

Na estrutura em atos do episódio, o estilo da exposição favorece uma compreensão da organização da trama como pautada por uma instância narrativa externa ao plano da história – aquilo a que narratologistas designam como “narração extra-diegética” (BAL, 1981). Em geral, tal regime se associa a duas modalidades possíveis da focalização: aquela de “grau zero”, na qual o narrador dá a conhecer não apenas as ações, mas também estados interiores das personagens, e outra “externa” ou “objetiva”, quando apenas as ações e falas estão ao alcance da narração e, portanto, do conhecimento da audiência). Como o primeiro desses regimes é o mais frequente e tradicional, além de ser aquele que preside a estrutura narrativa de *Billions*, como um todo, o estilo da exposição narrativa em *Golden Frog Time* favorece nossa adesão ao plano da trama, como se tudo o que se passa no episódio estivesse perfeitamente de acordo com a ordem da fábula – ao menos do ponto de vista de critérios minimamente significativos de relevância.

Assim sendo, somos conduzidos a uma evolução dos acontecimentos que redunde no completo fracasso de Chuck. No modo como a narração expõe os eventos, uma tal teleologia interna de seu fiasco não é algo ignorado pelo espectador, pois desde os primeiros momentos do episódio esse conhecimento nos é conferido na sua segunda seqüência – quando Bobby e seu parceiro Mike Wagner especulam sobre indícios das operações do procurador no mercado e arquitetam inicialmente sua derrocada, uma semana antes do desfecho dos eventos, conforme indicam os letreiros iniciais da cena.

Em reforço a tais condições da exposição narrativa, a apresentação dos momentos em que Chuck, seu pai e seu advogado deliberam sobre a forma mais efetiva de adquirir as ações da empresa de sucos *Ice Juice* são complementares para nossos quadros de compreensão sobre a estrutura dos acontecimentos que se monta contra eles. Em geral, tais seqüências encontram-se no mesmo plano temporal da narração no presente – indicada por letreiros que enunciam “Agora” –, expondo-nos, assim, ao quadro supostamente vulnerável dessas personagens, na medida do que a narração partilhou conosco a sabotagem que está em curso contra eles, e devidamente ignoradas por esses três agentes da trama, enquanto comemoram com antecedência seu sucesso.

Em suma, o episódio joga com as teleologias dos arcos narrativos de cada protagonista, enquanto indica, a partir do caráter presumidamente confiável de seu regime de focalização, qual das duas partes está prestes a vencer. Na distribuição dos saberes sobre a fábula em “*Golden Frog Time*”, uma narração “extra-diegética” com focalização “externa” (ou mesmo “zero”) contrata pragmaticamente com a audiência

¹⁴ Este é o 119 episódio da segunda temporada de *Billions*, escrito por Brian Koppelman, David Levien, Andrew Ross Sorkin, Brian Chamberlayne e Alice O'Neill e dirigido por Karín Kussama, lançado na plataforma Showtime em 30 de abril de 2017. Fonte: Showtime (<https://www.sho.com/billions/season/2>).

um regime de confiabilidade sobre o sucesso de uma dessas planificações – claro estando que a opção vencedora é aquela que a narração partilha conosco, como envolvendo mais saberes do que a outra, a de Bobby.

Um indicativo dessa predileção na distribuição cognitiva é conferido pelos espaços actanciais nos quais a perspectiva temporal da intriga é alterada. Até um certo ponto do episódio, as analepses sucessivas indicadas por letreiros (“seis noites antes”, “quatro noites antes”, “três noites antes”, “dois dias antes”, “um dia antes”, “mais cedo hoje”) se originam exclusivamente do mesmo plano actancial em que atuam Bobby e seus parceiros, exibindo as etapas de seu planejamento e servindo para explicar a fonte lógica do destino da intriga, com a derrota financeira de Chuck.

No tocante ao sistema da *mise-en-scène* adotada pelo diretor do episódio, um aspecto desse mapa cognitivo global da fábula, o qual estabelece as condições de sua apreciação e avaliação na recepção, resulta no estilo de apresentação de certos planos visuais, sem que sua condição perspectiva esteja necessariamente problematizada. É assim que, na seqüência em que Lawrence Boyd (investidor previamente condenado por Chuck) telefona para Bobby, com o intento de revelar a seu ex-parceiro os planos da família do procurador no universo das altas finanças, a encenação confere uma impressão de perfeita objetividade da situação em que se dá essa trama contra o procurador (Figura 1):



Figura 1: *Golden Frog Time* (*Billions*, S02/E11, frame: 22'09)

Fonte: Showtime (<https://www.sho.com/billions>).

Em nenhum momento da evolução da intriga (ao menos até esse ponto), a narração ou a encenação nos oferecem os sinais expressos acerca de suas condições mesmas de exposição – em especial, aquelas que dizem respeito ao escopo das ações planejadas por cada um dos protagonistas (Chuck e Bobby). Esta é certamente a cota implicada pela construção retórica dos regimes da exposição no episódio, já que seu regime de focalização em “grau zero” condiciona nossa compreensão sobre os quadros semânticos cognitivos globais da história.

Mais adiante, contudo, descobriremos que nossa confiança na correlação tradicional entre as instâncias da narração e da focalização no episódio foi construída precisamente para gestar e condicionar nossos quadros de pressuposição e de atenção perceptiva, no decorrer de nossa fruição. Conduzindo-nos através da planificação e da performance dos eventos da trama, a narração de *Golden Frog Time* finalmente nos confronta com a realização das teleologias planejadas pelos protagonistas, uma vez conferida a

perspectiva da narração –resultando no fracasso final de Chuck, seu pai e seu advogado, que testemunhamos pela chegada do promotor a um quarto de hotel, quando começa a chorar convulsivamente.

Nesse ponto, precisamente, algo de surpreendente se passa: enquanto a encenação nos dispõe da visão de Chuck de costas, sentado sobre a cama de seu quarto, a narração subsequente nos conduz a um novo regime de analepses, desta vez comprometidos com uma outra perspectiva dos eventos, aquela do promotor mesmo – explicitando uma lógica alternativa e retrospectiva de tudo o que se passou no decorrer do episódio e revertendo subitamente os quadros da partilha cognitiva em que a narração nos havia condicionado a acompanhar a intriga (sob a capa de sua objetividade e confiabilidade).

Desse ponto em diante, finalmente descobrimos aquilo que apenas o narrador e mais alguém sabiam. Trata-se do que se passou durante toda a extensão desses eventos do episódio, ou seja, que toda a aparente planificação do fracasso de Chuck não havia sido concebida por ninguém mais que o próprio, de modo a atrair Axlrod para atos criminosos de sabotagem industrial, possibilitando sua incriminação pela procuradoria. Nesse novo contexto, o próprio mapa cognitivo global das ações implicado no esquema dos atos do episódio se modifica radicalmente, assim como os marcadores de sua materialização em *mise-en-scène*, retomando momentos anteriores da intriga (como a da conversa entre Lawrence e Axlrod) e apenas explicitando suas condições perspectivas, com a inclusão do promotor como testemunha e condutor dessas situações (Figura 2):



Figura 2: *Golden Frog Time* (*Billions*, S02/E11, 2017 – Frame: 56'56)

Fonte: Showtime (<https://www.sho.com/billions>).

São variadas as surpresas contidas nessa construção, a depender dos sujeitos que adotamos como pontos de vista da organização integral da trama do episódio. Para a audiência (que sabia menos do que Chuck), é um choque súbito descobrir que o procurador dispôs-se a sacrificar suas próprias reservas nessa artimanha; para Axlrod, é assustador o grau de frieza com a qual o procurador distorceu a aplicação das leis para conquistar seu objetivo. Mesmo Chuck parecerá a alguns surpreso com sua própria capacidade de se arruinar, em nome de sua obsessão – o que se evidencia quando seu pai e Ira, que ignoravam esse seu propósito, são informados sobre a extensão da derrota financeira que sofreram.

Um tal grau de disparidade da distribuição das informações semânticas no texto narrativo rearranja, inclusive, os afetos correlacionados a cada uma das teleologias da ação, em *Golden Frog Time* – numa direção dos quadros de sua resolução a que os antigos designaram como sua “catarse”, aquela purgação liberadora das forças morais investidas na fruição e identificação com as histórias. Em outra chave, contudo, essa conversão de parâmetros cognitivos em quadros emocionais da resposta estética assume o caráter de uma “tensão narrativa” (BARONI, 2007), em decorrência de como se distribuem as cotas da informação sobre o plano semântico global da história; se o leitor sabe mais do que um personagem, temos um “suspense”, se sabe menos, como em *Golden Frog Time*, trata-se da “surpresa” (BAE; YOUNG, 2009).

Conclusão

Em nosso percurso (e nos limites precisos do espaço desta exploração), procuramos situar o estudo dos formatos seriados de ficção televisiva nos quadros de uma exploração aos recursos narratológicos e de encenação que ali certamente se encontram e que, infelizmente ainda são consideravelmente sub-explorados nesse campo de estudos mais ou menos nascente das narrativas seriadas de ficção televisiva – ao menos nas perspectivas narratológicas que a reclamam.

Considerando os aspectos de organização dos sistemas da partilha cognitiva sobre universos semânticos da fábula, na medida em que são realizados pelas técnicas narrativas da focalização e da encenação audiovisual, procuramos situar a importância a ser atribuída às escolhas sobre o perfil retórico da exposição narrativa e dos posicionamentos perspectivos da narração e da *mise-en-scène*, conforme sua maior ou maior explicitude, como marcadora das instâncias condutoras da história.

Avaliamos igualmente o quão pouco produtivo pode parecer ser, ao menos em perspectiva mais situada nos horizontes “poéticos” de uma interrogação narratológica, estipular a excepcionalidade mediática da televisão, como insistem alguns dos mais influentes estudiosos desses formatos e de seus produtos. Essa opção pela “especificidade televisiva” nos parece improdutiva, em face dos salientes parentescos entre gramáticas narrativas e de encenação da televisão e de outras mídias audiovisuais – aspecto que nos é particularmente legado pela história das teorias da análise fílmica, mais especialmente aquelas inspiradas pelas correntes contemporâneas da psicologia cognitivista, uma vez aplicada a assuntos teóricos atinentes ao campo da estética.

Por fim, e no espírito subsequente de uma tal recusa a preceitos de “especificidade mediática” da televisão, procuramos avaliar, no contato direto com aspectos de um episódio da série *Billions*, os modos como a gestão retórica da distribuição parcial da informação semântica sobre a fábula acaba por resultar em efeitos de “tensão narrativa”, mais especificamente, os de “surpresa”. Tais efeitos, ao mesmo tempo que não podem ser caracterizados pelos perfis específicos da mídia televisiva, ainda por cima tornam possível, pela natureza mesma da estrutura dos atos materializada cenicamente em tais episódios, ser avaliada em relativa autonomia com respeito à extensão global da narratividade desses produtos seriados.

Referências

ANCHIETA, W. Limites da Experiência Estética: cores e cinema narrativo. **Significação**, São Paulo, v. 51, p. 190-208, 2019.

ANCHIETA, W. e PILZ, J. O colorido de *Breaking Bad*: excessos narrativos e seus efeitos nas interpretações dos fãs. **Aniki : Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, Lisboa, v. 6, fev. 2019.

BAE, B.; YOUNG, R. M. Suspense? Surprise! or How to Generate Stories with Surprise Endings by Exploiting the Disparity of Knowledge between a Story's Reader and Its Characters. In: IURGEL, I. A.; ZAGALO, N.; PETTA, P. (orgs.). **Interactive Storytelling**. 1.ed. Berlin: Springer, 2009, p. 304-307.

BAL, M. The Laughing Mice, or: on focalization. **Poetics Today**. Durham: Duke University Press, v. 2, n. 2, Winter, 1981, p. 202-210.

BARONI, R. **La Tension Narrative**: suspense, curiosité et surprise.. Paris: Seuil, 2007.

_____.; JOST, F. (orgs.) .Répenser le récit avec les series televises. **Télévision**, vol. 7, n. 1, 2016, p. 9-12.

BARTHES, R. **L'Aventure Sémiologique**. Paris: Seuil, 1991.

BENVENISTE, E. **Problèmes de Linguistique Générale**, vols. 1 e 2. Paris: Gallimard, 1966, 1980.

BOOTH, W. **The Rhetoric of Fiction**. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____. **Making Meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

_____.The Poetics of Cinema. 1.ed. London: Routledge, 2007.

BRANIGAN, E. **Point of View in the Cinema**. Berlin: Gruyter, 1984.

_____. **Narrative Comprehension and Film**. New York: Routledge, 1992.

_____. **Projecting a camera**: language-games in film theory. New York: Routledge, 2006.

BUTLER, J. **Television Style**. New York: Routledge, 2013.

CARROLL, N. **Theorizing the Moving Image**. 1.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

ECO, U. **Lector in Fabula**. 1.ed. Milano: Bompiani, 1979.

GENETTE, G. **Discours du Récit**. Paris: Seuil, 1972.

GOMES, W. Princípios de Poética (com ênfase na poética do cinema). In, PEREIRA, M.; LOPES, R. C.; FIGUEIREDO, V. L. F. (eds.) **Comunicação, Representação e Práticas Sociais**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2004, p. 93-125.

INGARDEN, R. **The Literary Work of Art**. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

ISER, W. **The Act of Reading**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

_____. **O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético** (trad. Johannes Kretschmer). São Paulo: Editora 34, 1999.

HEIDEGGER, M. **Vorträge und Aufsätze**. Frankfurt an Mein: Vittorio Klostermann, 1954.

MACHADO, A. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MITTELL, J. Narrative complexity in contemporary American television. **The Velvet Light Trap**, Austin, n. 58, p. 29- 40, 2006.

_____. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”(trad. Andrea Limberto). **Matrizes**, São Paulo, n.58, p. 29-52, jan/jun, 2012.

_____. **Complex TV: the poetics of television storytelling**. New York: NYU Press, 2015.

MUNGIOLI, M. C. P. Poética das Séries de Televisão: elementos para conceituação e análise. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. Anais... Curitiba: Intercom, p. 1-14, 2017**. . Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2621-1.pdf>>. Acesso em: 01 out. 19.

NEWMAN, M.N. From Beats to Arcs: towards a poetics of television narrative. **The Velvet Light Trap**, Austin, n. 58, p. 16-28, 2006.

PEACOCK, S.; JACOBS (Orgs.). **Television Style and Aesthetics**. London: Bloombury, 2013.

PICADO, B. Materialidades e Tecnologias da Comunicação: um falso início para o que há de comunicacional na experiência estética. In MENDONÇA, C. M.; DUARTE, E.; FILHO, J. C. (org.). **Comunicação e Sensibilidade: pistas metodológicas**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, p. 117-136, 2016.

PICADO, B. Encenação e Aspecto: inflexões estilísticas na *mise-en-scène* da obra seriada televisiva de Aaron Sorkin. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, Lisboa, v. 6 n. 1, p. 81-105, 2019.

PICADO, B. e SOUZA. M.C. J. Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. In: **Matrizes**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 53-77, 2018.

PLANTINGA, C.. **Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience**. Berkeley: University of California Press, 2009.

PUCCI Jr. R.; MONTEIRO, M. A elaboração audiovisual como fator para manter a atenção em cenas complexas de *Dr. House*. In: **ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, 26., 2017. **Anais...** São Paulo: Faculdade Casper Libero, p. 1-22, 2017. Disponível em : <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_5429H2UMVL8CHYV4753W_26_5590_19_02_2017_10_46_26.pdf>. Acesso em: 30 out. 2019.

ROCHA, S. M. **O Estilo Televisivo e sua Pertinência para a TV como Prática Cultural**. Florianópolis: Insular, 2016.

SCAHEFFER, J. M. **L'Expérience Esthétique**. Paris: Gallimard, 2015.

SILVA, M.V.B. Origem do drama seriado contemporâneo. In: **ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., 2014. Anais...** Belém: Universidade Federal do Pará, p. 1-17, 2014. Disponível em : <[http://www.compos.org.br/biblioteca/compo_s2014final\(corrigido\)_2245.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/compo_s2014final(corrigido)_2245.pdf)>. Acesso em: 30 out. 2019.

STERNBERG, M. **Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction**. 1.ed. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

_____. . Telling in Time (I): chronology and narrative theory. **Poetics Today**, n. 11, v. 4, p. 901-948, 1990.

_____. . Telling in Time (II): chronology, teleology, narrativity. **Poetics Today**, n. 13, v. 3, p. 463-541, 1992.

Informações para textos em coautoria

Concepção e desenho do estudo

Wanderley Anchieta e Benjamim Picado

Aquisição, análise ou interpretação dos dados

Wanderley Anchieta e Benjamim Picado

Redação do manuscrito

Wanderley Anchieta e Benjamim Picado

Revisão crítica do conteúdo intelectual

Wanderley Anchieta e Benjamim Picado

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

O artigo é resultado da pesquisa doutoral de Wanderley Anchieta, “Personagens em Percurso: assimetrias e as direções da atenção em *Better Call Saul*”, orientada por Benjamim Picado (PPGCOM/UFF).

Fontes de financiamento

Bolsa de Doutorado Pleno no País, CAPES processo no: 88882.183834/2018-01.

Considerações éticas

Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

Apresentação anterior

Apresentado na programação do GT “Estudos de Televisão”, no XXVIII Encontro da Compós, Porto Alegre, PUC-RS, em junho de 2019.

Agradecimentos/Contribuições adicionais [a critério dos autores]

Não se aplica.