

A construção do *noir* na ficção televisiva seriada produzida na Galícia¹

Carolina Fernandes da Silva MANDAJI²
Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

Com uma produção televisiva ativa desde a década de 90, a TV Galícia (TVG) é responsável pela maioria das produções ficcionais dessa comunidade autônoma da Espanha. Atravessou o período com suas produções no período chamado “idade de ouro da ficção galega”, oficialmente finalizado em 2010. Atualmente, a ficção seriada galega vive outro momento, o de disponibilização de suas séries para o resto do mundo. Nesse cenário, este artigo buscará refletir sobre a ficção seriada produzida pela televisão galega, na identificação de aspectos estéticos narrativos do gênero film noir (temática, moralidade, complexidade narrativa, entre outros) e, para isso, destacando a série O sabor das margaridas (2018), produzida pela TVG e disponibilizada pela plataforma de streaming Netflix.

PALAVRAS-CHAVE: ficção televisiva seriada; streaming; film noir; produção galega

INTRODUÇÃO

A última década tem sido de novos cenários para as ficções seriadas. O avanço de novas tecnologias ligadas ao audiovisual televisivo junto às tecnologias de distribuição dos conteúdos, formatos e redes digitais fazem, desde o início dos anos 2000, uma autêntica revolução (BIANCHINI, 2018). Estes avanços tem contribuído com a consolidação das plataformas de streaming, como Netflix, HBO, Amazon Prime, Disney Plus, dentre outras.

Se antes, os conteúdos televisivos estavam sujeitos a uma programação, agora há uma constituição de novas dinâmicas de acesso, o que já torna esse momento propício aos estudos que discutam essas novas dinâmicas. Gray e Lotz consideram que enquanto os padrões de uso e a tela que usamos estão mudando “a necessidade de entender as relações da televisão como um negócio, contadora de histórias culturais e objeto de considerável interesse popular, permanece tão crucial como sempre” (GRAY; LOTZ, 2012 p.2)³.

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Televisiva Seriada, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós doutoranda na Faculdade de Comunicação da Universidade de Santiago de Compostela. Professora do Curso de Comunicação Organizacional da UTFPR, e-mail: cfernandes@utfpr.edu.br.

³ Todos os textos originais redigidos em outros idiomas foram traduzidos pela autora.

Castellano e Meimaridis situam a importância da compreensão sobre os novos hábitos e práticas do mercado televisivo, entendendo-o a partir das tecnologias e produtos e problematizando o significado da lógica das plataformas de streaming (as autoras falavam a respeito da Netflix e de suas práticas de consumo e produção) que, ao não romper com a lógica da televisão, “se apresenta como um importante agente desse cenário” (2016, p. 206).

O contexto apresentado vem há mais de uma década reorganizando, alterando, mas também intensificando a quantidade de produção de ficções seriadas. Segundo estudo relatado em 2007 por Lorenzo Vilches (2009, p. 15), a produção de ficção ibero-americana já vinha se adequando ao que o autor chama de processo de mundialização com efeitos observados. O autor destaca entre os efeitos: conteúdos mais uniformizados e adaptados de outros mercados mais dominantes e a confirmação de que o princípio econômico funcionaria como um ordenador das formas conteúdos, incluso da televisão pública.

Cabe chamar atenção que Vilches discorre sobre o contexto ibero-americano cuja incidência maior produzida pelas comunidades autonômicas espanholas⁴ eram as ficções e o formato telenovela como o “o meio narrativo mais popular para contar histórias com sabor local, mas que frequentemente transcende os limites territoriais e linguísticos de sua comunidade original” (VILCHES et al., 2009, p. 121). O que Vilches explica é que, no caso da Espanha, a ficção televisiva se constrói como uma forma de fortalecer o sentimento nacional, a partir de emissoras de televisão autonômicas, como a da Catalunha, do País Basco e da própria Galícia, com estéticas e linguagens para intensificar o sentimento de “ser nacional” ou de “nosso” (VILCHES, 2009, p. 33). Tais histórias que possuem características locais e que demarcam uma estética própria irão permanecer nas ficções produzidas pelas plataformas.

Convém reforçar que as ficções seriadas estavam estabelecidas e dominavam as programações de emissoras de televisão, sejam elas mais dominantes ou menos dominantes na indústria televisiva mundial. No entanto, é válido dizer que as audiências buscavam por outras alternativas que a não obrigatoriedade das grades de programação, o que propiciou o rápido desenvolvimento das plataformas de streaming, que, logo

⁴ “Na Espanha, além dos dois canais de Televisão Espanhola, há otros 17 canais de televisão pública autonómica em funcionamento, que representam o maior volume em horas e títulos de produção de ficção própria na Europa” (VILCHES, 2009, p. 20).

entenderam a ficção seriada como um de seus principais produtos. O que buscamos, pois, neste trabalho, é por meio de uma abordagem teórico-qualitativa refletir sobre a produção ficcional realizada na Galícia (Espanha), considerando aspectos estéticos-narrativos característicos do chamado *film noir* e distribuído mundialmente como conteúdo original da Netflix.

Como levantamento inicial foi realizada uma pesquisa exploratória quantitativa das produções originais brasileiras e espanholas disponibilizadas pela Netflix Brasil. Essa coleta de dados foi realizada durante os meses de outubro e dezembro de 2019. Foram identificadas 58 produções brasileiras, com cinco produtos originais. No caso da Espanha, o streaming disponibilizava um total de 102 audiovisuais, sendo 27 produções originais da Netflix. Com destaque para a quantidade de produções cujas palavras-chave apontava para o gênero suspense, num total de 17 (MARINS, MANDAJI, 2020, p.2).

A pesquisa exploratória confirmou pontos importantes a serem descritos aqui: a ficção seriada como produto-chave para as emissoras de televisão e plataformas de streaming; a exploração de aspectos estéticos-narrativos que – ao mesmo tempo – repercutem uma particularidade local das produções, como também de gêneros estabelecidos pelo cinema mundial, como o *film noir*; e, o que foi chamado de “Galician Noir” (THE GUARDIAN, 2021) a partir de produções distribuídas mundialmente como ficção seriada na plataforma Netflix, o caso de *O sabor das margaridas* (NETFLIX, 2019).

AS FICÇÕES SERIADAS NO STREAMING

Como então as ficções seriadas se tornaram o carro-chefe das plataformas de streaming, em especial da Netflix? Antes, convém contextualizar que a Netflix surgiu nos Estados Unidos (no final dos anos 90) como um modelo de negócio baseado no aluguel de DVD por meio de sistema postal. No entanto, esse negócio (OJER; CAPAPÉ, 2012) logo se converteu em uma grande plataforma de distribuição online de filmes, séries, documentais, com produção e co-produção de conteúdos originais (inclusive estatueta do Oscar, dentre outras premiações), presença em 190 países e mais de 220 milhões de assinantes (FORBES, 2019).

Heredia Ruiz (2017) considera como fatos marcantes na história da Netflix que em sua concepção desafiaram o esquema tradicional, conhecido até então: o lançamento de *House of Cards* (em 2013) como a primeira série de alta qualidade e orçamento produzida para uma plataforma; bem como, seu primeiro filme *Beast of no Nation* (em

2015) que estreou simultaneamente em salas de exibição e na plataforma. A autora considera que essas duas produções de Netflix são “dois grandes marcos que significam uma nova direção e novos desafios para as indústrias de cinema e televisão no mundo” (HEREDIA RUIZ, 2017, p. 277). Bianchini (2018, p.48) explicita que nessa tomada de posição no desenvolvimento de séries ficcionais exclusivas, a Netflix demarca um posicionamento estratégico que constitui o discurso de sua marca enquanto criadora de conteúdo televisivo.

O desenvolvimento das plataformas e, conseqüentemente de seus produtos, explica Heredia Ruiz, fez surgir conteúdos originais de diferentes tipos, a depender do tipo de direitos adquiridos, seja por decisão da companhia de produzir, seja pela aquisição compartilhada dos direitos de distribuição e exibição, com outro tipo de conteúdo original e a continuidade de conteúdo de terceiros. Explica a autora:

São produções que outros canais ou produtoras realizaram e Netflix compra os direitos de produção, distribuição e exibição de novas temporadas. Neste caso, os conteúdos foram emitidos por outros canais anteriormente e se realizaram temporadas ou a continuação de programas de televisão ou filmes. (HEREDIA RUIZ, 2017, p. 291)

A produção de conteúdos originais permite inaugurar o que Piñon (2016) propõe como “a nova era da televisão”. O autor afirma que a produção de series dramáticas desta nova era se caracterizam por temáticas mais atrevidas, “com personagens mais complexos e estabelecendo arcos de resolução do enredo que desafiam as convenções narrativas seguidas por séries e folhetins” (PIÑÓN, 2016, p.55). Trata-se, pois de uma reviravolta se pensamos no meio de comunicação de massa televisão, considerado por muitos com sua morte⁵ próxima (SCOLARI, 2016).

As ficções seriadas desta nova era, segundo Piñon (2016, p.55), contribuem no enfrentamento deste novo panorama mediático da seguinte maneira: primeiro, oferecem temáticas que atraem públicos mais jovens, em particular os homens; segundo, proporcionam uma qualidade na produção que mantém um status cultural e devolve a televisão ao centro das discussões narrativas em populações que já haviam se distanciado do meio; depois, configura-se como um conteúdo que se converte em marca distintiva de uma emissora de televisão; por último, oferece um conteúdo de qualidade que permite

⁵ “Fala-se muito sobre a morte da televisão e, ao mesmo tempo, todos concordam que estamos vivendo na terceira era de ouro da televisão” (SCOLARI (2016, p.19).

sua exploração através de múltiplas plataformas, muitas vezes com uma conexão mais próximas das audiências, por meio da interação na Internet e redes sociais.

Orozco Gómez complementa que a indústria televisiva transformou tanto sua própria visão comercial quanto seus produtos. Então, determinados modelos de negócios, que caracterizaram e sustentaram por décadas a televisão (como as redes de televisão) se enfraquecem a cada dia, o que contribui para a separação de seus diferentes componentes: conteúdo, produção, distribuição, horários e consumo, que antes estavam “reunidos em uma única indústria, e muitas vezes monopolizados por algumas poucas empresas de televisão” (OROZCO GÓMEZ, 2016, p. 4). Trata-se da “terceira era dourada da televisão”⁶ com uma crescente perda da centralidade no antigo modelo e o avanço de novas formas de consumo (SCOLARI, 2016, p.20).

Tal panorama foi discutido e considerado por Munglioli que citando Esquenazzi⁷, entende que as formas narrativas construídas por um eixo de serialidade que define o que considera ser uma estética das séries, inscreve-as, portanto, “[...] na linha da cultura popular apropriando-se do legado dos grandes contadores de histórias, escritores de romances e cineastas, que nos encantam há duzentos anos” (MUNGLIOLI, 2018, p. 113). Seria essa mais uma das vantagens adquiridas nesse panorama mediático e suas formas narrativas.

Assim, a estética junto de novas dinâmicas de produção (consideradas como práticas culturais), distribuição, horários, consumo, permite uma maior aproximação das ficções seriadas com suas audiências (PIÑON, 2016), ainda mais com a disseminação por outros e/ou novos públicos no uso da internet e de redes sociais, com dito anteriormente.

Munglioli lembra o caso de séries produzidas por outros mercados:

Séries nórdicas (suecas, norueguesas, finlandesas, islandesas), telenovelas coreanas e doramas japoneses ganham espaço entre os aficionados pelo formato, os quais, muitas vezes, as “devoram” mesmo antes de sua legendagem oficial – em muitos casos, os próprios fãs realizam esse trabalho para difusão

⁶ Scolari define a “terceira era dourada da televisão” a partir dos seguintes pontos: 1) a nova narrativa televisiva está se tornando múltipla e oferece muitos personagens, enredos polifônicos e um número infinito de programas narrativos; 2) a complexidade das tramas se expressa na forma de narrar, com a nova televisão sendo fragmentada e com ritmo narrativo acelerado; 3) a narrativa não se limita à tela da televisão, mas se torna uma narrativa transmídia; 4) a nova narrativa televisiva incentiva e gera espaços para os fãs participarem (conforme vimos anteriormente pelo exemplo citado de séries produzidas por indústrias não dominantes); 5) as novas narrativas televisivas vão além das antigas concepções sociais e políticas, introduzindo novas visões sobre a família, a cidade ou a política; 6) a nova televisão promove a intertextualidade; 7) a ficção e a realidade se interpenetram; 8) a nova televisão é obrigada a experimentar formatos, chegando ao ponto de violar a estrutura como também a estética que lhes conferem personalidade; 9) a série da terceira era dourada combina ambição artística e negócios viáveis; 10) a série deve procurar tornar a sociedade melhor (SCOLARI, 2016, p.21).

⁷ ESQUINAZZI, J-P. Les séries télévisées: l’avenir du cinéma? Paris: Armand Colin, 2014.

da obra em portais não oficiais dedicados a séries, em um procedimento típico da chamada cultura participativa⁸. (MUNGLIOLI, 108, p. 112)

Muito além da cultura participativa, Peris Blanes (2012, p. 106) explica que as ficções seriadas ao abordarem em suas representações elementos e práticas culturais/linguísticas de determinada comunidade de espectadores, demonstram uma “contribuição à modelagem de todo um universo simbólico de uma transcendência coletiva inquestionável”.

A contextualização do momento atual das produções televisivas no contexto das plataformas de streaming, bem como o entendimento das ficções seriadas no novo panorama nos permite considerar a importância de ficções seriadas produzidas em outros contextos que não o grande mercado – como o norte-americano – e sim, o ibero-americano, que mais nos interessa aqui.

ESTÉTICAS DO NOIR

Para entendermos as características de produções ficcionais ibero-americanas no contexto espanhol, especificamente na comunidade autônoma da Galícia, precisamos mergulhar primeiramente em um gênero clássico do audiovisual, utilizado nos diferentes meios, seja no cinema, na televisão e nas novas mídias digitais e sua utilização nesse contexto. Trata-se do film noir.

O noir, informa Fragoso, influenciou o trabalho de inúmeros realizadores contemporâneos (como por exemplo, Quentin Tarantino, David Fincher, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese). O gênero clássico se alterou, se modificou e, atualmente pode ser chamado de neo-noir, buscando acompanhar imagens atuais (FRAGOSO, 2016, p. 17). Mas existem aspectos estéticos/temáticos/narrativos particulares dessas produções que são recorrentes e, buscaremos abordá-los brevemente como forma de compreender as ficções seriadas chamadas de “Galícia Noir”.

Quando falamos deste gênero⁹, nos dias atuais, estamos falando do noir moderno, de produtores audiovisuais conscientes de um “canôe do film noir clássico” (FONTES,

⁸ A autora (MUNGLIOLI, 2018, p. 112) explica que a cultura participativa pode ser definida como uma dinâmica de produção realizada por meio de processos colaborativos, desenvolvidos por pessoas “comuns” (amadores) que intervêm por meio desse trabalho em conteúdos “oficiais” e que podem gerar conteúdos independentes. Disponível em: SHIRKY, C. A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

⁹ O gênero é entendido aqui a partir da visão de Arlindo Machado e Yvana Fechine, “Como entidades instauradas no próprio processo de comunicação, os gêneros podem ser entendidos como articulações discursivas que resultam tanto dos modos particulares de colocar em relação certos temas e certas maneiras de exprimi-los, quanto de uma dinâmica envolvendo certos hábitos produtivos (determinados modos de produzir o texto) e certos hábitos receptivos (determinado sistema de expectativa do público). Os gêneros podem ser definidos, enfim, como formas discursivas

2011, p. 43), cuja atmosfera de sexo e violência passam a incorporar temas mais recentes, como as crises de identidade, problemas de memória e de subjetividade, trabalhadas pelas possibilidades tecnológicas audiovisuais, como nas iluminações de cena em relação aos equipamentos utilizados para captação na implementação de uma estética que explora o contraste da imagem. Fontes lembra que (2011, p. 71) o noir-moderno se fixa pelo conhecimento que se tem das representações anteriores e das convenções do noir-clássico, na reincorporação contextualizada dessas convenções.

Certo, mas quais seriam essas principais convenções? Mark Conard diz:

Um vagabundo, movido puramente pelo desejo, é convencido por uma bela mulher – uma *femme fatale* — de assassinar o marido. Um bebedor de uísque, fumante inveterado detetive se envolve com uma gangue de criminosos implacáveis em busca de um artefato inestimável, pelo qual todos estão dispostos a matar. Um vendedor de seguros é atraído por uma dona de casa inquieta e avarenta para matar o marido por o dinheiro do seguro. Outro detetive, este de olhos sonolentos e trincheira revestido, é contratado por um gângster para encontrar uma mulher que tentou matá-lo e então fugiu com seu dinheiro - exceto que, quando o detetive a encontra, ele assume-se com ela, só mais tarde para ser traído por ela. Os cenários claustrofóbicos estão inundados de sombras profundas, as ruas são varridas pela chuva, sempre parece ser noite, e a atmosfera está carregada e angustiada. Conhecemos as histórias; adoramos o estilo noir, ao mesmo tempo romântico e pessimista; simpatizamos, talvez até nos identifiquemos, com o anti-herói condenado; a ansiedade e sensação de alienação são desconfortavelmente familiares. (CONARD, 2006, p.1)

Sobre o noir, Fragoso contribui (2016) definindo-o a partir das seguintes características: temática descrita por um ambiente sombrio no qual os personagens agem de forma obsessiva e em um percurso trágico; estética marcada por luz e sombras¹⁰ que demarcam a uma determinada dramaticidade das histórias narradas; ambiguidade moral, identidades alteradas e uma espécie de desgraça que está por vir, um estado constante de pessimismo, representados por uma atmosfera claustrofóbica; e uma narrativa complexa, que se utiliza de *flashbacks* (retorno a um tempo passado) e utilização de voa sobreposta. O filme noir nos mostra “protagonistas que geralmente querem fugir de algum fardo do passado: por vezes pode ser um incidente traumático [...] E estes protagonistas, por muito

prototípicas, definidas a partir de determinadas propriedades semânticas e sintáticas de uma dada linguagem, tecidas e reconhecíveis em função de fatores históricos e socioculturais” (FECHINE, 2001, p. 16) Disponível em: FECHINE, Y. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. Symposium (Recife), Recife, v. 5, n.1, p. 14-26, 2001.

¹⁰ As sombras dramáticas são caracterizadas pelo alto contraste e iluminação low key. Cenas em ambientes noturnos, sombras de persianas sobre o rosto de uma personagem podem ser considerados ícone visual. Além disso, como parte dessa dramaticidade são utilizados ângulos de câmara não-convencionais, filmagens em espelhos, através de vidros e múltiplas exposições. “O mundo imoral das histórias do filme noir é caracterizado pela escuridão e pelas sombras, onde jogos de luzes ajudam a criar um ambiente misterioso e bastante visual” (FRAGOSO, 2016, p. 49).

que se esforcem, nunca conseguem fugir do seu próprio passado” (FRAGOSO, 2016, p. 51).

Diante disso, chegamos ao “Galícia Noir”. Tal denominação foi dada pelo jornal britânico *The Guardian* que o definiu a partir de um “boom das produções galegas” como parte de uma tendência de ficções seriadas espanholas com sucesso global disponibilizadas pela Netflix, como *Elite* e *A casa de papel*. Ao se dar conta do potencial da Espanha para atingir, não apenas o público da América Latina, mas de todo o mundo, “a Netflix estabeleceu seu primeiro centro de produção europeu em Madri em 2019 e vem investindo fortemente no conteúdo em espanhol, com foco em histórias locais criadas por talentos locais e produzidas localmente” (THE GUARDIAN, 2021).

Exatamente o que se encontra na produção ficcional seriada galega. Histórias de crimes que surgem na Galícia cujas raízes estão na literatura da região. Segundo o jornal *The Guardian*, trata-se de

parte de um movimento cultural mais amplo, a ficção policial literária decolou nos anos 80, após o sucesso da história policial *Crime em Compostela* de Carlos Reigosa. A Galiza é, há muito tempo, um lugar de desembarque para piratas e contrabandistas, e sua história recente tem sido atormentada pelo tráfico de drogas - um tema comum que percorre uma série de romances policiais galegos. Na última década, o gênero continuou a crescer, principalmente com o best-seller de Domingo Villar *Morte*, Em uma Costa Galega e o livro de não-ficção *Fariña*, de Nacho Carretero, que foi adaptado para um programa de TV e estreou internacionalmente na Netflix como *Costa da Cocaína* em 2018. (THE GUARDIAN, 2019)

Tal tradição nas histórias galegas está agregada a décadas de produção de filmes e TV, mais impulsionada pelo canal regional de televisão pública em língua galega, a TV Galícia (TVG), que funciona como uma significativa força motriz no setor.

A série *Néboa* (2020), produzida por Radio Televisão Espanhola (RTVE) e Voz Audiovisual, foi uma das pioneiras na televisão deste estilo próprio. A diretora de Voz Audiovisual Fernanda Tabarés conta que já existia uma experiência prévia da produtora no gênero, com a série *Matalobos*, de 2009. E com a intensificação de ficções seriadas de suspense, a produtora investiu no gênero, apostando que a Galícia reunia “as condições perfeitas” (PROL, 2021).

Isso não acontece da noite para o dia, os produtores fazem as coisas direito há muitos anos. Quando a mora em as produções de comédia, foram produzidas *Matalobos* ou *Serramoura* e quando o mercado internacional começou a encomendar thrillers já sabíamos fazê-los. Produzimos tão bem que foi uma pena que esse conteúdo não tenha rodado o mundo (BLANCO *apud* PROL, 2021).

Situação que as poucos foi se alterando com a possibilidade de distribuição das séries pelas plataformas de streaming. Prol (2021) relata outras produções, realizadas como parte do “Galícia Noir”, são elas: O sabor das margaridas (2018) co-produzida por TVG e CTV com duas temporadas disponibilizadas como conteúdo original Netflix, que entrou para a lista das dez séries de ficção de língua não-inglesa mais vistas no Reino Unido; El desorden que dejas (2020) co-produzida por Vaca Films, ademais como conteúdo original Netflix e que bateu recordes de audiência; Auga Seca, co-produzida por TVG/Produtora Portocabo e Rádio e Televisão de Portugal (RTP) e distribuída também pela plataforma de streaming da HBO.

A produtora Emma Lustres, da série El desorden que dejas, considera que a história só poderia se passar em Galícia: “Nossa série não poderia se passar em Madrid, nem em nenhum outro lugar, já que a essência de sua forma e história é galega, e Netflix apostou por contar a história onde ela se sucede” explica (*apud* PROL, 2021). O que se, por ora se passa em Auga Seca, que foi co-produzida pelas televisões de Galícia e Portugal e cujo objetivo era transmiti-la nos dois países, como forma de aproveitar a proximidade física, cultural e linguística.

Voltando um pouco no tempo, cabe ressaltar a relação entre a produção de ficção e o próprio sistema de televisão espanhol. Domenéc e Peris Blanes (2016) contam que a ficção televisiva produzida durante o regime de Franco e disponibilizada pela Televisão de Espanha (TVE) era mais artesanal que industrial, mas que, apesar de sujeita às diretrizes estabelecidas pelo próprio regime, conseguiu produzir alguns títulos que “prefiguraram uma certa abertura, pelo menos no que diz respeito aos aspectos formais e estéticos” (DOMÈNEC; PERIS BLANES, 2016, p. 109).

Ciente desta significativa parte da História da Espanha, é que abordaremos a seguir a relação entre o desenvolvimento histórico da televisão galega, a partir de um contexto espanhol e as produções seriadas ficcionais, com a observação da série galega O sabor das margaridas, distribuída inicialmente pela TVG e mundialmente a partir de 2019 pela Netflix.

O GALICIAN NOIR: DA TVG ÀS PLATAFORMAS

Evidentemente, a declaração anterior de Domènec e Peris Blanes assume um significado mais especial - como veremos - para o caso galego, dadas as circunstâncias históricas, linguísticas e políticas especiais que convergem a Galícia dentro do Estado

Espanhol de Autonomias. Esse Estado foi projetado pela Constituição de 1978, que começou a tomar forma em 1979, primeiro com Catalunha e País Basco, Galícia em 1980 e nos anos seguintes, até formar as atuais 19 Comunidades Autônomas do Estado Espanhol (NOGUEIRA, 2006).

Ainda na década de 80, Nogueira (2006, p. 149) explica que o Parlamento galego aprovou a Lei para a criação da Companhia de Radio e Televisão da Galícia (CRTVG) como um instrumento de política linguística e cuja primeira transmissão realizada foram as festas compostelanas no dia do Apóstolo Santiago Galiza, em 25 de julho de 1985. Acompanha a história da TVG esse compromisso com a língua¹¹, mas também a manutenção de estratégias temático-narrativas de valorizar as tradições, os cenários e tipologias locais e por consequência rurais, no caso da Galícia (NOGUEIRA, 2006, p. 158). Desta maneira, além de historicamente manter-se conectada com as produções - no caso as ficções seriadas - desejadas por suas audiências, a TVG permaneceu buscando adequar-se às demais tendências, como Nogueira explica:

Nos últimos anos, a TVG tem feito de suas séries de ficção o ponto forte de sua programação [...] (e) assumiu seu esperado papel dinamizador, tornando-se a verdadeira locomotiva do setor audiovisual galego e apostando decisivamente (em termos de investimento e de faixas horárias de programas selecionados) em séries de produção própria, em linha com a nova tendência no mercado de televisão. (NOGUEIRA, 2006, p. 159)

E uma dessas tendências é a produção de séries pautadas no estilo noir e distribuídas por plataformas de streaming, a nível mundial como *O sabor das margaridas*. Esta série foi lançada como parte do catálogo original de Netflix em 2019, entretanto estreou na programação da TVG em 2018. Possui duas temporadas e um total de 12 episódios de 70 minutos de duração. Co-escrita por Ghaleb Jaber, Raquel Arias e Eligio Monter, tem direção de Miguel Conde.

A narrativa principal gira em torno de Rosa Vargas (vivida pela atriz María Mera), uma policial da Guarda Civil que chega ao povoado galego de Murias, na Galícia, para trabalhar em seu primeiro caso, que se trata do desaparecimento da adolescente Marta Labra. Em meio à sua investigação a cidade vive a ansiedade de receber a visita do Papa

¹¹ Trecho da Lei do Audiovisual de Galícia Lei 6/1999: (*apud* NOGUEIRA, 2006, p. 153) diz que: “A Xunta de Galícia reconhece o carácter estratégico e prioritário do setor audiovisual por sua importância cultural, social e económica, como instrumento para a expressão do direito à promoção e divulgação da sua cultura, da sua história e da sua língua, como dados de autoidentificação (Diario Oficial de Galicia, 1999)”.

Benedicto XVI. Junto de outro oficial, Rosa Vargas começa a seguir as pistas do misterioso desaparecimento e se depara com um caso que envolve drogas e redes de prostituição. Na medida em que a temporada avança, os crimes vão se cruzando com a sua própria história (GATICA, 2019).

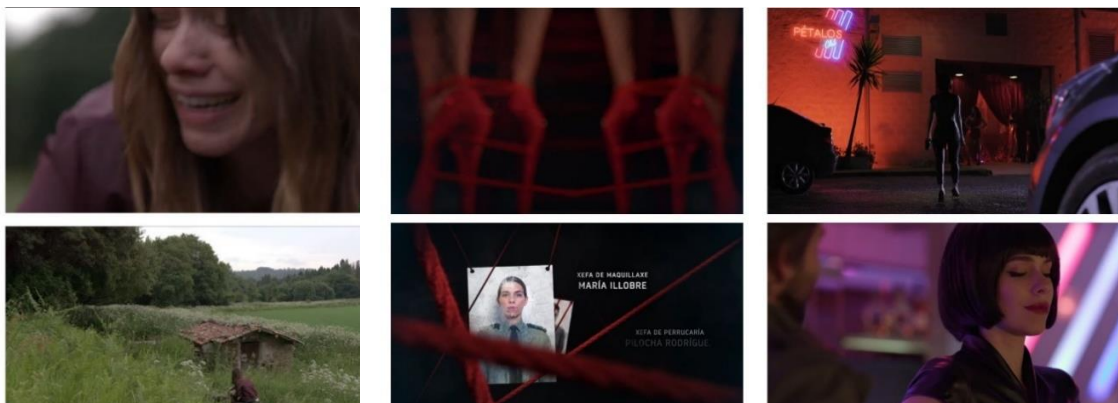
Ao observar as questões apontadas sobre o film noir e suas características estéticas, temáticas e narrativas, tal como o seu desdobramento em uma ficção seriada, foi possível considerar os seguintes aspectos em *O sabor das margaridas*: temática, moralidade e complexidade narrativa, a serem descritas.

Sobre a temática

No gênero film noir é necessário observar a respeito da temática, aquilo que caracteriza o ambiente sombrio no qual os personagens agem. Em *O sabor das margaridas*, a personagem Rosa Vargas é marcada por sonhos e angústia, por uma busca constante de explicação para a resolução do seu primeiro caso como policial – confirmando o papel do personagem detetive quase sempre encontrado nos filmes noir – que logo se mostrará como a resolução de um caso incluso de cunho pessoal.

Os ambientes da casa de prostituição e de suas buscas muitas vezes mostram a noite da cidade de Murias, em contraposição aos cenários rurais (e muitas vezes de mostraçã geográfica com planos aéreos). Os cenários noturnos apresentam uma estética marcada por luz e sombras que demarcam a dramaticidade de descoberta de eventos relacionados ao assassinado ou da busca da personagem que, disfarçada, frequenta uma casa de prostituição (Figura 1).

Figura 1 – Cenas da personagem Vargas chorando a morte de sua amiga, da abertura da série e durante o disfarce utilizado na casa de prostituição



Fonte: *O sabor das margaridas* (2018)

Sobre a temática, a apresentação de cada um dos episódios mostra uma intertextualidade com o livro *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri¹², citando trechos da primeira parte, *Inferno*, e orientando o espectador para o ambiente sombrio construído e para os atravessamentos pelos quais passará a personagem principal.

Sobre a moralidade

A série explora a ambiguidade moral dos personagens, divididos entre o papel social e suas subjetividades. Desde o pai de família (Figura 2) que faz a lição de casa com a filha e depois se encontra numa relação doentia com uma prostituta, até o escrivão da igreja que tem uma relação duradoura e não assumida com uma prostituta e protege o irmão com incapacidade intelectual. Essas são algumas das situações apresentadas pela série que demarcam identidades alteradas.

A busca pela adolescente desaparecida junto a série de assassinados descobertos e avisos para que a policial Vargas determine o fim da investigação criam uma atmosfera de espera por algo ruim, prestes a acontecer, episódio após episódio até o desfecho da temporada, com os personagens e suas ambiguidades sendo, finalmente, mostrados ao espectador.

Figura 2 – O personagem cuja rotina familiar é mostrada em contraposição aos seus encontros e a relação doentia que possui com uma prostituta



Fonte: O sabor das margaridas (2018)

¹² O livro “relata uma odisseia pelo mundo subterrâneo para onde se dirigem após a morte, segundo a crença cristã, aqueles que pecaram e não se arrependeram em vida. A viagem, relatada em 4720 versos rimados em tercetos, é realizada pelo próprio Dante guiado pelo espírito de Virgílio - famoso poeta romano dos tempos de Júlio César [...] A geografia do mundo e do reino dos mortos reflete as crenças vigentes na Idade Média”. Disponível em: ROCHA, Helder da. Introdução. IN: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno*. Tradução José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 2012.

Sobre a complexidade da narrativa

O espectador tem acesso a uma narrativa complexa¹³, que vai sendo aos poucos, no decorrer dos episódios desvendada. A policial que vem reforçar a equipe na investigação do desaparecimento da adolescente, na verdade captura a real policial e toma seu lugar, buscando desvendar o desaparecimento de sua própria irmã dois anos antes. Assim, a angústia e culpa da personagem Eva Mayo são apresentados por meio de *flashbacks* (retorno a um tempo passado) de uma gravação de áudio que a irmã deixou no celular descrevendo os últimos locais pelos quais passou.

Interessante notar que O sabor das margaridas amplia sua noção de film noir quando sua protagonista carrega um fardo passado: a culpa pelo desaparecimento da irmã mais nova. Segundo Fragoso, o noir faz uso das “protagonistas que geralmente querem fugir de algum fardo do passado: por vezes pode ser um incidente traumático [...] E estes protagonistas, por muito que se esforcem, nunca conseguem fugir do seu próprio passado” (FRAGOSO, 2016, p. 51).

A série se mostra, desta forma, como uma ficção seriada. Primeiramente, planejada, produzida e distribuída por uma emissora de televisão pública, a TVG, cujo comprometimento está pautado pela promoção e divulgação da cultura gaiega, por meio de sua história e língua. Esse comprometimento se manifesta pelas escolhas estético-narrativas com o gênero noir, presente em outras áreas da cultura gaiega, em especial a literatura. Mais que isso, com fins estratégicos e econômicos, a ficção é negociada pela emissora e passa a compor o catálogo da Netflix como conteúdo original e assim chega desde os mais distantes mercados até os mais consolidados e com audiência significativa, ampliando oportunidades para outras produções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há mais de uma década atrás, os autores já apontavam para uma consolidação das ficções seriadas no cenário tecnológico e digital da televisão. Além da presença massiva das séries nas redes, o online busca atrair o espectador “internauta para um desses

¹³ O conceito de complexidade narrativa televisual foi amplamente desenvolvida pelo autor Jason Mittel. Entretanto neste texto, observamos elementos narrativos entendidos como complexos, ligados ao gênero noir e às teorias narrativas, que consideram como elementos principais fruto desta complexidade, as ambiguidades e transgressões. Para maiores aprofundamentos ver Jason Mittel. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *MATRIZES*, 5(2), 29-52. (2012). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38326>. Acesso em: 15 abr. 2022.

paratextos infinitos a que dão lugar as modernas narrativas transmediáticas (LACALLE, 2010, p. 98). Os autores Domènec e Peris Blanes já ressaltavam antes que o ambiente digital iria alterar a disponibilização dos conteúdos para o online. “Tudo sugere que a ficção on-line, para visualização em tablets ou celulares, terá um longo caminho a percorrer no futuro, dadas as condições atuais do mercado”, diziam (DOMÈNEC; PERIS BLANES, 2016, p. 135).

Resta desvendar, cada vez mais, como a Netflix buscará atrair novos assinantes a partir de suas produções originais, muitas vezes produzidas e contextualizadas localmente mas que dialogam com audiências mais diversas, distantes e globais. Castellano e Meimaridis explicam que a Netflix através de suas produções originais variam em qualidade narrativa e estética, “ora se aproximando das produções cinematográficas, ora dialogando com as produções da televisão aberta” (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 205), ora implementando produções de indústrias mais estabelecidas, ora investindo em novas indústrias de produção, como vimos com a galega.

Seguimos, então, com Andion (1998, p. 41) que nos recorda sobre as mudanças que a convergência da digitalização traz nas formas de nos relacionarmos e na competitividade. Se, muitas vezes as lógicas se dão “sem freio” para o mercado mundial do audiovisual, ainda assim as escolhas manifestas, por parte dos produtores, pela multimídia e, sobretudo (não pelas plataformas de streaming e os conglomerados televisivos) nas ações das televisões públicas, como a TVG, com seus “planos específicos de presença no universo digital” e cujo comprometimento permanece se dividindo entre as estratégias e as audiências, e seus costumes, língua e cultura.

REFERÊNCIAS

ANDIÓN, Margarita Ledo. Triple nacionalidade: Galicia, Breaña, País de Gales. IN: ANDIÓN, Margarita Ledo; KUNSCH, Margarida Krohling (org.). Comunicación audiovisual: Investigación e formación universitarias. Actas do II Colóquio Brasil-Estado Español de Ciencias da Comunicación. Santiago de Compostela: Universidade, 1998. pp. 37-44.

AYUSO, Julia Webster. Galician noir: how a rainy corner of Spain spawned a new TV genre. 3 mar. 2021. The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2021/mar/03/galician-noir-how-a-rainy-corner-of-spain-spawned-a-new-tv-genre>. Acesso em: 03 out. 2021.

<https://finde.latercera.com/series-y-peliculas/el-sabor-de-las-margaritas-serie-netflix/>. Acesso em: 18 out. 2021.

HEREDIA RUIZ, Veronica. Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación N.º 135, agosto-noviembre 2017 (Sección Ensayo, pp. 275-296).

HOLT, Jason. “A darker shade: Realism in neo-noir”. IN: CONARD, Mark T. The philosophy of film noir. Lexington: The University Press of Kentucky 2006. pp. 23-40.

HUETE, Cristina. La Galicia negra, escenario mundial de series. El país. 16 abr. 2020. Disponível em: <https://elpais.com/television/2020-04-15/la-galicia-negra-escenario-mundial-de-series.html>. Acesso em: 03 out. 2021.

LACALLE, C. As novas narrativas da ficção televisiva e a Internet. MATRIZES, 3(2), 79-102. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i2p79-102>. Acesso em: 14 mai. 2022.

LUSVARGHI, Luiza. O Noir Galego de O Sabor das Margaridas. Revista O Grito. 08 abr. 2021. Disponível em: <https://www.revistaogrito.com/o-noi-galego-de-o-sabor-das-margaridas/>. Acesso em: 17 out. 2021.

MARINS, Gabriel Brito; MANDAJI, Carolina Fernandes da Silva. Transformações no audiovisual: um estudo quantitativo sobre produções Netflix. XXV Seminário de Iniciação Científica e Tecnológica da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. 2020.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Poética das Séries de Televisão: elementos para conceituação e análise. IN: MUANIS, Felipe; PELEGRINI, Christian Pelegrini (org.). Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços. Editora da UFJF: Juiz de Fora, 2019. pp. 112-124.

NOGUEIRA, Xosé. El Papel De La Television De Galicia (TVG) En La Configuracion Del Panorama Audiovisual Gallego A Lo Largo De Las Dos Ultimas Décadas. IN: Hispanística XX, ISSN 0765-5681, N.º. 23, 2006, págs. 137-175. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3427997.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2022.

OJER, T.; CAPAPÉ, E. Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix. Revista Comunicación, N.º 10, Vol. 1, 187-200. 2012.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo (cood.). Tvmorfosis. La creatividad en la era digital. México: Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll, 2016.

O SABOR DAS MARGARIDAS. Temporada 1, episódios 1-6. Netflix. 2019.

PERIS BLANES, A. Nación española y ficción televisiva. Imaginarios, memoria y cotidianidad”. IN: SAZ, I.; ARCHILÉS, F. (eds.) La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea. Valencia: Publicacions de la Universitat de València. pp. 393-418. 2012.

POULIN, Brock. Dark time(s): non-linear narratives in the postmodern film noir. Tese para obtenção de graduação de Master of Arts, British Columbia, Faculty of Graduate Studies, University of British Columbia. 2005.

PIÑON, Juan. Las series de televisión como estrategia de la industria dentro de la convergencia digital. IN: OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coord.). Tvmorfosis. La creatividad en la era digital. México: Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll, 2016.

PROL, Carme D. O *Galician noir* triunfa no mundo. La voz de Galicia. 03 out. 2021. Disponível em https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/fugas/2021/10/01/span-langgl-galician-noir-triunfa-mundospan/0003_202110SF1P7991.htm. Acesso em: 14 de outubro de 2021.

SCOLARI, Carlos A. Los monstruos de la televisión discursos esquizofrénicos sobre un medio en transición. IN: OROZCO GÓMEZ, Guillermo (coord.). Tvmorfosis. La creatividad en la era digital. México: Productora de contenidos culturales Sagahón Repoll, 2016.

VILCHES, Lorenzo; ARNANZ, Carlos; HUERTAS, Amparo; FLEISHMAN, Luciana; MALDONADO, Belén; SÁEZ, Chiara. España. IN: VILCHES, Lorenzo (coord.). Mercados Globales, historias nacionales. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009. pp. 93-122.

VILCHES, Lorenzo. La ficción en el espacio iberoamericano. IN: VILCHES, Lorenzo (coord.). Mercados Globales, historias nacionales. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009. pp. 15-42.