

UFRRJ

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE HISTÓRIA - PROFHISTÓRIA

DISSERTAÇÃO

SÉRIES TELEVISIVAS, REGIMES DE SENTIDO E ENSINO DE HISTÓRIA:  
PARÂMETROS CRÍTICOS PARA A CONSTRUÇÃO DE SÉRIES TELEVISIVAS  
HISTÓRICAS NÃO-DOCUMENTAIS

MAURÍCIO DOS SANTOS FERREIRA

2017



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE HISTÓRIA - PROFHISTÓRIA

SÉRIES TELEVISIVAS, REGIMES DE SENTIDO E ENSINO DE HISTÓRIA:  
PARÂMETROS CRÍTICOS PARA A CONSTRUÇÃO DE SÉRIES TELEVISIVAS  
HISTÓRICAS NÃO-DOCUMENTAIS

MAURÍCIO DOS SANTOS FERREIRA

Sob a Orientação da Professor

Alexander Martins Vianna

Dissertação submetida como requisito parcial  
para a obtenção do grau de Mestre em Ensino  
de História, no Mestrado Profissional em  
Ensino de História, área de concentração  
Ensino de História.

Seropédica, RJ  
Fevereiro de 2017

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F383s Ferreira, Maurício dos Santos , 1977-  
SÉRIES TELEVISIVAS, REGIMES DE SENTIDO E ENSINO DE  
HISTÓRIA: PARÂMETROS CRÍTICOS PARA A CONSTRUÇÃO DE  
SÉRIES TELEVISIVAS HISTÓRICAS NÃO-DOCUMENTAIS. /  
Maurício dos Santos Ferreira. - 2017.  
103 f.: il.

Orientador: Alexander Martins Vianna.  
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural  
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ensino  
de História - PROFHISTÓRIA, 2017.

1. Consultoria Histórica. 2. Séries Televisivas. 3.  
Letramento Histórico. I. Vianna, Alexander Martins,  
1974-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio  
de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Ensino de  
História - PROFHISTÓRIA III. Título.

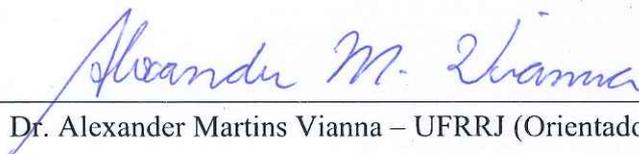
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO INSTITUTO DE  
CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE HISTÓRIA - PROFHISTÓRIA

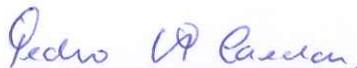
Séries televisivas, regimes de sentido e ensino de história: parâmetros críticos para a  
construção de séries televisivas históricas não-documentais

**MAURÍCIO DOS SANTOS FERREIRA**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ensino de História**, no Mestrado Profissional em Ensino de História, área de Concentração Ensino de História.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 22/02/2017

  
Dr. Alexander Martins Vianna – UFRRJ (Orientador)

  
Dr. Pedro Caldas – UNIRIO

  
Dra. Regina Maria de Oliveira Ribeiro – UFRRJ

Em memória de Dona Lélia. Historiadora e Professora do Ensino Básico. Por acreditar e mostrar que um jovem sem recursos e nenhum horizonte de expectativa, por meio da História, poderia conhecer vários mundos e transformar sua realidade.

## AGRADECIMENTOS

Ser grato – e manter vivo esse sentimento de gratidão – é uma tarefa fácil, mas agradecer e transformar esse sentimento de gratidão em palavras é de extrema dificuldade em uma vida repleta de pessoas maravilhosas, que caminharam ao meu lado, cada qual deixando uma marca que nunca poderá ser apagada quando me apoiaram em minha trajetória. Agradeço ao meu orientador Alexander Martins Viana por me dar a mão, me guiar e trilhar comigo essa jornada de forma tão terna, por sua generosidade e pela amizade resultante deste processo que levarei para o resto da vida; agradeço a minha família, em especial, minha esposa Cris, por vivenciar comigo todas as adversidades, suportar as ausências e, por esses dois anos de cárcere privado, dar prova de amor; agradeço a Maria por seus sorrisos, por me tirar do escritório nos momentos em que precisava e me conduzir a ele incentivando meu trabalho em momentos de procrastinação; agradeço aos amigos que, cada um a sua maneira, acreditou no meu potencial e contribuiu para esse trabalho; agradeço a Rosângela, pois, sem ela, eu não seria um historiador que hoje sou; agradeço a Alexandre, mentor, amigo por investir em minha formação e por acreditar nos sonhos de um jovem pupilo. Agradeço a Maria Helena por tudo e palavras que não seriam suficientes para agradecer. Faço um agradecimento especial para Patty e Lúcio, que cuidaram de mim, me socorreram várias e várias vezes, ouviram minhas lamúrias, cuidaram de minha saúde, pelas noites de pipoca e bate-papo e pelas viagens emergenciais para manter minha sanidade mental. Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Ensino de História – PROFHISTÓRIA e a sua rede nacional, principalmente ao Profhistoria UFRRJ, que se tornou minha segunda casa e a seu corpo docente sem igual. Agradeço aos meus companheiros, agora mestres, pela constante troca que tanto contribuiu para minha trajetória durante o mestrado. Agradeço a Vivian de Oliveira, com quem tanto aprendi nestes últimos anos, pelas orações, pelos conselhos e por todo trabalho maravilhoso que faz. Agradeço a João Camargo e Avec, pela paciência, pelas aulas e pela generosidade tamanha. Agradeço a toda a equipe de produção e que foram tão generosos, tirando-me da condição de professor e me tornando aprendiz. E, por fim, agradeço a REDE RECORD pelas oportunidades e confiança e por dar a devida importância, propagar a história e promover processos de ensino-aprendizagem histórica tão relevantes socialmente.

## RESUMO

Quando pensamos o ensino de história em espaços escolares, há uma profusão de fatores internos e externos que exercem influência sobre a noosfera escolar: os valores familiares; o conjunto de códigos morais partilhados pelos grupos sociais nos quais estão inseridos; a religião, a música e, principalmente, as produções televisuais. As séries e filmes históricos começam a produzir sentidos de percepção e interpretação de vínculos implicativos entre passado e presente antes mesmo de o discente chegar às instituições formais de ensino. Como se tratam de obras coletivas, os profissionais que compõem uma comunidade de produção de sentidos têm seus saberes e valores *habituais* agregados e sincronizados à construção das narrativas televisuais. Isso nos leva a perguntar: Por que uma forma mais refletida e criteriosa de aprendizagem histórica não poderia ser também incorporada às preocupações da produção televisiva?

Desse modo, as séries históricas que se proponham a contribuir para o aprimoramento das percepções de vínculo implicativo entre passado e presente trariam um benefício relevante para o letramento histórico em diferentes instâncias socioculturais e institucionais. Considerando isso, essa dissertação propõe contribuir com parâmetros para Consultoria Histórica de produção de *séries televisivas históricas não-documentais* que incorporem concepções de letramento histórico crítico-genético nas comunidades de interpretação e produção fílmicas, tendo como campo diagnóstico de pesquisa a ambientação de produção de séries televisivas históricas da Rede Record. Nesse sentido, esta dissertação se configura a partir de reflexões sobre as possibilidades de interferência do historiador como consultor nos *sets* de produção de séries televisivas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Consultoria Histórica – Séries Televisivas – Letramento Histórico

## RÉSUMÉ

Quand on pense à l'enseignement de l'histoire dans les espaces de l'école, il y a une profusion de facteurs internes et externes qui influent sur la noosphère scolaire : les valeurs familiales ; l'ensemble des codes moraux partagés par des groupes sociaux dans lesquels ils sont insérés ; la religion, la musique et, surtout, les productions télévisuelles. Les séries et les films historiques commencent à produire des sens de la perception et l'interprétation des liens vraiment implicatifs entre passé et présent avant même que les étudiants arrivent à des établissements d'enseignement formel. Comme ce sont des ouvrages collectifs, les professionnels qui forment une communauté de production des sens ont leurs connaissances et valeurs habituelles ajoutées et synchronisées à la construction des récits de la télévision. Cela nous amène à poser la question : Pourquoi une forme plus réfléchie et minutieuse de l'apprentissage historique ne pouvait pas être également intégré aux préoccupations de la production télévisuelle.

Ainsi, les séries historiques qui se proposent de contribuer à l'amélioration des perceptions du lien implicatif entre passé et présent apporterait un avantage important pour *literacy* historique dans différents niveaux socio-culturels et institutionnels. Considérant cela, cette thèse propose de contribuer avec des paramètres pour le conseil historique de production des séries télévisées historiques non documentaires qui intègrent les concepts de *literacy* historique critique génétique dans les communautés d'interprétation et production filmiques, ayant comme terrain diagnostique de recherche l'ambiance de la production des séries des télévisions historiques de Rede Record. En ce sens, cette thèse est configurée à partir des réflexions sur les possibilités d'intervention de l'historien comme consultant sur les sets de la production de séries télévisées.

**Mots clés:** Conseil Historique – Séries Télévisées – *Literacy* Historique

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO:</b> .....	09
<b>Capítulo I:</b> Sentidos de história e a linguagem das séries televisivas.....	12
1.1. A função crítico-genética da narrativa histórica.....	13
1.2. As <i>séries televisivas</i> como linguagem.....	21
1.3. As séries televisivas e seus parâmetros de construção.....	31
<b>Capítulo II:</b> Sentidos de História na minissérie “ <i>A História de Ester</i> ”.....	41
2.1. Contexto de produção de <i>AHE</i> .....	42
2.2. Roteiro e processos de criação.....	54
2.3. Oportunidades, desafios e limites da consultoria histórica em <i>AHE</i> ....	59
<b>Capítulo III:</b> Sentidos de História e o Historiador como Consultor.....	73
3.1. O historiador e as funções comunicativas audiovisuais.....	74
3.2. O historiador no coro comunicativo da série televisiva.....	81
3.3. O historiador e os dispositivos setoriais de produção de sentido.....	90
<b>Conclusão</b> .....	94
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	98

## INTRODUÇÃO

O ensino de história é pensado com maior frequência atrelado ao espaço profissional escolar. Entretanto, a formação do pensamento histórico tem seu início fora do controle desta instituição. Desenvolvemos nossa consciência histórica quando estabelecemos vínculos implicativos entre ideias de passado e presente; quando nos valemos das experiências, partilhamos socialmente repertórios, interpretamos e, a partir de então, orientamos nossas escolhas e entendimentos de mundo. Os processos formativos de consciência histórica podem ocorrer quando convivemos socialmente com nossos familiares, amigos e vizinhos, ou seja, durante as atividades mais corriqueiras e cotidianas de nossas vidas. Tal desenvolvimento da consciência histórica é determinante para a forma como *pensamos com história* e, fundamentalmente, é relevante para o letramento histórico que ocorre dentro e fora do espaço escolar.

Hoje, as novas tecnologias de comunicação no mundo ocidental constituem-se como mediadoras das interações e percepções humanas. A linguagem audiovisual e, em particular, as *séries televisivas históricas não-documentais*<sup>1</sup> constituem-se como narrativas de passado que exercem influência direta de fora para dentro da noosfera escolar. As séries históricas, em especial as veiculadas pela televisão, criam carências interpretativas que são levadas para as salas de aula pelos discentes, o que interfere indiretamente no processo ensino-aprendizagem. Essas narrativas audiovisuais de passado se sobrepõem às narrativas de história curricularmente ensinadas. Portanto, as séries televisivas históricas têm um potencial inerente de provocação de letramento histórico. No entanto, para que tais narrativas cumpram um papel pedagógico mais comprometido com critérios reflexivos de letramento histórico, os seus processos produtivos devem ser fruto de consciente estudo sobre as

---

<sup>1</sup> As *séries televisivas históricas não-documentais* não têm como prioridade documentar o passado por meio de efeitos e recursos audiovisuais, mas sim criar um *efeito de passado* para as específicas necessidades audiovisuais de sentido desse subgênero fílmico. Enquanto subgênero narrativo de série televisiva, há nelas um pacto de sentido que envolve criar um efeito ou cenário audiovisual de passado para algum tema ou tropo temático familiar ou clichê (conquistas, revoluções, relações de poder, corrupção, relações amorosas, quedas de governos/governantes, guerras, conflito de gerações, racismo, preconceito, intolerância religiosa, relações de gênero, lutas por direitos, etc), podendo haver uma mescla de referências a personagens que realmente existiram – igualmente tipificados para caberem num padrão de verossimilhança dramática – com personagens totalmente fictícios e personagens fictícios de condensação histórica.

possibilidades de produção de sentido que levem ao aprimoramento crítico-genético da consciência histórica da audiência.

Em levantamento da literatura científica nacional de história e ensino dos últimos dez anos, verifiquei que nenhuma se voltou especificamente ao papel da consultoria histórica em *sets* de produção de filmes. Limitava-se a apontar metodologicamente as possibilidades de uso de filmes em sala de aula. Mesmo partindo para a análise de filmes já prontos para então dissertar sobre seus usos para ensino, nenhuma produção científica foi identificada que se voltasse especificamente ao estudo reflexivo sobre os regimes narrativos de sentido de tempo histórico em produções audiovisuais. Disso decorre também a ausência de reflexão sobre os processos habituais de letramento histórico que atravessam os regimes narrativos de diferentes gêneros audiovisuais.

Geralmente, os regimes narrativos audiovisuais provocavam ou propõem – por hábitos expressivos de gênero – formas de letramento histórico, sem que haja reflexão criteriosa sobre o quanto se comprometem com a configuração de consciências históricas específicas. Portanto, quem produz filmes raramente desenvolve reflexão sobre os regimes de sentido de tempo histórico que provoca com o pacto audiovisual que propõe; por outro lado, a produção acadêmica sobre ensino de história e teoria raramente se dedica às possibilidades de ações propositivas efetivamente reflexivas sobre regimes de sentido de tempo histórico por meio de recursos comunicativos audiovisuais.

Por perceber esta fenda, esta pesquisa se comprometeu em explorar as possibilidades da atuação do historiador como consultor em *sets* de produção fílmica que se comprometesse especificamente em provocar letramento histórico crítico-genético por meio de recursos, gêneros e linguagens audiovisuais. No meu caso específico, trata-se de explorar as possibilidades de linguagem das *séries televisivas históricas não-documentais*. Para tanto, a pesquisa se dividiu numa etapa diagnóstica e em duas propositivas. Estas últimas estão predominantemente expressas pelos capítulos I e III, que se dedicam, entre outros assuntos, a desenvolver a proposta conceitual de *letramento histórico crítico-genético* e suas viabilidades metodológicas nos *sets* de produção. A etapa diagnóstica está amplamente expressa nos capítulos I e II, que tipificam os gêneros narrativos mais recorrentes de séries televisivas, os ter-

mos técnicos e etapas de produção, para então situar o estudo de caso da produção da série *A História de Ester* (2010), da Rede Record de Televisão.

Esta dissertação cumpre um duplo papel: (1) apresentar o fruto das investigações e reflexões desenvolvidas durante o Mestrado Profissional em Ensino de História acerca da produção de *séries televisivas históricas não-documentais*, partindo da experiência vivida de consultoria histórica em seis séries televisivas históricas que apresentaram reconstruções narrativas da Antiguidade com temáticas bíblicas, o que se implicou, entre outros estudos, com a análise das perguntas e respostas recorrentes durante oficinas e no ambiente de direção e produção da Rede Record de Televisão; (2) apresentar parâmetros crítico-genéticos de produção de sentido de tempo histórico para séries televisivas históricas, o que se implica com uma concepção reflexiva (crítico-genético) de letramento histórico no projeto didático específico de consultoria a interferir na produção fílmica.

## CAPÍTULO I: SENTIDOS DE HISTÓRIA E A LINGUAGEM DAS SÉRIES TELEVISIVAS

As múltiplas formas de comunicação representam a mais importante conquista do homem e, por meio delas, vêm sendo possível partilhar experiências e concepções de causalidade histórica que, em larga medida, se constroem coletivamente e cumulativamente. Interpretamos nossas experiências a partir de um arcabouço de códigos e formas expressivas preexistentes, mas também temos a possibilidade de cavar fendas para além do ordinário e ampliar o repertório de códigos e formas expressivas. Assim, é possível extrapolar conceitos e construir novos, ou criar novos preenchimentos semânticos para antigos conceitos, em função de novas experiências e enfrentamentos paradigmáticos que deslocam os seus usos e contextos socio-culturais e políticos. À medida que nosso campo de experiência vai se expandindo, ampliamos o nosso repertório de categorias e paradigmas de interpretações, construindo sentidos que nos orientam em nossas escolhas e ações futuras.

São múltiplas as formas de comunicação pelas quais partilhamos as nossas estruturas de interpretação e sentidos para as experiências; e igualmente plurais as possibilidades de sua materialização: a fala, a escrita e os gestos são formas modelares de comunicação para outros suportes materiais de meios de comunicação na vida atual. Daí, os historiadores podem se comprometer com tentativas variadas de reconstruções figurativas de passado, sejam por vias escrita, visual, sonora, tátil, gestual-cênica e audiovisual. Em geral, as rotinas de trabalho solicitam desses profissionais a apresentação dos resultados de seus estudos por via escrita, mas isso é apenas uma das possibilidades de concebê-los, como os profissionais dos meios audiovisuais bem o sabem.

Contudo, em geral, tampouco os profissionais dos meios audiovisuais apresentam aparato crítico comprometido com *soluções audiovisuais* que dialoguem efetivamente com as singularidades epistemológicas ou com as ponderações críticas da pesquisa histórica. Este trabalho se situa exatamente entre essas duas esferas profissionais e visa a demonstrar as suas mútuas e múltiplas possibilidades de cooperação profissional. E penso que atuar nessa intercessão profissional implica em refletir sobre a questão da narratividade e dos regimes de sentido na pesquisa histórica e nos meios audiovisuais, no meu caso: as *séries televisivas históricas não-documentais*.

Apesar de construirmos processos figurativos complexos de sentidos para a vida que vão além da expressão escrita, a produção específica de sentido com História ocorre por meio de linguagens socialmente aprendidas, comprometidas, habitadas e habitadas por estruturas narrativas. Daí, mais do que por em enredo o resultado da investigação histórica numa estrutura narrativa (escrita, visual e/ou audiovisual), como se isso fosse uma etapa final formal do processo investigativo, é importante considerar que as interferências das estruturas de sentido da linguagem humana estão presentes na investigação histórica desde o começo, porque os processos investigativos em História partem de questões ou inquietações explícitas ou tácitas configuradas por formas de entender, avaliar e categorizar a relação presente/passado, assim como, formas de modalizar valores, ideias e interesses nessa relação.

Tudo isso interfere no modo como se lida com as evidências, ou nas formas de ver ou definir sentidos para as evidências na fenda figurativa relacional de presente/passado criada pelo historiador. O passado e o presente modalizados por formas de narrativas criam entre si mútuas fendas figurativas de sentido que apontam para politicidades ou funções ético-formativas atuais que atravessam o modo como cada modelo de narrador (historiador ou não) do presente cria (ou se compromete com) prefigurações de sentido histórico por meio de formas ou gêneros de narrativas<sup>2</sup>.

### 1.1. A função crítico-genética da narratividade histórica

Os regimes narrativos históricos podem agir como fatores formativos da consciência histórica do indivíduo. Tal categoria é aqui entendida como a configuração de operações culturais de sentido que se materializam em formas narrativas (escritas, orais, gestuais, visuais e/ou audiovisuais) com as quais as pessoas estabelecem entendimentos sobre os vínculos implicativos entre passado, presente e futuro. Portanto, a consciência histórica é índice sociocultural de *letramento histórico*, sendo este o processo social de formação de uma dimensão específica da linguagem: aquela na

---

<sup>2</sup> Sobre as ponderações desenvolvidas neste parágrafo, ver: WHITE, Hayden. **Meta-História: A imaginação Histórica do Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008, p.11-56; BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. In: **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011, p.147-181; CHION, Michel. **A audiovisualização**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p.11-25; GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UnB, 2009, p.13-53.

qual cada ator social desenvolve capacidade ou habilidade de criar ou compreender tropos de linguagem que operam escalas figurativas vinculantes de relação (de *afirmação, regularidade, contraposição e/ou transformação*) entre passado, presente e futuro, as quais apontam ações, sentidos, entendimentos, negações ou soluções a respeito de pessoas, eventos e instituições vivas ou mortas, antigas ou novas<sup>3</sup>. A forma trópica dominante nas formas narrativas determina, portanto, a dimensão ético-ideológica do modo como “se põe em enredo”<sup>4</sup>, seja isso por meio escrito ou filmográfico.

Considerando isso, cheguei à conclusão de que os desdobramentos críticos que Jörn Rüsen dá para as suas pesquisas sobre cultura e aprendizagem histórica – a partir de seus embates e convergências com a tipologia trópica de Hayden White<sup>5</sup>– torna-se essencial para a compreensão da estrutura discursivo-narrativa histórica dentro ou fora do campo de interlocução do historiador profissional. Outro ponto relevante ao se refletir sobre os discursos histórico-narrativos é o estudo sobre a história da alteração de *topos* entre *Historie* e *Geschichte* no século XVIII, segundo a tipologia sobre pensamento histórico de R. Koselleck<sup>6</sup>. Jörn Rüsen convergiu e desenvolveu desdobramentos críticos de Hayden White e R. Koselleck em suas pesquisas sobre cultura histórica, crítica cultural e/ou didática da história, chegando à seminal tipologia dos quatro regimes de diferenciação da constituição narrativa de sentido histórico: tradicional, exemplar, crítica e genética<sup>7</sup>.

Para Jörn Rüsen, os regimes de diferenciações trópicas de Hayden White podem ser esquematizados de acordo com a **função comunicativa** do saber histórico como fator orientador e controlador da contingência. Podemos ampliar as suas conclusões na direção da natureza do objeto narrativo de nossa pesquisa: *séries televisivas históricas não-documentais*. Como qualquer regime narrativo, elas transformam vivências contingentes em experiências elaboradas por meio de regimes de

---

<sup>3</sup> Ver: RÜSEN, Jörn. **História Viva**: Teoria da História – Formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: UnB, 2007, p.43-67

<sup>4</sup> Sobre isso, ver: WHITE, Hayden. *op. cit.* p.11-14

<sup>5</sup> Id. *ibid.* Resposta crítica em: RÜSEN, Jörn. *op. cit.*

<sup>6</sup> KOSELLECK, Reinhart *et al.* (org.). **O conceito de história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.109-222; KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 21-94

<sup>7</sup> RÜSEN, Jörn. *op. cit.* p. 43-67

sentido que imprimem padrões de vínculo implicativo entre passado, presente e futuro por meio de recursos trópicos (verbais, gestuais e audiovisuais), os quais configuram escalas figurativas vinculantes de relação (de afirmação, regularidade, contração e/ou transformação) entre pessoas, eventos e instituições vivas ou mortas, antigas ou novas. Na escala figurativa vinculante e formativa de consciência histórica, os princípios estruturais de orientação histórica podem ser tipificados da seguinte forma:

- **Princípio da afirmação**, premissa formativa de que a vida humana prática já é orientada desde antes de qualquer tentativa de reduzi-la a um regime narrativo. As suas razões se perdem no tempo. Daí, as suas ações comunicativas formam subtendidos automatizados ou habituais que criam perspectivas temporais sobre as relações sociais que pressupõem a presença pura e simples do passado no presente. Aqui, história (*historia rerum gestarum*) e passado (*res gestae*) ainda não são diferenciados: a tradição enquadra toda a orientação histórica da vida prática. O princípio da afirmação é o tropos comunicativo central de perspectiva temporal que forma o **regime tradicional** de constituição narrativa de sentido histórico<sup>8</sup>, do qual o mito de origem ou mito fundador seria a manifestação tipológica mais pura, por conceber a continuidade como a experiência do tempo que representa a periódica ratificação das premissas fundadoras de sentido por meio de exemplos contingentes. Neste universo, o presente é uma confirmação permanente do passado, que se torna, portanto, um destino que determina as escolhas dos indivíduos e transforma contingências em afirmação de eternidades. Isso fica exemplarmente representado pela forma como se concebe ou aborda identidades de gênero ou papéis sociais como naturais, mesmo em sociedades capitalistas atuais, como se não fizessem parte das contingências dos campos de socialização e individuação psicogênica<sup>9</sup>.
- **Princípio da regularidade**, que insurge quando a orientação histórica tradicional chega ao limite de sua capacidade de elaborar a contingência como experiência eterna e consensual. Aqui, a experiência temporal já diferencia história (*historia rerum gestarum*) e passado (*res gestae*) num grau maior de abstração:

---

<sup>8</sup> A partir de: Ibidem. p. 45

<sup>9</sup> A partir de: Ibidem. p. 48-49

diversas tradições são tipificadas e sintetizadas em interpretações tipológicas que visam a inventariar regularidades, recorrências típicas ou princípios gerais a partir de múltiplas experiências particulares, de modo a criar consensos eficazes que sirvam como orientações para uma vida prática mais diversificada, quando comparada ao regime tradicional de construção de sentido histórico para as experiências. O princípio da regularidade é o tropos comunicativo central de perspectiva temporal que forma o **regime exemplar** de constituição narrativa de sentido histórico<sup>10</sup>, do qual a História *Magistra Vitae* seria a manifestação tipológica mais pura: por meio de paralelos e/ou analogias exemplares, abstraem-se regulações normativas casuísticas para a vida prática. Por este viés, os acontecimentos do passado não têm valor de fundação de um destino, havendo protagonismo nas escolhas humanas ao abstrair lições típicas ou regulares das diversidades dos exemplos históricos<sup>11</sup>. Nada está fixo desde o início. Nada fixa contingências em destinos únicos. Abstrair regularidades casuísticas dos exemplos históricos é uma forma de reduzir os efeitos desagregadores da contingência numa vida prática marcada por maiores diversidades de trajetórias de vivências desafiadoras da função orientadora do tempo histórico tradicional. Contudo, a constituição exemplar de controle sobre a contingência tem algo em comum com a constituição tradicional de sentido histórico: secular ou não, só faz sentido porque não há ainda uma concepção evolutiva-processual de tempo histórico, ou seja, o regime moderno de tempo histórico. O Iluminismo (i.e., a filosofia da história) seria a manifestação tipológica inaugural do regime moderno de tempo histórico no pensamento europeu.

- **Princípio da negação ou da contraposição** pressupõe que os sujeitos são diversos no tempo e lutam pelo reconhecimento e pelo poder. Aqui, a experiência temporal já diferencia história (*historia rerum gestarum*) e passado (*res gestae*) num grau abstrato distinto do regime exemplar: há o entendimento de que a história é um discurso disputado pela diversidade de sujeitos sociais que *estruturalmente mudam com o tempo*, tendo cada indivíduo, grupo, sociedade ou cultura a sua forma singular de concebê-lo. Por seu viés, um regime de sentido de orientação histórica centrado na *regularidade* suporia a incapacidade de os su-

---

<sup>10</sup> A partir de: Ibidem. p. 45-46

<sup>11</sup> A partir de: Ibidem. p. 50-51

jeitos expandirem, mudarem ou desafiarem os seus horizontes de sentido sobre o mundo. O princípio da negação ou da contraposição é o tropos comunicativo central de perspectiva temporal que forma o **regime crítico** de constituição narrativa de sentido histórico. Tal regime tem, portanto, o entendimento de que cada época (com seus indivíduos, grupos, sociedade ou culturas) é qualitativamente distinta da outra, ou seja, não é possível reduzir experiências de diversas épocas a recorrências típicas, as quais pressuporiam a ausência da expansão contínua de horizontes de expectativas, enquanto o regime crítico pressuporia a negação do valor exemplar das tradições como fatores de orientação temporal das experiências. Assim, diversas perspectivas diacrônicas em choque contínuo impedem a estabilização de quaisquer paradigmas de regularidade e/ou eternidade como norteadores de sentido para as contingências da vida prática<sup>12</sup>. Por tal viés, os paradigmas consagrados de compreensão e da legitimação histórica das relações sociais são recorrentemente desmantelados, dando lugar a novas representações de sentido que pouco se estabilizam, o que significa que o regime crítico fala a linguagem da ruptura periódica das continuidades, sendo feito de comunicações interculturais formadas por uma retórica de distanciamento histórico que torna o próprio tempo, como sentido, algo julgável: não ceder à pressão da conformidade que as mudanças temporais trazem em si, tal como acontece, por exemplo, no horizonte crítico da história da sexualidade, cujo objeto é um fator altamente influente e disputado nos processos de formação das identidades humanas, então naturalizadas pela *tradição* ou por *argumentos de regularidade*<sup>13</sup>.

- **Princípio da transformação** pressupõe a representação de uma unidade abrangente e dinâmica do tempo, na qual as diferenças e diversidades diacrônicas não são apagadas pela força da tradição, pela abstração da regularidade exemplar (clássica) ou pela abstração evolutiva (moderna-iluminista, ou seja, aquela que nega o valor da tradição como fator de orientação do presente). Assim, as diferenças e diversidades são elaboradas por um princípio de comunicação efetiva, e não pela peremptória negação do diálogo com formas de orientações precedentes da vida. Nesse sentido, o princípio da transformação condi-

---

<sup>12</sup> A partir de: Ibidem. p. 46-47.

<sup>13</sup> A partir de: Ibidem. p. 55-58.

ona uma potencial dobra de consenso no interior do regime narrativo moderno de tempo histórico, equilibrando mudança e ordenamento reflexivo da vida prática. No princípio da transformação, história (*historia rerum gestarum*) e passado (*res gestae*) são simultaneamente testados por diversas perspectivas, mas buscando que prevaleçam momentos de quietudes e constâncias para que o sentido histórico de mudança dos horizontes das experiências não seja aquele de permanente crise de paradigmas que leve ao fim da função orientadora do tempo histórico moderno para a vida prática. O princípio da transformação é o tropos comunicativo central de perspectiva temporal que forma o **regime genético** de constituição narrativa de sentido histórico<sup>14</sup>, para o qual a inquietude do tempo não é sepultada na eternidade da tradição ou na regularidade exemplar, nem na negação abstrata dos ordenamentos da vida até então acumulados. No regime genético, o passado é temporalmente dinamizado pela prática reflexiva do presente, funcionando como perspectivador da diferença do presente, que se torna o tempo efetivo da superação ordenada na direção do futuro. Por esse viés, o próprio tempo, como sentido, torna-se temporalizado, ou seja, o tempo como mudança já faz parte do passado que é reportado, havendo a expansão qualitativa na percepção da diversidade de sujeitos históricos. Portanto, em termos de história da consciência histórica, o regime genético é um passo qualitativo adiante em relação aos regimes tradicional, exemplar e crítico, os quais tinham, em comum, uma percepção pouco dinâmica de passado, entendido respectivamente como: algo fundador que se afirma por exemplos contingentes; algo regular que se deduz da abstração de recorrências de paralelos exemplares; algo atávico com o qual se estabelece uma relação necessária de ruptura histórica<sup>15</sup>.

Como podemos notar, há uma hierarquização na tipologia do pensamento histórico de Jörn Rüsen na qual há nítida preferência pelo regime genético porque o entende como superação dos limites do regime crítico, mas a sua forma de distinguir o regime genético do crítico tacitamente fixa um horizonte para a formação da consciência histórica, a qual não pretende relativizar as instituições e ethos da liberal-de-

---

<sup>14</sup> A partir de: Ibidem. p.47

<sup>15</sup> A partir de: Ibidem. p. 58-63

mocracia, ou seja, Rüsen estava preocupado com o consenso mínimo estabilizador de legitimidade das instituições da liberal-democracia alemã num momento de emergência intelectual, política e social do neonazismo na Alemanha de meados da década de 1990. De minha parte, entendo que os regimes crítico e genético de narrativa histórica fazem parte de um único regime narrativo de sentido de tempo histórico: o Moderno, em contraposição ao Clássico. Partindo desta constatação, penso ser possível falar em letramento histórico crítico-genético como horizonte crítico-formativo de narrativas históricas por meios escritos e audiovisuais. Portanto, desdubro agora este tópico num sentido crítico distinto daquele de Jörn Rüsen.

O letramento histórico crítico-genético está eticamente implicado com a formação da consciência histórica crítico-genética como base para uma ética cidadã que seja efetivamente voltada, no presente, ao aperfeiçoamento reflexivo permanente da democracia na direção da igualdade com diversidade, sem essencializações identitárias, sem monumentalizações das diferenças e sem banalizações das desigualdades. Uma dimensão formativa da consciência histórica por meio do letramento histórico crítico-genético é a premissa de que o ator social é capaz de perceber fissuras ou fendas em seus esquemas de interpretação e percepção do mundo porque nenhum paradigma, forma de cultura ou linguagem é fixa, fechada, acabada ou monolítica, podendo, portanto, ser transformada, questionada, superada ou rompida por ações comunicativas frente às contingências do mundo das experiências. Portanto, é necessária uma reflexão específica sobre ações e formas comunicativas de letramento histórico que efetivamente explorem as fendas silenciadas ou não-ditas no presente e no passado ao se conceber vínculos implicativos entre presente e passado.

Muitas séries televisivas da atualidade, particularmente aquelas com temáticas apocalípticas ou pós-apocalípticas, com estética ou não de filme histórico, desenvolvem padrões narrativos audiovisuais que prefiguram tropicamente e emocionalmente valores que reforçam ou criam uma consciência histórica presentista-sobreviventista, a qual é incapaz de provocar estranhamento no espectador desses filmes a respeito de suas categorias de percepção e avaliação de eventos, coisas, instituições e pessoas do presente ou do passado. Os seus pactos narrativos audiovisuais de sentido são predominantemente *confirmativos* de uma percepção sobre presente no passado e no presente.

As narratividades fílmicas que operam uma consciência histórica presentista-sobreviventista não deslocam a audiência de seu lugar de cultura ou referências. Situam a sua consciência numa espécie de capsula seletiva ou confirmativa de valores, paradigmas, categorias e formas de percepções que parecem eternas. A consciência histórica presentista-sobreviventista navega raso e nivela fácil, mas o seu efeito ético-formativo sobre o presente não é muito distinto da consciência histórica historicista em relação ao passado: ao pensar que se deve esquecer tudo o que aconteceu posteriormente como condição hermenêutica para reviver empaticamente o passado, a narrativa ou o narrador historicista assumia o discurso epistemocida de conformação do vencedor<sup>16</sup>. Ambos, portanto, não se comprometem eticamente com o enfrentamento crítico que ultrapasse uma noção de conformidade da consciência à ordem das coisas ou à suposta singularidade do espírito de época.

Potencialmente banaliza a barbárie qualquer forma de letramento histórico por meios historiográficos ou filmográficos moldada em modelos narrativos de confirmação de destino (derrotista ou vitorioso), de simples e monolítica conformação empática a “espíritos de época” e a culturas, ou de imperativos de *continuum* abstrato e homogêneo de tempo. Sem reflexivos, antimonolíticos, criteriosos e estranhadores<sup>17</sup> deslocamentos perspectivistas de presente no passado e passado no presente, as narrativas históricas escritas ou audiovisuais não explicitam as barbáries e os silêncios epistemocidas que formam as culturas do passado e do presente.

Portanto, é função crítica do letramento histórico crítico-genético arrancar o que se vive como tradição, destino, cultura ou hábito do conformismo referencial. Nesse sentido, as potenciais configurações narrativas (escritas ou audiovisuais) que provoquem letramento histórico crítico-genético devem ser moldadas de forma a provocar o deslocamento dos hábitos de percepções e a desbanalização das categorias e paradigmas que configuram sentidos sobre o mundo. Enfim, para serem crítico-genéticas, as formas narrativas escritas ou audiovisuais de letramento histórico precisam ser reveladoras das fendas extraordinária nas e entre as coisas vivas e mortas, antigas e novas.

---

<sup>16</sup> A partir da crítica ao historicismo em: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252

<sup>17</sup> Sobre este tópico, ver: GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.15-41

## 1.2. As séries televisivas como linguagem

No pós II Guerra Mundial, situa-se a gênese das séries televisivas, quando as sociedades, por elas impactadas, em especial a norte-americana, sofrem transformações sociais. O televisor é introduzido como mobiliário e, aos poucos, fora proporcionando transformações estruturais significativas na lógica de interação familiar e social. As salas passam a ter o protagonismo da TV como elemento agregador da casa. Tais transformações foram provocadas pelas mudanças na linguagem midiática e, ao mesmo tempo, foram provocadoras do surgimento de um novo estilo de linguagem artística: as séries televisivas. A linguagem cinematográfica, com suas narrativas construídas para que se iniciem e se encerrem no espaço controlado das salas de cinema, agora tem novo espaço de consumo, suscitando que a narratividade audiovisual se adequasse à nova realidade.

Os domínios e compreensão das modalidades narrativas das séries televisivas são fundamentais quando se propõe intervir na idealização do conteúdo a ser narrado por meio de cânones modais que propiciem produzir os sentidos pretendidos. Para além do conteúdo proposto, ou do texto<sup>18</sup> que no roteiro tem uma dimensão infinitamente diferente de quando encenado, a forma como mensagem é construída para uma tela do cinema ou para um écran televisivo traz consigo uma complexidade mais rica no discurso, que é interpretado a partir de um conjunto de atos de sensibilização que passam, por exemplo, pela audiovisualização<sup>19</sup> associada à montagem dos quadros, à performance<sup>20</sup> dos atores, ao som, ao texto/diálogo que em conjunto formam uma narrativa resultante-dominante.

Assim, o historiador deve dar conta de conhecer/dominar os instrumentos modalizadores de uma narrativa e as múltiplas formas de produção de sentido por meio delas, assim como, dedicar-se a compreender as tradições estilísticas de formação de um conteúdo narrativo que deve, associado ao primeiro polo narrativo, contribuir para uma narrativa resultante-dominante que é a meta discursiva, pois, após a finalização e a veiculação do produto final é que tal narrativa produzirá sentidos em larga escala. Não podemos esquecer que a própria produção da série já se

---

<sup>18</sup> AUMONT, Jacques (et. al). **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2012. p.201-202

<sup>19</sup> Ver: CHION, Michel. **A audiovisualização**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

<sup>20</sup> Ver: GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 51-69

constitui como um instrumento de interferência na forma como os produtores estruturaram ou reestruturaram a sua consciência histórica por meio do ordenamento de sentido narrativo audiovisual.

Há toda uma teoria dos modos de angulação da câmera como forma de comunicar algo como, por exemplo: uma mudança de enquadramento de um *plano sequencial*<sup>21</sup> para uma sucessão de *primeiríssimos planos (ppp)* em *plongée*<sup>22</sup> e *contra-plongée*<sup>23</sup> que podem compor uma narrativa visual muito mais rica e polissêmica que o texto propriamente dito, como no caso da cena em *A História de Ester* na qual há o primeiro encontro entre os dois protagonistas: Hadassa e Assuero. A sequência de planos é construída de forma a criar uma ação dramática, fundada no princípio da afirmação, que leve ao público a perceber, no ápice do suspense, o clichê do “amor à primeira vista”, traduzida pelo olhar do casal romântico. A construção do plano enuncia um destino inevitável capaz de gerar uma expectativa na comunidade de interpretação quanto ao percurso romântico dos protagonistas, ao passo que tais planos geram uma ideia de destino inevitável que se inscreve a partir do princípio da afirmação, sendo representativa do regime tradicional de consciência histórica, onde todas as ações futuras já foram predeterminadas por um ato fundador inquebrantável.

---

<sup>21</sup> Planos são fragmentos fotogramáticos do filme, mas o conceito pode assumir outras definições, como *enquadramento*, por exemplo. O plano sequencial é formado por um plano longo que apresenta uma sequência de acontecimentos no filme. Ver: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2015. p. 30-32

<sup>22</sup> Quando a câmera faz um ângulo de mergulho descendente e vemos a cena como se estivéssemos olhando de cima para baixo. Ver: RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. p. 25-49

<sup>23</sup> Quando a câmera faz um ângulo ascendente e vemos a cena como se estivéssemos olhando de baixo para cima. Ver: RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. p. 25-49



FIGURA. 1 - HADASSA

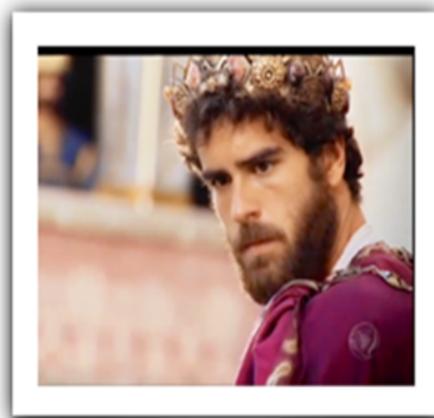


FIG. 2 - ASSUEIRO

Fonte: A História de Ester. Netflix

Os planos angulados, neste caso, também apresentam uma hierarquia social e de gênero: o imperador em um cavalo trajando capa e coroa, portando, símbolos de poder político e social que já são consagrados por diversas tradições de pacto de telespectoleitura em comunidades de interpretação do gênero<sup>24</sup>, enquanto a heroína traja roupas simples, pouca maquiagem, com uma chave de simplicidade e abnegação heróica própria do modelo *mélissa*<sup>25</sup> de ideal feminino. Simultâneo e em sincronia com a produção de sentidos pretendidos, à medida que as personagens são apresentadas a partir de uma distinção de classes e hierarquia social que as separam, no jogo de montagem, há também o tropo alto/baixo na diagonal cênica dos olhares, reforçando a diferença social em contraposição à convergência moral redentora da heroína romântica em relação ao seu par romântico socialmente elevado. Assim, em vez de enfatizar a **contraposição**, a montagem **afirma** a união de classes. O domínio de teorias básicas para construção de narrativas audiovisuais torna-se essencial para que se pense a produção de sentidos para este tipo de linguagem.

Do mesmo modo, a audiovisão desempenha um papel fundamental na narrativa da série televisiva: os sons compõem trilhas narrativas que podem transformar totalmente a produção de sentido e significação de uma cena por meio de um valor acrescentado. Uma batalha sangrenta pode ter seus horrores amenizados por uma

---

<sup>24</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011, p. 8.

<sup>25</sup> *Mélissa* em grego significa mulher-abelha, *aquela que cuida do lar*, do marido e está disposta a se sacrificar pelo bem cívico. Ver: LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: méliSSa do gineceu à ágora**. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.

música contrastantemente suave, ou pode agir como um reforço a uma chave de destruição quando sincronizado como efeitos sonoros, explosões e gritos de morte. Chion denomina este fenômeno como efeito empático e efeito anepático<sup>26</sup>. A primeira forma de adição de um valor sonoro cria um efeito que convida o espectador a compartilhar das emoções vivenciadas na cena; enquanto o efeito anepático pode sublimar os efeitos emotivos, transfigurando-os para uma chave cômica, irônica ou diacrônica, alterando a percepção que o espectador pode ter sobre um diálogo verbocêntrico. O som – seja proveniente da fala, da música ou da paisagem – forma uma paisagem sonora que participa da mensagem<sup>27</sup>.

As séries televisivas apresentam classificações que variam ao longo do tempo porque dificilmente uma série se constrói exclusivamente a partir de uma única modalização estilística. Os padrões de telespectoleitura também se referenciam a partir dos valores socioculturais de cada momento. Esquenazi<sup>28</sup> sugere que uma proposta de temporalização ficcional seja o critério para uma taxonomia das séries televisivas. Assim posto e partindo das categorias propostas pelo sociólogo da cultura e pensando nas possibilidades de estratégias de construção narrativa de séries televisivas e o seu ordenamento temporal, penso que as séries poderiam se apresentar sob duas categorias orientadoras: as *séries de nodalizações imóveis* e as *séries evolutivas*.

As séries de nodalizações imóveis seriam aquelas nas quais um ou mais pontos fundamentais da trama narrativa se desenvolve de forma atemporal, imutável, concebidas a partir de um esqueleto que permanece fixo ao longo da trama. Tal ponto de imobilidade se estende para além da configuração episódica, criando um padrão estrutural em um dos pontos deste nó, onde alguns fios podem seguir tramas evolutivas e outros não, criando um lugar comum de convergência das temporalizações narrativas. Há a possibilidade de personagens que não se modificam, não envelhecem ou, se envelhecem, permanecem idênticos em si, com as mesmas características e um mesmo perfil; constroem um universo ficcional com regras invariáveis; possui uma estrutura cíclica que se inicia e se encerra em um episódio, apre-

---

<sup>26</sup>CHION, M. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011, p. 14-15.

<sup>27</sup>VIANNA, Alexander Martins. Cinema, emoção e análise sociocultural: reflexões sobre uma didática de uso do filme em situações de ensino e pesquisa. **Espaço Acadêmico**, n. 125, p.41-50, 2011.

<sup>28</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre. *op. cit.* p.91-118

sentando-se estruturalmente imaculada novamente no próximo encontro com o telespectador.

Esquenazi propõe subcategorias para séries de nodalizações imóveis: *nodais*, *soap-operas* e *sitcoms*, que são também nomenclaturas usadas na indústria televisiva. As séries de nodalizações imóveis invariavelmente apresentam uma *estrutura nodal* como centro de convergência de um *núcleo estrutural narrativo de imobilidade referencial*. A série *Lei e Ordem*, por exemplo, é *nodal*: um crime é revelado; segue-se uma investigação; apresenta-se um desfecho não maniqueísta que mostra uma dada “realidade” do sistema judiciário criminal e, apesar da manutenção do núcleo estrutural fixo da narrativa, há uma relação causal específica que liga um episódio a outro por meio da construção narrativa dos perfis dos personagens protagonistas que aparentemente transcendem a ordem invariável de cada episódio, o que faz *Lei e Ordem* diferir das *sitcoms* e *soap-operas*, por exemplo. Definida a estrutura, a série pode seguir indefinidamente sem grandes preocupações cronológicas.

A série de nodalizações imóveis apresenta todo o esquema imóvel de núcleos estruturais: aventuras episódicas que se encerram em uma única unidade, com exceção de especiais que apresentam um episódio mais longo dividido em duas partes; um espaço narrativo de convergência, de onde parte as ações narrativas; mas um ponto importante dessas séries de núcleos estruturais (e que é marcante nas *sitcoms*) é a cerimônia serial constituída por um elemento que se repete no início e que introduz, a cada episódio, o telespectador naquela realidade ficcional, por exemplo: no caso dos *Simpsons* (uma *sitcom*), é a vinheta de abertura; no caso da *Lei e Ordem* (*nodal*), é a frase que se repete a cada abertura – “*No sistema judiciário criminal, o povo é representado por dois grupos distintos, porém, igualmente importantes: a polícia, que investiga os crimes; e os promotores de justiça, que processam os autores. Estas são as suas histórias*”. Tal formatação consegue se prolongar por tempo indeterminado, uma vez que os protagonistas podem ser trocados (no caso de *Lei e Ordem*), desde que se mantenha a mesma estrutura funcional em seu substituto e sem alteração das regras ficcionais.

Na série de nodalizações imóveis do tipo *sitcom* ou *comédias de situação*, os protagonistas têm estruturas constitutivas fixas: os seus perfis são tão imovelmente construídos que podem ser colocados em diversas situações diferentes que não mudarão o resultado da ação narrativa ou suas formas de ser – ou seja, não enfren-

tam dilemas que criem alguma chave evolutiva sobre os personagens, como ocorre em *Lei e Ordem*. Para esse modelo, a estrutura da personagem é mais importante que a ligação episódica: o arco narrativo se inicia e se encerra no mesmo episódio e, ao longo das sequências, apenas o perfil das personagens se mantém. A imobilidade das *sitcoms* reside, portanto, num *centro narrativo nodal de personagens*: mesmo que a situação mude, o efeito narrativo global não é evolutivo sobre os protagonistas. As situações nas quais as personagens são expostas são aparentes contingências – ou *contingências programadas*, para falarmos em termos paradoxais: o incidente que dá movimento ao enredo é um pretexto circular para personagens que continuam sendo tipos imóveis.

O subgênero *soap-opera* esteve originalmente referenciado àquilo que se entendia serem as capacidades e função de gênero das *donas de casa wasp* do *american way of life* do pós-II Guerra Mundial, quando os principais patrocinadores eram os produtos de limpeza para o lar. As *soap-opera* constituem uma sobreposição de tramas, sem que elas efetivamente avancem: são compostas por múltiplas trilhas narrativas abertas, prioritariamente emotivas e os eventos narrativos são as emoções das personagens, que podem proporcionar um grande debate moral na sua comunidade de interpretação. As tramas dificilmente têm um desfecho definitivo, o que faz com que este tipo de série se prolongue indefinidamente. Um exemplo brasileiro de *soap-opera* é a “novela” adolescente *Malhação*. Nesta produção, o drama e os sentimentos adolescentes são apresentados em tramas intermináveis, mas com esquemas fixos: casal protagonista, encontro, desencontro, casal vilão que os prejudica, redenção pelo amor. Mudam-se as personagens e cenários, mas a estrutura de trama e personagem continua constante. A *soap-opera* é facilmente confundida com a *novela*, mas elas se diferem: a novela tem um período determinado para concluir a sua narrativa e tende a ser evolutiva, mesmo que marcada por personagens funcionalmente estereotípicos; a *soap-opera* sobrevive de ciclos ou temporadas.

No outro arco tipológico narrativo serial-televisual, as *séries evolutivas* apresentam ao menos um aspecto evolutivo central em suas narrativas. O primeiro exemplo de modalização evolutiva são as séries *corais*, que talvez sejam as mais difíceis de classificar, pois trazem uma mescla de modalidades narrativas e temporais. Trata-se de uma estrutura episódica fixa, geralmente associada a uma comunidade profissional onde as personagens tem um serviço a cumprir e é no meio desta

rotina que se fixam uma estrutura imóvel da série ou pelo menos uma comunidade não familiar. As tramas narrativas podem ter arcos temporais médios que atravessam um conjunto de episódios; podem apresentar tramas narrativas curtas que se encerram ao findar do episódio; pode ter tramas narrativas curtíssimas que se concluem em um bloco do episódio, mas a principal característica é que as tramas narrativas de temporalidades múltiplas devem ser imbricadas e se atravessarem constantemente, dando agilidade ao conjunto narrativo final. O caráter evolutivo pode estar presente na vida pessoal dos profissionais representados, enquanto a estrutura episódica se mantém constante, permitindo uma renovação cíclica e, ao mesmo tempo, uma manutenção da fórmula estrutural da série.

Um exemplo típico de modalização evolutiva são as séries folhetinescas, que se desdobram em alguns subgêneros, cujos núcleos narrativos evoluem em função de uma relação causal que impulsiona a trama e pode alterar a natureza inicial dos personagens: por exemplo, o tema da *rendenção* pode servir como encadeamento de ganchos emotivos que ligam os episódios entre si, gerando, na comunidade de interpretação, uma necessidade vital de acompanhar os episódios fielmente, afim de obter um desfecho para as subseqüentes tramas apresentadas. Um elemento causal central é a mola propulsora do núcleo narrativo-evolutivo de tramas e personagens, mas esse elemento causal pode assumir diversas formas, o que tornam necessários os seguintes subgêneros de classificação: séries folhetinescas puras, de enigma ou de fatalidade/peso.

As séries folhetinescas puras mantêm uma relação causal de encadeamento com o gancho final do episódio anterior, muito próximo a nossas novelas que criam embates emocionais no final de cada capítulo, onde o desfecho total ou parcial estará presente no próximo capítulo. Estes ganchos emocionantes de final de capítulo criam uma fidelização do telespectador, tornando o gancho quase uma cerimônia serial esperada por todos. *Rei Davi* e *José do Egito*, da Rede Record, por exemplo, são séries com tais características. *Rei Davi* mostra como um jovem hebreu se torna rei e as conseqüentes implicações políticas e pessoais em chave religiosa; enquanto *José do Egito* apresenta a trajetória de um filho de uma extensa família seminômade, vendido como escravo e que se torna vizir no Egito. Os núcleos de personagens garantem uma quantidade necessária de ganchos episódicos para garantir esta classificação.

As séries folhetinescas podem também ser movidas por um enigma que impulsiona as tramas e subtramas narrativas, de forma que o arco narrativo é mais longo e pistas necessárias para um desfecho são colocadas ao longo dos capítulos. Diferentemente das folhetinescas puras, em que há a necessidade de desfechos mais curtos seguidos de novos desafios causais, criando um círculo dramático mais restrito, as séries folhetinescas de enigmas constroem arcos narrativos-causais-temporais mais longos, suscitando uma atenção maior de seu telespectador para que os indícios não sejam perdidos, proporcionando à comunidade de interpretação a possibilidade de um caloroso debate sobre o futuro desfecho a partir dos indícios coletados.

Uma fatalidade pode ser o elemento que impulsiona a trama narrativa e o peso de um acontecimento pode ser o eixo central da série folhetinesca de fatalidade/peso. Um acontecimento trágico (trauma fundador) pode imputar um peso sobre as personagens, que são movidas por tal acontecimento passado. As trilhas narrativas, então, passam por longos arcos que sempre reportam à fatalidade fundadora da narrativa. Nesta modalidade, as personagens podem evoluir por vínculos implicativos predominantemente configurados pelos princípios da *afirmação e/ou regularidade*. Contudo, caso os vínculos implicativos sejam marcados pelos princípios da *contraposição e/ou transformação*, o aparente acontecimento fatalista pode ser deslocado na trama dos personagens para ser revisitado ou revisado, alterando a densidade que exerce sobre os personagens, que se tornam efetivamente evolutivos numa trama evolutiva. Este último tipo de experimento de narrativa audiovisual é mais raro em séries televisivas evolutivas, mas seria a que mais potencialmente colaboraria com a provocação de letramento histórico crítico-genético na audiência.

Todas as modalidades narrativas aqui exemplificadas são utilizadas na indústria audiovisual. Por isso, penso que o historiador que pretenda atuar no *set* de produção de *séries televisivas históricas não-documentais* deve conhecer tais subcategorias da linguagem narrativa audiovisual serial para projetar as suas estratégias de interferências, conduzindo a produção de narrativas que possibilitem letramento crítico-genético. Isso não significa que as séries seguem normas narratológicas rígidas e que não se misturam, como se notou acima; pelo contrário, uma série evolutiva pode apresentar, em alguma medida, características de nodalizações imóveis, particularmente quando exploram personagens ou tipos imóveis em tramas evoluti-

vas; uma série coral pode se apropriar de fórmulas das *soap-operas* ou até mesmo introduzir, em algum momento, uma subnarrativa evolutiva folhetinesca. No entanto, uma trama serial com personagens efetivamente evolutivos suscita o imperativo narratológico audiovisual de conceber enredos marcados pelos princípios da *contraposição e/ou transformação*.

As tipologias narrativas audiovisuais aqui apresentadas possibilitam-nos entender estruturalmente a forma, o sentido e o papel dos pactos audiovisuais de sentido como potenciais suscitadores de letramentos históricos. Desse modo, o historiador como consultor num *set* de produção poderá conceber projetos didáticos para diretores, roteiristas, atores e equipes de produção com efetiva percepção reflexiva sobre o tipo de letramento histórico que se pretende provocar ao se conceber narrativas audiovisuais para *séries televisivas históricas não-documentais* que, ao proporem enunciações de passado, configuram comunidades de interpretação intrafílmica que estruturam a forma como se percebe o passado, ou uma ideia de passado. Além disso, as *séries televisivas históricas não-documentais* são posteriormente decodificadas ou ressignificadas à medida que seu discurso reverbera nas comunidades interpretativas extrafílmicas, que também interferem circularmente nas possíveis escolhas de normoses expressivas ou em novos experimentos expressivos na comunidade de interpretação intrafílmica, devido ao imperativo econômico da concorrência de audiência por faixas sociais, etárias e de gêneros.

Portanto, o consultor de história não pode ignorar que a linguagem da série é pendularmente configurada e negociada no jogo de expectativa – e de repertórios prévios de temas, hábitos e recursos expressivos, assim como, categorias de percepção e avaliação – entre a equipe de produção das séries televisivas e a pretendida comunidade-de-interpretação-alvo da emissora e seus produtores. Ambas acionam repertórios prévios e circulares de compreensão e categorização habituais sobre história (*historia rerum gestarum*) e passado (*res gestae*), assim como, sobre como expressá-los por meio de narrativas audiovisuais. Nesse sentido, a montagem<sup>29</sup> constitui-se uma etapa primordial para a produção de sentidos pretendidos em um projeto audiovisual conduzido em direção à formação de uma pretendida telespectoleitura de passado.

---

<sup>29</sup> Ver: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *op. cit.* p. 195-199; PARENT-ALTIER, Dominique. **O argumento cinematográfico**. Lisboa: Edições texto & Grafia, 2009; EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

Durante as etapas de trabalho num *set* de produção, várias equipes imprimem no projeto as suas concepções conceituais, sensoriais e ideológicas sobre passado. Contudo, é na montagem audiovisual que são tomadas as escolhas fundamentais para a construção do discurso narrativo dominante das séries, podendo reforçar sentidos impressos por meio de elementos cênicos, cenários, locações, figurinos, performances, etc..., ou criar relações adversativas e alterar as possibilidades de telespectoleitura ao configurar uma narrativa resultante-dominante que pode diferir das percepções originais das equipes envolvidas em outras etapas da produção. Portanto, mais do que ser consultor sobre como criar uma aproximação factual e/ou visual de cultural material sobre passado, o historiador deve ficar atento também às possibilidades dos planos de sentidos que uma montagem propõe, particularmente se o ambiente de produção abre margem para sua participação também nos processos de montagem.

A montagem caracteriza-se por método pelo qual se escalona os planos audiovisuais em uma sequência determinada que produz inteligibilidade narrativa. Daí, é importante compreender as possibilidades de sentido das montagens para que seja levado a cabo um projeto didático de letramento histórico crítico-genético no *set* de produção condizente aos recursos comunicativo-expressivos das séries televisivas. Há várias concepções de estratégias de montagem que podem facilitar ou esclarecer uma narrativa, mas podem também ter o objetivo de obscurecer ou deslocar hábitos de percepção e categorização, não cumprindo suas expectativas. Nas séries folhetinescas de enigma, por exemplo, o objetivo é sempre obscurecer e postergar os fatos que levarão, no fim da trama, à elucidação da questão mobilizadora de toda a série. Este tipo de estrutura narrativa mobiliza, por exemplo, curiosidade ou habilidade indiciária no telespectador, podendo provocar modos de letramento para processos investigativos que também compõem estruturalmente o tipo de formação pretendida no saber histórico escolarizado e acadêmico. O fundamento figurativo-narratológico do enigma e da investigação histórica são os mesmos: operação de metonímias.

Enfim, a montagem – como etapa dominante produtora de sentidos e compreensão – traz consigo possibilidades de interferências mais reflexivas sobre processos de letramento histórico que se pretenda provocar com formas narrativas seriadas. Considerando isso, penso ser necessário ao historiador que pretenda atuar

como consultor em *set* de produção conhecer melhor alguns parâmetros e termos técnicos de produção.

### 1.3. As séries televisivas e seus parâmetros de produção

Inserido no contexto global de produção de séries televisivas, o historiador necessita conhecer e dominar a linguagem audiovisual, assim como, conhecer as suas etapas de produção, uma vez que qualquer interferência por parte do profissional deve levar em conta uma lógica de produção de sentidos na qual cada etapa desempenha um papel muito específico e, ao mesmo tempo, interrelaciona-se com as outras etapas de produção audiovisual. Segue, agora, o detalhamento das etapas de produção das séries televisivas, considerando, ao mesmo tempo, uma literatura específica do campo do cinema e a minha observação pessoal dos processos de produção de séries na Rede Record de Televisão desde 2008, quando começaram as pré-produções de *A História de Ester* (AHE). Apresentarei recortes e ponderações que deem instrumentos de análise e possibilidades de interferência do historiador nos *sets* de produção.

*As séries televisivas históricas não-documentais* têm natureza autoral coletiva e polissêmica. A sua equipe de produção<sup>30</sup> conta com um variado grupo de profissionais, cujas funções específicas lhes permitem interferir, em parte, na forma como a história será narrada ao público. Nesse sentido, na linguagem serial, as vozes, os pensamentos e os espaços de experiências vivenciados pelos indivíduos que compõem a indústria de produção televisiva ecoam na narrativa audiovisual, agindo como elementos fundamentais produtores de sentido. Com base nesse panorama, é necessário apresentar essas vozes que, consonante ou dissonantemente, formam o coro audiovisual que atingirá a comunidade de interpretação.

Podemos entender que o processo de produção se inicia quando o autor prepara suas sinopses<sup>31</sup>, cujo objetivo pode ser apresentar o enredo para futuros produtores, afim de convencê-los a transformar tal enredo em um produto viável. Inúmeras

---

<sup>30</sup> Equipe de produção aqui entendido como todos os profissionais envolvidos na pré-produção, na pós-produção e na des-produção.

<sup>31</sup> Ver: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *op. cit.*; CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007; EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002; PARENT-ALTIER, Dominique. **O argumento Cinematográfico.** Lisboa: Edições texto & Grafia, 2009.

são as formas de se escrever sinopses. No entanto, podem ser construídas para duas finalidades e com duas estruturas distintas: a sinopse de apresentação; a sinopse de trabalho. A primeira consiste em um breve resumo da história, sua ambientação, principais acontecimentos, a matéria, o tema, trama dos protagonistas e, no caso das séries, os núcleos de personagens. A sinopse de apresentação destina-se aos produtores para que possam avaliar a viabilidade do projeto. A sinopse de trabalho já é mais completa, aprofundando arcos narrativos, tramas e subtramas que configuram um arcabouço que pode ser usado como manual de referência para a execução da escrita do projeto. Perceber o caráter preliminar da sinopse e que ainda existe um longo caminho para que os argumentos se transformem em um roteiro é fundamental para o historiador que, a partir destes documentos, pode estruturar sua pesquisa e suas ações futuras dentro do *set* de produção.

Depois que uma sinopse é aprovada, o autor reúne uma equipe de redatores que auxiliarão na escrita do roteiro. Cabe ao autor a construção do enredo, das trilhas narrativas, do perfil de personagens, organizar as cenas e decidir o que acontecerá em cada cena. O autor é responsável por toda a parte criativa e estrutural do que será apresentado ao público. Os roteiristas são os responsáveis por escrever os diálogos previamente definidos e contribuir com sugestões que venham aprimorar a história narrada. Por meio da sinopse e das escaletas<sup>32</sup>, é possível diagnosticar as intenções prévias de construção narrativa de sentido. Mais adiante, serão discutidos os espaços e mecanismos de interferências possíveis para o historiador nesse processo.

Geralmente, no cinema, o roteiro é finalizado para que se possa prosseguir na trajetória de produção, o que pode acontecer ou não em uma série televisiva, uma vez que as demandas da grade da televisão e/ou a própria modalização do gênero das séries pode exigir que os capítulos sejam escritos à medida que a série vai sendo produzida, o que foi o caso de *AHE*. A ordem da escrita pode trazer elementos de interferência na forma como os arcos narrativos são estruturados e modificar bastante a forma como se modaliza sentidos de leitura e até mesmo sentidos de percepção de tempo.

Cabe à produção executiva e/ou à direção de dramaturgia a aprovação de um argumento serial e da sinopse para que o processo siga em direção a pré-produção

---

<sup>32</sup> As escaletas se configuram como um resumo das ações e escolhas estético/narrativas para cada cena que posteriormente serão desdobradas em diálogos pelos roteiristas.

propriamente dita. O produtor executivo, no Brasil, é o responsável pela condução do filme: cabe a ele organizar e acompanhar a produção do início ao fim, supervisionando todas as etapas do processo produtivo das séries televisuais, acompanhando a execução dos orçamentos, analisando o desenvolvimento do processo narrativo; podendo, inclusive, contribuir para a construção da narrativa televisual, uma vez que, com seu conhecimento global acerca das dificuldades do processo de produção, detecta possíveis entraves gerados pela inviabilidade técnica ou orçamentária de alguma cena ou quadro. Esse profissional deve deter um conhecimento técnico-artístico amplo, dominando as modalidades típicas para a linguagem das séries televisivas, assim como, possuir boa capacidade de gestão.

O diretor geral é o profissional responsável para efetivamente transformar a linguagem narrativa verbal do roteiro e da sinopse em linguagem narrativa audiovisual. É um dos trabalhos que exige exaustiva reflexão criativa sobre a melhor forma de conduzir a produção de sentido pelas narrativas audiovisuais. Seus atos interpretativos nas escolhas dos planos e dos cortes é essencial para a significação final de cada fragmento do filme. O diretor interfere diretamente na escolha e na performance de interpretação cênica dos atores: um ator bem dirigido certamente apresentará uma interpretação gloriosa em sincronia com as intenções narrativas da imagem audiovisual. Cabe a ele também decidir sobre cada elemento cênico, cada estratégia de gravação, cada aplicação técnica. É ele que tece a tapeçaria da série, escolhe as fibras e as cores, dá a textura necessária para que as figuras criem sentidos.

O diretor geral é auxiliado por outros diretores, que se dividem entre as várias frentes de gravação. Estes devem participar do processo de elaboração das diretrizes que ordenarão o processo produtivo, seguindo critérios preestabelecidos pelo diretor geral, mas interferindo no processo com concepções particulares e imprimindo as suas próprias compreensões da narrativa ao preencher as brechas do roteiro, o que possibilita uma polissemia na produção. Os assistentes de direção são os braços e as pernas de um diretor: são eles que fazem toda a triagem do que chega para a decisão final do diretor geral; preparam o *set* de produção e coordenam a gravação; escolhem e dirigem os figurantes, elenco de apoio; cuidam de parte da decupagem da direção, entre outras funções. Dentre as atribuições do assistente, está a incumbência de representar o diretor em espaços múltiplos, agindo como um terceiro olho da direção.

O departamento de cenografia desempenha uma função que demanda, no caso da *série televisiva histórica não-documental*, a imersão na temporalidade a ser representada: idealizar cenários históricos com objetivo de construir leituras de passado por meio de imagens de estruturas arquitetônicas que possibilitem a ancoragem temporal<sup>33</sup> da narrativa audiovisual. É sempre um grande desafio criar visualmente interpretações de espaços físicos do passado, contando apenas com referências de parques vestígios de culturas materiais. Esse setor de produção tem a preocupação de refletir acerca dos usos dos espaços arquitetônicos pelas sociedades às quais pertenciam e, ao mesmo tempo, pensar na sua viabilidade narrativa e performativa, considerando códigos especializados<sup>34</sup> e espacializados para valores representativos e simbólicos<sup>35</sup> que atendam também à necessidade de captação da câmera e de configuração dos enquadramentos.

Códigos de interpretação partilhados e já consagrados pelas comunidades de interpretação na forma de clichês audiovisuais interferem também na forma como o departamento de cenografia efetua a idealização de elementos cenográficos: algumas imagens já difundidas largamente pela linguagem cinematográfica, ou por tradições historiográficas em circulação, ou em tradições artísticas mais abrangentes, trazem consigo estatutos iconológicos produtores de sentido usualmente apropriados para estabelecer uma ancoragem espacial-temporal, como no caso das pirâmides que trazem consigo a identificação habitual com a espacialidade do Egito Antigo.

As pirâmides são frequentemente usadas como *condensadores sígnicos* para “Egito Antigo” que geralmente sugerem anacronicamente a sua proximidade ao cotidiano ordinário da população do período faraônico, mesmo que factualmente as pirâmides estejam em locais distintos do *Kemet* e, portanto, distantes do *nômos*. Daí, a estratégia de produção de padrões de visualidade cenográfica para enquadramento de câmera deve ser negociada com o consultor de história que – ao dominar os recursos e linguagens narrativas audiovisuais disponíveis e pretendidos no *set* de produção – pode propor anacronismos mais controlados<sup>36</sup> para narrativas audiovisu-

---

<sup>33</sup> Ver: RANCIERE, Jacques. O conceito de anacronismo e verdade do historiador. in.: SALOMON, Marlon (org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011, p. 21-49.

<sup>34</sup> AUMONT, Jacques. *op. cit.* p. 184

<sup>35</sup> Ibid. p. 78-79.

<sup>36</sup> LORAUX, Nicole. Elogio ao anacronismo In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 57-70.

ais que colaborem com as demandas de enquadramento e de identificação ou condensação indiciária da *ancoragem de época* pretendida em *séries televisivas históricas não-documentais*.

A produção de arte é responsável pela construção de padrões de visualidade narrativa por meio de artefatos cênicos que se sincronizam com o desenrolar da atuação dramaturgica: taças, alimentos, móveis, instrumentos de trabalho, armas dentro e fora de batalha, plantas, animais, tudo que aparece descrito no roteiro e que haja uma interação direta ou indireta no desenrolar de um plano ou mesmo no interior de um quadro, ou até elementos que estejam subentendidos no roteiro e que se façam necessários para o ato de narrar a história em questão ficam a cargo deste departamento, que conta com um diretor de arte e seus produtores de arte. Uma compreensão profunda da realidade fílmica e, no caso das *séries históricas não-documentais*, uma compreensão mais criteriosa das nuances da lógica cotidiana da vida na temporalidade que se quer representar cenicamente são necessárias para que as ações das personagens e sua interação com o espaço ficcional do filme construam uma pretendida ideia de passado.

Durante a produção de *AHE*, assim como, em outras produções, a relação entre a produção de arte e a consultoria histórica foi tão necessária quanto no caso da escrita do roteiro. Na produção cenográfica e indumentária, deve haver ampla e criteriosa negociação para o controle do anacronismo<sup>37</sup> em relação à representação da cultura material de passado. No entanto, o consultor de história precisa considerar que a preocupação dominante da equipe de produção de arte de *séries históricas não-documentais* não é historiográfica: segue o imperativo narratológico audiovisual de conceber relações plausíveis entre personagem e objeto e/ou câmera e objeto – e as possíveis projeções de leitura pretendida que tais relações podem gerar para o enredo. O historiador encontra na interação com esse setor um espaço fértil de interferência, uma vez que a concepção artística fundamentada em um pensamento histórico específico é capaz de produzir desvios seminais de sentido na condução da narrativa audiovisual sobre passado.

Contudo, se um objeto e seu uso cênico podem fornecer ancoragem performativa, temporal e de leitura de passado a uma narrativa audiovisual, a produção televisiva se encarrega, por sua vez, da criação de clichês iconológicos metonímicos

---

<sup>37</sup> Ver: *Ibid.*

ao usar recorrentemente as mesmas imagens para designar períodos históricos específicos representados no enredo. Em termos crítico-genéticos de letramento histórico, a meu ver, o grande problema formativo dos clichês televisuais é suscitar uma impressão de imobilidade referencial sobre pessoas, instituições e conflitos do passado. Mudar paradigmas de telespectoleitura, por vezes, configura-se como *ação simbolicamente ruptiva* porque suscita estranhamento por parte da comunidade de interpretação extrafílmica já acostumada ao conforto de códigos visuais cuja recorrência cria hábitos interpretativos nas formas-de-ver. É muito raro que o mercado audiovisual de séries televisivas invista em deliberadas crises de paradigmas de recepção.

O departamento de caracterização e maquiagem de *séries históricas não-documentais* tem o papel de desenvolver representações estéticas em personagens que dialogam com a temporalidade que se quer representar. Os homens do século V a.C. representados na trama de *AHE*, por exemplo, tinham uma relação com seus pelos faciais bem diferente da moda vigente na teledramaturgia do Brasil durante a sua estreia. A escolha de caracterização se baseou na estatutária grega e persa, em pinturas de vasos, em afrescos e em baixos-relevos do século V a.C., no quais as figuras masculinas destacadas portavam barbas densas e ricamente ornadas. Para gregos e persas antigos, a barba era símbolo de maturidade, enquanto a teledramaturgia brasileira veiculava um ideal de beleza masculina em novelas contemporâneas e de época baseado em rostos lisos e bem barbeados. Na época da estreia de *AHE*, muitas críticas às barbas circulavam pelas redes sociais; sete anos depois, os impactos sociais da mudança de paradigma de visualidade nas representações masculinas de homens da Antiguidade podem ser vistos nas nossas ruas, uma vez que a representação televisual de masculino em *AHE* influenciou fortemente a moda masculina no Brasil, paradigma recentemente reforçado pela sobreposição de códigos com a moda *lumberjack*.

O departamento de figurino se encarrega da escolha de indumentárias que vestirão as personagens ao longo do enredo. Tais escolhas se modalizam a partir de um estudo profundo das construções dos perfis de personagens e seu papel nos diferentes momentos do arco narrativo. A partir de então, cria-se uma palheta de cores que corrobore com a produção de sentido subentendido no enredo ou situação cênica. Tal exercício reflexivo resulta na criação de pranchas nas quais estarão presen-

tes todos os elementos visuais que guiarão as escolhas das indumentárias da personagem em cada fase da narrativa ou situação cênica.

Na produção de *séries históricas não-documentais*, o trabalho de pesquisa sobre figurinos segue a difícil equação da criatividade artística fundamentada no enredo, nas situações cênicas, na caracterização dos personagens, no tipo de película, luz ou filtro (digital ou não) utilizado na filmagem e nas negociações plausíveis de aproximação histórico-material. As indumentárias de época necessitam de uma atenção criativa que vai desde a escolha dos materiais (muitos dos quais produzidos em processos artesanais, como foi o caso de *AHE*) até a confecção do corte de roupas e desenhos de joias, sapatos e acessórios, pois não contam apenas histórias (no sentido historiográfico), mas também enredos e personagens dramáticos. Em *AHE*, boa parte dos tecidos e aviamentos foram confeccionados em teares manuais com fios que se assemelhassem aos recursos do século V a.C., ou então eram feitos de seda e linho, já que havia registros históricos de rotas de seu comércio entre *satrápias*.

A produção de figurino geralmente conta com profissionais formados em Moda e em Artes. Tais formações já possuem em suas grades espaços reservados para pesquisa da história das indumentárias e reflexões acerca do desenvolvimento de tecnologias de confecção de roupas ao longo do tempo, o que facilita as negociações entre historiadores e figurinistas no *set* de produção. A indumentária é confeccionada a partir de uma reflexão que leva em consideração uma percepção pretendida pelo efeito da luz, da lente e do enquadramento, mas também a caracterização do personagem. Portanto, os departamentos de caracterização, de figurino, de cenografia e de arte dimensionam a produção de sentidos narrativos visuais a partir de outros parâmetros que não somente o olho nu, uma vez que o efeito visual percebido com a mediação da lente e, posteriormente, nas telas de projeção ainda sofrerão desvios até a montagem final. O consultor de história deve se informar sobre as **intenções de finalização visual** no *set* de produção.

Um condicionante para as escolhas e decisões artísticas dos setores supracitados é, portanto, a luz. A luz altera a forma como interagimos ou reagimos às cores<sup>38</sup>, ou como percebemos as formas, em eterno conflito entre o *visível* (aquilo que

---

<sup>38</sup> Ver: ARNHEIM, Rudolf. **Arte e concepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira / USP, 1989.

os olhos são fisicamente capazes de captar) e o *visual*<sup>39</sup> (o modo como culturalmente percebemos o que vemos, ponderando os mediadores técnicos de percepção e os aspectos representativos, expressivos e plásticos da recepção). No pacto audiovisual de sentido, a luz é mediadora da relação entre *forma* (conjunto de expressões de significações referidas ao *ethos* da comunicação) e *configuração* (preenchimento sociocultural e categorial da forma do objeto)<sup>40</sup>. Por isso, prepondera em definir como vemos os objetos e entendemos a narrativa audiovisual.

O diretor de fotografia concebe a forma visual de narrar roteiros: a dramaticidade na composição dos quadros e o projeto de iluminação dialogam com os elementos sonoros das narrativas. O projeto fotográfico fílmico é aqui entendido como o estudo mais amplo que engloba a reflexão acerca dos possíveis ângulos de câmera, dos enquadramentos, das texturas de captação visual e das cores na iluminação. O projeto fotográfico interfere na percepção do cenário, nas marcações de performance e na forma de conceber texturas e cores para o figurino.

No caso de *série televisiva histórica não-documental*, a direção de fotografia e a equipe de iluminação devem partir: da compreensão de relações do cotidiano das sociedades históricas pretendidas; das possibilidades tecnológicas de iluminação existentes no período que se deseja representar; para, então, pensar a produção de efeitos emuladores de iluminação que funcionem com a câmera. Tochas, lamparinas e velas num filme podem, ou não, mediar a leitura de passado que a comunidade de interpretação possa ter, mas não criam sozinhas os efeitos visuais que dialogam com a captação da câmera. Nesse sentido, se devidamente assessoradas por uma consultoria histórica que **domine as suas formas de ver ou conceber visão com câmeras**, a direção de fotografia e a equipe de iluminação de *séries televisivas históricas não-documentais* podem operar com eficácia no fio da navalha do anacronismo controlado: conceber para o olhar hodierno uma percepção de ambientação de *formas-de-ver-do-passado* e *formas-de-ver-o-passado*.

O projeto fotográfico pode, portanto, dimensionar intenções emocionais, conferindo, sublimando ou reforçando ganchos com cargas emocionais produtoras de sentido. Contudo, um projeto de paisagem sonora para filme igualmente pode alterar as primeiras intenções de um projeto fotográfico na narrativa resultante-dominante. A

---

<sup>39</sup> AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993, p. 37-47

<sup>40</sup> A partir de: ARNHEIM, Rudolf. *op. cit.*

direção musical e os técnicos de sonorização cuidam dos elementos sonoros da narrativa audiovisual, cujas potências modalizam percepções espaço-temporais na narrativa resultante-dominante do projeto fílmico. O projeto sonoro pensado pela direção musical e os técnicos de sons pode alterar completamente as percepções da performance, da visualidade e da dimensão verbal-oral originalmente previstas no roteiro, criando preenchimentos de sentido não necessariamente previstos pelo autor do roteiro e pelo projeto fotográfico.

O som induz à percepção temporal no pacto audiovisual de sentidos. A direção musical é, nesse sentido, responsável pela concepção da paisagem sonora do filme: tem o desafio de criar músicas, canções, formas de captações e efeitos sonoros inspirados ou não na temporalidade que se deseja representar. As marcas sonoras visam prioritariamente a dar preenchimento moral, humoral e temporal (não necessariamente histórico) à narrativa fílmica. No caso de *séries televisivas históricas não-documentais* como *AHE*, isso se complexifica em função da distinção entre o *panorama de escuta do mundo antigo*, que chega a nós por parcos vestígios, e o *panorama de escuta do mundo atual*.

Portanto, cabem à direção musical a escolha e a adaptação de sons, trilhas e canções. Quando se trata de representação da Antiguidade Clássica, por exemplo, o produtor musical tem que conceber músicas instrumentais e canções que podem ou não corroborar com uma ancoragem temporal, produzindo uma ideia de passado. As informações acerca das possibilidades musicais em um dado período frequentemente não se sincronizam com as necessidades de construção de sentido por meio de trilhas sonoras para o *panorama de escuta do mundo atual*. Quando escutamos um estudo de reconstrução de músicas do passado como a *Musique de la Grèce Antique*<sup>41</sup> da Atrium Música de Madrid, por exemplo, percebemos que nossa escuta estranha uma construção musical tão distinta.

Uma equipe de sonorização fica encarregada de preencher a paisagem sonora de uma cena. Quando nos deparamos com um plano, o que percebemos é um número finito de imagens limitadas pelo próprio enquadramento, mas os sons nos contam coisas para além do visível, por exemplo: o alvoroço criado pela chegada de soldados e a busca de moças virgens para o harém do palácio podem ser percebidos no interior da casa de Mordecai e Hadassa em *AHE*. Os sons criam a tridimen-

---

<sup>41</sup> PANIAGUA, Gregorio; MUSICAE, Madrid Atrium. **Musique de la Grèce antique**. Harmonia Mundi, 1979.

sionalidade narrativa: dão volume, profundidade e nitidez ao que se ouve e ao que se vê. Os sons podem assumir um tom figurativo, semântico e principalmente evocativo: faz condução de sentidos por meio de manipulações afetivas, humorais e morais. Nesse sentido, a sonorização pode resultar em vários efeitos produtores de sentido, possibilitando também condensações metonímicas que evocam reforço dramático emotivo para a performance de um ator, ou simplesmente completam os espaços, criando uma percepção temporal de realidade.

A montagem constitui o início do fim do filme: configura a narrativa resultante-dominante. É nesse momento que se costura efetivamente a narrativa a partir da junção dos vários fragmentos de produção. A montagem ora pode ser comandada pelo diretor, ora pela dupla autor/diretor, ora com interferência da produção executiva. Não existe uma regra geral que defina, no caso da produção de séries televisivas, que é o diretor que detém com exclusividade o poder decisório na produção de sentido com a montagem. O processo conta também com um editor de finalização, que possui um conhecimento técnico dos softwares, como também das teorias de construção narrativa e de montagem; coloristas, produtores de efeitos visuais, assistentes de pós-produção, etc. Todos ficam empenhados em transformar os fragmentos produzidos e captados em distintos momentos para transformá-los em narrativa audiovisual pronta para ser recebida pela comunidade de interpretação extrafílmica.

## CAPÍTULO II: SENTIDOS DE HISTÓRIA NA MINISSÉRIE “A HISTÓRIA DE ESTER”

A consultoria histórica na produção de *séries televisivas históricas não-documentais* possui certas singularidades geradas a partir dos enfrentamentos travados ao longo do processo de produção. A sua lógica estrutural de produção pode auxiliar na previsão e no dimensionamento de um projeto didático de consultoria que incorpore reflexões a respeito de processos de letramento histórico a serem operados na linguagem audiovisual. As concepções de letramento histórico e os conhecimentos do universo audiovisual da produção de *séries televisivas históricas não-documentais* convergem, no consultor de história, as possibilidades de interferências e deslocamentos de sentido na forma como as modulações seriais produzem sentidos de tempo e sugerem modos imaginativo-cognitivos de avaliar, interpretar, conceber, representar ou perceber vínculos implicativos entre passado e presente.

A narrativa audiovisual serial televisiva é construída coletivamente a partir de múltiplas perspectivas técnicas e/ou artísticas orientadas a um resultado final narrativo dominante. Cada etapa produtiva da indústria televisiva, com suas equipes de trabalho em funções distintas, agrega distintos saberes ao resultado narrativo. Cada setor produtivo reflete, constrói, ressignifica e produz a sua particular forma de narrar uma história e de produzir percepção sobre vínculos implicativos entre passado e presente na linguagem das *séries televisivas históricas não-documentais*.

Aqui, entendo ser necessário apresentar o processo epistêmico de produção e as possibilidades de interferência do historiador como consultor no *set* de produção. Para tanto, *AHE*, que fora minha primeira experiência em produção de séries televisivas, pode ser relevante como amostragem por apresentar uma estrutura tipológica própria do gênero e sua lógica de produção, para que a partir de então seja possível pensar o projeto histórico de reconstrução de passado e suas possibilidades de produção de sentido. Desse modo, apresentarei uma taxonomia da estrutura narrativa da série em questão, a partir dos paradigmas teóricos da narrativa cinematográfica e das estruturas narrativas de *séries históricas não-documentais*, ponderando o contexto social de produção e suas intenções narrativas mediadas pelos interesses artísticos e comerciais da Rede Record.

Em seguida, intenciono apresentar o processo técnico-criativo da argumentação serial, as etapas de estruturação da sinopse, com seus perfis de personagens e de seus arcos narrativos como fases de escrita do roteiro e dos capítulos, expondo brechas de possibilidades de interferência por parte do historiador no processo de confecção dos capítulos, a fim de aprimorar a produção de sentidos em direção à consciência histórica crítico-genética. Por fim, segue uma análise da inter-relação entre o historiador e cada um dos setores de produção em suas respectivas etapas produtivas, as estratégias didáticas construídas a partir de tal inter-relação, assim como, as possibilidades de interferências construídas por meio dos atos hermenêuticos de autorreflexão do papel do historiador imerso no contexto social de produção ao conduzir um projeto didático narrativo-histórico-artístico.

## **2.1. Contexto de produção de *AHE***

Em 1998, em um pequeno estúdio na região da Barra Funda em São Paulo, com poucos recursos técnicos e infraestrutura mínima, a Rede Record produziu a primeira versão da minissérie bíblica, baseada no livro de Ester. Onze anos depois, tem-se a iniciativa de fazer uma nova minissérie a partir da mesma temática, inspirada pelo sucesso da trilogia de novelas *Caminhos do Coração*, *Os Mutantes - Caminhos do Coração* e *Promessa de Amor*, de Thiago Santiago, que contavam com os recursos adquiridos durante o processo de produção das duas novelas, que incluíam: os estúdios REC9, que estavam em processo de expansão; os recursos tecnológicos de ponta, contando com uma equipe de efeitos visuais e seus maquinários, até então os mais modernos do país; uma equipe de produção capacitada, alguns deles contratados a peso de ouro de outras emissoras; e uma fábrica de cenários própria e completa. A meta seria aprimorar a qualidade dos produtos da emissora. Deste modo, o formato minissérie se apresentava como o mais adequado para consolidá-la na vice-liderança de audiência no país.

Para tanto, foram convocados a autora Vivian de Oliveira e o diretor João Camargo, a fim de que a pré-produção avançasse junto com a escrita do roteiro, de modo que fosse possível a estreia ainda no início de 2010. A direção de teledramaturgia, na figura de Hiran Silveira, e o produtor executivo Claudinho Araújo iniciaram a pré-produção. Quando foi iniciada a redação da sinopse, perceberam que pouco se conhecia do mundo Persa do século V a.C., e da experiência do povo judeu re-

cém-liberto, que ainda habitava as *satrápias* sob o domínio do rei dos reis, de forma que houve a necessidade de se contratar um consultor especializado no período que pudesse cooperar com o projeto, fornecendo elementos que pudessem criar essa ideia de passado.

Quando a minissérie estreou, os capítulos foram exibidos, semanalmente, às quartas e quintas-feiras, sendo reprisados aos sábados. O horário de veiculação foi muito variado por conta da estratégia de garantir audiência: levava-se em conta a grade de programação da principal emissora concorrente e a reclassificação da censura em função de cenas que foram consideradas muito violentas para o horário de exibição. Várias montagens foram preparadas para cada uma das ocasiões de exibição. Uma montagem para o horário principal, às quartas e quintas-feiras; outra para a exibição no sábado: um compacto a cada três capítulos a serem exibidos sem intervalos. Houve ainda montagens distintas: para o formato DVD; para o Blue-Ray; para a reprise no ano seguinte; além de uma montagem recente para o *streaming* de vídeo da Netflix.

Como o horário da exibição dos capítulos inéditos foi muito variado, não há registros de montagens completas ou com boa qualidade do que fora veiculado. As versões do DVD e Blue-Ray não contam com os compactos dos capítulos anteriores, que trazem consigo objetivos de produção de sentidos a serem analisados. Dessa forma, para esta dissertação, usarei a montagem preparada para o Netflix, uma vez que ela é a que mais se aproxima da montagem de exibição na televisão, preservando a ordem dos ganchos emotivos de final de capítulo e os compactos dos capítulos anteriores. As diversas montagens evidenciam o quão importante é a montagem e sua vocação para a produção de sentidos, podendo ser configurados para múltiplos perfis de telespectadores.

A comunidade de interpretação pretendida para a minissérie foi a mais variada possível, projetando-se para se equilibrar entre os gêneros masculino e feminino, segundo as concepções de gênero, interesse e capacidade dos produtores a respeito do público-alvo. Nesse sentido, a introdução da guerra – nos primeiro, segundo e últimos capítulos – serviu como atrativo e requisito subentendido de fidelização do público de gênero masculino; enquanto a trama romântica de Assueiro e Ester, Aridai e Ana, assim como, o amor não correspondido de Rubens por Ester, cumpriram os requisitos subentendidos de fidelização do público de gênero feminino.

A minissérie inicialmente foi estruturada para atender a uma classificação livre, mas o massacre dos judeus de Susã, apresentado no primeiro capítulo, fora usado como justificativa para a reclassificação do produto para não recomendado para menores de dez anos<sup>42</sup>. A série também fora pensada de forma a atender a classificação de audiência por meio de uma divisão censitária, desdobrada da seguinte forma: classes A e B, classe C1, classe C2 e classes D e E. O público presumido seria os pertencentes às classes C1 e C2, mas a série também contou com uma audiência expressiva das classes A e B no eixo Rio/São Paulo, onde foram feitas as medições de audiência. Essas predefinições de telespectador pretendido exemplificam um dos condicionantes para a construção da narrativa serial. A classificação etária é outro exemplo de condicionante.

As tentativas de reconstrução narrativa do passado na produção audiovisual entram em conflito com as recorrentes produções de narrativas históricas historiográficas, uma vez que o horário de exibição e o público pretendido, com suas classificações, sejam elas censitárias ou etárias, infringem limitações à forma como se faz uma reconstrução narrativa de passado em narrativas audiovisuais. Cenas de violência, por exemplo, em reconstruções narrativas históricas historiográficas não estão sujeitas às mesmas rígidas limitações aplicadas às narrativas televisuais no Brasil.

A comunidade de interpretação extrafílmica pretendida como alvo de audiência influi diretamente nas possibilidades de reconstrução narrativa do passado em produções televisuais. Os hábitos de recepção efetivos ou presumidos podem entrar em conflito com as propostas de inovação de um gênero, do mesmo modo que a perspectiva comercial cria, ou não, resistências a produções audiovisuais que fujam demais dos formatos que compõem os hábitos de recepção efetivos ou presumidos das comunidades de interpretação extrafílmicas. A minissérie AHE apresenta algumas inovações: a iluminação cinematográfica aplicada à televisão, com um processo de colometria inovador; a reconstrução por efeitos visuais da cidade de Susã, introduzida na narrativa como forma de ancoragem espacial-temporal.

No entanto, a produção executiva da Record receava por críticas ao formato bíblico. Por isso, decidiu que um historiador deveria ser contratado para contextuali-

---

<sup>42</sup> MINISTÉRIO DA JUSTIÇA (BRASIL). **Classificação Indicativa:** obras audiovisuais. Disponível em: [http://portal.mj.gov.br/ClassificacaoIndicativa/jsps/DadosObraForm.do?select\\_action=&tbobra\\_codigo=37860](http://portal.mj.gov.br/ClassificacaoIndicativa/jsps/DadosObraForm.do?select_action=&tbobra_codigo=37860). Acessado em 24/07/2016.

zar historicamente o enredo. Assim, houve o desafio de escolher e recortar abordagens para o desenvolvimento de contextualização histórica do enredo e materialidades cênicas (i.e., cenário, figurino e gestual). Para tanto, foi necessário ponderar que, diferentemente do processo acadêmico de reconstrução narrativa de passado feita pela História profissional, a produção televisiva tem um repertório representativo mais amplo de demandas de acesso à figuração da temporalidade histórica desejada para a série. Produções artísticas (pinturas, esculturas, arquiteturas, cuja circulação faz com que sejam responsáveis por repertórios de aproximação estética ao passado), fórmulas consagradas por filmes anteriores de amplo sucesso que abordam temporalidades distantes do presente (por exemplo, o gênero “filme épico”) e as tendências historiográficas de interpretação do passado que mais circulam em cursos de arte, moda e literatura clássica que formam o repertório das equipes de produção influenciaram fortemente as propostas de recepção, categorização e avaliação, por exemplo, da temática Persa/Judaica na comunidade intrafílmica de produção de *AHE*.

A principal referência interfilmográfica na produção de *AHE* foi o filme **300**<sup>43</sup>, inspirado nos quadrinhos *Os 300 de Esparta*, de Frank Miller e Lynn Varley<sup>44</sup>. Ambos apresentavam um mundo persa distorcido e monstruoso, em contraposição ao ordenamento da civilização helênica, em especial, à rigidez socioestrutural da organização cívica políade da Lacedemônia e os anacrônicos valores de liberdade defendidos pelos espartanos da estrutura filmográfica. Mesmo os quadrinhos, segundo os próprios autores, já bebiam em fontes audiovisuais em circulação desde a década de 1960<sup>45</sup>. A construção das narrativas audiovisuais frequentemente leva em consideração os hábitos repertoriais acerca do passado em circulação no momento de produção, configurados a partir de múltiplas fontes de influência ao longo dos espaços de experiências daqueles envolvidos na produção, assim como, os subentendidos que estes possuem das comunidades de interpretação extrafílmica.

Nas produções historiográficas em português, a maior parte dos trabalhos explora fontes gregas e judaicas quando apresentam um passado persa

---

<sup>43</sup> **300**. Direção: Zack Snyder. Estados Unidos da América: Legendary Pictures / Virtual Studios, 2007. DVD Color.

<sup>44</sup> MILLER, Frank. **300 de Esparta**. il. Lynn Valery. São Paulo: Devir, 2006.

<sup>45</sup> **Os 300 de Esparta**. Direção: Rudolph Maté, 1962.

Aquemênida<sup>46</sup>. Em *AHE*, fora proposta pela consultoria histórica a reconstrução narrativa audiovisual de um passado Persa Aquemênida para além do espelho cultural grego e judaico, ao mesmo tempo em que se propunha estabelecer uma relação entre a reconstrução de uma história do cotidiano e os processos de assimilação e resistência do povo judeu na capital persa após o fim do cativeiro e a libertação implantada por Ciro.

O projeto de consultoria histórica de *AHE* se estruturou a partir de conflitos e negociações entre o *nivelamento presentista* – por exemplo, o que já estava estabelecido como ideal estético-narrativo pelo cinema a respeito dos Persas (e das comunidades judaicas do mundo Persa), os interesses por representação de judeu a partir da ideia hodierna (pós-Holocausto Nazista) de Judaísmo e as representações ou percepções de tempo e espaço antigos (bíblicos) das comunidades cristãs do presente – e a *crítica historiográfica* com tendência a localizar ou inventariar a diferença do passado em relação ao presente. Neste ponto, o historiador como consultor pode desempenhar um papel significativo, provocando deslocamentos em direção a um letramento histórico ainda no processo produtivo inicial da série, introduzindo, filtrando e guiando a construção narrativa a partir de perspectivas historiográficas que possibilitem um discurso serial enunciador, por exemplo, de consciências históricas crítico-genéticas.

O enredo de *AHE* gira em torno da protagonista Hadassa. Uma judia que vive sob a tutela de seu tio Mordecai na capital persa Susã. Mesmo após a libertação dos povos, cativos durante o período babilônico, uma significativa comunidade judaica permaneceu na cidade. Em outro polo, está o rei Assueiro, nome semita atribuído a Xerxes II, imperador da Pérsia que acabara de voltar da campanha militar contra as *póleis da Hélade*. O imperador, após o afastamento da primeira rainha, decide constituir um harém e, a partir dele, escolher uma nova consorte régia. Para tanto, dá a ordem para que todas as virgens da capital sejam levadas para o palácio. Hadassa é

---

<sup>46</sup> A historiografia disponível em língua portuguesa fundamenta-se principalmente em fontes gregas, que condicionam o olhar operando conceitos antitéticos assimétricos como *civilização* (grega) e *barbárie* (persa). A consultoria utilizou tais fontes sem ignorar o seu preconceito tácito na figuração narrativa de *persas*. Como referências principais de traduções de fontes gregas utilizadas na consultoria, cito: HERÓDOTO. **História**. Brasília: Universidade de Brasília, 1998; ÉSQUILO. **Persas**. Lisboa: Edições 70, 1998. Para um panorama mais amplo à proposta de reconstrução audiovisual, ver: ASHERI, David. **O Estado Persa: Ideologias e instituições no Império Aquemênida**. São Paulo: Perspectiva, 2006; LENFANT, Dominique. **Les Perses vus par les Grecs** : Lire les sources classiques sur l'Empire Achéménide. Paris: Armand Colin, 2011; RIBEIRO, Pedro Freire. **Bases da política Imperial dos Aquemênidas**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1957.

sobrinha de Mordecai, líder político e religioso dos judeus da cidade, que aconselha sua sobrinha a esconder sua origem por medo de represálias.

Dessa forma, Hadassa passa a se chamar Ester de Susã. O destino inevitável do amor entre o casal acaba resultando no casamento, mas ainda sem o final feliz. Enquanto isso, o general dos amalequitas, inimigos de longa data dos judeus, em uma manobra, consegue a aprovação de um decreto que permitiria o extermínio dos judeus. Nesse momento, a posição de Ester como consorte régia se mostra providencial na intervenção para proteger o seu povo. Assim, os judeus são munidos de recursos para se defenderem contra o extermínio. A narrativa audiovisual do enredo se conduz a partir dos princípios da afirmação atemporal dos dilemas de sobrevivência do povo judeu, ou seja, no passado e no presente, o dilema da perseguição e da sobrevivência coletiva está estabelecido como imutável e formativo da identidade dos atores sociais.

*O tópico do amor à primeira vista* – recorrente nas construções narrativas das séries evolutivas folhetinescas – enuncia uma telespectoleitura exemplar, dentro de um princípio de regularidade ou recorrência, ao inferir que as relações romântico-afetivas são atemporais, imutáveis e independentes das práticas e códigos sociais partilhados por um passado (*res gestae*) ou pelo presente. É anacrônica a construção gradativa da relação romântico-afetiva do casal protagonista durante o período de cortejo proposto pelo imperador, enunciado como um regime de exceção. Contudo, as estruturas dialogais-performáticos-narrativas presentes nas cenas de cortejo introduzem alguns elementos que propõem um deslocamento crítico-genético com relação ao princípio da regularidade presente no *tópico do amor à primeira vista*. O passado é, então, dinamizado pela prática reflexiva do presente: apresenta uma possibilidade de passado dinâmico perspectivada pela diversidade de atores sociais, cujos personagens refletem acerca das relações sociais, no caso de gênero, e sobre as possibilidades de constâncias e rupturas de regras sociais, contribuindo para a expansão qualitativa na percepção da diversidade de sujeitos históricos e da pluralidade de possibilidades de ações nas fendas das regras sociais.

A narrativa serial se estrutura em dez capítulos cuja duração varia entre 56:00 minutos e 60:30 minutos. Como se trata de uma *série folhetinesca pura*, a estrutura de cada capítulo se desenvolve de forma a apresentar uma evolução entre as tramas narrativas secundárias, ao passo que se entrelaçam à evolução narrativa prin-

principal, criando uma relação causal emotiva entre início e fim dos capítulos. As diversas montagens exploraram o potencial desses ganchos emotivos de final de capítulo, o que cria experiências distintas de telespectoleitura. No entanto, essa dimensão folhetinesca primordial perde um pouco o sentido na montagem da série para o formato DVD, cuja arquitetura prioriza uma telespectoleitura linear, em que tais ganchos são amenizados, de forma a anular a estrutura episódica. Cada uma dessas estruturas de montagem, nas distintas exibições, condicionam a experiência de recepção e as possibilidades de produção de sentidos qualitativamente únicas em cada uma delas.

O enredo principal conta com o apoio de diversos núcleos de personagens, cada qual com uma estrutura narrativa dimensionada para se entrelaçar com o enredo principal. No entanto, cada personagem possui uma trilha narrativa própria, que a conduzirá ou não a um desfecho. Como nos formatos novelas, as personagens são agrupadas em núcleos, que apresentam um duplo papel: narrativo, pois cumpre os requisitos de estruturação e entrelaçamento das trilhas narrativas do elenco de apoio com o enredo; ao mesmo tempo, cumpre um papel estratégico para a administração dos recursos financeiros projetados em função das necessidades narrativas, das necessidades técnicas e tecnológicas da construção audiovisual, uma vez que tais núcleos frequentemente partilham cenários, locações e outros recursos que, bem dimensionados e administrados, possibilitam uma utilização mais econômica de recursos frente às necessidades/possibilidades do seu gênero audiovisual. O historiador também deve se esforçar para compreender as necessidades dramáticas e financeiras na reconstrução dos espaços cênicos, uma vez que a dimensão comercial está posta de forma indissociável às dimensões artístico-narrativas e às produções de sentido histórico.

Em *AHE*, havia quatro núcleos: o núcleo de judeus persas; o núcleo dos amalequitas; o núcleo do palácio; e o núcleo do harém – todos interligados pelo trágico rapto das virgens de Susã, bem como todos orbitando em função dos protagonistas Ester e Assueiro. O núcleo dos judeus no primeiro capítulo desempenha um papel importante para a narrativa, pois são suas personagens Mordecai e Hadassa que detêm a função metonímica de apresentar a cidade, seu cotidiano e os papéis sociais presentes na idealizada capital persa de 479 a.C na série. São eles que apresentam as relações de trabalho, de gênero, as relações políticas e econômicas entre a

capital e as *satrápias* e, principalmente, os parâmetros morais e religiosos mediadores do pertencimento da comunidade judaica que habita ainda na capital.

No segundo capítulo, Hadassa, ao assumir o nome de Ester de Susã, é obrigada a abandonar seu primeiro núcleo de personagens vinculado ao exterior, à cidade e às múltiplas interações sociais e, assim, assumir o seu novo papel no núcleo do harém. Deste modo, a protagonista desloca o foco das interações para a história do cotidiano na corte e para as possibilidades de relações socioculturais palacianas. Com o decorrer dos capítulos, o núcleo dos judeus passa a servir apenas como um lembrete do eminente perigo de mais um massacre à etnia em função da perseguição político-religiosa.

O núcleo dos amalequitas serve bem à tópica maniqueísta do bem contra o mal, que é o elemento conflitivo que dá movimento ao enredo. A família de Hamã é apresentada como um contraponto dramático ao “ideal de liberdade” do governo de Ciro, o que incluía a liberdade de culto. A escolha dos Amalequitas como os *sátrapas* que se oporiam à permanência da comunidade judaica no interior do Império Persa leva em consideração a presença de tal povo na estrutura administrativa, principalmente militar do seio do Império, ao passo que também são enunciados nas narrativas bíblicas como inimigos. Não que tal grupo tivesse a força política apresentada na série televisiva, mas tal escolha se ordena como artifício de condensação dramática para representar a tradição das narrativas de perseguição de judeus por povos vizinhos. A família de Hamã é composta pelo general, seus dois filhos e a esposa, uma sacerdotisa construída a partir do repertório estereotípico da cultura cristã sobre a bruxaria (por vezes, com forte viés protestante contemporâneo ressignificando repertórios da Idade Moderna<sup>47</sup>).

O núcleo dos judeus e o núcleo do palácio se configuram a partir de uma predominância da ocupação do espaço cênico em uma relação de interior/exterior, com exceção das cenas que se desenvolvem dentro da casa de Hadassa, que apresentam uma relação memorial afetiva da protagonista, em que tal cenário representa o familiar em oposição ao público. O núcleo palaciano é o maior: espaço principal no qual as personagens (rei, nobres, conselheiros, generais, soldados, mulheres do harém e os eunucos) vivem e realizam a quase totalidade de suas atividades. Este núcleo cumpre a função cênica de ser o enunciador de histórias e práticas sociais e

---

<sup>47</sup> Ver: CLARK, Stuart. **Pensando com Demônios**. São Paulo: USP, 2006.

políticas do mundo Persa, assim como, é o *locus* da ação dramática onde as tramas principais se cruzam. Por fim, o núcleo do harém, dentre outras funções dramatúrgicas, funciona como enunciador da alteridade entre os mundos masculino e feminino.

As personagens encarnam tipos cênicos, cada qual com sua função dramatúrgica na narrativa serial, ao mesmo tempo em que carregam um potencial para a produção de sentido de percepção de tempo histórico. Uma personagem pode condensar vários tipos históricos, representando práticas sociais, culturais, políticas e religiosas ressaltadas pela historiografia ou pela filmografia como relevantes para a reconstrução de uma determinada ideia de passado que, por sua vez, pode ser instigador de uma orientação histórica que amplia o repertório e expande os horizontes de experiências de passado dos telespectadores. Em *AHE*, os perfis de personagens foram construídos de forma a estabelecer o reforço de arquétipos centrados em si, de modo que temos personagens essencialmente virtuosos, maus, leais, abnegados, ambiciosos e traiçoeiros. Ester segue o padrão arquetípico da heroína abnegada, idêntica a si do início ao fim da trama; do mesmo modo que a feiticeira Zeres é o mal traiçoeiro.

Ao mesmo tempo em que algumas personagens podem apresentar um perfil rígido e imutável, também podem ser colocadas em situações que denotem a fluidez e a pluralidade de ações possíveis dentro de um conjunto de práticas sociais que se pretenda reconstruir com condensações dramáticas para representar questões do presente postas em situações passadas representadas na série. Os recursos do suporte linguístico audiovisual podem contribuir para o reforço do sentido de subversão e pluralidade em relação às regras sociais estabelecidas e aos tipos dramáticos fixos. As possibilidades de utilização dos enquadramentos se apresentam como uma dessas possibilidades de reconstrução crítica de sentidos na percepção das relações sociais e dos tipos dramáticos.

Um recurso técnico utilizado pelo diretor de *AHE* foi a utilização de leves *plongée* e *contra-plongée* em PPP, presentes em cenas enunciativas de tensões entre grupos sociais. A intenção focal é mostrar as relações sociais hierárquicas estabelecidas na reconstrução do passado e, ao mesmo tempo, apresentar a possibilidade de subversão da visão de um passado no qual as regras já estão postas, como no caso da cena em que Rubens, após ser castrado e se tornar eunuco, ao ser atacado por Dalfon, reage de forma inesperada para o vilão. A cena é construída de

forma a jogar com as proporções, a exemplo de como os egípcios construíram signos de proporcionalidades para representar as hierarquias sociais na representação visual.

O diretor de *AHE* conduz a narrativa *Rubens vs. Dalfon* de forma que, em um primeiro momento, a cena seja configurada a partir de um plano geral, em que as personagens são apresentadas com proporções levemente equivalentes; no ápice da tensão, Rubens, até então em posição de submissão a seu destino, confronta Dalfon, mostrando que as regras apresentadas são condicionadas pelas contingências de poder das relações humanas: para tanto, o mecanismo narrativo audiovisual configura plano em leve *contra-plongée*, no qual a proporção de Rubens se altera da submissão para a insubmissão. Contudo, sozinhas, as escolhas de planos não são responsáveis pela produção de sentidos fixos como se formassem uma gramática com possibilidades rígidas; pelo contrário, a sua construção de sentido depende da combinação de outros elementos: as intenções narrativas na caracterização dos personagens pelo enredo, a iluminação, a moralização sonora da cena e a performance dos atores. O pacto de sentido da narrativa audiovisual para *Rubens vs. Dalfon* apresenta criticamente a estrutura social figurada na cena.

As escolhas de enquadramentos em *AHE* são elementos que, somados aos demais na estruturação da narrativa resultante-dominante, produzem um dado sentido de percepção de tensão entre passado e futuro, ampliando o repertório de possibilidades de interpretação para uma ideia de passado. Tal efeito pode desenvolver-se até mesmo no seio das micronarrativas, capazes de produzirem sentidos particulares distintos dos desenvolvidos pela narrativa resultante-dominante, podendo elas produzir sentidos concorrentes, como no caso de Rubens, que apresenta um perfil de personagem unívoco e conformista à sua condição social dentro da perspectiva do princípio da afirmação, mas que, a partir de uma determinada condição experiencial, altera sua trajetória conformista, demonstrando fendas de inconformidade para uma situação abordada, aos olhos do presente, como não regida por leis imutáveis.

Os papéis sociais também podem ser apresentados como plurais por meio dos recursos próprios das *séries televisivas históricas não-documentais*. Mesmo dentro de uma estrutura narrativa majoritariamente inserida no princípio da afirmação e/ou regularidade, são possíveis elementos fomentadores de outros modos de desenvolvimento da consciência histórica: a cena em que Joel escuta de Hamã que

sua filha está grávida utiliza recursos semelhantes para fazer a distinção entre os múltiplos papéis sociais possíveis para um mesmo indivíduo – de súdito, de oprimido, de comerciante e, mesmo frente a condicionamentos sociais que estruturam hierarquias, o papel de pai implacável se sobrepõe a todos.

Uma estratégia narrativa frequentemente presente nas séries evolutivas são as cenas para os próximos capítulos ou os compactos dos capítulos anteriores. Tratam-se de duas estratégias distintas de fidelização de público. A primeira tem como propósito principal gerar expectativa, abrindo uma carência interpretativa nos membros da comunidade de interpretação. A montagem da prévia dos capítulos seguintes é estruturada de forma a gerar narrativas parciais por meio da sucessão de ganchos emotivos. Para este tipo de montagem, o mais importante não é apresentar respostas para as carências de conclusão dos telespectadores, mas induzir a uma reflexão/debate acerca das possibilidades dentro das narrativas, esperando que tais expectativas sejam capazes de fidelizar os indivíduos de tal comunidade presumida. Os compactos dos capítulos anteriores têm estrutura de montagem e finalidade diferentes da primeira: objetiva-se possibilitar ao telespectador que possa acompanhar a evolução narrativa, mesmo que não a tenha acompanhado desde o início. Desse modo, cria-se um compacto narrativo dos capítulos anteriores que deem sentido e possibilitem a leitura e a produção de empatia à narração e às emoções pretendidas.

Na montagem de *AHE* para o Netflix, foram mantidos os compactos dos capítulos anteriores, mesmo que para o *streaming* de vídeo tal recurso serial não produza o mesmo efeito. Cada montagem distinta contou com uma escolha de recurso auxiliar de fidelização e para cada há uma intenção de produção de sentidos de telespectador. No caso dos compactos dos capítulos anteriores, há a intenção de majorar três tipos de narrativas específicas: as narrativas romântico-amorosas centradas nas trilhas narrativas de Ester e Assueiro, assim como, de Ana e Aridai, de forma a reforçar a ideia de romance implícito no gênero folhetim; as narrativas dos principais ganchos emotivos dos capítulos anteriores, como forma de criar uma carência interpretativa-emotiva a ser suprida pelo desenrolar do capítulo em questão; e as trilhas narrativas fundamentais para o desenrolar do principal conflito do argumento – o embate étnico-religioso entre judeus e amalequitas no seio do Império Persa. Esses três tipos de narrativas presentes nos compactos geram uma expectativa de sentidos fidelizadores, ao passo que também intencionam influir na forma

como a comunidade de interpretação recebe, interpreta e ressignifica a narrativa serial.

Tais resumos narrativos, sejam eles referidos aos próximos capítulos exibidos no final de cada capítulo ou compactos exibidos no início, cumprem com uma mesma função: a fidelização, sobretudo tratando-se de compactos que frequentemente são utilizados como instrumentos publicitários exibidos durante a grade de programação diária, como forma de conquistar novos membros para a comunidade de telespectadores. Tais montagens audiovisuais passam a produzir sentido mesmo fora da comunidade de interpretação, uma vez que o telespectador da emissora involuntariamente acompanha ideias de acontecimentos por meio de tais utilizações dos compactos como peça de publicidade. É com frequência que uma narrativa serial passa a fazer parte das discussões de grupos sociais heterogêneos, compostos por membros de dentro e de fora de tais comunidades, não sendo necessário que se acompanhe a série para que esta passe a produzir sentido na recepção.

A audiovisão tem um papel fundamental para a produção de um pacto serial nas narrativas de tais cenas e compactos. No caso de *AHE*, uma música instrumental com tambores acentuados e bem marcados é o código criado para enunciar a narrativa dos compactos dos capítulos anteriores. Outros recursos estilísticos de audiovisão podem também produzir efeitos semelhantes: iluminação ou uma colorimetria diferenciada, máscaras sobrepostas ao enquadramento, uma narração, legenda e tantas outras formas já utilizadas, sempre deixando espaço para a narração, como os planos de transição. Em *AHE*, há uma gama de formas de cortes e transições entre um plano e outro, podendo criar sentido de continuidade ou de ruptura narrativa. Vale ressaltar dois deles: os planos de transição por artefatos arqueológicos produzidos em efeitos especiais; os planos de transição marcados por efeitos panorâmicos de reconstruções arquitetônicas. Essas duas escolhas de elementos de transição já carregam consigo uma função específica de ancoragem temporal.

Em *AHE*, durante a consultoria histórica, os elementos de transição foram criados a partir de oficinas, quando o diretor João Camargo decidira utilizar os elementos arqueológicos icônicos mais relevantes dentro de tudo que fora apresentado. Desse modo, os capiteis em forma de touro ou cavalos, o ritón Aquemênida, braceletes e até mesmo a escrita cuneiforme foram todos reconstruídos de forma que preservassem um caráter patrimonial-memorialístico evocativo de passado, funcionan-

do como elementos de ancoragem cênica do que se pretendia emular metonimicamente. De forma similar, os *stock-shots* produzidos das reconstruções arquitetônicas são simultaneamente enunciados de uma relação temporal breve (dia e noite) e de uma relação temporal longa (passado/presente).

## **2.2. Roteiro e processos de criação**

O argumento serial é o primeiro passo em direção à fundação e desbravamento de uma realidade ficcional ainda inexistente. O autor das séries televisivas, assim como os antigos Aedos, trazem à existência uma realidade narrativa, constroem leis, lógicas internas de funcionamento, gerando uma relação entre a realidade fílmica e a realidade afílmica, de forma a cativar, conquistar e convencer possíveis comunidades de interpretação extrafílmicas. O processo de confecção do roteiro e do argumento não é um processo simples e necessita de dedicação, disciplina e pesquisa.

O primeiro passo em direção à construção da narrativa serial é a produção da sinopse de apresentação e de trabalho. A partir deste documento é que um projeto pode receber a primeira aprovação, possibilitando a captação dos recursos necessários para o início dos trabalhos de pré-produção. Aqui, há a necessidade de se apresentar um resumo da estrutura do arco narrativo central e das trilhas narrativas que a compõem: quem são as protagonistas da história e de que forma se pretende que transitem pela realidade ficcional; quais serão os núcleos de personagens e quais seus papéis na estrutura dramática; os principais conflitos que impulsionarão evolutivamente a história; as possibilidades de tramas e subtramas; em quais concepções espaciais-temporais a narrativa será estruturada.

Muitas decisões importantes devem ser tomadas, mesmo que haja bastante espaço para mudanças durante o processo. A perspectiva narrativa-sócio-histórica é frequentemente estabelecida nesse momento, o que implica diretamente no projeto de produção de sentidos de percepção histórica então pretendidos e que vão condicionar tanto as escolhas dos autores quanto os atos hermenêuticos no processo de consultoria histórica. Na sinopse também se faz uma definição prévia das concepções espaciais-temporais por meio das escolhas de possíveis cenários e locações onde a ação dramática majoritariamente acontecerá.

Ainda na sinopse, pode-se refletir acerca de que tipo de relação a narrativa ficcional estabelecerá com as abordagens historiográficas de um tema. No momento inicial do projeto, é importante, portanto, que o historiador esteja historiograficamente munido de conhecimentos que negociem com as possibilidades e necessidades narrativas e materiais de uma *série televisiva histórica não-documental*, uma vez que a criação de cenários e locações já são enunciadores de sentidos históricos. As possibilidades sociais-culturais cotidianas que podem ser parâmetros para a construção das personagens e seus arcos narrativos, as tensões dentro e fora das correntes historiográficas que devem ser relevantes para o processo criativo do autor também são enunciadores de sentidos históricos.

O processo de criação é sempre bastante diversificado para cada autor, cuja formação, trajetória, leituras prévias, experiência profissional e de vida tornam-se relevantes para a forma como vai conduzir não somente a escrita da sinopse, mas também todo o processo de produção. O processo prévio de consultoria histórica constrói os fundamentos para a realidade ficcional em processo de construção: cria ganchos de sentido que se traduzem posteriormente em possibilidades cênicas e performáticas. As possibilidades não são infinitas, mas cabe espaço para inovações no gênero ou nos modos narrativos já utilizados pelo cinema e pela televisão. A sinopse de apresentação se desdobra na sinopse de trabalho, servindo como estrutura e guia para o ofício do autor e dos roteiristas. Segue-se, então, um detalhamento de uma sinopse e de suas possibilidades, à luz das abordagens historiográficas de um tema.

Uma sinopse de série televisiva histórica geralmente parte da contextualização do panorama sociohistórico em que a narrativa se desenvolverá, mas, em *AHE*, a sinopse já estava pronta antes das oficinas de consultoria histórica. A produção executiva, direção de dramaturgia e demais membros da equipe técnica já haviam avaliado a viabilidade e as possibilidades do projeto antes mesmo de dialogar criticamente com abordagens historiográficas, seguindo prioritariamente o imperativo de que a narrativa serial deveria ter apelo comercial, caso contrário, não haveria envolvimento dos anunciantes que sustentam a programação televisiva em canais particulares. Portanto, em *AHE*, a consultoria histórica foi posterior à apresentação da sinopse nas oficinas com os atores. Nesse sentido, em *AHE*, consultoria histórica atuou pouco na construção dos perfis de personagens.

Entretanto, um perfil de personagem estruturado com crítica fundamentação historiográfica poderia contribuir para cenas mais eficazes que pretendam efetivamente provocar deslocamentos na consciência histórica para além de confirmações presentistas de supostos sentidos universais para valores e dilemas humanos. Em *AHE*, os tipos cênicos construídos como perfis de personagens se inscreveram tacitamente nos princípios da afirmação de universais, mas são tensionados pelos efeitos da caracterização românticos dos protagonistas, os quais representam também agendas críticas atuais para o público da série: Hadassa, por exemplo, é a heroína abnegada e disposta a se sacrificar, colocando a necessidade dos outros acima da sua, mesclando a submissão aos condicionantes sociais da corte persa à sabedoria ponderadora, redentora e estratégica que cava fendas pontuais nas regras sociais da corte persa para ajudar parentes e seu povo, reforçando a sua excepcionalidade heroica como mulher que sabe ler e, portanto, se protagoniza e se distingue no harém do futuro marido; Assueiro é o monarca bondoso e justo, preocupado com o bem-estar de seu império, obediente às leis e tradições, e igualmente abnegado aos seus súditos.

Os perfis dos protagonistas foram estruturados de forma que o amor entre eles sugerisse uma leitura na qual a admiração e a proximidade dos valores morais e interesses intelectuais fossem a causa do crescente afeto mútuo, induzindo a uma percepção presentista de fidelidade conjugal ao modo do modelo da família nuclear cristã, tanto que o dilema moral do harém é cenicamente atenuado em função da afirmação dramática da fidelidade afetiva exclusivista entre Hadassa e Assueiro.

Os perfis tornam-se necessários para que os roteiristas compreendam os limites norteadores da escrita dos diálogos, já que as intenções narrativas do autor e os princípios estabelecidos na sinopse podem sofrer alterações ao longo do processo de escrita. Os perfis são referências para roteiristas e para construção de figurino, cenários, iluminação e produção musical. A música instrumental com vocais, que é tema de Hadassa/Ester, denota essa continuidade; o caráter imutável em perfil; as roupas que se modificam em função das condições sociais por onde a personagem passa durante seu arco narrativo. O princípio moral e a função cênico-enunciadora mantêm-se nos figurinos idealizados para a personagem principal.

Portanto, as predefinições dos arcos narrativos-emotivos, dos principais ganchos emotivos e dos perfis de personagens apresentam condicionantes estruturan-

tes que determinam o caminho inicial do processo de produção de todos os setores envolvidos. No caso de *AHE*, como se disse, a consultoria histórica veio *a posteriori* da preparação e aprovação da sinopse e dos arcos narrativos-emotivos dos personagens. Contudo, a escrita do seu roteiro não estava completa no momento de estreia, de modo que a recepção e a consequente repercussão da telespectoleitura das comunidades extrafílmicas de interpretação influiriam no processo de escrita do roteiro. O passo a seguir fora a escrita dos capítulos.

Os roteiristas, guiados pelo autor principal, têm um papel importante e imprimem as suas concepções próprias, as suas paixões e seu repertório. No entanto, o uso de escaletas torna-se um instrumento técnico para garantir que não haja muitos desvios das intenções narrativo-emotivas projetadas pelo autor. A escaleta é pensada para funcionar como um esqueleto das intenções narrativas para o projeto do argumento episódico projetado pelo autor como guia para o desenvolvimento dos diálogos pelos roteiristas. Tal esqueleto já traz consigo uma intenção de construção do ideal de passado que se pretenda.

Sob diversos aspectos, os espaços cênicos, os elementos de arte e/ou indumentárias são pensados com valoração cênico-performática, com função de criar ancoragem temporal e como estratégia dramática para o roteiro. A iluminação e a paisagem sonora são enunciadoras de sentidos que sincronizem o argumento do roteiro: tempo da natureza (dia ou noite, sol ou chuva, inverno ou verão), o tempo histórico no enunciado fílmico e o tempo ritual-narrativo (i.e., aquele que induz o espectador a se deslocar do tempo “real” extrafílmico). Todas as representações de passagens de tempo implicam em reestruturação da narrativa, dos atores, da maquiagem, do figurino e da cenografia, o que justifica sua indicação ainda na sinopse como forma de possibilitar a preparação de cortes, transições, *flashbacks* ou *flash-forward*<sup>48</sup>.

A escaleta estrutura o conjunto de cenas de cada capítulo pelas quais se desenvolverá a narrativa. Também é o meio pelo qual o autor escolhe o que mostrar e o que suprimir por elipse sonora, condensativa e/ou metonímica. Por meio dela, o autor costura as cenas, bordando as narrativas por meio de suas escolhas estruturadas por quesitos técnicos-artísticos intencionalmente claros, podendo criar soluções bem econômicas para o argumento do roteiro. Em *AHE*, o acesso à revisão por par-

---

<sup>48</sup> CAMPOS, Flavio de. *op. cit.* p. 227-229.

te da consultoria histórica foi restrito aos capítulos já escritos, com consultas telefônicas durante a produção das escaletas<sup>49</sup>. Vale ressaltar que nem as escaletas nem os roteiros são narrativas acabadas; pelo contrário, em sua produção deve haver espaços para preenchimento da direção e demais setores produtivos.

Há um esqueleto básico que estrutura tanto a escaleta quanto o roteiro, de forma que o escrito forneça as informações que se pretende, criando condicionantes para a realização do projeto narrativo audiovisual. As escaletas apresentam uma projeção das cenas pelas quais as narrativas se desenvolverão. No cabeçalho, que deve ser numerado e em caixa alta, já existe uma previsão de intenções de montagem que podem ou não ser mantidas na pós-produção, dependendo de incontável número de variáveis que possam vir a surgir durante o processo de produção. Cada cena, já nas escaletas, deve apresentar um cabeçalho cuja estrutura informe a numeração da cena. Em “CENA 32”, por exemplo, há: “CIDADE DE PERSÉPOLIS. RUA DO TEMPLO. EXTERIOR. NOITE”, ou seja, há nesta escaleta (1) a *localização mais abrangente da ação dramática a ser descrita*, (2) a *descrição precisa do local onde se desenrolará a cena*, (3) a *relação interior/exterior na localização da cena* e (4) a *relação temporal/climática da cena*.

Aqui já há uma produção de condicionadores de sentidos, de construção audiovisual, de relação temporal da narratividade fílmica, da relação entre espaço e a produção de sentidos de percepção de tempo histórico e ficcional. Tais condicionadores de sentidos podem estar impregnados (ou serem impregnados *a posteriori*, na produção efetiva das cenas) de perspectivas históricas historiográficas não conscientes por parte dos autores e seus auxiliares de roteiro. Caso não tenha participado do processo de concepção de roteiro e escaletas, o consultor de história pode tornar tais abordagens historiográficas conscientes ao diretor de cena, o qual pode propor aos atores e câmeras mudanças tonais de marcação e texto para contemplar sutilezas de *loci* historiográficos sobre um tema que funcionem na dramaturgia pretendida.

---

<sup>49</sup> Ibidem. p. 305-316. A leitura deste capítulo é relevante para o historiador como consultor, pois possibilita formar um horizonte de expectativas fundamentado por ferramentas para a revisão de um roteiro, dentro de um projeto histórico de construção de sentido narrativo audiovisual.

Após os cabeçalhos, segue-se uma rubrica<sup>50</sup>, na qual o autor apresenta as instruções para a construção da cena com as personagens, mesmo que não haja uma previsão de diálogos entre alguns deles; uma descrição da ação a ser narrada; uma descrição da ambientação cênica, caso seja necessário; uma indicação da relação emotiva-performática que se espera da personagem, de forma a sincronizar as possibilidades de interpretação às intenções narrativas sonoras e visuais. Por fim, ainda na escaleta, o autor apresenta um resumo dos argumentos que devem estar presentes nos diálogos que serão desenvolvidos pelos roteiristas. Nesse interstício, há um momento profícuo para a atuação da consultoria histórica, que pode interferir de forma a prevenir construções anacrônicas indesejadas ao projeto, ou para auxiliar na construção de cenas com uma orientação específica de deslocamento de consciência histórica na comunidade de interpretação extrafílmica.

Cada capítulo é o resultado da aplicação dos condicionantes do projeto estabelecido pelo autor e executado pela equipe de roteiristas por meio do desenvolvimento dos diálogos. Mas o capítulo vai para além de um conjunto de diálogos ou cenas: o autor estabelece um projeto de provocação emotiva e, para tanto, pode condicionar, ainda no roteiro, alguns elementos de transição, de cortes, de planos – que são prerrogativas da montagem – então antecipados no projeto narrativo do roteiro.

### **2.3. Oportunidades, desafios e limites da consultoria histórica em *AHE***

Numa situação ideal de trabalho, é importante para autores e roteiristas de *séries televisivas históricas não-documentais* testarem previamente com a consultoria histórica as suas concepções historiográficas tácitas sobre um tema ou temas abarcados na narratividade fílmica pretendida, de modo a estabelecer uma relação mais reflexiva sobre premissas narrativas e o tipo de consciência histórica que o projeto narrativo televisivo vai provocar ou acionar. Infelizmente, isso nem sempre ocorre na produção de *séries televisivas históricas não-documentais* no Brasil, porque a consultoria histórica é geralmente acionada depois que os clichês televisivos estão configurados em sinopse e/ou roteiro.

---

<sup>50</sup> Ibidem. p. 132-133. Nesse trecho, há vários exemplos de rubricas.

Do ponto de vista da produção reflexiva de sentido sobre vínculos implicativos entre passado e presente para além de afirmações de clichês e repertórios habituais temáticos e expressivos televisuais sobre passado, o melhor momento para interferir com o projeto didático de consultoria histórica na produção de roteiros de *séries televisivas históricas não-documentais* ocorre durante a execução das oficinas para autores e roteiristas na pré-produção. Nestas é possível instrumentalizar a equipe de escrita com meios que auxiliem na construção de roteiros que propiciem telespecto-leituras de passado que funcionem como entretenimentos e como veículos de aprendizagem histórica não definida pelos princípios da afirmação ou da regularidade. As *séries televisivas históricas não-documentais* acionam e/ou criam repertórios que podem influir na forma como a comunidade de interpretação extrafílmica recebe, ressignifica e introduz no espaço escolar formas de consciência histórica por meio de narrativas audiovisuais.

A equipe de roteiristas de *AHE* participou de cinco dias de oficinas de oito horas. Em produções posteriores de séries da Rede Record, as oficinas e consultorias focais foram divididas ao longo do processo de produção e conduzidas por demandas casuísticas, o que basicamente significa que a consultoria histórica interferiu pontualmente nas formas de reconstituição metonímica, construção ou proposição de soluções sobre materialidades cênicas para as grandes zonas de silêncio das evidências históricas e, episodicamente, sobre o gestual cênico, mas não houve interferência intencional e consciente da consultoria histórica na proposição de partituras de voz<sup>51</sup> para os atores, ou seja, os tons de fala não foram concebidos de modo que causassem algum tipo de estranhamento ou deslocamento em relação a hábitos ou expectativas expressivas das línguas modernas dos atores e do público para o qual a série se dirigia.

Nas oficinas de *AHE*, a escolha dos temas abordados em cada dia foi negociada com os participantes, chegando à seguinte divisão diária de temas: (1) a vida na Antiguidade e os papéis sociais no mundo persa/judaico; (2) a história persa e sua trajetória até o ponto central da narrativa; (3) a história dos judeus persas e sua trajetória até o ponto central da narrativa; (4) a guerra, a política e o mundo masculino; (5) o mundo feminino; (6) vida cotidiana e os núcleos de personagens.

---

<sup>51</sup> Ver: GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz**: Partitura da Ação. São Paulo: Plexus, 2002.

No primeiro dia, a discussão girou em torno das diferenças entre presente e passado, e a necessidade de estabelecer tal distanciamento na construção das personagens. Essa relação comparativa foi essencial para fomentar um deslocamento na consciência histórica do grupo em direção a uma perspectiva crítico-genética. Em geral, são os historiadores que se preocupam com uma percepção crítico-históricográfica de passado, cabendo ao consultor se esmerar em suas interferências, na tentativa da sensibilização da necessidade de construção de narrativas históricas filmográficas propagadoras de regimes históricos crítico-genéticos. Deste modo, uma discussão comparativa sobre contingências nas experiências do presente e passado é um bom ponto de partida para que todo o conteúdo abordado já passe a ser orientado por meio da distinção qualitativa entre presente e passado, ou seja, operar algum grau de consciência histórica moderna frente à tendência habitual de as *séries televisivas históricas não-documentais* caírem em soluções centradas hegemonicamente nos princípios da afirmação e/ou da regularidade.

No segundo dia, os temas foram as trajetórias processuais das civilizações persa e judaica, de forma a direcionar a percepção de que os acontecimentos são parte de estruturas processuais e que cada época, ou comportamento social localizado no tempo, é qualitativamente distinto dos demais, não cabendo recorrências típicas cíclicas e eternizadas. O foco foi como as duas civilizações chegaram até aquele ponto específico do século V a.C., e de que forma as interações e trocas culminaram na produção de uma cultura judaica distinta da experiência anterior dos hebreus; e como as transformações sociohistóricas da Mesopotâmia culminaram com a formação do Império Persa Aquemênida, o qual não estaria isolado do resto do amplo império. O grande desafio epistemológico era provocar uma visão processualista-transformacionista sem cair em chaves de *continuum* histórico que sugerissem a inevitabilidade dos fenômenos e tacitamente criassem justificativas e perspectivas apaziguadoras sobre passado e presente.

No terceiro dia, o mundo masculino e seus diversos espaços foram tema das atividades e as possíveis convenções sociais próprias dos papéis sociais e seus respectivos espaços de convivência. O mundo feminino e as possibilidades de papéis sociais da mulher no Império Persa e no mundo judaico foram colocados em pauta, com perguntas-chave: Quais as possibilidades sociais, profissionais e afeti-

vas? Qual o papel jurídico da mulher na temporalidade abordada? Quais as diferenças entre persas e judias, mulheres do povo e nobres do palácio?

Recorrentemente, hoje, nas narrativas seriais de passado, há a tendência a transpor o protagonismo feminino do mundo contemporâneo para as narrativas de passado, mas a grande questão a ser abordada é: Como criar tal tensão entre passado e presente sem que se incorra em uma construção anacrônica desfavorável ao entendimento das diferenças qualitativas da experiência humanas em épocas distintas? Por outro lado, como evitar uma visão fixa e/ou consensual de passado em relação às regras sociais e às instituições que provocam silêncios epistemocidas sobre a sua própria natureza convencional e disputada?

Esta é uma demanda muito delicada do trabalho da consultoria histórica, porque o trabalho cênico das séries tem o *imperativo audiovisual* de preencher as zonas de silêncio das evidências históricas de modo distinto do historiador. Geralmente, para preencher as zonas de silêncios das fontes históricas, as equipes de produção televisivas operam clichês dramáticos pouco reflexivos em suas premissas e que são recorrentes imobilizadores referenciais e presentistas da matéria narrada, o que não corresponde aos enfrentamentos trópico-criativos-críticos de linguagem na forma de conceber e trabalhar evidências no campo profissional investigativo de História, que vai até onde a relação sutil e crítica com as fontes possibilita falar, escrever e representar ideias de passado por meio das perguntas motivadoras (e, portanto, as suas abordagens formativas) do olhar do presente.

As exigências audiovisuais de performance colocam a consultoria histórica numa posição de propor dialogicamente soluções para tais silêncios e, portanto, codificações e abordagens sobre representação de passado. Além disso, ainda há o fato de que o historiador lida com indício que sobram de relações sociais de poder do passado. O viés *história do cotidiano* aparentemente se relaciona mais com as demandas materiais de produção de *séries televisivas históricas não-documentais*, mas a consultoria histórica deve evitar um de seus efeitos mais comuns: induzir a uma expectativa sobre passado por meio de quadros fixos de vida que meramente reproduzem visões de poder e comportamento (“espírito de época”, no sentido historicista criticado por Walter Benjamin<sup>52</sup>) como se fossem consensuais. Se pretende operar um regime moderno de consciência histórica no set de produção, a consulto-

---

<sup>52</sup>BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252

ria histórica deve estimular a percepção crítica dos códigos do passado, tendo por premissa (crítico-genética) que são resultados de disputas e silenciamentos epistémicas.

O quarto dia foi dedicado a estabelecer os papéis sociais do indivíduo no tempo histórico num sentido crítico-genético, construindo-se entendimentos críticos sobre as regras sociais, legais, morais e religiosas vigentes na época para que, a partir de então, fossem configuradas percepções de personagens que criassem efetivamente tensões de expectativas *passado-presente* na comunidade de interpretação intrafilímica, explorando alguns exemplos históricos de resistências ou transgressões aos códigos ou regras *de passado*. O objetivo formativo, aqui, era fazer com que as experiências temporais dos seres humanos não fossem abordadas exclusivamente a partir de *recorrências típicas*, ao modo dos regimes tradicional e clássico de narrativa de tempo histórico. O último dia de oficina foi destinado ao teste das possibilidades de personagens e núcleos de personagens, a partir da realidade histórica afilímica construída historiograficamente durante as oficinas anteriores.

A estrutura aqui exemplificada do processo didático realizado durante a consultoria com autor, atores e roteiristas não se constitui regra absoluta. Em todo caso, a cada oficina, há de se considerar os repertórios prévios dos atores sociais nessa noosfera transitória que é o processo de produção de séries televisivas. Em todo caso, um projeto didático de produção de sentidos históricos conduzido pelo historiador como consultor no *set* de produção deve ter clareza da projeção das etapas e oportunidades de interferência nos espaços de produção da indústria televisiva.

Durante a pré-produção de *AHE*, as equipes de produção, ansiosas por mergulhar numa audiovisualização de época histórica, marcaram cada qual reuniões com a consultoria histórica, nas quais poderiam expor as suas necessidades, questões, demandas e concepções prévias da época. Por meio deste contato inicial, pude perceber que, além da referência histórica filmográfica do filme *300*, uma visão orientalista permeava o repertório das equipes: as suas referências deslocavam a percepção temporal para a associação com um ideal de Oriente supersticioso, exótico e atrasado bem distinto do que a historiografia nos fornecia acerca da dinastia Aquemênida. Desse modo, a primeira tarefa foi provocar o deslocamento da percepção orientalista de passado atemporal de Oriente Médio. Para tais equipes, a apresentação de referências visuais do período Aquemênida me pareceu de extrema impor-

tância para a construção ou deslocamento do olhar histórico das equipes de arte de *AHE*.

Em *AHE*, houve uma troca dinâmica entre os departamentos de produção de arte: cada reunião com tais departamentos produzia uma circulação cumulativa das interpretações provocadas pela consultoria histórica. Vale ressaltar que a produção de sentidos para cada departamento deve partir das necessidades pragmáticas dos processos de produção de cada setor. Na circulação das referências trazidas pela consultoria histórica, os conhecimentos históricos podem vir a ser reduzidos a tópicos de condensação metonímica cênica, criando subentendidos que são úteis a determinado departamento de produção de arte, mas potencialmente prejudiciais aos efeitos formativos pretendidos no projeto didático (crítico-genético) de consultoria histórica.

Daí, cabe ao historiador refletir acerca de tal circulação intersetorial no *set* de produção, introduzindo em seu projeto didático mecanismos que intencionem controlar melhor a produção de sentidos. Para cada um dos setores de produção de *AHE*, iniciei a mediação a partir de uma narrativa que possibilitasse a construção de bases mínimas para o entendimento do caráter processual e polissêmico da história narrada, ou seja, deliberadamente firmei como premissa de ação do projeto didático para o *set* de produção provocar uma percepção moderna de consciência histórica à luz da tendência já diagnosticada de as equipes setoriais terem uma visão habitualmente tradicional e/ou clássica de regime narrativo de tempo histórico.

O departamento de cenografia conta com profissionais, em sua maioria, com formação em arquitetura e história da arte; de modo que, em algum momento, a perspectiva temporal histórica permeou a sua formação para possibilitar a compreensão das transformações arquitetônicas ao longo do tempo. Contudo, o próprio campo da história da arquitetura já possui uma produção historiográfica centrada na monumentalidade do passado: os registros patrimoniais arquitetônicos privilegiam a concepção do belo monumental – pelo menos, tal visão permeava as equipes com as quais dialoguei –, silenciando, por vezes, a percepção sobre a relação cotidiana dos habitantes do passado com tais espaços. Daí, documentos escritos foram introduzidos no repertório do departamento de cenografia de *AHE* para provocar deslocamentos críticos em relação ao repertório monumental e orientalista sobre o período Aquemênida.

Os cenários em *séries televisivas históricas não-documentais* podem se propor a reconstruir estruturas arquitetônicas do passado, ou simplesmente criar novas estruturas que, sincronizadas aos demais elementos narrativos audiovisuais, provoquem uma metonímica ideia de passado útil ao desenrolar da ação cênica, principalmente quando tratamos de espaços e estruturas arquitetônicas cuja ação do tempo já fez desaparecer a função social original, sobrevivendo apenas as novas funções sociais e os sentidos produzidos no presente sobre o passado, geralmente em chave monumental, cujo efeito desloca o artefato de sua temporalidade original de disputas, afirmações e usos institucionais e socioculturais, ou apaga as sucessivas, concorrentes ou contrapostas camadas de significado e uso institucional e sociocultural coetâneas ou posteriores.

A espacialidade cênica principal da narrativa de *AHE* foi a cidade de Susã. Entretanto, o palácio – centro político e econômico do império – fora destruído pelo fogo, não restando muita coisa para a reconstrução visual. Os vestígios do palácio de Persépolis, que estaria ainda em construção no período Aquemênida, foram utilizados como referências para a criação dos espaços cênicos das narrativas audiovisuais palacianas. Por outro lado, o romance gráfico *Persépolis* e o filme inspirado no mesmo já haviam criado um repertório de visualidade distinta para o palácio de verão da dinastia Aquemênida, o que notoriamente atravessava o repertório visual da equipe de arte de *AHE*. O próprio sucesso do romance e do filme intensificara a circulação repertorial de referências à sua arquitetura no set de produção de *AHE*. Portanto, tais referências foram o ponto de partida para a interação entre historiador e departamento de cenografia.

As locações de *AHE* foram pensadas em conjunto com a direção, a fim de que fosse possível encontrar um espaço físico-arquitetônico com viabilidade para adequação ao panorama arquitetônico e imagético pretendido para a narrativa audiovisual. Inicialmente, a escolha da fortaleza de Santa Cruz foi vista por mim com incredulidade em função da falta de domínio das possibilidades técnico-narrativas audiovisuais, tanto da cenografia quanto da perspectiva da construção dos quadros e dos planos por meio das escolhas técnicas de enquadramento elaboradas pela direção. Daí, uma compreensão dos *meios do visível* audiovisual deve fazer parte das habilidades do historiador no set de produção, para poder interagir melhor com as concepções de artifícios metonímicos audiovisuais das equipes de produção.

O departamento de arte desempenha um papel fundamental na produção de sentidos em *séries televisivas históricas não-documentais*. Cabem a esse departamento: a previsão de possibilidades e necessidades para o desenvolvimento dramático das cenas, quadros e planos; a avaliação das possibilidades de performance dos atores e a necessidade e interação com objetos; a composição artística dos quadros a partir dessas possibilidades; a tradução imagética das sinopses e dos capítulos a partir dos cenários, dos figurinos e, principalmente, das possibilidades histórico-sociais da audiovisualização pretendida.

Para o departamento de arte, o tempo histórico e os ideais de beleza propostos para o projeto de audiovisualização estão imbricados, conduzindo a produção de novas relações estético-significativas a partir dos paradigmas de configuração próprios da linguagem cinematográfica comercial, em que os sentidos atribuídos, mesmo os sentidos históricos, historiográficos e de percepção de tempo histórico são condicionados a partir dos estudos de percepção visual, repertórios presumidos e modos de atratividade (clichês visuais) já testados ou pensados pelos produtores como eficazes para o público-alvo pretendido para a série.

Na produção de *AHE*, a equipe de arte optou por um diálogo mais prolongado com a consultoria histórica, abrindo espaço para o debate acerca da necessidade e produção dos objetos e *mise-en-scène*. A ressignificação de objetos da dinastia Aquemênida, do cotidiano palaciano e do cotidiano dos judeus persas foi o caminho escolhido. Daí, por exemplo, o riton Aquemênida utilizado pelo imperador enuncia, em sentido metonímico narrativo-emotivo, um relançar visual de ancoragem temporal para as relações de poder e autoridades encarnadas pelo personagem.

Uma cena escrita deve se traduzir, no departamento de arte, em reflexão acerca da utilização dos ambientes, dos objetos e as conseqüentes ações das personagens implícitas nas cenas. Na cena em que Ester é, por exemplo, escolhida para ir pela primeira vez para os aposentos do imperador, havia a indicação de que a protagonista feminina (judia que se diferenciava porque sabia ler e escrever, o que, em si mesma, é um clichê filmográfico do pós-II Guerra Mundial) encantar-se-ia pela atividade da escrita nos aposentos de Assueiro, o que a diferenciaria, por meio da operação sucessiva da tópica da contrariedade, da concumbina anterior (um artifício meramente sensual dos amalequitas).

Outra marcação temática na cena entre Ester e Assueiro nos aposentos imperiais era que haveria uma explicação da importância do Cilindro de Ciro para a história da libertação do cativo da Babilônia, gerando uma *relação sgnica de regularidade* entre o presente e o passado (o tema-clichê supostamente atemporal da *perseguição aos judeus*) mediado pela narrativa audiovisual, criando laços referenciais de *imobilidade repertorial* entre o tempo ficcional da narrativa fílmica e a atual temporalidade afílmica. Assim, *mobiliza-se* narrativamente uma forma de consciência histórica que é, paradoxalmente, *imobilizante* do trauma da perseguição aos judeus, porque opera uma função comunicativa dominante na cena marcada pelo *princípio da regularidade*.

Coube à equipe de produção de arte pensar, a partir da consultoria, as possibilidades de narrativa visual naquele recorte de Antiguidade, sobre a relação entre a escrita e as duas civilizações em questão, e a produção de possibilidades de leitura que apresentassem para a comunidade interpretativa da série a interação entre a escrita cuneiforme e a substituição da tradição oral por uma nova prática de escrita em pergaminhos. Algumas questões foram significativas no ofício da arte, tais como: Quais as formas de escritas em circulação? Como se dava essa operacionalização da escrita e como podemos apresentá-la? Quais objetos e matérias envolvidos? Há mobiliários para a escrita? Como é o processo gestual do ato de escrever? E quais as relações sociais implícitas no ato de escrever? Todas estas questões são significativas para a produção dos objetos cênicos, reflexão e proposição de performance.

Como podemos notar, embora a consultoria histórica intencionasse com as informações materiais passadas para a equipe de arte de *AHE* enfatizar a diferença qualitativa entre passado e presente, a narratividade dramatúrgica dominante na cena de Ester e Assueiro nos aposentos imperiais revebera uma função comunicativa com história perpassada pelo *princípio da regularidade*. Tudo isso demonstra que somente uma aproximação material-metonímica com passado – ou uma ênfase na *cultural material* ao se conceber o projeto didático de consultoria história para *set* de produção – não garante um horizonte formativo crítico-genético de letramento histórico na narratividade audiovisual de passado.

As práticas religiosas, ritualísticas, as concepções teológicas, cosmogônicas ou teofânicas do passado, nas mãos do departamento de arte, são traduzidas em paradigmas performáticos que condicionam a ação-movimento no desenvolvimento

de uma cena, geralmente marcada por clichês dramaturgicos que criam imobilidades referenciais na forma de comunicar a relação passado/presente. Uma equipe de arte, como em *AHE*, poderia interferir na criação de configurações de sentido na interação personagem/objeto de modo a traduzir a relação filosófico-teológica por meio da criação de ícones gestuais e comportamentais pressupostos como condicionantes da experiência social e das concepções religiosas do passado que se pretendia enunciar na série, mas seu trabalho serve prioritariamente aos imperativos dos clichês dramaturgicos. Por isso, percebi que boa vontade em traduzir visualmente e materialmente as informações da consultoria histórica não se implicava em operar com eficácia a função comunicativa-formativa crítico-genética de letramento histórico por meios audiovisuais.

Portanto, o fato de a consultoria histórica apresentar as concepções historiográficas acerca da história das religiões em relação às práticas religiosas do passado para se chegar a escolhas de soluções materiais para as cenas sobre a relação das personagens com objetos e espaços cênicos não teve os resultados esperados de letramento histórico (crítico genético) na narrativa resultante-dominante da montagem. Por mais que a consultoria histórica em *AHE* se esmerasse em contribuir na prevenção de relações cênicas muito carregadas por presentismo e/ou por princípio da regularidade, a atuação setorial com a equipe de arte foi apenas uma parte de todo o coro comunicativo de produção da série televisiva.

O figurino se insere em múltiplas perspectivas de propostas de recepção, produção de sentidos e das possibilidades de produção. A indumentária auxilia na composição estética da personagem, podendo servir ou não como elemento de ancoragem temporal. No entanto, há relações importantíssimas sobre *atravessamentos sógnico-comunicativos histórico-temporais a respeito da recepção da encenação* que devem ser levadas em conta: a construção cênica da personagem por parte dos atores perpassa por processos os quais a indumentária é frequentemente utilizada para construir efeitos psicológicos de reconhecimento para um público atual, de forma a conferir mais profundidade à interpretação em conformação com o olhar hodierno, o que significa uma repetição tópica de figurinos equalizada à repetição de situações cênicas (i.e., rituais cênicos que representam circunstâncias cotidianas), o que não necessariamente se conforma aos modos históricos de a elite governante lidar ritualisticamente com corpo e indumentária no período Aquemênida.

As indumentárias figuram como elementos de apoio não somente na performance, mas também funcionam como elementos estético-narrativos polissêmicos, construídos em trilhas narrativas que se inserem como elemento produtor de sentidos nas micronarrativas e no elemento agregador da narrativa resultante-dominante. Cada personagem, por meio de seus guarda-roupas, estabelecem uma relação estética de causa no processo evolutivo da história narrada. A transição de Hadassa para Ester de Susã é marcada, por exemplo, por meio de uma transformação das indumentárias, que servem para denotar a assimilação de seu novo contexto social palaciano e a sua condição de nobreza, mas também marca o processo de resistência a tal assimilação cultural. Os figurinos do harém reforçam essa oposição paradoxal entre assimilação e resistência.

Portanto, a produção de figurino baliza: as necessidades dos atores nas construções cênicas e psicológicas das personagens; a trilha narrativa, que incorpora os elementos orientadores da sinopse e capítulos; as intenções de atribuição de sentido da direção; as necessidades cênicas para cada plano e ou unidade narrativa; a percepção de *tempo ritual* (i.e., aquele que embala o telespectador para fora do tempo afílmico, criando sensações de aceleração e desaceleração, prolongamentos e rupturas, passagens de tempo, etc.), o que é capaz de interferir ou guiar a telespectoleitura das comunidades de interpretação extrafílmicas.

O processo de construção desse projeto estético-narrativo intermediado pela consultoria histórica se deu de forma inicialmente parecida às demais aulas-reuniões realizadas com os outros setores. No entanto, especificidades do processo criativo-produtivo da produção de figurinos interferiram dialogicamente nos procedimentos de estudo propostos pelas oficinas do projeto didático da consultoria para esse setor. Em um primeiro momento, fora apresentada aos profissionais do figurino uma narrativa histórica com a finalidade de situar temporalmente o enredo. Nesse momento, contudo, houve um choque salutar entre a consultoria histórica e hábitos de pesquisa por parte dos figurinistas, já acostumados e treinados para tal tarefa por meio das suas formações específicas em história das indumentárias.

As possibilidades de controle do anacronismo material na construção dos figurinos já podem ser discutidas desde a escolha das palhetas de cores das personagens. Em *AHE*, as cores foram pensadas a partir não somente de uma perspectiva das teorias de percepção, como também das possibilidades tecnológicas de con-

fecção e tingimentos de tecidos no referido período histórico a que se reportava a série. Foi privilegiado o uso de tecidos portadores de um padrão visual de seda, tecidos de linho e tecidos de lã, em virtude da circulação de tais materiais pelas rotas de comércio do império no período a ser retratado na trama de *AHE*. Os vestígios materiais de passado foram relevantes para o processo de idealização das indumentárias cênicas. Os altos-relevos das ruínas da cidade de Persépolis foram o ponto de partida para a criação artística fundamentada historicamente, mas muitas soluções de indumentárias foram criadas também em função do imperativo dramático de criar efeito psicológico cênico-confirmativo da natureza das personagens, com identificações sígnicas para clichês atuais, como o uso do azul e do branco por Ester.

Como os saberes relacionados à indústria têxtil e à produção de indumentária inexistiam em minha formação, senti a necessidade de aprender um pouco mais das etapas do processo produtivo de figurinos para a televisão<sup>53</sup>, a sua etapa de concepção, as demandas técnicas e tecnológicas envolvidas no processo e, principalmente, ambientar-me com o jargão técnico deste setor, de modo a interagir melhor com as indagações demandadas pelos figurinistas. Tecidos plissados, drapeados, tipos de barramentos, todos esses termos e processos detinham um significado importante tanto para a produção de indumentárias como para o projeto de produção de sentido. Ao perceber a dificuldade de definir uma oficina de consultoria histórica para seu setor, o diretor de figurino se ofereceu em fazer um passeio explicativo comigo a respeito dos processos de produção de figurino.

O figurino de Harbona, eunuco do palácio, apresenta, por exemplo, elementos metonímicos geradores de indícios do perfil da personagem que estão para além dos diálogos. Além do uso estereotípico de ator negro para referir-se à África, o desenho de elefante e a pele como vestes de Harbona servem como enunciadores visuais da origem africana do eunuco (**vide Figura 3**)<sup>54</sup>. A sua composição das indu-

---

<sup>53</sup> Ver: ARRUDA, Lilian; BALTAR Mariana Baltar. **Entre Tramas, Rendas e Fuxicos: O Figurino na Teledramaturgia da TV Globo**. Rio de Janeiro: Globo, 2007; BOZZI, CAROLINA Marianna. Processo criativo na pré-produção de telenovela. In: 11º Colóquio de Moda / 2º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda. 2015. Curitiba. **Anais Eletrônicos...** [ISSN 1982-0941] Curitiba: FAPESP, 2015. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/11-coloquio-de-moda-Comunicacao-Oral-CO-EIXO7-FIGURINO.php>. Acessado: 10 julho de 2016; LEVENTON, M.. (org.) **História Ilustrada do Vestuário: Um Estudo da Indumentária – do Egito Antigo ao Final do século XIX**. Ilustrações: Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth. São Paulo: Publifolha, 2009.

<sup>54</sup> Fotografia promocional da série *A História de Ester*. Aqui, Harbona é o segundo da esquerda para a direita. Disponível em: [http://entretenimento.r7.com/a-historia-de-ester/files/2012/12/assuero\\_ester\\_eunucos.jpg](http://entretenimento.r7.com/a-historia-de-ester/files/2012/12/assuero_ester_eunucos.jpg) Acesso em: 10 de junho de 2016.

mentárias enuncia a relação dos conflitos entre assimilação e resistência cultural. Nesse sentido, referências visuais das mais diversas podem criar uma enunciação de sentidos desejados para a narrativa audiovisual sem que necessariamente pertençam à temporalidade representada no enredo histórico da série, tendo por função gerar um sentido condensador de percepção da diferença de origem tempo-espaco e/ou de identidade em sincronia com a caracterização do personagem. Desse modo, o pacto visual resultante da indumentária pode falar para além do que é dito nos diálogos e nos gestos.



Figura 3

Portanto, em um projeto de construção de narrativa por meio das indumentárias em *séries televisivas históricas não-documentais*, referenciais histórico-documentais podem ou não ser propostos no projeto, como as reflexões historiográficas acerca das possibilidades de ação social e da história do cotidiano, assim como, dos estudos de história da indumentária e seu campo de saber, e as referências visuais dos vestígios materiais arqueológicos, etc. O historiador deve levar em conta a natureza do projeto audiovisual das indumentárias e as suas intenções para a produção de uma narrativa serial, a fim de colaborar com um projeto de narra-

tividade audiovisual que sincronize necessidades de encenação, de condensação e de representação de identidades em temporalidades históricas, sem ignorar as específicas dimensões da linguagem da série e o seu caráter comercial.

A consultoria histórica em *AHE* se estabeleceu por meio de reuniões periódicas setoriais, oficinas e contatos por telefone e e-mails para se tentar equalizar a representação histórica com as intenções narrativas setoriais. Não se poderia ignorar as singularidades das escolhas de linguagem, as intenções de evocação emocional e os projetos de visualidade e sonoridade que mediariam o processo de produção. A visão setorial do processo de produção foi fundamental para ajustes no projeto didático da consultoria, mas um lugar apenas setorial no coro comunicativo de produção de sentidos na série não garantiu a configuração de letramento histórico crítico-genético na narrativa resultante-dominante de *AHE*. Considerando tal experiência, segue, no próximo capítulo, algumas ponderações sobre a criação de projeto didático para *set* de produção de *séries televisivas históricas não-documentais* com foco no objetivo da formação de letramento histórico crítico-genético.

### **CAPÍTULO III: LETRAMENTO HISTÓRICO CRÍTICO-GENÉTICO E O PROJETO DIDÁTICO DO HISTORIADOR COMO CONSULTOR EM SÉRIES TELEVISIVAS HISTÓRICAS NÃO-DOCUMENTAIS**

Atualmente, a formação do historiador no Brasil segue percursos na licenciatura e bacharelado em História que dificilmente preparam para atuar na produção de conhecimento em espaços distintos daqueles da pesquisa acadêmica, do arquivo, do museu ou da sala de aula. Contudo, as pesquisas históricas historiográficas são atividades intelectuais necessárias ao historiador como consultor em sets de produção televisiva porque determinam escolhas reflexivas criteriosas sobre projetos de construção de narratividades filmográficas centradas na construção de percepções de vínculos implicativos entre passado e presente. Neste capítulo, pretendo discutir parâmetros mediadores da construção de tal projeto e os métodos de interferência a aplicar na ambiência comercial de produção de *séries televisivas históricas não-documentais*.

O projeto didático conduzido pelo historiador deve refletir criticamente sobre o resultado esperado para aprendizagem histórica conduzida pelas narrativas televisivas, bem como sobre os hábitos de expressão e os regimes de consciência histórica presentes nos envolvidos no processo produtivo das *séries televisivas históricas não-documentais*, desenvolvendo possíveis estratégias de deslocamentos ou estranhamentos das comodidades referenciais e dos hábitos de abordagens dos agentes de produção ainda inconscientes de suas premissas e implicações de sentido em narrativas históricas audiovisuais. Como já foi abordado anteriormente, considerando a dinâmica comercial e de disputa por audiência e anunciantes para *séries televisivas históricas não-documentais*, os repertórios, expectativas e interesses habituais da comunidade de produção intrafílmica e da comunidade de interpretação extrafílmica interferem na materialização do produto final.

Sem ignorar os condicionantes estruturais da produção comercial de séries televisivas, apresentaremos algumas reflexões acerca da construção e condução de projeto didático de consultoria histórica para set de produção. Refletiremos sobre as principais estruturas condicionantes do projeto didático num sentido que provoque deslocamentos nas estruturas habituais de repertórios da comunidade de produção fílmica. O objetivo é configurar proposições que conduzam à percepção sobre como criar recursos audiovisuais capazes de provocar letramento histórico crítico-genético

a partir dos elementos expressivos recorrentes do gênero *série televisiva histórica não-documental*. Uma reflexão central envolve, portanto, a ação didática do historiador como profissional que prepara equipes de produção no sentido de projetar nelas percepções sobre como abordar ou criar narrativas audiovisuais com horizonte formativo crítico-genético de letramento histórico.

### **3.1. O historiador e as funções comunicativas audiovisuais**

A produção audiovisual, em especial a produção de *séries televisivas históricas não-documentais*, configura-se como processos de produção artística em que o artefato linguístico comunicativo está condicionado pelo fazer coletivo. Cada uma das múltiplas concepções, emoções e saberes se agregam, construindo a materialidade linguística que mantém seu caráter polissêmico, ao mesmo tempo em que caminha para a construção de uma narrativa resultante-dominante. Aqui, o artefato ou materialidade linguística consiste no produto audiovisual. Entre as múltiplas vozes que compõem o coro comunicativo de *séries televisivas históricas não-documentais*, o historiador como consultor em um *set* de produção tem desafios específicos na partilha de códigos nesse coro. A consciência de seu papel e das intenções de deslocamentos provocadas pelo seu projeto didático é fundamental porque se implica no tipo de percepção de tempo e causalidade histórica que se pretende partilhar com equipes que fomentarão a narratividade audiovisual.

O projeto didático deve ser pensado à luz das possibilidades da própria linguagem serial de produção de sentidos, não perdendo o foco das necessidades comunicativas estruturais da linguagem serial e seus mecanismos de produção. A partir de tais possibilidades narrativas, deve refletir acerca da melhor estratégia de construção de uma narratividade histórica a ser enunciada a partir da linguagem narrativa audiovisual serial. A partir de tais paradigmas, o historiador deve pensar que tipo de enunciação temporal *com o presente* o projeto filmográfico pretende construir e, a partir de então, ponderar sobre possibilidades de interferência no processo de construção, a fim de que se tenha um produto audiovisual capaz de provocar deslocamentos nos hábitos de percepção de passado e presente. A investigação sobre a natureza do projeto audiovisual determina quais as estruturas habituais que o projeto didático do historiador deve focar para ratificar ou desmontar, conforme o caso. O projeto didático, em todo caso, é um primeiro plano de intenção que se flexibiliza em

função dos desafios previstos e imprevistos em cada etapa ou setor de produção de séries. Tal avaliação de viabilidade é constante e processual para todos os membros do coro comunicativo de *séries televisivas históricas não-documentais*.

O projeto didático de produção de sentidos de percepção de tempo e causalidade histórica deve levar em conta a comunidade de interpretação pretendida ou presumida pela produção da série televisiva. No caso das séries e novelas produzidas pela Rede Record de Televisão, são os perfis de público C1 e C2 no eixo sudeste Rio de Janeiro/São Paulo. É importante também considerar as construções narrativas históricas, historiográficas e filmográficas em circulação entre tais comunidades, como já discutimos anteriormente. Dessa forma, é necessário estar atento aos produtos culturais e tecnológicos em circulação que possam agir como fatores repertoriais de interferência no espaço de experiência dos membros da comunidade pactuada de telespectoleitura, a fim de que o historiador possa perceber em quais hábitos de interpretação, percepção e categorização pretende interferir para fomentar letramento histórico crítico-genético.

Nesse ponto, a minha experiência como docente da educação básica, desenvolvida simultaneamente com a consultoria histórica em sets de produção televisiva, fora de fundamental importância, pois me garantiu situações de percepção de comunidades de interpretação sobre as séries nas quais trabalhava, uma vez que a noosfera escolar propicia uma amostragem das percepções e hábitos de interpretação: tanto da forma como seus membros percebem, interpretam e ressignificam as narrativas históricas produzidas no espaço escolar quanto das leituras que trazem para o seio da comunidade escolar das narrativas televisivas, em especial das séries e novelas com temática histórica. As comunidades juvenis presentes no espaço escolar trazem consigo os hábitos de interpretação que compõem tal noosfera, incluindo os hábitos de percepção familiares, das comunidades religiosas, culturais e laborais implícitos nos contextos de sociabilização dos alunos.

A partir da identificação tipológica dos repertórios e hábitos de percepção das comunidades de interpretação pretendidas pelas séries televisivas, o historiador como consultor pode projetar as suas metas de interferência e deslocamentos na forma como se desenvolve a consciência histórica da comunidade de interpretação extrafílmica por meio da produção de *séries televisivas históricas não-documentais*. O contato com as comunidades escolares possibilita a percepção de lacunas e bre-

chas no público médio presumido pelos produtores de séries televisivas. Portanto, apenas a percepção – geralmente preconceituosa ou impressionista – dos produtores sobre as habilidades e repertórios do público médio presumido das séries televisivas não é suficiente para a construção de um projeto de produção de sentidos de percepção de tempo e causalidade histórica em um *set* de produção televisiva. Preferencialmente, é recomendável que o consultor de história seja também professor de História com inserção profissional e social no público médio presumido pelos produtores de *séries televisivas históricas não-documentais*.

Em geral, em termos de informação e formação, a noosfera da indústria televisiva na qual trabalhei se distinguiu estrutural e repertorialmente da comunidade de interpretação escolar com perfis sociais C1 e C2 onde lecionei, mas não propriamente em relação aos regimes de sentidos habituais de tempo e causalidade histórica. A comunidade de produção audiovisual do *set* de produção construiu a narratividade serial a partir de pressupostos de competências de letramento audiovisual e histórico da comunidade de interpretação presumida. Tais pressupostos condicionavam o desenvolvimento do regime de narratividade audiovisual. Durante o processo de consultoria, percebi que as perguntas mais frequentes feitas por produtores e roteiristas se estruturavam a partir de uma percepção majoritariamente tradicional ou exemplar acerca da experiência dos povos do passado em questão. Tal percepção fora confirmada durante a construção desta pesquisa por meio da análise tipológica das perguntas frequentes nas oficinas, nas conversas e nos e-mails trocados entre a consultoria e os setores de produção entre 2009 e 2011.

A análise de tais fontes apontou que o regime narrativo histórico tradicional inscrito no *princípio da afirmação* e que o regime narrativo histórico exemplar inscrito no *princípio da regularidade* eram os mais recorrentes entre os questionamentos da comunidade de produção fílmica, e que tais formas de compreender vínculos implicativos entre passado e presente se refletiam na produção de uma narratividade audiovisual que não contribuía para provocar deslocamentos nos hábitos de recepção da comunidade de interpretação extrafílmica. Assim, consideramos estruturante que o historiador interfira nessa realidade sociocultural de produção de letramento histórico com sugestões e negociações de sentido que colaborem para soluções de narratividades audiovisuais e roteiros que efetivamente conduzam a outras formas de percepção de passado e/ou de vínculo implicativo entre passado e presente.

Para tanto, devem-se enfatizar soluções narrativas audiovisuais cuja operação expressiva desafie os elementos referenciais aparentemente estáveis da cultura e instituições do passado representado e das formas habituais de estabelecer vínculos implicativos entre passado e presente. Geralmente, uma consultoria centrada apenas em fornecer dados ou fatos sobre história do cotidiano, da política, das instituições e/ou da cultura material pode reforçar tal percepção de estabilidade ou imobilidade. Por isso, é fundamental que o projeto didático desmonte tal expectativa nas equipes de produção. O projeto didático deve conter sugestões de códigos de diálogo nas quais as relações de poder não sejam dissolvidas em regularidades referenciais supostamente universais, particularmente no trabalho cênico dos atores de preencher os silêncios do passado com gestos, vozes e marcas tonais.

As operações expressivas fílmicas devem desafiar continuamente a expectativa de semelhança entre presente e passado, de modo a provocar estranhamento sobre os hábitos atuais de percepção e categorização sobre a realidade passada e a realidade presente. Portanto, o projeto didático deve sugerir operações expressivas que não reduzam a representação audiovisual do passado ao reconhecimento do que é *familiar*, o que se implica em evitar soluções audiovisuais e performáticas marcadas predominantemente por analogias estereotípicas ou, pelo menos, que estas sejam operadas para serem dialeticamente desafiadas por contrapontos verbais, gestuais, visuais e/ou sonoros que enfatizem a transformação qualitativa dos referenciais históricos e valores da sociedade.

No horizonte da narratividade histórica audiovisual que vise a provocar letramento histórico crítico-genético está, portanto, o desafio de desestabilizar ideias e valores *maiores* sem provocar magnificação, monumentalização, essencialização ou estabilização de *minorias*<sup>55</sup>, o que se implica em enfatizar a variação perpétua em oposição à ênfase na suposta invariante estrutural. A variação perpétua<sup>56</sup> é a amplitude expressiva que não para de extrapolar modelos de poder e hábitos de percepção e categorização por meio dos mais diversos meios comunicativos, seja no teatro, no cinema ou na televisão. O foco ideal das interferências do historiador é, portanto, gerir o processo de construção da narratividade histórica que estará presente no artefato audiovisual como um todo, de forma que tal intenção de narratividade es-

---

<sup>55</sup> Ver: DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 34-40

<sup>56</sup> Ibidem. p. 41-47

teja presente nas micronarrativas, podendo, assim, resultar em montagens finais enunciativas de letramento histórico crítico-genético.

Como as formas expressivas e meios propostos de narratividade audiovisual estão referidos a uma ambiência sociocultural, cognitiva e histórica formada pelo *paradigma da escrita*<sup>57</sup>, entendo ser possível provocar horizontes formativos de letramento histórico crítico-genético por meios audiovisuais, desde que germinem um horizonte formativo histórico crítico-genético no público-alvo ao provocar deslocamentos referenciais e perceptuais pelos quais:

(1) os sujeitos sociais sejam entendidos como processual e reflexivamente variáveis e inacabados no tempo-espaço e que credos, identidades, subjetividades e desigualdades social, racial e de gêneros não sejam entendidos como destinos ou essências fixas necessárias para a configuração dos enlaços humanos;

(2) os sujeitos sociais percebam que não é possível reduzir a condição humana a categorias universais essencializantes porque os sentidos de pessoa e dignidade são social, cultural e historicamente variáveis, localizados e disputados;

(3) os sujeitos sociais percebam que há algo na coisa vivida que escapa às operações socioculturais de construção de sentido, que variam no tempo-espaço e estão marcadas por relações normativas de poder que se traduzem nas linguagens, nas leis, nas relações sociais e nas dinâmicas institucionais;

(4) os sujeitos sociais tenham uma relação reflexiva e problematizadora com suas formas de percepção, avaliação e categorização de indivíduos, instituições e processos constitutivos das estruturas, dinâmicas e relações sociais.

Diagnosticar e provocar a formação de processos audiovisuais de letramento histórico crítico-genético está, portanto, implicado com a premissa de que o ser humano é capaz de perceber fissuras e inconsistências nos esquemas de interpretação e percepção do mundo porque nenhuma episteme, forma de cultura ou linguagem é fechada, acabada ou monolítica, podendo ser transformada, questionada, su-

---

<sup>57</sup> GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Petrópolis: Vozes, 2012, p.110-149

perada, expandida ou rompida por ações humanas frente aos testes, desgastes, disputas, desvios e demais contingências do mundo das experiências.

Nesse sentido, conforme cada situação de produção e os recursos disponíveis, um ponto central no projeto didático de consultoria histórica para séries televisivas é propor soluções viáveis de abordagens para que as formas narrativas audiovisuais conduzam a audiência ao *estranhamento*<sup>58</sup> como *operação cultural do “desver”* do passado e do presente, ou seja, provocar a fenda reflexiva-perceptiva *extraordinária* em relação à imobilidade dos hábitos de percepção, avaliação e categorização sobre passado e presente. É também necessário refletir sobre as possibilidades de micronarrativas crítico-genéticas durante os processos setoriais de produção das séries, ponderando os seus regimes próprios de enunciação de sentido e como podem se comportar na montagem final. Assim, cabe ao historiador refletir sobre as possibilidades de enunciação presentes nas intenções narrativas dos diversos setores de produção e seus agentes, para condicionar cada etapa do processo de produção aos parâmetros pretendidos crítico-genéticos de letramento histórico.

A produção de objetos cênicos pode criar, por exemplo, condicionantes para a performance do ator, mediando o processo de construção do gestual, do afeto e sua expressividade. Um cajado, por exemplo, provoca ações posturais no ator, que tende a fazê-lo a partir de um repertório expressivo estereotípico-analógico. Em função de convenções sógnicas compartilhadas, um cajado com frequência se constrói como clichê enunciador de autoridade, da idade de personagens ou faz associação a um contexto rural pastoril. Para desmontar isso, se há vestígios históricos possíveis sobre formas posturais mais singulares de representação de tais temas em épocas, instituições ou culturas representadas na *série televisiva histórica não-documental*, o consultor de história deve trazê-los já adaptados para a linguagem dramática da cena em que o gesto e o figurino serão demandados, porque, como já sabemos, condensam cenicamente ideias de passado.

O letramento histórico crítico-genético por meio de narrativas audiovisuais é uma das chaves pelas quais se pode estruturar um projeto didático de produção de sentidos e percepções de tempo e causalidade histórica. Numa situação ideal de diálogo com a direção de cena de *séries televisivas históricas não-documentais*, o

---

<sup>58</sup> Ver: GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.15-41; p. 176-198.

historiador negocia proposições sobre os sentidos pretendidos com a introdução de determinado elemento cênico de figurino, cenário ou gestual. Contudo, como já afirmamos, as direções de séries televisivas geralmente operam enunciados de sentido histórico marcados pela função comunicativa tradicional ou exemplar. Os regimes de sentido tradicional e exemplar, quando aplicados em uma linguagem narrativa serial, frequentemente podem ser reconhecidos pelo uso de clichês audiovisuais consagrados. Daí, um projeto didático crítico-genético de consultoria histórica que não consiga interferir na enunciação resultante-dominante da direção geral da série pode, ao menos, propor soluções para micronarrativas setoriais que conduzam à representação dos fatores culturais orientadores e controladores da contingência da experiência humana numa chave histórica crítico-genética.

Uma micronarrativa inscrita, por exemplo, nos regimes tradicional e/ou exemplar não se propõe a criar elementos que possibilitem uma distinção qualitativa de orientação temporal: não há uma interlocução efetiva com os conhecimentos históricos críticos em circulação na pesquisa acadêmica, propondo-se apenas uma relação entre antigo e novo na qual todas as representações narrativas e visuais presentes na produção filmográfica figuram clichês que conduzem ao reconhecimento do que já é familiar ou habitual, criando a ilusão de imobilidade essencial ou regularidade estrutural nas experiências humanas. Uma micronarrativa inscrita especificamente no regime exemplar buscam na produção filmográfica elementos e estruturas narrativas reconhecidas como de sucesso, eficazes para a conquista e fidelização da comunidade presumida para a série televisiva. Tais estruturas narrativas podem se configurar como perfis de personagens ou arcos narrativos criados a partir de fórmulas já testadas, ou por concepções de estruturação visual de figurinos, cenografia e elementos de arte, tecnologias de sonorização ou iluminação que não provocam estranhamento referencial: sob a aparente variedade de estímulos subjaz uma proposição de essência humana unívoca, quase sempre em chave cristã e de confirmação presentista de valores e premissas liberais.

Os clichês audiovisuais se configuram como tradicionais-exemplares porque são formados por hábitos perceptivos e interpretativos que criam imobilidade referencial sobre valores e premissas de cultura e sociedade. Contudo, tais clichês audiovisuais podem ser usados para criar deslocamentos nos hábitos de percepção e interpretação das séries televisivas. A própria característica episódica-evolutiva do

gênero *série televisiva histórica não-documental* propiciaria, potencialmente, tempo narrativo para micronarrativas de desmontes de clichês previamente veiculados, rompendo o jogo habitual de expectativa e abrindo caminho para inovações de linguagem: embora não abruptas, seriam eficazes no desmonte de simplificações que balizavam a narrativa até então dominante.

No caso de um projeto audiovisual fundado no princípio da enunciação do letramento crítico-genético, espera-se que suas narrativas sejam capazes de apresentar um passado dinâmico, no qual os papéis sociais apresentem, ao mesmo tempo, um padrão social construído a partir dos estudos sociohistóricos e que possibilitem a leitura de que tais papéis sociais não são estáticos ou condicionados a essencializações eternas e atemporais, o que se implica na experimentação de formas dramáticas menos estereotípicas de representar conflitos mobilizantes do enredo e encenações de representações de poder.

A condução narrativa audiovisual crítico-genética deve ser organizada no processo criativo de toda a produção da série, passando pela sinopse, perfis de personagens, na construção dos espaços cênicos, da abordagem artística, sonora, da conceituação da iluminação e das encenações, pensando cuidadosamente no tipo de vínculo implicativo entre passado e presente que o pacto audiovisual narrativo propõe. Portanto, um projeto de produção de sentidos de percepção de tempo e causalidade histórica em séries televisivas também deve levar em conta a natureza da relação do passado com o presente que a narrativa audiovisual pretenda estabelecer.

### **3.2. O historiador no coro comunicativo da série televisiva**

A presença do historiador nos sets de produção é compreendida como um instrumento de atribuição de verossimilhança histórica ao discurso narrativo audiovisual, ancorando a ação dramática ficcional em um estatuto de historicidade. Frequentemente, o papel do historiador é compreendido no set de produção como fator responsável por fornecer elementos que funcionem visualmente para performance, sejam estes fatos históricos, artefatos arqueológicos ou práticas ritualísticas registradas pela historiografia que, quando introduzidos na narrativa audiovisual, configuram patamares de verossimilhança histórica que podem provocar deslocamento referencial em relação ao presente, criando uma ilusão de realidade distante. Contudo,

tal visualidade não é suficiente como elemento configurativo do regime de sentido histórico crítico-genético na narrativa global audiovisual se for reduzida à função de cenário exótico para tramas e caracterizações familiares de personagens, como acontece com as séries folhetinescas que têm por cenário uma ideia de Antiguidade Oriental, como já vimos com o exemplo de *AHE*.

No processo de construção de sentido audiovisual sobre passado, o historiador é o condutor de um projeto didático enunciador de verossimilhança histórica estabelecido a partir de uma perspectiva (historiográfica) do presente, ou de expectativas de agendas críticas atuais projetadas sobre o passado, tais como: relações de gênero, discriminação racial e/ou social, concepções religiosas, crítica ao poder e às instituições, etc. Os vínculos implicativos entre passado e presente, em micronarrativas, podem se instituir a partir de modos enunciativos ficcionais que podem apresentar maior aproximação do passado com o presente. Considerando tal relação, é importante evitar narrativas performáticas e audiovisuais que operem figuras ou tropos narrativos anacronicamente presentista-sobreviventista, como analogias e ironias anódinas, pelas quais as vivências e os valores localizados no presente capitalista (neoliberal) se tornam os balizadores universalizantes da reconstrução ficcional de sentido de passado e, por conseguinte, operam tácito *continuum* de universalização de padrões éticos, comportamentais, valores e formas de subjetividades das sociedades industrial e pós-industrial<sup>59</sup>.

Em uma enunciação presentista-sobreviventista, as lógicas de funcionamento e valores das sociedades do presente são transpostas pela narrativa audiovisual como se fossem invariantes estruturais das experiências do passado; assim sendo, não haveria distinção estrutural entre as relações de passado e presente, expandindo-se a presença do presente ao passado em um princípio de eternidade apaziguadora de conflitos e dilemas tidos como universais. Num projeto audiovisual de narrativa histórica crítico-genética, por outro lado, podem ser construídos modos enunciativos ficcionais a partir da expectativa de se obter um maior distanciamento narrativo crítico entre presente e passado, dando relevância às singularidades não essencializadas que distinguem a trajetória da experiência humana.

Como já foi discutido anteriormente, é possível que na condução das intenções globais de modalização e montagem final das séries que o conjunto de modos

---

<sup>59</sup> Ver: ELIAS, Norbert. **Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

enunciativos ficcionais audiovisuais sejam configurados na direção do letramento histórico crítico-genético, mesmo que nem todas as micronarrativas do processo coletivo de construção da série televisiva contemplem tal fim, porque são feitas também para criar *ganchos indutores de consumo* na narratividade serial para o público em momentos antes das interrupções promocionais para os anunciantes do horário de exibição das séries. Na modalização setorial e na montagem final, portanto, estão brechas possíveis para o consultor de história interferir criticamente na máquina econômica e simbólica que cerca a produção de *séries televisivas históricas não-documentais*.

A construção de micronarrativas históricas presentistas-sobreviventistas, mesmo que inscritas em um princípio da afirmação ou de regularidade, pode, a partir de um controle intencional e lúcido do anacronismo, conduzir a uma narrativa resultante, na montagem final, que seja enunciativa de uma consciência histórica crítico-genética, se pensada por meio de um modelo narrativo de contraponto que gere uma tensão reflexiva entre *o que se mostra e como se “diz”* – entendendo-se por “dizer” não apenas a dimensão verbal da narrativa, mas o gestual e as marcas tonais de iluminação, enquadramento e sonorização, porque tudo isso forma “texto”, ou seja, tessitura de linguagens que configura sentidos de vínculo entre passado e presente referidos ao meio sociocultural da audiência<sup>60</sup>. Portanto, uma narrativa resultante que provoque *estranhamento* pode ser capaz de evidenciar as fendas nas categorias habituais de interpretação das experiências presentes e passadas, criando uma tensão fomentadora de reflexão acerca do que pode ser ou não a experiência enunciada que perspectiva uma ideia de passado.

A operação perspectivista do *estranhamento* se implica com o reflexivo deslocamento do telespectador em relação às suas formas de percepção, avaliação e categorização que criam sentido sobre a vida presente e/ou passada. Daí, uma narrativa audiovisual provoca letramento histórico crítico-genético quando concebe vínculo implicativo entre passado e presente por meio dos princípios da *transformação* e da *contraposição*, o que significa uma formação de telespectador para um efetivo regime moderno de sentido de tempo histórico, o que é distinto do regime clássico (formado pelo *princípio comunicativo da regularidade*) e do regime tradicional (formado

---

<sup>60</sup> VIANNA, Alexander Martins. Cinema, Materialidade Textual e História Cultural: Algumas ponderações críticas sobre a relação história, cinema, pesquisa e ensino. **Gnarus**, v. 2, p.44-49, 2013.

pelo *princípio comunicativo da afirmação*). Por outro lado, uma construção narrativa audiovisual conduzida apenas pelo imperativo analógico pode obscurecer as brechas e tensões entre passado e presente (e no passado e no presente), fomentando telespectoleituras em direção somente a uma consciência histórica tradicional e/ou exemplar que confirma o que é familiar e obscurece o que é qualitativamente distinto.

Não há lugar neutro na construção de sentidos sobre a vida. Tais sentidos são disputados e produtos de relações sociais de poder que geram silenciamentos. Assim, embora os fatos históricos possam prometer muitos sentidos, são estes que comprometem os fatos em arranjos narrativos cujas formas expressivas (escritas, visuais, gestuais, sonoras e/ou audiovisuais) determinam possibilidades de entendimentos. Os regimes de sentido que operam vínculos implicativos entre passado e presente não devem ser confundidos com o fato histórico que alimenta o contado, que é uma mera hipótese aproximativa, considerando que o fato é feito por múltiplas perspectivas possíveis de sentido numa ambiência social assimétrica, inacabada e não-monolítica de referências, poderes e valores em disputa.

Por outro lado, num sentido igualmente reflexivo crítico-genético, não podemos esquecer que os regimes narrativos (audiovisuais ou não) de sentido histórico são fatos de pensamento historicamente localizados e disputados por expectativas, abordagens, percepções e valores de época. Por isso, qualquer discussão reflexiva sobre letramento histórico em ambiências escolares e extraescolares deveria ser inseparável da história da historiografia, da teoria da história e da história do pensamento histórico em diversos contextos institucionais, parainstitucionais e expressivos.

Como foi abordado anteriormente, o historiador deve agir necessariamente em conjunto com os demais membros do coro comunicativo de produção da série televisiva ao conceber o seu projeto didático de consultoria histórica. Numa situação ideal de trabalho, o seu projeto didático de consultoria para equipes de produção de séries televisivas deve prever ações formativas com intenções provocadoras de reflexivos deslocamentos de consciências históricas marcadas pelos princípios da afirmação e regularidade, mostrando como isso se traduz em formas-clichê de pacto televisual dramatúrgico. Contudo, o consultor de história não precisa necessariamente chegar ao ambiente de diálogo do coro comunicativo de produção da série

televisiva com soluções fechadas para linguagens audiovisuais com horizonte formativo crítico-genético. Ele vai descobrir tais linguagens em diálogo com o coro comunicativo.

Numa situação ideal de trabalho reflexivo e planejamento de projeto audiovisual, a primeira ação do consultor de história é formativa e diagnóstica: saber como os membros da equipe de produção percebem e operam sentidos com os repertórios que têm sobre o tema da série. Como tais profissionais de televisão já dominam as operações sógnicas de suas artes, podem debater com a consultoria histórica soluções narrativas audiovisuais para enredos com horizonte formativo efetivamente crítico-genético. Portanto, se é importante ao consultor de história dominar as linguagens das artes e técnicas envolvidas na produção de séries televisivas para dialogar com as equipes de produção, cabe a ele dialogar e operar o *aprender junto* com o coro comunicativo de produção de série televisiva, de modo que possa reverberar com eficácia a consultoria em cada subgrupo de produção que imprime as suas concepções de história ao projeto narrativo global das séries.

O projeto didático do consultor de história deve ter por intenção global prioritária provocar deslocamentos epistemológicos e referenciais nos setores que compõem a comunidade de produção das séries, mas, fundamentalmente, deve ouvir como pretendem criar respostas práticas para seu fazer profissional e artístico em direção ao letramento histórico crítico-genético. Como um consciente e reflexivo letramento histórico crítico-genético por meios audiovisuais é algo ainda sem precedentes práticos nos ambientes de produção de séries televisivas no Brasil, o historiador e as equipes de produção das séries televisivas estariam *aprendendo junto* a construir soluções audiovisuais de linguagens com horizonte crítico-genético.

Em todo caso, mais do que um ambiente ideal para isso em *set* de produção, há a demanda social e institucional por formação de historiadores que consigam efetivamente conciliar trabalho investigativo de pesquisa documental e historiográfica, crítica arguição dos limites das fontes e referências, assim como, criterioso entendimento de seus modos de conceber evidências e sentidos históricos na forma como operam e expressam narrativamente (por meio escrito ou não) os resultados de sua investigação. Quando mais conscientes dos processos de linguagem que habitam e habitam o seu olhar investigativo e das suas formas expressivas escritas e não-escritas de construção de sentido histórico no cotidiano, mais os historiadores po-

dem se tornar consultores reflexivos e criteriosamente flexíveis no diálogo para soluções narrativas audiovisuais crítico-genéticas no interior do coro comunicativo de produção de *séries televisivas históricas não-documentais*.

A trajetória de pesquisa do historiador como consultor deve levar em consideração as necessidades do processo de criação dramaturgica implícitas na linguagem das *séries históricas não-documentais*. Há, por parte do autor, dos roteiristas, direção e demais setores de pré-produção e produção, a necessidade de se criar movimentação na trama que leve à evolução emotiva da narratividade. Nas escolhas para a consultoria, deve haver uma postura mais pragmática, ao mesmo tempo levando a cabo escolhas teóricas e abarcando campos de saberes distintos, a fim de gerar repertório capaz de dar conta das necessidades da construção narrativa das séries televisivas.

Durante a consultoria de *AHE*, por exemplo, a formação étnica do império persa, as suas implicações sociais, o pensamento religioso inscrito nas correntes filosóficas em circulação no período retratado, as contingências cotidianas, os elementos que propiciavam uma reconstrução estética das culturas materiais do passado e as relações políticas e jurídicas das experiências temporais das civilizações representadas foram questões recorrentes dos setores de produção para a consultoria histórica. Contudo, os imperativos de cultura material na reconstituição histórica para situações cênicas de *AHE* – que geralmente formam cenários fixos para cotidianos segundo núcleos dramáticos nas tramas das séries – foram mais recorrentes como demandas para a consultoria histórica porque dialogam com expectativas habituais de construção de movimentação dramaturgica das quais a série comercial não pretendeu se deslocar.

Portanto, há a tendência de o coro comunicativo das *séries televisivas históricas não-documentais* demandarem da consultoria histórica apenas um “repertório de fatos úteis” para a ambientação histórico-metonímica da ação dramaturgica, ou seja, informações que funcionem na previsível narrativa folhetinesca. Como o imperativo de cultura material é mais recorrente nos *sets* de produção, é recomendável que o historiador faça um mapeamento prévio de fontes primárias, historiográficas e até filmográficas que possam servir como balizadores visuais e materiais da movimentação dramaturgica. É por meio da pesquisa histórica que o historiador torna-se capaz

de decidir **o que deve, o que não deve** e..., com margem variável a depender do projeto de produção, **como deve** figurar a reconstrução narrativa audiovisual.

Em situação ideal de trabalho, um ambiente dialógico e reflexivo de *set* de produção que demandasse do historiador o **como** poderia fazê-lo participar mais propositivamente da narrativa resultante-dominante da série, muito mais do que a demanda técnica centrada em imperativos informacionais-factuais sobre cultura material, história política e instituições para ser pano de fundo para clichês dramáticos previsíveis que acabam nivelando as contingências históricas em regularidades supostamente universais.

A pesquisa histórica também deve estar orientada em função da natureza do projeto narrativo global da série televisiva, por exemplo: uma narrativa serial nodal-imóvel mobiliza o conhecimento histórico de forma distinta de uma série evolutiva, que, por sua vez, pode agir, cada qual, de forma singular quanto à produção de sentidos de letramento histórico. Isso significa que algumas inovações podem ser desenvolvidas e implementadas pelo projeto didático da consultoria histórica segundo a natureza global narrativa do gênero de série. No entanto, como pude notar diversas vezes na Rede Record, há um campo muito restrito de negociação sobre como figurar sentido para os “fatos” por meio de formas mais inovadoras de movimentação dramática e ambientação audiovisual que sejam efetivamente capazes de criar narrativas audiovisuais figurativas de regimes de sentidos históricos que ressoem premissas crítico-genéticas de letramento histórico na forma final das *séries televisivas históricas não-documentais*.

Em todo caso, a partir das escolhas do projeto de produção da série e da reflexão diagnóstica acerca dos repertórios prévios do coro comunicativo, é possível criar um projeto de oficinas setoriais que incitem ações didáticas crítico-genéticas de letramento histórico. As oficinas setoriais dão brechas estruturais importantes para interferências da consultoria histórica: se não mobilizam necessariamente a narrativa resultante-dominante, podem, ao menos, criar um ambiente formativo de difusão dos critérios reflexivos profissionais do fazer crítico-historiográfico que, cumulativamente e imprevistamente, pode reverberar em novos projetos audiovisuais sensíveis às provocações formativas do historiador crítico-genético.

Na Rede Record, por exemplo, as oficinas setoriais ocorrem ainda nos momentos iniciais da pré-produção. Antes delas, no entanto, realiza-se um evento prin-

principal que reúne atores, produtores, direção, roteiristas, equipe técnica e os demais envolvidos no projeto de arte da série. Tal momento demarca para a consultoria histórica a natureza formativa do coro comunicativo da produção da série. Posteriormente, nas oficinas setoriais, a diversidade de sujeitos na produção suscita mediações didáticas específicas que demandam a adequação do tom das possíveis micronarrativas da série à inteligibilidade do seu público-alvo. Para suscitar letramento histórico crítico-genético nesses setores, o projeto didático pode partir de uma contextualização espaço-temporal pensada a partir dos princípios comunicativos da contraposição e transformação, com o intuito de criar uma distinção qualitativa perceptual entre o passado a ser representado e o presente vivido, entendendo-os como lugares disputados de sentidos e, portanto, como algo não-fixo e não-monolítico.

Outra etapa importante do projeto didático é a revisão dos capítulos da série. O processo de desenvolvimento da sinopse é de extrema importância para a definição das diretrizes do projeto histórico da consultoria. O ideal é que o historiador esteja presente desde essa etapa, além de conhecer as diferentes etapas de construção das séries televisivas, pois será desta forma que poderá fazer as escolhas de inserção no processo de construção da narrativa fílmica. Contudo, é na produção dos capítulos que as narrativas se estruturam, criando as brechas pelas quais o historiador pode conduzir as intenções de enunciação de sentidos pretendidos, a fim de interferir na consciência histórica das comunidades de interpretação visada pela produção da série.

O historiador, durante a revisão das escaletas e dos roteiros, deve estar atento para a interrelação entre as micronarrativas em desenvolvimento, os microelementos de enunciação de sentido e as intenções narrativas resultantes presentes na previsão de montagem das cenas, assim como, as suas relações com os arcos narrativos que perpassarão toda a temporada serial. Todas as etapas de produção serão alicerçadas pelas predefinições de reconstrução de passado presentes no roteiro. Há espaço para a previsão de futuros entraves para o processo de realização das cenas e os fundamentos diegéticos da realidade fílmica e da construção da narrativa histórica que se pretenda *por em enredo*.

Frente aos acontecimentos narrados e às tramas das personagens, autor e roteiristas demandam frequentemente conhecer as lógicas de funcionamento das civilizações e dos indivíduos do passado que se distingam das contingências do pre-

sente, a fim de criar o universo temporal dramatúrgico, dando movimentação às tramas em espaços, gestos, representações de práticas sociais, religiosas, políticas, etc. A partir desses elementos, criam a ação emotiva alicerçada em uma lógica que confira o aspecto de verdade que a linguagem folhetinesca geralmente necessita. Nesse processo, o historiador consultor em revisão de roteiros não pode perder o foco de suas metas de interferência e da condução da narrativa audiovisual pretendida, para que a abordagem consciente do historiador como consultor consiga levar a cabo um projeto final enunciador de letramento crítico-genético. Durante a escrita e revisão dos roteiros já é possível prever as modalidades de enunciação de tempo histórico: se estão, por exemplo, sendo pensadas por meio de estruturas tradicionais ou exemplares de narrativa histórica. Partindo de tal diagnóstico, o historiador pode promover sugestões de interferências em concepções de cena que conduzam o sentido na direção do letramento histórico crítico-genético.

Depois de uma cena escrita e revisada, as equipes de produção conduzirão seus processos criativos baseados nos fundamentos previstos no roteiro. Alterações que destoem das intenções focais do autor e diretor necessitarão de autorização. Sendo assim, um roteiro – revisado de forma criteriosamente consciente e em consonância com os parâmetros estabelecidos pelo projeto histórico didático de enunciação de sentido de passado – pode reduzir as possíveis normoses narrativas filmográficas centradas na afirmação ou regularidade de supostas invariantes universais ao conceber soluções audiovisuais para a movimentação dramatúrgica que enfatizem tópicos ou formas de contraposição que suscitem no olhar hodierno a sensação de perda de familiaridade, o que é fundamental para suscitar a percepção da transformação histórica e a desessencialização das identidades. Durante a revisão, o historiador tem o papel de sugerir soluções para resolver os conflitos entre a narratividade historiográfica e a narratividade dramatúrgica, de forma a construir um produto audiovisual em que haja um equilíbrio entre as duas, conferindo uma maior eficácia crítico-genética na potencial interferência que a narratividade audiovisual pode difundir nas comunidades de interpretação extrafilmicas.

### 3.3. O historiador e os dispositivos setoriais de produção de sentido

As oficinas setoriais de arte durante a pré-produção representam uma possibilidade ímpar de processo de interferência do projeto didático da consultoria histórica no coro comunicativo de produção das *séries televisivas históricas não-documentais*. Além desses dispositivos, há ainda as consultas setoriais por meios comunicativos virtuais (telefone, e-mail, videoconferência), ou visitas periódicas aos setores de arte, durante o processo de produção propriamente dito. Em todos esses *loci* e ocasiões, o historiador tem a oportunidade de acompanhar o processo de configuração de visualidade de passado proposto pela cenografia, arte, figurino e caracterização cênica.

Tal padrão de visualidade histórica deve ser fruto de um equilíbrio de forças entre o saber histórico conduzido pelo historiador, as competências técnicas do set de produção e o conhecimento estrutural da produção da linguagem serial televisiva. Esse acompanhamento tem dupla função: assegurar a condução do projeto dramático nos parâmetros de reconstrução de passado do projeto didático; evitar anacronismos indesejados e erros factuais, ou seja, informações severamente incongruentes com o conhecimento historiográfico atualizado sobre fenômenos do passado.

A última etapa que não deve ser deixada de lado no projeto didático do historiador é o acompanhamento de gravações nos *sets* de filmagem. Frequentemente, na gravação de grandes eventos ou em gravações de cenas com maior importância de enunciação histórica, o historiador é convocado para analisar e interferir de forma a garantir a qualidade do que está sendo feito. É durante tais momentos que o historiador pode vivenciar as agruras da gravação com suas singularidades. Deve se preparar para a longa espera das etapas de preparação técnica para a gravação, com a montagem dos equipamentos, dos cenários, o trabalho de vestimenta dos figurinos, a maquiagem, a preparação dos atores, etc. Todos esses momentos agregam conhecimento e criam repertórios úteis para o historiador, ao mesmo tempo em que se configuram como espaços de interferência que requerem atenção redobrada.

Durante o processo de preparação, o historiador pode interferir na disposição dos espaços e objetos cênicos, iluminação, marcações, interagindo diretamente com o diretor e os demais membros das equipes de trabalho. A interação com os atores durante a gravação deve requerer alguns cuidados especiais: o historiador pode au-

xiliá-los na interpretação e compreensão dos papéis sociais e das funções das personagens, mas devemos sempre lembrar que se trata de um momento de concentração no qual os atores estão desenvolvendo seus processos internos para a emulação performática dos sentimentos e emoções da personagem nas cenas a serem gravadas. Dessa forma, o melhor é que a relação historiador/ator nesse momento se concentre apenas nas ações imediatas das personagens nas cenas que serão gravadas naquele dia. Nesse momento, informações em demasia podem atrapalhar o processo criativo e gerar interpretações que não contribuam para a produção dos sentidos dramáticos desejados pelo autor e diretor.

Após toda a preparação para a gravação, o historiador e o diretor discutem sobre as expectativas para a gravação. O diretor apresenta suas escolhas de planos e a condução emotiva projetada para quadros, planos e sequências, enquanto o historiador apresenta as concepções de enunciação histórica que se pretende imprimir por meio dos blocos de cena do dia. Prontos para rodar, historiador, diretor, continuísta e diretor de iluminação se dirigem para frente dos écrans de referência, nos quais se pode ver a captura das câmeras em tempo real de gravação. A partir deste momento, muitos são os estímulos visuais, sonoros e performáticos em ação. Contudo, somente o que se processa nos écrans dos monitores é que possui relevância para a construção da audiovisualização do plano. O papel do historiador consultor é apontar as inconsistências imediatamente, com o risco de demandar a regravação de todo um bloco de cenas, gerando perda de recurso, tempo e, potencialmente, de qualidade do produto dramático final.

Para tal atividade, é importante que o historiador construa uma autoeducação do olhar *in loco*: deve perceber que o jogo da produção de sentidos audiovisuais demanda conhecimento das categorias de percepção (iluminação e enquadramento, por exemplo) dos técnicos de produção e operadores de câmeras. O historiador consultor deve considerar-se uma nota dentro do coro comunicativo e perceber as singularidades expressivas e tecnológicas do processo de construção de narrativa audiovisual em séries televisivas. O trabalho de consultoria histórica em *sets* de produção deve ser pensado, portanto, como necessariamente polissêmico, dialógico e coletivo, operando numa zona de conflitos e negociações de sentidos com os setores produtivos do coro comunicativo das séries televisivas.

O conhecimento histórico pragmático dos membros da comunidade de produção fílmica frequentemente se constrói por meio da incorporação de repertórios audiovisuais já testados e aprovados pela eficácia de fidelização dos receptores ao *tipo* de produto. Isso cria uma lógica perceptual e repertorial aglutinadora de clichês audiovisuais que se tornam cânones narrativos audiovisuais sobre uma ideia de passado. Na indústria televisiva, a inovação expressiva, factual ou estética é sempre vista com cautela. Mesmo em produções inovadoras, tais mudanças são sempre dosadas, de forma a promover uma transformação gradual nos padrões de recepção dos telespectadores.

Para deslocamentos nos hábitos de percepção e categorização da comunidade de produção de *séries televisivas históricas não-documentais*, o historiador pode incluir em seu projeto didático propostas não-fechadas de condutas emotivas audiovisuais e performáticas, desde que domine bem as linguagens das artes cênicas para captação de câmera de TV e cinema. Durante as oficinas para atores em *AHE*, por exemplo, houve questionamentos acerca das possibilidades hierárquicas de interação social entre os papéis sociais dos líderes políticos e/ou religiosos com seus subordinados. A construção do gestual cênico é uma necessidade inerente ao fazer do ator porque cria preenchimento espaço-temporal nas cenas. Daí, foi importante integrar ao projeto didático propostas de gestuais cênicos mediados pela imaginação histórica fundamentada em fontes e interpretações aproximativas que fazem parte do repertório do historiador.

É na encenação que as analogias são mais operadas, particularmente quando não há base material-factual para recuperar a dinâmica dos padrões gestuais do passado. Como era uma demanda estruturante da criação dramatúrgica dos atores as formas cotidianas de convívio da Antiguidade Oriental figuradas em *AHE*, o consultor histórico teve de precaver-se com escolhas aproximativas por meio de analogias com outras sociedades coetâneas das quais tivesse mais informações, ou simplesmente, na ausência destas, propor formas gestuais que ao menos diferenciassem a ação cênica dos atores dos padrões gestuais das sociedades atuais laicas e marcadas pelo individualismo e por valores centrados na igualdade civil.

O modo como o historiador escolhe a abordagem que será usada para cada grupo de indivíduos deve levar em consideração, cumulativamente, as características próprias da linguagem audiovisual do projeto de produção e os repertórios pré-

vios dos atores componentes dos núcleos cênicos situacionais do enredo. Dependendo da geração e formação dos atores, seguem métodos e teorias específicas de *personação*, assim como, trazem repertórios estereotípicos sobre como entendem o tom do tipo dramático de seus personagens. Cabe ao historiador auxiliar com informações e sugestões de tons que serão relevantes para o ator singularizar o personagem durante o processo de *personação*. Durante o processo consultivo, a constante reconfiguração das construções prévias narrativo-performáticas enunciadoras de sentidos de passado é a chave para se conseguir deslocar os atores dos hábitos estereotípicos de interpretação, mas tudo isso depende de o projeto de produção global da série televisiva permitir ou possibilitar tempo para este tipo de preparação e experimentação mais desafiadora dos atores.

## CONCLUSÃO

Esta dissertação fora construída de forma a estabelecer uma reflexão acerca da linguagem serial histórica televisiva, assim como, dos seus mecanismos de produção e do potencial didático da materialidade resultante, ao mesmo tempo em que pretendeu apresentar fundamentos teóricos e metodológicos que constituam premissas críticas para o historiador profissional conduzir projetos históricos didáticos para *set* de produção de *séries televisivas históricas não-documentais*. Considero isso importante como ação possível do profissional de história porque constatei que as interpretações de passado suscitadas por *séries televisivas históricas não-documentais* veiculam ou suscitam repertórios habituais de *representação de passado* e/ou de vínculo implicativo entre passado e presente que reverberam no espaço escolar.

As *séries televisivas históricas não-documentais* são narrativas de passado que possuem espaços privilegiados de circulação social graças aos ecrãs televisivos que detêm o potencial de transmissão e circulação para praticamente todas as casas brasileiras. Atualmente, com a possibilidade de *streaming* de vídeo em diversas modalidades, vemos sua potencialização aumentada quando tal linguagem reverbera em celulares, *tablets* e computadores. Assim, diversas comunidades de interpretação são configuradas para tal modalidade narrativa de gênero audiovisual. Foi uma oportunidade ímpar para esta pesquisa não apenas analisar filmes já prontos nesse gênero, mas, valendo-se de minha interface pessoal como professor da Educação Básica e consultor de história da Rede Record, refletir sobre o processo de produção desse gênero narrativo televisivo e as possibilidades e desafios profissionais da consultoria histórica em tal ambiente comercial de comunicação.

O foco principal do trabalho levou em consideração a necessidade da reflexão sobre as premissas de concepção historiográfica de um projeto didático específico para *set* de produção de *séries televisivas históricas não-documentais* que visasse ao objetivo formativo de provocar letramento histórico crítico-genético na sua audiência. Não se tratou de propor um “esquema” ou “manual”, mas em elencar reflexivamente, a partir do diagnóstico e trajetória em dois ambientes de prática profissional (escola pública e *set* de produção televisiva), as premissas formativas e éticas de *comunicar com história* na noosfera escolar e no ambiente profissional televisivo,

considerando que ambos operam ou demandam premissas, funções e interesses comunicativos específicos.

De certo modo, o percurso desta pesquisa possibilitou que eu mesmo constituísse uma autopercepção crítico-genética sobre minhas premissas formativas enquanto historiador frente: (1) às demandas profissionais em sala de aula na Educação Pública Básica; (2) aos imperativos expressivo-comunicativos da narrativa audiovisual de *séries televisivas históricas não-documentais*. Desse modo, pude testar criticamente o que até então eu operava inconscientemente: as premissas comunicativas crítico-genética formativas de minhas expressões profissionais como professor de história, como pesquisador de história e como consultor de história para dramaturgia televisual.

Como pude notar, para que um projeto de letramento histórico crítico-genético por meios audiovisuais seja levado a cabo, é necessário que o historiador participe profissionalmente desses espaços de produção, percebendo as suas possibilidades e limites estruturais, mas, preferencialmente, autorizando-se profissionalmente cada vez mais para não se limitar a alguém funcionalizado por demanda de apenas fornecer “dados” ou “fatos” enciclopédicos sobre eventos, instituições, pessoas e cultura material *de passado*. Tais “dados” ou “fatos” podem ser pesquisados pelas equipes de produção de arte e demais setores do complexo televisivo. O que singulariza profissionalmente o historiador em tais ambientes é justamente a sua formação crítico-reflexiva sobre premissas e abordagens investigativas que criam sentidos ao *por em enredo* “dados” ou “fatos”.

A habilidade de verificar a veracidade de “dados” ou “fatos” também não singulariza profissionalmente o historiador. São a constituição e a percepção crítico-reflexiva sobre como se constrói sentido com história, sobre os limites hermenêuticos dos seus processos investigativos, sobre a crítica heurística das fontes e sobre as formas e as funções estruturais comunicativas e ético-formativas específicas dos gêneros históricos que singularizam o historiador como profissional. Portanto, justamente por ainda ter baixo reconhecimento social no Brasil, o historiador deve ter o compromisso ético de refletir e demonstrar o que singulariza a sua formação e atuação profissional em ambientes profissionais externos aos lugares acadêmicos e escolares de pesquisa e do ensino.

O letramento histórico inicia na vida prática antes mesmo da educação formal, escolar ou acadêmica. De certa forma, por já vivermos num ambiente massivo de escolarização e comunicação televisual, há a circulação simplificada (i.e., descontextualizada de seus lugares reflexivos originais) de repertórios de ideias sobre passado, ou de concepções de vínculo implicativo entre passado e presente que apontam para diversos tipos de letramento histórico e, por conseguinte, para formas de consciência histórica. A rigor, não se pode dizer que um ator social não tenha consciência histórica. A questão é de outra natureza: Considerando o seu acesso a recursos materiais e imateriais em seu meio sociocultural, qual tipo de consciência histórica tal sujeito opera? Afinal, a *forma de consciência histórica* não se confunde com o domínio sobre *dados históricos*, mesmo porque tais dados são feitos de filtros e silêncios: surgem e/ou desaparecem em função de escolhas, interesses, disputas, necessidades e contingências variadas ao longo do tempo.

Num ambiente massivo de escolarização e comunicação televisual, as recepções polissêmicas do que certa vez foi pesquisa acadêmica histórica ocorre de forma circular e desigual, muitas das quais decorrentes de acessos precários a repertórios de divulgação da pesquisa histórica na forma de materiais didáticos, literaturas e filmes que criam *percursos inconscientes de formação sociocultural em gêneros históricos* – aqui compreendidos como formas de letramento histórico. É atribuição do profissional de história refletir criticamente sobre isso para além do mero diagnóstico e constatação, de modo a chegar a formas propositivas conscientes de letramento histórico.

As séries televisivas, históricas ou não, operam formas de letramento histórico por meio de sua linguagem. Se devidamente assessoradas na forma como *põem em enredo* representações passadas e presentes de humanidades, as séries televisivas, assim como, tantas outras modalidades de linguagens audiovisuais, podem promover letramento histórico crítico-genético, rompendo com formas cotidianas de consciência histórica tradicional ou exemplar que embasam expressões de pensamentos e valores conservadores hodiernos. Para que as séries e novelas históricas promovam regimes de sentidos crítico-genéticos de letramento histórico, são necessários ao projeto didático do historiador:

- (1) ter domínio investigativo e crítico-historiográfico do tema ou temas que atravessarão a narrativa audiovisual;

(2) estar munido de conhecimento da linguagem, métodos e processos da narrativa audiovisual;

(3) pesquisar e propor soluções expressivas, em diálogo conjunto com a formação técnico-artística de equipes de produções televisivas, para que as comunicações audiovisuais sejam formadas pelos princípios da transformação e da contraposição.

Se bem explorados tais princípios nas soluções narrativas audiovisuais, as *séries televisivas históricas não-documentais* podem se tornar artefatos culturais profícuos na produção de *deslocamentos estranhadores* de valores, relações de poder e regras sociais do presente por meio da *perspectivação de experiências de passado* que conduza a um aprimoramento crítico-perceptual das formas como indivíduos e grupos transformam vivências contingentes em sentidos orientadores da vida prática. Nesse processo, é fundamental ter acesso aos repertórios de interpretação mobilizados tanto pelas comunidades de interpretação extrafílmica quanto pela comunidade de produção intrafílmica, considerando que esta última segue o imperativo da fidelização do público-alvo presumido e, por vezes, opera preconceitos que subestimam o entendimento das suas habilidades ou capacidades interpretativas, havendo uma fronteira tênue entre *presumir a recepção* e *criar hábitos de recepção*.

Como o professor de história do ensino público no Brasil circula em ambientes sociais mais diversificados, testando inúmeras vezes deslocamentos de paradigmas comunicativos e referenciais, pode levar para o *set* de produção de *séries televisivas históricas não-documentais* referências menos subestimadoras sobre as capacidades de aprendizado do público-alvo em *gêneros ou tropos narrativos audiovisuais* que provoquem deslocamentos culturais crítico-genéticos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e concepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira / USP, 1989.
- ARRUDA, Lilian; BALTAR Mariana Baltar. **Entre Tramas, Rendas e Fuxicos: O Figurino na Teledramaturgia da Tv Globo**. Rio de Janeiro: Globo, 2007.
- ASHERI, David. **O Estado Persa: ideologias e instituições no império aquemênida**. Perspectiva, 2006.
- AUMONT, Jacques (et. al). **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2014.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. in: **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011. p.147-181
- BELTING, Hans. **A Verdadeira Imagem**. Porto: Dafne, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, vol. 1**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252
- BOZZI, CAROLINA Marianna. Processo criativo na pré-produção de telenovela. In: 11º Colóquio de Moda / 2º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda. 2015. Curitiba. **Anais Eletrônicos...** [ISSN 1982-0941] Curitiba: FAPESP, 2015. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/11-coloquio-de-moda-Comunicacao-Oral-CO-EIXO7-FIGURINO.php>. Acessado em: 10 de julho de 2016.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais. PCN+ Ensino Médio**. Brasília: MEC, SEMTEC, 2002.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais. Ensino Médio**. Brasília: MEC, 1999.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ciências da Humanas e suas Tecnologias**. Brasília: MEC, 2002.
- BUENO, Rodrigo Poreli Moura. Narrar e reinventar a história por meio das imagens: Glauber Rocha e o seu discurso fílmico dos anos de 1960. **Antítese**, v. 7, n. 14, p. 492-515, 2014.

- CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CAPELATO, Maria Helena et alii (Org.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual.** São Paulo: Alameda, 2011.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CHEVALLARD, Y.. **La Transposición Didáctica: del saber sabio al saber enseñado.** Buenos Aires: Editora Aique, 1991.
- CHION, Michel. **A audiovisual.** Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- CLARK, Stuart. **Pensando com Demônios.** São Paulo: USP, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DENIS, Sébastien. **O cinema de animação.** Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ELIAS, Norbert. **Sociedade dos Indivíduos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- FERRO, M.. **Cinema e História.** São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- GAUDREAU, André, JOST François. **Narrativa Cinematográfica.** Brasília: UNB, 2009.
- GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz: Partitura da Ação.** São Paulo: Plexus, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GOHN, Maria da Glória Marcondes. **Educação não formal e o educador social: atuação no desenvolvimento de projetos sociais.** São Paulo: Cortez, 2010.
- GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral.** Petrópolis: Vozes, 2012.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. **História da Historiografia**, n. 3, p. 10-22, 2009.
- HARTOG, François. **Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- JOST, François. **Compreender a Televisão.** Porto Alegre: Sulina, 2007.
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintomas?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90**, v. 15, n. 28, p. 151-168, 2008.

- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: Arte e cultura visual. **ArtCultura**, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.
- KORNIS, Monica Almeida. História e Cinema: Um debate metodológico. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.
- KOSELLECK, Reinhart *et alli* (org.). **O conceito de história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do Tempo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LEANDRO, Anita. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem. **Comunicação & Educação**, v. 7, n. 21, 2007.
- LENFANT, Dominique. **Les Perses vus par les Grecs : Lire les sources classiques sur l'Empire Achéménide**. Paris: Armand Colin, 2011.
- LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: Mélissa do Gineceu à Ágora**. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.
- LEVENTON, M. (org.) **História Ilustrada do Vestuário**: Um Estudo da Indumentária – Do Egito Antigo ao Final do século XIX. São Paulo: Publifolha, 2009.
- LOPES, Alice R. C. Questões para um debate sobre o conhecimento escolar. **Ensino de História**, v.3, n.3, p. 29-37, 1999.
- LORAUX, Nicole. Elogio ao anacronismo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 57-70
- MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- MILLER, Frank. **300 de Esparta**. São Paulo: Devir, 2006.
- MINISTÉRIO DA JUSTIÇA (BRASIL). **Classificação indicativa**: obras audiovisuais. Disponível em: [http://portal.mj.gov.br/ClassificacaoIndicativa/jsps/DadosObraForm.-do?select\\_action=&tbobra\\_codigo=37860](http://portal.mj.gov.br/ClassificacaoIndicativa/jsps/DadosObraForm.-do?select_action=&tbobra_codigo=37860). Acessado em: 24 de julho de 2016.
- MOCELLIN, Renato (org.). **História e Cinema**: Educação para as mídias. São Paulo: Editora Brasil, 2009.
- MOREIRA, A. F. SILVA, T. T. (org.) **Currículo, cultura e sociedade**. São Paulo: Cortez, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2013.
- NORTON, Maíra. **Cinema oficina: técnica e criatividade no ensino do audiovisual**. Niterói: Uff, 2013.
- NÓVOA, Jorge *et al* (org.). **Cinematógrafo**. São Paulo: Unesp, 2009.
- NÓVOA, José; BARROS, José d'Assunção (Org.). **Cinema – História**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- OLIVEIRA, Betânia de (Org.). **Cinema e ensino de história da educação**. Campinas: Editora Alínea, 2013.

- PACHECO, J. A. **Escritos curriculares**. São Paulo: Cortez, 2005.
- PANIAGUA, Gregorio; MUSICAE, Madrid Atrium. **Musique de la Grèce Antique**. Harmonia Mundi, 1979.
- PARENT-ALTIER, Dominique. **O Argumento Cinematográfico**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- PIMENTEL, Lucilla da Silveira Leite. **Educação e Cinema**. São Paulo: Cortez, 2011.
- RIBEIRO, Pedro Freire. **Bases da política Imperial dos Aquemênidas**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1957.
- RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.
- ROSENSTONE, Robert A. Hueso et al. **El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia**. Barcelona: Ariel, 1997.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- RÜSEN, Jörn. **Cultura faz sentido: orientações entre o ontem e o amanhã**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- RÜSEN, Jörn. **História Viva: Teoria da História – Formas e funções do conhecimento histórico**. Brasília: UnB, 2007.
- RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica: Teoria da História – Fundamentos da ciência histórica**. Brasília: Editora UNB, 2010.
- RÜSEN, Jörn. **Reconstrução do passado**. Brasília: Editora UnB, 2007.
- SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.
- SILVA, T. T. **Documentos de identidades: Uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- SOUZA, Sauloéber Tarsio de; CARVALHO, Carlos Henrique de; OLIVEIRA, Betânia de. (Org.). **Cinema e ensino de história da educação**. Campinas: Editora Alínea, 2013.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2010.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- TYLER, Ralph W.. **Princípios básicos de currículo e ensino**. Porto Alegre: Globo, 1977.
- VIANNA, Alexander Martins. Cinema, emoção e análise sociocultural: Reflexões sobre uma didática de uso do filme em situações de ensino e pesquisa. **Espaço Acadêmico**, n. 125, p.41-50, 2011.
- VIANNA, Alexander Martins. Cinema, Materialidade Textual e História Cultural: Algumas ponderações críticas sobre a relação história, cinema, pesquisa e ensino. **Gnarus**, v. 2, p.44-49, 2013.
- WHITE, Hayden. **Meta-História: A imaginação Histórica do Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. **Estudos Históricos**, v. 7, n. 13, p.21-48, 1991.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura**. São Paulo: EdUSP, 1994.

**OUTRAS FONTES:**

ÉSQUILO. **Persas**. Lisboa: Edições 70, 1998.

HERÓDOTO, **História**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.

**Os 300 de Esparta**. Direção: Rudolph Maté, 1962.

**300**. Direção: Zack Snyder. Estados Unidos da América: Legendary Pictures / Virtual Studios, 2007. DVD Color.