

CONFLUÊNCIAS ENTRE A CENA E O GÊNERO AUDIOVISUAL

Conflux between scene and film genre

Confluencias entre la escena y el género audiovisual

Carolina Amaral¹

Resumo

Gêneros são horizontes de possibilidades que orientam a produção e a recepção. Entendidos como um sistema de comunicação, gêneros deixam de ser um grupo de filmes, ou livros para se apresentarem como convenções. Dessa forma, podem ser identificados não apenas na totalidade da obra, mas em partes: subtramas, cenas, personagens. Este artigo analisa como gêneros distintos são usados na construção de cenas, e aproxima os estudos de roteiro dos de gênero.

Palavras-chave: Cena. Gênero audiovisual. Estudos de roteiro. Complexidade narrativa. Pousando no amor.

Abstract

Genres are different possibilities in the horizon that guide production and reception. Understood as a communication system, genres are no longer a group of films or books, but conventions we find in books, films and series. Therefore, they can be identified not only with the entirety of works, but within its parts: subplots, scenes, characters. This article brings closer Screenwriting Studies and Genre Studies by analyzing how different genres are used in scene designs.

Keywords: Scene. Genre. Screenwriting Studies. Complex TV. Crash landing on you.

Resumen

Los géneros audiovisuales son horizontes de posibilidades responsables por orientar la producción y la recepción. Vistos como un sistema de comunicación, no son un conjunto de películas o libros, pero convenciones que se presentan en dichas obras. De hecho, los géneros están no solo en la totalidad de la obra, sino en sus partes: subtramas, escenas, personajes. Este artículo, vinculado a los Estudios de guiones y Estudios de géneros, analiza cómo diferentes géneros pueden componer una escena.

Palabras-clave: Escena. Género audiovisual. Estudios de guiones. Complejidad televisiva. Aterrizaje de emergencia en tu corazón.

¹ Doutora em Comunicação Social; PPGCINE-UFF (Pesquisadora em Pós-Doutoramento FAPERJ), Niterói, RJ, Brasil. carolinaoa@id.uff.br - Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2986-7348>

Introdução

Este artigo apresenta uma tentativa de aproximar os estudos de roteiro dos estudos de gênero audiovisual, a partir da ideia aparentemente simples e basilar de cena. A cena é a unidade básica do roteiro que orienta a composição, organiza a ação e se estabelecem as relações de status entre os personagens. É na cena que o roteiro acontece, o diálogo se desenvolve e as reversões de sorte ou infortúnio surgem. O principal objetivo deste texto é incluir o gênero audiovisual na composição da cena.

É comum que os gêneros audiovisuais sejam associados a obras completas, um filme ou uma série, mas já se discute há bastante tempo os gêneros como uma espécie de ótica capaz de guiar a história. O gênero como um sistema de comunicação (Altman, 1999) complexo (Deleyto, 2009) dentro da cena e não da obra audiovisual inteira.

O objeto de análise escolhido é a série sul-coreana *Pousando no amor* (2019-2020), por conta da prolífera e crescente produção deste país do Leste Asiático, com produtos globais para exportação e consumo cada vez maior ao redor do mundo. A série foi produzida pelo Studio Dragon e exibida na Coreia do Sul entre dezembro de 2019 a fevereiro de 2020. Mundialmente, a série é distribuída pela Netflix.

1. A cena

O roteiro se desenvolve na cena. Trata-se um elemento central na composição e, no entanto, é comum que os manuais de roteiro privilegiem questões mais diretamente relacionadas à trama, como arco de personagens, viradas narrativas ou tom que uma discussão sobre a cena, o desenho de cena ou a escrita da cena. A ação se desenvolve na cena que é, ela própria, um filme em miniatura. Sabemos intuitivamente quando começa uma cena e quando ela termina. Mas, de maneira mais técnica, a cena é uma unidade dramática na qual os personagens interagem normalmente num mesmo espaço e num mesmo tempo. Cada cena tem uma intenção, um assunto, uma mudança:

A cena dramática é o bloco essencial do narrar para a tela e deve ter uma estrutura dramática completa. Isto significa que cada cena tem um protagonista motivado que quer algo e move a ação para conseguir o que quer através de conflito e oposição, em geral por um igualmente motivado antagonista. (Douglas, 2005, p. 68).

Pamela Douglas destaca, portanto, a estrutura da cena, a presença de um protagonista motivado e a oposição de um antagonista. A estrutura da cena, chamada por vezes “desenho de cena” remete ao planejamento, sobre o que é a cena e como ela está colocada. A cena tem um assunto, um tema, e normalmente o desenvolvimento das ações se dá a partir de mudanças ou transformações. Mesmo em cenas expositivas² personagens tendem a reagir, se alterar frente às informações recebidas. O dramaturgo e educador da improvisação teatral Keith Johnstone (1979) prefere o termo “mudança de status” ao analisar cenas. Para ele, “uma grande peça é uma vitrine virtuosa de transformação de status” (idem, p. 72). Uma cena não é muito diferente. As mudanças de status ocorrem entre quem tem mais ou menos poder na cena, para deleite do público. Por se tratar de um pensador do teatro, Johnstone irá detalhar a relação entre status e personagens a partir do que se fala, como se age e também o espaço que cada um ocupa na cena, afinal “status é basicamente territorial”.

O autor fala também em “quebras de rotina” (p.138), não apenas no início da história, o que alguns autores chamam de “incidente incitante³”, mas como cada cena estabelece no início uma rotina própria que deve ser interrompida. Quebra-se a expectativa de maneira que a história continue em curso: “o público continuará interessado se a história avançar de uma maneira organizada, mas eles querem ver rotinas interrompidas, e a ação contínua entre os personagens” (p.141). Linda Aronson (2010) coloca ainda que a cena deve terminar com uma pergunta, mesmo que implícita, soltar uma curiosidade para a cena seguinte.

² Cenas cujo principal objetivo é passar verbalmente uma informação.

³ Trata-se do “primeiro grande evento da narrativa, a causa primária de tudo que se segue, colocando os outros quatro elementos – complicações progressivas, crise, climas e resolução – em movimento” (McKee, 2006, p.176).

Seja através de uma pergunta ou curiosidade, o que não devemos negar é que uma cena gera efeitos na cena seguinte. A cena se encontra na estrutura maior da trama, o que a inclui na lógica de eventos da história. Essa lógica pode ser absurda, ou de causalidade, de qualquer forma, gerando um impacto de maior ou menor grau refletido na cena seguinte. Aristóteles argumenta por uma cadeia de causalidade que seria responsável pela “unidade de ação”. A unidade de ação preza pela continuidade a partir de um objetivo a ser alcançado em etapas até o final da história. Existem uma ou mais metas principais que traçarão a linha de ação, construída através de uma relação de causa e efeito gerando uma integridade dinâmica. Uma cadeia sucessiva na qual um efeito gera uma ação, uma reação, e assim, instaura uma nova causa, recomeçando o processo novamente, tudo justificado pelas motivações dos personagens. Esse modelo narrativo está associado ao que se convencionou chamar de “narrativa clássica”⁴.

A “narrativa clássica” apresentaria um protagonista, um herói a desenvolver sua jornada. O segundo ponto destacado por Douglas sobre a cena dramática é exatamente a presença de um protagonista motivado. Mas o protagonista da cena não necessariamente é o protagonista da história; é importante perceber quem está no centro da ação conduzindo no momento. Ao longo da cena, pode haver uma variação, como no caso da mudança de status que já mencionamos, ou de conflitos diretos. O importante é que a cena é o lugar onde os personagens interagem e se transformam.

Para construir essa ação em conflito, é interessante que as intenções das personagens, sejam transformadas pouco a pouco ao longo da cena. São as unidades da ação, também chamadas de beats (Maciel, 2003), que definem objetivos e mudanças de objetivos. Beat é um termo que vem da atuação e remete ao método de quebrar falas e pausas em micro-intenções que respondem a um super objetivo do personagem na história. A cena, portanto, pode ser quebrada em alguns beats. Mas acontece também de um mesmo beat ser repetido em mais de uma cena, como quando o casal apaixonado aparece em uma série de ações e contextos distintos que exploram a mesma intenção, o mesmo beat: apresentar a paixão.

⁴ Há modelos alternativos a tal esquema mesmo num cinema hegemônico. Rick Altman (2008) lembra das narrativas de duplo foco, que funcionam alternando entre dois personagens por simultaneidade e comparação, e o multifoco que estabelece sucessivas unidades de acompanhamento na história. Ainda que tais modelos prezem por uma descontinuidade ou, no mínimo, alternância, as cenas em sequência não deixam de gerar efeitos na cena seguinte. Sobre narrativas multifoco ou multiplot, Aronson (2010) sugere até que uma cena de uma trama serve para dar energia à outra trama na cena seguinte.

Mas Aronson (2010) lembra que a repetição do mesmo beat em várias cenas acabe influenciando o ritmo do filme, tornando-o mais lento. O ritmo é também um elemento da cena que se pode construir pela combinação entre ações e diálogos, conflitos e pausas. Mesmo na escrita da cena, percebe-se um ritmo a partir da descrição maior ou menor de detalhes, do tamanho da cena e da organização entre descrições e diálogos.

Yves Lavandier (2003) ao discutir a unidade narrativa, ou seja uma unidade de ação, tempo e espaço, se refere ainda a unidades temáticas ou de estilo (p.201). Segundo o autor, seriam formas de unidade não-desdenháveis que desempenham um papel muito importante.

O gênero e o estilo são igualmente fatores de unidade. A priori, não faz falta nenhum esforço particular. Não conhecemos nenhuma sinfonia que se inicie com um movimento barroco, prossiga com um movimento romântico, e conclua com o dodecafonismo. No entanto... um filme como *Um romance muito perigoso* (Into the Night, 1985) começa com comédia e termina com sangue, o que provoca uma ruptura desconcertante (ibidem, 2003, p.207)

O autor vai argumentar contra essa brusca mudança de estilo, mas nos interessa aqui é perceber que tal mudança de gênero num mesmo filme é comum até em narrativas convencionais. Um exemplo fácil de notar é a presença de cenas musicais nas quais vemos e ouvimos uma outra maneira de interagir com a câmera e os olhares, personagens se portam e movem os corpos de outra forma, além de uma sobreposição da música em toda banda sonora. O “estilo musical” como nos fala Bordwell (2008, p. 59), “é voltado para a representação de estados emocionais, tais como grandiosidade, vitalidade ou ameaça”. O estilo musical pode não estar em filmes que costumamos associar ao gênero musical, mas a cenas, no caso de performances isoladas. O que estou tentando argumentar aqui é que o gênero pode fazer parte do desenho de cena e as mudanças de gênero acompanharem as mudanças de intenções dos personagens, ou de status entre eles.

2. O gênero audiovisual

Os gêneros audiovisuais já são elementos consolidados na indústria cinematográfica e televisiva e mesmo um espectador não muito frequente seria capaz de identificar um filme de ação, uma novela melodramática ou um sitcom, sem muita dificuldade, e se interessar ou não com apenas alguns segundos antes de zapear para o próximo canal.

Tal facilidade em identificar características genéricas, por vezes foi confundida com uma estrutura estável e imutável; tanto no caso de clichês e estereótipos vulgares, quanto na identificação de cânones, obras “exemplares” de cada gênero a serem admiradas e copiadas. Nos dois casos, a abordagem é a mesma: gêneros classificam, categorizam e estabilizam a produção audiovisual. Na Poética de Aristóteles, comédia e tragédia são mundos opostos nos quais, respectivamente, “uma se propõe imitar os homens, representando-os piores; a outra os torna melhores do que são na realidade” (Aristóteles, Edição Kindle). Aristóteles se referia ao teatro que se fazia no seu tempo, porém, ideias similares foram repetidas alguns milhares de anos depois e costumam ser repaginadas com outro vocabulário, mas o mesmo intuito definidor e categórico, separando e dividindo limites e características entre os gêneros.

Cleise F. Mendes (2008, p. XX) fala em como o gênero “é uma ótica, um dispositivo que orienta tanto a produção quanto a ‘entrada’ do leitor no texto, como cúmplice dessa visão”. A autora faz a distinção entre os gêneros primordiais – lírico, épico e dramático – referentes às máscaras originárias que poderiam ser fundidas, trocadas e remodeladas, dos gêneros retóricos ou afetivos (porque movem afetos nos espectadores) que podem ser subdivisões infinitas desses primeiros. Sob essa visão, o gênero organiza uma perspectiva a partir da qual aquela história será narrada e sentida pelo espectador.

O que os estudiosos de gêneros audiovisuais, há algum tempo, pretendem mostrar é como os gêneros fazem parte de um processo maior do que as convenções estéticas as quais dão forma e organizam. Os gêneros ajudam a vender, a estabelecer as relações entre crítica, academia, estúdios e público. Rick Altman (1999) vê o gênero como um sistema de comunicação que integra

todos estes interagentes, numa rede de recepção e produção mais ampla que permite até que um filme, a princípio considerado de um gênero, poderá anos mais tarde ser reavaliado e repensado dentro do recorte de outro.

O gênero não é determinado apenas por componentes do enredo, mas como tal trama se dá a ver audiovisualmente, através de cenários, casting, figurino, atuação, mise-en-scène, ritmo, trilha sonora entre muitos outros elementos. Atores como Cary Grant ou Jack Chan carregam consigo expectativas do público para com os projetos dos quais fazem parte. Portanto, o gênero tem uma lógica interna de composição, mas também uma interrelação com outros textos e elementos.

Além disso, algumas cenas específicas podem destoar da mesma lógica de composição de uma porção maior do filme. É o caso já citado de performances de dança ou canto em filmes que não considerariamos um musical, como o drama cômico *Toni Erdman* (2016) ou em diversos documentários dirigidos por Eduardo Coutinho. Um filme como *Parasita* (2019) é estruturado a partir de uma multiplicidade de gêneros como a comédia, o horror e o drama, que se beneficiam de efeitos próprios e engajamentos específicos para o desenho da trama: comédia na parte inicial de exposição e apresentação do universo e dos personagens, horror e ação no momento de clímax e uma melancolia dramática ao final.

É por conta dessa capacidade de comportar vários gêneros numa mesma obra que alguns autores (Altman, Deleyto, Amaral, entre outros) apontam para um modelo sistêmico do fenômeno genérico. O gênero é um sistema de comunicação, como já se disse antes, e um sistema de comunicação complexo. Dessa forma, o gênero está sempre mudando, ocorrendo em intercessões diversas cujos parâmetros não podemos controlar ou demarcar, apenas colocar num mapa de possibilidades. Assim, o gênero organiza convenções que se encontram nos filmes, porém essas convenções são variáveis e estão em conexão com visões de mundo, modos de produção, discursos e outros sistemas genéricos.

Por outro lado, o gênero e a narrativa são elementos centrais no estudo contemporâneo da mídia, como faz Ian McDonald (2013) ao relembrar Horace Newcomb: “narrativa e gênero – a construção efetivamente narrativa – são a base para a criação na tradição Ocidental e americana cinematográfica e televisiva” e que seu estudo raramente é superestimado. O gênero, portanto, estaria no centro das escolhas do narrar (*storytelling*).

Nos estudos sobre a produção televisiva atual, “complexidade narrativa” (*complex TV*) foi o termo usado por Mittel (2012, 2015) para dar conta da produção dos últimos vinte anos da televisão que investiu em estratégias narrativas para promover o engajamento contínuo entre o público e as séries. Além de novas práticas espectatoriais (como o *binge-watch*), novas tecnologias (como o *streaming*) e novos agentes importantes na produção (como a Netflix), a complexidade narrativa é, sobretudo, um investimento em estratégias de *storytelling*. Uma delas, como lembra Marcel Vieira (2014) é a mescla intencional de gêneros. Junto à construção de arcos narrativos em diferentes amplitudes – a cena, o episódio, a temporada – e personagens complexos, ou seja, que apresentem dimensões conflitantes, a mistura de gêneros está alinhada ao que Mittel (2015) chama de efeito especial narrativo: “esta estratégia ocorre quando um programa flexiona seus músculos narrativos para surpreender e maravilhar um espectador”.

Normalmente, a complexidade narrativa é analisada dentro do contexto estadunidense, ou pelo menos, anglófono. Neste artigo quero falar sobre este elemento da complexidade narrativa – a mescla intencional de gêneros – numa indústria ascendente no mundo, a televisão coreana. Os mesmos elementos observados por Mittel nos programas norte-americanos, em especial, o desenvolvimento de personagens, os prazeres da serialidade, ou seja, de se acompanhar uma história em andamento, em uníssono com a fruição episódica e a mistura de gêneros, são facilmente identificados na série sul-coreana *Pousando no amor*.

3. Hallyu e a serialidade dos K-dramas

Mittel (2015) lembra que na TV, durante décadas, a serialidade, ou seja, as tramas narrativas contínuas cuja resolução perpassaria episódios, ficaram confinadas às novelas (*daytime soap operas*). Contudo, nas duas últimas décadas, séries da TV americana que antes privilegiavam o enquadramento episódico como os dramas do horário nobre (*primetime dramas*) e os sitcoms passaram a se beneficiar de uma serialização, ou seja, a construção maior de ganchos narrativos em confluência com a história episódica parcialmente resolvida. O que, segundo o autor, contribuiu para a fidelização e engajamento do público.

O formato narrativo das “novelas coreanas”, também chamadas K-dramas ou doramas⁵ combina serialidade e narrativa episódica. Os K-dramas foram baseados nos *trendy dramas*, surgidos nas décadas de 80 e 90 no Japão, narrativas de amor, urbanas, rápidas e cosmopolitas direcionadas a um público feminino, com um crescente poder de compra no país (Monteiro, 2018, p.47). Assim como as novelas latino-americanas, também chamadas telenovelas, que produzem uma história serial contada em uma temporada com episódios diários por meses, os K-dramas são histórias com princípio, meio e fim narradas durante uma única temporada. No entanto, ao invés de episódios diários de 45 minutos, os K-dramas contam com episódios semanais ou bissemanais mais longos, de uma hora ou uma hora e meia. A duração total também é mais curta: entre doze e vinte episódios.

As histórias são fortemente baseadas num romance heterossexual e os obstáculos que impedem o casal de ficar junto. Por mais que alguns dramas privilegiem tramas de ação ou ficção científica, outros, comédia, outros até são dramas históricos, a tônica melodramática e romântica costuma perpassar todos os títulos. O sucesso dos K-dramas não apenas no sudeste asiático mas em outros lugares do mundo como a Europa e a América Latina faz parte do que se convencionou chamar de *Hallyu*, a “onda coreana” que corresponde ao aumento de consumo de produtos sul-coreanos como séries de TV, música pop (o K-POP), culinária e até mesmo um incremento no fluxo de turistas para no país (Lee, 2015). Atualmente, no catálogo brasileiro da Netflix encontram-se mais de cem títulos de dramas televisivos sul-coreanos (Monteiro, 2018, p.11). A extensão global da *Hallyu* normalmente é estudada no contexto do leste e sudeste asiático, mas também já se observam estudos sobre fãs na América Latina (Monteiro, 2018), Estados Unidos (Ju, 2019), África (Glynn e Kim, 2014 *apud* Lee, 2015) e Europa (Lee, 2015).

Por se tratar de um conteúdo extremamente popular, com origens claras no melodrama (Lin, 2019 e Ang, 2007) os K-dramas não são normalmente entendidos como narrativas complexas, da forma como conceituou Mittel. Muito pelo contrário, é comum que os estudos se concentrem no caráter formulaico das histórias (Lin, Lee, entre outros) e *tropos* que se repetem de um

⁵ Nome muito utilizado no Brasil pelos fãs de K-dramas, mas que, originalmente, se refere aos dramas japoneses, por se tratar da pronúncia japonesa para a palavra drama.

título para o outro (Ju, 2019). No entanto, eu gostaria de ressaltar em *Pousando no amor* características como a serialidade, a complexidade dos protagonistas e a já mencionada mescla intencional de gêneros.

Altman e Deleyto afirmam que a natureza do gênero é se combinar a outros, mesmo no cinema hegemônico ou na televisão, o que Altman (1999) chama de “coquetel de Hollywood”. Para tais autores, não há nada de transgressor na combinação de gêneros, até porque não existiria uma ideia de “pureza” do gênero, a regra é a “contaminação”. Há uma bibliografia extensa sobre como gêneros, ou convenções de gêneros podem ser combinadas num mesmo texto, mas falta uma análise mais detalhada de como essa combinação funciona no nível da cena: ações propostas, diálogos, tom e níveis de crença ou descrença.

Como afirma Marcel Vieira (2014) “gêneros são práticas discursivas e estratégias dramatúrgicas de construção de sentido que se materializam em procedimentos específicos de elaboração de cena, personagem, trama e encenação”. Em *Pousando no Amor*, a depender do gênero escolhido para determinada cena, estamos mais ou menos céticos, mais ou menos dispostos a demonstrações excessivas de afeto, mais ou menos suscetíveis a estratégias como suspense e ganchos narrativos.

A série traz a história de Se-ri Yoon, uma empresária sul-coreana bilionária e a herdeira escolhida para suceder o pai nos negócios da família, apesar de ser mulher e caçula, o que a desqualifica na cultura coreana. Dias antes de assumir a presidência, Se-ri salta de parapente nos arredores de Seul e um tornado inesperado a leva para além da fronteira, cruzando o paralelo 38° e chegando à Coreia do Norte. Ao atingir o chão, ela cai literalmente em cima do Capitão Ri Jeong-hyuk, um militar que fazia a ronda para ver os estragos que o tornado teria causado. A série é sobre esse casal se apaixonando e vivendo um amor impossível.

A trama romântica é central na história, porém, existem intrigas de poder envolvendo os departamentos da burocracia no Norte e a própria família de Se-ri no Sul. Um casal secundário que também vive o dilema do amor impossível (um golpista do sul e uma jovem da elite norte-coreana) e, principalmente, toda uma gama de personagens coadjuvantes na vila norte-coreana que

trazem nuances pouco vistas nas representações desse que é considerado um dos países mais fechados do mundo⁶. Por outro lado, há críticas de que tal representação fosse idealizada demais, focando em dramas pessoais e ignorando temas centrais da tensa relação entre as duas Coreias⁷. Mas como disse um dos escritores da série Kwak Moon-wan, um desertor norte-coreano ele mesmo, “não era necessário falar sobre armas nucleares, é uma comédia romântica” (Lee, 2020).

É curioso que um dos escritores tenha definido a série a partir de tal gênero. Trata-se de uma história sobre fronteiras intransponíveis, espionagem, golpes, questões de vida ou morte, temáticas em geral pouco afeitas ao gênero leve e romântico anunciado. E também luto, disputas familiares, amizade, elementos próprios para um melodrama. O que chamamos em roteiro de trama A, a trama principal, o que carrega a história e coloca todas as outras tramas dependentes dela, é o romance entre Se-ri e Jeong-hyuk, sem dúvida. Nos primeiros seis episódios (cerca de 40% da história) a dinâmica do confronto verbal, a solução de fingir serem noivos para resolverem problemas (a verdade a partir de mentiras) e ciúmes divertidos são convenções típicas de comédias românticas que parecem afastar o casal central quando na verdade performam uma aproximação (Amaral, 2018). No diálogo⁸ a seguir, presente no início do episódio 6, tal situação fica clara. Se-ri e Jeong-hyuk encontraram com um ex-pretendente dela – Seung-jun, um golpista que fugiu para o norte para ficar livre da Interpol – e ela quer fazê-lo de aliado, ao que Jeong-hyuk discorda.

Jeong-hyuk: Como pode confiar nele?

Se-ri: Acho que tem razão... Mas como o Seung-jun disse, nosso encontro aqui pode ter sido destino.

⁶ A representação da Coreia do Norte com personagens complexos e sentimentos reais foi elogiada até por desertores norte-coreanos (Kim e Denyer, 2020). Apesar de alguns personagens serem retratados de forma caricata/plana - como o principal vilão que encarna do início ao fim o mal: um militar corrupto norte-coreano, egoísta, assassino e sem escrúpulos – os protagonistas e vários coadjuvantes surpreendem pelas suas trajetórias e características conflitantes.

⁷ A divisão entre Norte e Sul na Coreia foi estabelecida no final da Segunda Guerra Mundial, repartindo o país em zonas de influência estadunidense (Sul) e soviética (Norte), no que foi considerado um dos frutos precoces da Guerra Fria. A Guerra da Coreia (1950-1953), talvez o primeiro “conflito quente” da Guerra Fria, manteve a divisão num cessar-fogo sem solução. Em tese, as duas Coreias ainda estão em guerra, com períodos de maior ou menor tentativas de acordos diplomáticos. A divisão se dá no paralelo 38°, uma das fronteiras mais fechadas e vigiadas do mundo.

⁸ Copiado a partir da legenda da Netflix.

Jeong-hyuk: (rindo irônico) Acha que destino é tão simples?

Se-ri: Quase me casei com ele e o encontrei aqui. Não é comum.

Jeong-hyuk: Então, por exemplo... vou só dar um exemplo. Você caiu do céu do nada, e eu te encontrei. Você fugiu, mas acabou na minha casa.

Se-ri: É só coincidência...

Jeong-hyuk: O quê? Não é assim, o que você disse é coincidência.

Se-ri: Bem... por que está sendo tão competitivo com uma coisa dessas?

Jeong-hyuk: Eu não quis dizer isso. Estava esclarecendo a diferença entre destino e coincidência.

Se-ri: O quê? Jeong-hyuk, quer ser meu destino?

Jeong-hyuk: não é isso.

Se-ri: Certo. Digamos que o destino nos uniu.

Jeong-hyuk: Não precisa.

Se-ri: Afinal, é um encontro através de fronteiras. Podemos dizer isso.

Jeong-hyuk: Eu disse que não precisa!

A dinâmica de negar sentimentos e ao mesmo tempo, deixá-los bem claro é a tônica até aqui. Uma convenção da comédia romântica: eles se tornam um casal sem nem mesmo notarem. O desenho da cena se constrói da seguinte forma: Capitão Ri e Se-ri chegam num quarto de hotel em Pyongyang, capital da Coreia do Norte, onde pretendem tirar um passaporte falso para ela. Antes de entrar no quarto, ele faz sinal para que ela se mantenha em silêncio causando um suspense. Em seguida, ele descobre e desativa diversas escutas pelo quarto. Quando finalmente podem conversar, as falas vão da tensão de estarem sendo vigiados, do medo que Se-ri tem de ser pega, ao diálogo transcrito. É uma cena de menos de quatro minutos, mas que o tom de tensão e suspense vai pouco a pouco se dissolvendo num alívio cômico e romântico. É comum ouvirmos que o gênero audiovisual indica o tom ou a atmosfera para determinado momento, mas ele também indica direções. Direções que podem ser frustradas, cumpridas, ou no caso da cena em questão, sobrepostas.

Ao final deste episódio, Se-ri, numa de suas tentativas de voltar ao Sul, é interceptada por militares norte-coreanos que tentam impedi-la e Jeong-hyuk toma um tiro protegendo-a. Um tiro que o coloca entre a vida e a morte e não de uma maneira

engraçada e peculiar, como em rom-coms. É sério. Estão inevitavelmente entre a ação e o sofrimento, numa temporalidade em que os personagens parecem reconhecer tudo “tarde demais”, um tema recorrente do melodrama.

No episódio 8, Jeong-hyuk está ferido no hospital, mas consegue localizar Se-ri na casa de Seung-jun e ir atrás dela. O caminho é difícil, ele segue a rede elétrica pela floresta, em meio a uma nevasca. Ele luta com cinco seguranças para, então, se encontrar com ela. O frio, a debilidade física e até lutas corporais são obstáculos físicos para se chegar ao obstáculo central da trama, os próprios personagens, e a divisão entre as Coreias.

Na série, a situação tensa entre os dois países que impede o contato entre seus habitantes e a estada dos cidadãos no país vizinho é o conflito mais abrangente. Esse conflito geopolítico é traduzido em cada conflito da série, incluindo a trama central de amor entre os protagonistas. Esta é uma das principais estratégias de storytelling da série, num movimento de fractal no qual os conflitos se espelham. Tal procedimento se aproxima do que em melodrama chamamos de simbolização exacerbada que consiste em fazer encarnar no corpo da história sua visão moral a partir de metáforas visuais (Baltar e Amaral, 2021). No entanto, ao invés de sobressaltar valores morais como, por exemplo, lados opostos, Norte e Sul no caso, a partir de ideias muito claras de virtude e vilania, a série apresenta dilemas éticos em que vilões e mocinhos encontram-se nos dois países em igual número. Há, inclusive, a jornada do coadjuvante Man-bok que de responsável pelas escutas, chamado por todos de “o rato”, passa a integrar a equipe do capitão Ri e proteger o casal principal com o seu trabalho.

O clímax da série – e gancho para o início do último episódio – se dá na fronteira entre as duas Coreias, quando Jeong-hyuk e sua equipe são devolvidos ao norte em troca de outros prisioneiros. Já do outro lado da linha demarcatória, Jeong-hyuk atravessa mais uma vez a fronteira para se despedir de Se-ri. Guardas de ambos os lados apontam-se armas enquanto o casal se despede (Figura 1). Vários planos são feitos para ressaltar este conflito e esta divisão, mas a maleabilidade com que personagens atravessam essa fronteira “intransponível” aponta para uma vontade/fantasia de unificação, citada por Se-ri nominalmente em alguns diálogos. A série se aproveita dos graus distintos de credibilidade ou fabulações que os gêneros abrem para narrar uma história sobre um conflito geopolítico em crise há décadas e também, uma fantasia de unificação e paz.

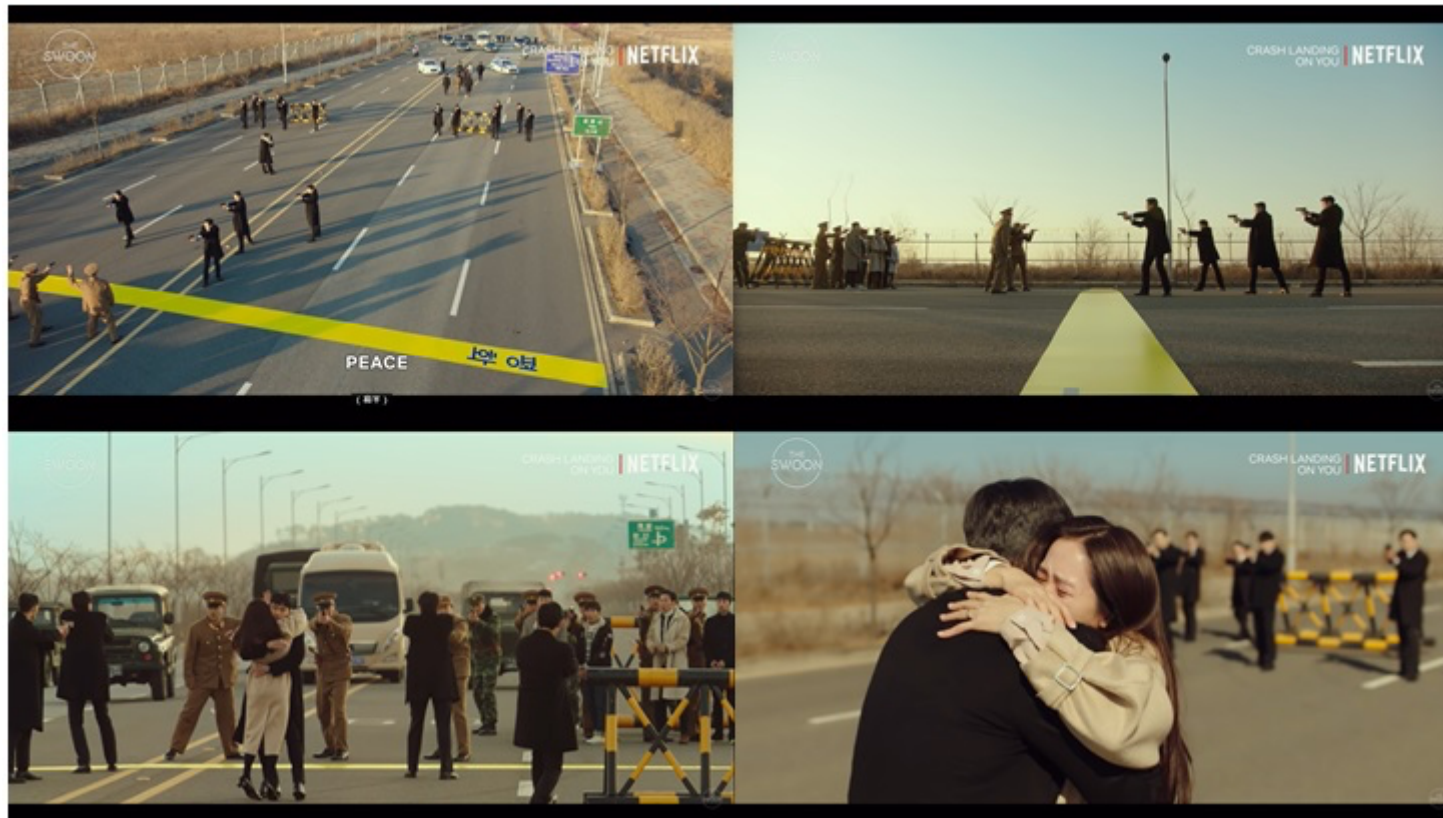


Figura 1 – Mapa Diferentes planos para mostrar tensão e despedida na fronteira em Pousando no amor

Uma comédia romântica costuma ter o ambiente protegido pelo o que Deleyto (2009) chama de “espaço cômico”, um espaço narrativo, porque construído pela história e transformação gradativa das personagens, onde ameaças ou inadequações não podem triunfar e a esperança de uma visão otimista é assumida pelo casal protagonista. Ou seja, a comédia romântica conseguiria dar conta de uma faceta do relacionamento retratado, mas com a inserção do melodrama, do suspense e espionagem, a história de amor abarca tanto a seriedade dos riscos, muito raros em rom-coms, com a ideia de um espaço protegido pela intimidade do

casal. Nessa conjuntura de multiplicidade genérica, podemos adaptar o conceito de Deleyto para “espaço íntimo”. É a intimidade do casal que os protege dos riscos da trama e promove uma visão otimista e acolhedora apesar de tudo.

Do ponto de vista da construção de trama e escrita de roteiro são os conflitos escalonados do mais interno problema emocional-afetivo ao mais externo problema geopolítico que fazem com que a trama avance ganhando energia de cena a cena numa teia de trajetórias que se cruzam. O que constrói uma ideia de clímax: romântico, de suspense e ação. A série se aproveita da liberdade que cada gênero pode dar para tornar crível determinados momentos. Por exemplo, as cenas de luta são coreografadas e filmadas como filmes de ação que a Coreia do Sul é famosa por produzir, como os de Park Chan-woo. É uma convenção do filme de ação, mais especificamente, dos filmes de artes marciais, que o protagonista lute sozinho com múltiplos oponentes e ainda assim saia vencedor. Por mais convencional que sejam, as cenas costumam ser construídas de forma que a vitória seja sempre “por pouco”, o que causa um suspense e cria uma energia, uma troca de energia entre o público e a história: o público gera uma expectativa com a história que é devolvida ao final da cena na forma de alívio de tensão. É a adesão à comédia romântica logo no início que não nos faz questionar tanto a premissa da história: um tornado ser capaz de fazer um parapente atravessar a fronteira⁹. Também, é a premissa inequívoca de elementos melodramáticos, combinados a convenções do suspense e do filme de espionagem, que nos faz temer pelo destino dos protagonistas que, nos contornos de uma comédia romântica teriam a certeza da proteção do “espaço cômico”.

Dessa forma, triangular diferentes gêneros ajuda a combinar essas trocas de energia entre público e história não apenas no desenho da trama, mas no desenho da cena. Ao final da luta, o embate romântico ganha energia da cena que acabou de acontecer. As diversas situações de vida ou morte que o casal tem que enfrentar fortalecem os laços que parecem estar sendo cortados, quando, na verdade, são fortalecidos. A tensão sexual também é construída nos moldes de uma comédia romântica e o constante

⁹ Apesar de a roteirista principal da série esclarecer que a ideia surgiu de um caso real em que, depois de uma tempestade de vento e muita névoa, uma atriz sul-coreana e três amigos em viagem de barco foram parar em águas disputadas entre Sul e Norte (Kim e Denyer, 2020). Na verdade, nem tudo que é real é verossímil e a comédia romântica nos ajuda a aceitar com maior facilidade a verossimilhança da premissa.

retardar da consumação entre o casal (Amaral, 2018), por sua vez, empresta energia à trama de perseguição política. A combinação de gêneros ajuda na formação de um complexo mecanismo de *storytelling*, no qual constantemente a história flexiona seus músculos para maravilhar o espectador. Se a complexidade narrativa é normalmente vista em termos de enigmas inesperados, e grandes viradas narrativas, gostaria de propor um tipo de complexidade que leva em conta a construção emocional entre espectador e história, um ziguezague de emoções que se intercalam e que doam energia de uma trama à outra, de uma cena à outra.

4. Colocações finais

O artigo tenta mostrar como os propósitos de uma cena e seu desenho narrativo podem funcionar com convenções de gêneros distintos. Além disso, a cena e a trama se aproveitam de atmosferas e diferentes níveis de credibilidade ou fantasia que os gêneros inferem. Mais ainda, uma cena de luta fornece um grau de energia no contato com o espectador que vai desembarcar na cena seguinte, o mesmo acontecendo com uma tensão dramática ou de suspense, e um alívio cômico ou romântico.

A narrativa pode ser vista como uma interação entre público e história, algo que Spaulding (2011) vê em termos de troca de energia mesmo, não apenas emocional, mas física, com o público respondendo “mais forte ou suave, e sentindo a emoção da história de forma tão ruidosa que os outros entendem” (p.109). Nesse artigo, a tentativa foi pensar como tais energias podem ser entendidas no nível da cena, e combinadas a partir de gêneros distintos. Se a causalidade promove uma cadeia lógica em que uma cena está ligada à outra, podemos pensar o sequenciar de cenas em termos de uma cadeia de energia em que uma cena empresta para a seguinte seja em termos de perguntas lançadas pela história ou pela combinação de atmosferas que se alimentam.

Se os gêneros são, como citado antes, afetivos, eles tendem a traduzir seus efeitos em convenções reconhecidas pelo público. O trânsito energético entre os gêneros acontece de cena a cena, e até mesmo dentro de uma mesma cena e o público

pode se beneficiar dessa arquitetura complexa de convenções na experiência espectral que envolve o entendimento da história, mas também o contato emocional, corpo a corpo com cenas, personagens e tramas.

REFERÊNCIAS

- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London, BFI.
- _____. (2008). *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press.
- Amaral, C. *O espaço-tempo da comédia romântica*. Tese (Doutorado em Comunicação). Orientador: Maurício de Bragança e Coorientador: Celestino Deleyto. UFF, Niterói, 2018.
- Baltar, M. Amaral, C. Antecipação, complexidade narrativa e o melodrama paternal em *This is Us*. In: *Iba do Desterro* 74(1), January 2021. DOI: [10.5007/2175-8026.2021.e74914](https://doi.org/10.5007/2175-8026.2021.e74914)
- Ang, I. (2007). Television Fictions Around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective. In Sage journals - *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*. Vol: 2, issue: 2, 2007. p 18-30. DOI: [10.7227/CST.2.2.4](https://doi.org/10.7227/CST.2.2.4)
- Aristóteles. *Arte Poética*. (Tradução: Mozart Lacerda Vieira Jr). E-book Kindle.
- Aronson, L. (2010). *21st Century Screenplay: A comprehensive guide to writing tomorrow's films*. Allen & Unwin. Edição do Kindle.
- Deleyto, C. (2009). *The secret life of romantic comedy*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Douglas, P. (2005). *Writing the TV drama series*. Studio City: Michael Wiese Productions.
- Johnstone, K. (1979). *Impro: Improvisation and Theater*. New York: Routledge.
- Ju, H. (2019). Korean TV drama viewership on Netflix: Transcultural affection, romance, and identities. In: *Journal of International and Intercultural Communication*. DOI: [10.1080/17513057.2019.1606269](https://doi.org/10.1080/17513057.2019.1606269)
- Kim, M. J, Denyer, S. (18 de abril de 2020). Amid lockdown binge watching, U.S. viewers savor story that puts a human face on North Korea. In: *Washington Post*. Acesso em 31/05/2021 de: https://www.washingtonpost.com/world/asia_pacific/south-korea-crash-landing-on-you-defectors-netflix/2020/04/17/d78c761c-7994-11ea-a311-adb1344719a9_story.html
- Lavandier, Yves. (2003). *La Dramaturgia*. Madrid: EIUNSA.

- Lee, H. (23 de fevereiro de 2020). A cross-border love story sweeps up South Korea. [versão eletrônica]. *ABC News*. Acesso em 10/10/2020 de: <https://abc7ny.com/a-cross-border-love-story-sweeps-up-south-korea/5960813/>
- Lee, M. j. (2015). Desiring Asian Masculinities through Hallyu Tourism. In: J. Y. Park, A. G. Lee (Eds.), *The Rise of K-Dramas: Essays on Korean Television and Its Global Consumption*. Jefferson: Macfarland.
- Lin, W. (2019). Reconsidering Love in Japanese and Korean Trendy Dramas. In *Tamkang Review*, 50.1, December, 2019. DOI: 10.6184/TKR.201912_50(1).0007
- Macdonald, I. W. (2013). *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Maciel, L. (2003). *O poder do clímax: fundamentos de roteiro de cinema e TV*. Rio de Janeiro: Record.
- McKee, R. (2006). *Story: substancia, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra.
- Mendes, C. F. (2008). *A gargalhada de Ulisses - a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva.
- Mittell, J. (2012). Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In *Revista Matrizes*. Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012. São Paulo: USP/ECA.
- _____. (2015). *Complex TV - The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York and London: New York University Press. (e-book).
- Monteiro, D. S. M. (2018). *Um mergulho na Onda Coreana, Nostalgia e Cultura Pop na série de K-dramas "Reply"*. Dissertação de mestrado. Orientador: Afonso de Albuquerque. Niterói, 2018. 168 f.
- Spaulding, A. E. (2011). *The Art of Storytelling – Telling Truths through Telling Stories*. Lanham, Toronto e Plymouth: The Scarecrow Press.
- Vieira, M. (2014). Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê. In *Lumina*. Vol.8, nº1. Juiz de Fora: UFJF, junho de 2014. DOI: <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2014.v8.21122>.