

O fenômeno do gancho: a tensão e a interrupção¹

Luís Enrique CAZANI JÚNIOR²

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, SP.

RESUMO

A construção da tensão com as transformações narrativas associada com a interrupção da fruição, naquilo que denomina-se como o fenômeno do gancho, tornou-se a matéria deste estudo. Contemplou-se a ação simbólica de gancho na dramaturgia e no roteiro narrativo-dramático para o cinema, além da ação real na telenovela, seja na veiculação em fluxo ou na recepção sob demanda. Para ilustrar o trabalho, recorreu-se à *Medeia* (431 a. C), tragédia grega de Eurípedes, *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800), melodrama clássico de René Charles Guilbert de Pixierécourt, e ao primeiro capítulo de *Avenida Brasil* (2012), telenovela de João Emanuel Carneiro.

PALAVRAS-CHAVE: Gancho; Melodrama; Tragédia; Televisão; Sob demanda.

Introdução

A construção da tensão com as transformações narrativas associada com a interrupção da fruição, naquilo que denomina-se como o fenômeno do gancho, tornou-se a matéria deste estudo. O verbo enganchar é empregado para denominar a ação de colocar no objeto o gancho, instrumento para a sua manipulação. Na confecção de histórias seriadas, o termo indica situações inesperadas e/ou ameaçadoras, que conquistam o público na fruição prestes a ser interrompida.

Como recurso fundamental, Costa (1999, p.1) descreve o gancho como a “suspensão da ação dramática num momento de tensão e expectativa”, apontando sua utilização entre fragmentos, sejam eles as cenas, os blocos ou os capítulos. Compreendeu-se aqui uma ação simbólica de gancho com a análise da tensão sem que haja ruptura da recepção do produto, visando resgatar a origem do fenômeno e estudar os parâmetros disjuntos; além da ação real na ficção seriada televisiva de gênero telenovela.

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual, do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 17 a 19 de junho de 2016.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (Faac/Unesp). Bolsista de Mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), com o projeto “Da veiculação em fluxo contínuo para a disponibilização: o gancho na produção de sentido da telenovela Avenida Brasil”, processo 2014/101353. E-mail: cazani.unesp@hotmail.com.

Ao levantar os elementos de tensão nas matrizes dramáticas, chegou-se em Aristóteles (1966), com a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe na tragédia grega; e em Pavis (2011), com o golpe de teatro no melodrama francês. Posteriormente, estudou-se o roteiro narrativo-dramático, com Field (2006) definindo a pinça e Chion (1987) determinando os tempos fortes, ambos averiguando o clímax e o ponto de virada com Mckee (2006).

No exame acerca da integralidade e da fragmentação da ação, determinou-se a origem da cena e ato como marcas de interrupção e a incorporação no roteiro narrativo-dramático. Indicou-se, também, o parcelamento do capítulo da telenovela na recepção sob demanda, com a autonomização da cena e o gancho como recurso indispensável no acesso.

Para ilustrar o trabalho, recorreu-se à *Medeia* (431 a. C), tragédia grega de Eurípedes, *Coelina ou a Filha do Mistério* (1800), melodrama clássico de René Charles Guilbert de Pixérécourt, e ao primeiro capítulo de *Avenida Brasil* (2012), telenovela de João Emanuel Carneiro disponibilizado para não-assinantes na plataforma *GShow* e aplicativo *Globo Play*.

A tensão e a distensão

Tensão³ pode ser definida como gradiente que mensura as transformações narrativas, provenientes das movimentações das personagens sob as ações intimidantes. No cerce desses acontecimentos, o risco. No âmago desse trânsito, a pressão. O risco e a pressão constroem as alterações na história e, conseqüentemente, a sua tensão. Há uma relação de proporcionalidade entre estas variáveis, capaz de desprender significados que entusiasмам o público na fruição.

Pressionar significa exercer força sobre o corpo. Com o risco nesta gradação, força-se o ser até o limite para o cumprimento do objetivo. Para aferir a tensão, deve-se medir a pressão emanada pelo evento e o esforço da personagem para modificar a experiência. A existência da pressão é verificada mesmo nas situações em conformidade, no ritmo que move a personagem em trajeto previamente concebido, conhecido e equilibrado. Esta cadência é encontrada nos movimentos circulatórios do corpo humano. Em situações excepcionais, a fluência sanguínea sofre variações que atingem a pressão e a tensão arterial. Há, portanto, o estímulo que tangencia o índice. Já em uma história, o descompasso é ocasionado pelo conflito: submete-se o ser a sinais atípicos, levando-o à incursões, ao cumprimento de provas e à tentativas de superação do problema, responsável pelo decurso.

³ Inspirando-se no relacionamento entre a pressão e a tensão arterial no corpo humano, denota-se a existência da afluência sanguínea e da sua medição em circunstância conjuntural.

Em direção contrária, encontra-se a distensão. O prefixo *dis* justaposto a palavra *tensão* nega a sua existência. A distensão pode relacionar-se com a cadência no início do processo ou após o desgaste trazido pelo grau máximo de tensionamento, o clímax.

São expostas aqui as considerações de Bill Masters e Virgínia Johnson sobre um tipo de tensão: a sexual. Esclarecem os pioneiros autores sobre a sexualidade humana: “Quando estimulados sexualmente, tanto homens como mulheres passam por uma fase de excitação, uma fase platô, uma fase orgástica e uma fase de resolução” (MAIER, 2014, p.188). Segundo eles, na primeira fase há o estímulo, o desejo e a identificação entre o par. Em seguida, eles crescem em intensidade com a possibilidade de rompimento. Na terceira fase, concretiza-se a ação sexual, que torna-se ininterruptível pela ejaculação. Cumpre-se o objetivo e chega-se ao maior grau da tensão com orgasmo. Por fim, o corpo restabelece-se.

Dessa forma, constitui-se a linha da tensão com a atuação da personagem sob o risco, a pressão e o estímulo, em escala que segue as transformações e os objetivos da história. Constata-se a conjuntura dos eventos, como eles evoluem e as consequências da progressão.

A fruição e a sua interrupção

A fruição de uma história é estabelecida sob a égide do meio de comunicação por onde é transmitida. Dos usos, constituem-se protocolos sociais que definem esta experiência de recepção. De acordo com Costa (2000, p.45), “a ritualização implica o estabelecimento de um espaço, da legitimidade do narrador e da forma e gesto da narrativa, criando-se um arquétipo que é imitado ou repetido ininterruptamente”. Estar na plateia de um espetáculo teatral ou diante da grande tela do cinema, do televisor ou do monitor do computador requer comportamentos distintos, do mesmo modo ocorre a narração, discutidas a seguir.

A fruição contínua e a construção da tensão na tragédia grega

Ao longo dos séculos, inúmeros espaços foram feitos de palco por atores no ensejo de apresentar boas histórias, da mesma forma, inúmeros recursos foram empregados. Entre o palco e a plateia, está a arte de pôr em cena a ação, de forma contínua ou descontínua, com cortina ou sem cortina, de modo a sempre exaltar o evento.

A ausência no teatro greco-latino da interrupção é consenso na literatura. Aristóteles (1966) compreende o prólogo, os episódios, o coro e o êxodo como elementos estruturais da

tragédia. Seguindo esta concepção, Moisés (1974) afere outras denominações às aparições do coro, propondo a sua divisão em prólogo, episódios, párodo, estásimos e êxodo. Na sua leitura, o prólogo apresenta uma interlocução sobre o conflito; o párodo introduz o coro; e os estásimos expõem intervenções musicais que delimitam os episódios⁴. Ao final da peça, é anunciado o desenlace e há um encerramento efetuado pelo coro.

Deste modo, existem componentes que intermedeiam as implicações do conflito neste arranjo primitivo. A natureza musical do párodo e do estásimo provém da gênese da tragédia, cujo sentido étimo é “canto do bode – sacrifício aos deuses pelos gregos” (PAVIS, 2011, p.415). A figura abaixo ilustra a composição da tragédia grega.



Figura 1: Estrutura fundamental da tragédia grega

Elementos tensivos da tragédia grega concentram-se no êxodo. São eles: a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe. Segundo Aristóteles (1966, p.80-81), catástrofe é “uma ação perniciososa e dolorosa”; peripécia é “mutação dos sucessos, no contrário” e reconhecimento é a “passagem do ignorar ao conhecer”.

Recorreu-se à *Medeia*, tragédia escrita por Eurípedes, para ilustrar as informações expostas. No prólogo, a interlocução da Ama com o Pedagogo expõe o conflito da peça: Jasão abandona Medeia e os filhos para casar-se com a filha de Creonte. Teme-se pela resolução trágica e projeta-se a expulsão de Medeia e dos filhos de Corinto.

Com a entrada do coro no párodo, repercute-se o conflito, com diálogos entre o grupo e a Ama. A entrada de Medeia marca o início do primeiro episódio. O coro projeta a chegada de Creonte e sanciona a penalização de Jasão. Creonte ordena que Medeia parta de Corinto. Com sua saída, o coro questiona Medeia sobre qual atitude tomará. Ela manifesta o seu desejo pela vingança.

A infidelidade de Jasão e a expulsão de Medeia de Corinto são os motes do primeiro estásimo. A entrada de Jasão funda o segundo episódio. Medeia exalta o auxílio dado a ele na expedição dos Argonautas e na conquista do Velo de Ouro, que a teria levado a trair sua terra natal. Jasão minimiza a ação da ex-esposa no feito. O coro avalia as justificativas dadas na discussão. Jasão oferece ajuda para a partida, mas Medeia recusa, amaldiçoando-o. Por fim, Jasão parte.

⁴ O número de episódios sofre variação nas peças do gênero.

A chegada de Medeia em Corinto e a sua expulsão são cantadas no segundo estásimo. O encontro de Medeia e Egeu funda o terceiro episódio. Ela relata sua situação, clamando por ajuda. Egeu concede abrigo para Medeia em Palas. O coro repercute o acolhimento. Com a saída de Egeu, Medeia anuncia: deixará seus filhos em Corinto, tornando-os responsáveis pela entrega de presentes enfeitiçados a nova esposa de Jasão. Sentencia, também, que os mesmos morrerão em seguida. O coro aconselha Medeia, mas ela insiste na ação, pedindo que a aia chame Jasão.

O terceiro estásimo exalta Palas, a futura morada de Medeia. Com o retorno de Jasão ao palco, inicia-se o quarto episódio. Medeia finge redimir-se e entrega seus filhos ao ex-marido. O coro lamenta o futuro das crianças e Medeia as encarregam de levar os presentes fatais.

O destino trágico das crianças e da esposa de Jasão são assuntos do quarto estásimo. No êxodo, o Pedagogo relata a entrega dos presentes e o seu retorno com as crianças para coletar os pertences. O coro avalia esta volta. O Mensageiro entra em cena, anunciando a morte da esposa de Jasão. Medeia justifica a necessidade imediata de matar as crianças. O coro lamenta a atitude enquanto as crianças pedem a sua ajuda. Jasão retorna, questiona o coro sobre o paradeiro de Medeia e é informado do trágico destino dos filhos. Encerra-se o drama com Medeia carregando os cadáveres das crianças sob o peito, Jasão partindo e uma declamação do coro.

Nos episódios, atenta-se para a participação do coro de forma rápida e dialogando com as personagens. Já nos estásimos, sua ação estende-se por uma parcela maior de tempo de forma isolada. Em ambos os casos, ele sublinha os pontos principais do enredo. Os episódios podem ser vistos a partir da entrada e da saída das personagens principais e da expansão do conflito. Sobre este é possível afirmar que cria-se uma curva ascendente de tensão. Os eventos que sucedem o anúncio da separação acentuam o problema. Da separação à expulsão, do embate entre Jasão e Medeia ao plano de vingança. Da sua execução à catástrofe: a morte dos filhos. Esta gradação do conflito engancha o público na fruição contínua.

Como elementos de tensão, Aristóteles (1966, p.80-81) define catástrofe como “ação perniciosa e dolorosa”, a peripécia como “mutação dos sucessos, no contrário” e o reconhecimento como “passagem do ignorar ao conhecer”. Estes elementos são encontrados no êxodo. Em *Medeia*, Jasão depara-se, novamente, com a natureza sombria da ex-esposa, o

reconhecimento, após o assassinato dos filhos, a catástrofe. Medeia consegue transformar a experiência de Jasão. Contudo, acaba alterando negativamente a sua também, a peripécia.

Ao vislumbrar o gancho, atenta-se para a fixação da cena trágica no prólogo e sua ocorrência no êxodo. Revela-se a fatalidade, mas não é expressada a sua natureza até o terceiro episódio. A previsão e a resolução são separadas por um intervalo de tempo, mantendo a expectativa pela ação.

A origem do ato na peça teatral

No seu exame acerca do arranjo trágico, Aristóteles (1966) lançou a gênese do ato ao elucidar o seu fracionamento em três parcelas. O filósofo grego propõe a sua articulação para a manutenção da totalidade de sentido no arranjo.

Todo é aquilo que tem princípio, meio e fim. “Princípio” é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. “Meio” é o que está depois de alguma coisa e tem outra coisa depois de si. (ARISTÓTELES, 1966, p. 76)

Ao interpretar esses três momentos postulados por Aristóteles, Hegel (1980, p.292) quantifica as interrupções: “o número de atos mais conforme a estrutura do drama é de três. O primeiro expõe o nascimento do conflito; o segundo o choque, a luta de interesses e todas as complicações que daí resultam; o terceiro mostra que levada essa luta ao paroxismo, termina pelo desfecho natural”. Para Diderot (1986), o ato é uma fração do enredo com duração associada a quantidade de eventos encenados. Na visão do dramaturgo, são momentos que sinalizam a evolução do drama, determinando o término das ações principais e o cumprimento de objetivos em cenas.

É creditado a Horácio a responsabilidade pela normatização. Para o poeta latino, a arte é regida por certos princípios convenientes que devem ser seguidos, a maioria deles resgatados dos cânones gregos. Conforme tradução realizada por Tringali (1994, p.31), Horácio afirma “que não seja menor nem mais longa do que cinco atos a peça que quer ser solicitada e, depois de assistida, reprisada”. Ao refutar esta afirmação, Brandão (1980, p.111) explica: “uma peça grega se representava em drama contínuo. E mesmo mais tarde entre os latinos, a palavra *actus* foi usada com o sentido de *méros*, isto é, parte, episódio”.

Dessa forma, Horácio buscava a padronização numérica dos episódios e não dos atos. Durante o Renascimento, o resgate aos poetas clássicos favoreceu o erro, com a inclusão o ato como demarcação.

Para compreender o surgimento do ato, torna-se necessário analisar o elemento que demarca os episódios nos gêneros primários: o coro. Com ele na tragédia grega, seja sob a forma de párodo ou de estásimo, e na comédia grega, como párodo ou parábase, mantinha-se o interesse da plateia, prolongando e refletindo as ações encenadas. A sua degenerescência está relacionada com o conturbado contexto histórico da época, responsável pela banição de seu provimento.

Como se isso não bastasse, após a desastrosa Guerra do Peloponeso, Atenas teve uma de suas piores crises econômicas, que ainda mais se agravou com as lutas que se seguiram contra Esparta, Tebas e o desfecho trágico de Gueroneia, ratificado em Crânon. Essa crise trouxe a supressão da coregia, isto é, como se verá adiante, da obrigatoriedade imposta aos cidadãos ricos, sob forma de liturgia, que era um dos serviços públicos, de recrutarem coreutas, equipá-los instruí-los e remunerá-los durante o longo período dos ensaios. (BRANDÃO, 1980, p.89)

Dessa forma, aponta-se o coro como precursor do ato na tragédia e comédia grega, com histórias encenadas de forma contínua.

A fruição em atos e a tensão no melodrama francês

Ao adentrar ao palco do melodrama clássico francês de *Coelina ou l'Enfant du mystère*⁵, em língua portuguesa, *Coelina ou a Filha do Mistério*, escrita por René Charles Guilbert de Pixierécourt, deparou-se com a apresentação parcelada em cenas e em atos, diferindo da tragédia grega. A peça de teatro marca o início do movimento melodramático, encenada em 1800, no teatro Ambigu-Comique, localizado na cidade de Paris.

Nesta observação direta, constatou-se que as cenas marcam assuntos específicos no texto cênico, delimitadas pela entrada e pela saída de personagens de forma similar ao episódio na tragédia. Em seu cabeçalho, há indicações sobre estas movimentações. Já os atos, como unidades que reúnem as cenas, são organizados considerando a interrupção; são módulos de sentidos compostos por eventos que completam-se, fixando como os estágios da história e projetando acontecimentos para o próximo fragmento.

⁵ Publicação original pode ser encontrada no endereço da base de dados da Biblioteca Nacional da França (BnF) <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k133873r>> acesso 08.11.2015.

O poeta cumprirá sua tarefa, se me conservar na expectativa de algum grande acontecimento ou se a ação a ser preenchida pelo entreato provocar minha curiosidade e fortalecer a impressão causada anteriormente. Pois não se trata de despertar em minha alma os diferentes impulsos, mas de conservar aquele que nela reina, aumentando-a continuamente. (DIDEROT, 1986, p.90)

No primeiro ato, Coelina revela estar apaixonada por Stephany. Contudo, Dufour teme que a sociedade critique a união da sobrinha com seu filho por ela ser mais rica. Diante dessa situação, Truguelin pede, em nome de seu filho, a mão de Coelina em casamento. O pedido é recusado após Truguelin ameaçar Francisque, um senhor mudo acolhido por Dufour em sua casa. Depois deste incidente, Dufour anuncia o casamento de Coelina e Stephany. Truguelin despede-se, lançando ameaças no ar.

No segundo ato, os empregados preparam o jardim para a celebração do casamento de Coelina e Stephany. A chegada de Germain, empregada de Truguelin, promove um estado de atenção no drama. Germain entrega uma carta a Dufour que revela que Coelina é filha de Francisque. Coelina e o pai são expulsos da casa. Em seguida, Andrevon revela a Dufour as perseguições empreendidas por Truguelin à Francisque, convencendo-o a procurar Coelina.

No terceiro ato, disfarçado de camponês, Truguelin refugia-se nas montanhas em meio a uma perseguição policial. É acolhido por Michaud, um moleiro amigo de Francisque. Após a expulsão, Coelina e Francisque vão até Michaud em busca de abrigo. Reconhecido, Coelina trama contra Truguelin, preso ao final do espetáculo. Com todas as personagens reunidas, Francisque revela, por meio de uma carta, seu casamento com Isoline, mãe de Coelina. Na sua ausência, Truguelin obrigou Isoline a casar-se com Phymen. Ao reclamar a paternidade de Coelina, Francisque foi perseguido e brutalmente ferido por Truguelin. Acolhido na casa de Dufour, tornou-se uma ameaça para o vilão. A peça encerra-se com o anúncio do casamento de Coelina e Stephany, além de música e dança.

Em cada ato há a apresentação de parte do drama, projetando eventos como gancho: são proferidas ameaças de Truguelin no primeiro ato; a sua concretização e a busca por Coelina no segundo ato; e o encontro com Coelina no terceiro ato. Não há a interrupção do evento, mas da fruição da história. Dilata-se e contrai-se o drama.

Da mesma forma que *Coelina*, as peças do melodrama clássico possuíam três atos. O melodrama romântico propõe uma nova unidade de medida com uma intensa fragmentação

da ação dramática: “em proveito de uma repartição em numerosos quadros, num espetáculo que passa a ter duração de cinco atos” (THOMASSEAU, 2005, p.29).



Figura 2: Estrutura fundamental do melodrama clássico

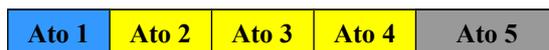


Figura 3: Estrutura fundamental do melodrama romântico

Como recurso tensivo, o melodrama francês possui o golpe teatral, “ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação” (PAVIS, 2011, p.287). A imprevisibilidade é a chave do conceito, podendo reunir outros recursos, como a peripécia, ao reconhecimento e a catástrofe da tragédia grega.

A fruição contínua na sessão de cinema e a tensão no roteiro narrativo-dramático

Ao adentrar a sala escura e silenciosa do cinema, predispõe-se a permanecer centrado no fluxo de exibição contínuo do filme por, em média, duas horas. Em troca da atenção, oferece-se a possibilidade de extrair efeitos de sentido condizentes ao gênero do discurso exposto neste contrato implícito. A transgressão do silêncio gera estranhamentos, a quebra da etiqueta social. A projeção grandiosa é única para todos que encontram-se nesta sessão. Significar as potencialidades da imagem torna-se, também, indispensável.

Reações são emitidas durante a apresentação do registro da encenação em linguagem audiovisual. Mensurá-las previamente torna-se importante para a condução das emoções. Esta previsão possibilita tanto atender, superar ou quebrar expectativas. Modela-se, dessa forma, a sequência narrativa, de modo que ela seja capaz de despertar o fascínio; modelar significa aferir forma a história, superando a justaposição cronológica de acontecimentos, conferindo a extensão adequada e promovendo o ritmo.

Inúmeras técnicas são empregadas na tessitura do roteiro narrativo-dramático com o objetivo de construir a experiência do espectador. Aos aspirantes à função de roteirista, Field (1996) sugere estabelecê-lo no modelo ternário da tragédia grega, compreendendo a história a partir do pensamento aristotélico: a exposição, o embate e o desfecho. Para transidir estas fases deve-se criar acontecimentos que alinhem a história ao seu objetivo,

denominando-os como pontos de virada ou *plot-points*. De acordo com Field (1996, p.23-24), “um ponto de virada é um incidente, episódio ou evento que *engancha* na ação e a reverte noutra direção, *direção* significando *linha de desenvolvimento*” e, ainda, “um ponto de virada pode ser qualquer coisa: um plano, uma fala, uma cena, uma sequência, uma ação, qualquer coisa que mova a história para frente”. Deste modo, rompe-se com a previsão. Para diferenciar o ponto de virada que “*engancha*” de picos de menor intensidade, Field (1996, p.130) emprega a denominação “pinça”: “*mantinha* a história no lugar e ao mesmo tempo a *movia* para frente”. Denota-se aqui que mantêm-se o sentido da previsão neste conceito.

Seguindo o alinhamento com a dramaturgia, Mckee (2006) propõe a fragmentação do roteiro narrativo-dramático em atos que são subdivididos em sequências e cenas. Alterações de impacto reduzido são geradas na cena francesa, que compreendem o evento do início ao fim, contrapondo-se com a cena inglesa, que é delimitada pela locação. No seu âmago, são encontradas a ação e a reação da personagem diante do evento, o *beat*.

Beats, mudanças de padrão do comportamento humano, constroem cenas. Idealmente, toda cena transforma-se em um Ponto de Virada no qual os valores em questão vão do negativo ao positivo ou do positivo ao negativo, criando uma mudança significativa, porém menor, em suas vidas. Uma série de cenas constrói uma sequência que culmina em uma cena com um impacto *moderado* nas personagens, virando ou mudando valores para melhor ou para pior em grau maior do que em qualquer cena. Uma série de sequências constrói um ato cujo clímax é uma cena que cria uma reversão maior na vida das personagens, maior do que qualquer sequência conseguiu. (MCKEE, 2006, p.207-208)

Ao estabelecer a estrutura da história, Mckee (2006) propõe sua divisão em: incidente incitante, complicações progressivas, crise, clímax e resolução. Nota-se que após a emersão do conflito, da acentuação (complicações progressivas) e a promoção da escolha definitiva (crise), encontra-se o clímax: elemento que antecede a resolução. O clímax é o precursor do desfecho: é a ação que provoca a resolução da história, despertando as sensações mais fortes em meio a máxima tensão. O autor relaciona diretamente o incidente com o clímax. Ao primeiro, coube a projeção de uma cena para a resolução; ao segundo sua apresentação.



Figura 4: Estrutura do roteiro narrativo-dramático em Mckee (2006)

Torna-se importante ressaltar o sentido de clímax pelo uso indiscriminado do termo ao analisar picos de tensão. Na visão de Moisés (1974, p.87-88), “a palavra surge com mais frequência na linguagem dramática, para assinalar o instante crítico em que a tensão alcança o ápice que prenuncia o desfecho. Pode coincidir com a *anagnórise*, ou reconhecimento, com a catástrofe, ou reviravolta na sucessão dos episódios, e com o segundo ou terceiro ato conforme as peças tenham três ou cinco atos”. Este excerto apresenta a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe como elementos do clímax, situando-os no arranjo dramático. Em *Medeia*, o elemento ocorre no êxodo. Já em *Coelina*, o reconhecimento ocorre no segundo ato.

Em suas apreciações, Chion (1987) também faz esta associação. Para o autor, os recursos compartilham o mesmo sentido, distinguindo-se apenas pelos gêneros de discurso. Alteração, revelação ou redefinição da ação com o objetivo de surpreender são indicados.

O golpe teatral (*plot point* dos americanos, peripetéia de Aristóteles) é uma brusca reviravolta que modifica a situação e a faz reativar-se de maneira imprevista: pode ser a introdução de um elemento ou de uma personagem novos, uma mudança de sorte, a revelação de um segredo ou uma ação que torna o sentido oposto ao esperado. (CHION, 1987, p.197)

O autor distingue, ainda, as alterações e os efeitos provocados por tais elementos de outras manipulações específicas na escrita do texto cinematográfico, que também promovem a tensão.

Os tempos fortes - que também podem ser chamados de *peaks* (picos) - são os momentos em que a emoção, de qualquer natureza (enternecimento, riso, medo, surpresa), é levada a um alto nível, mais alto do que imediatamente antes ou imediatamente depois. Um tempo forte, que é um clímax localizado é preparado mais ou menos de antemão (...) porque seu efeito não é apenas a função da sua comicidade ou de sua força intrínseca, mas ele se deve, sobretudo ao que o precede pois é um ponto numa curva. Portanto, pode-se criar um tempo forte com uma ação ou uma réplica simples e banais, se forem conduzidas de determinada maneira e carregada de determinado sentido. (CHION, 1987, p.180-181)

Estas considerações acerca do clímax e ponto de virada são importantes para diferenciar ou aproximar elementos com funcionalidades similares em gêneros de discurso distintos. O roteiro narrativo-dramático, como expressão da arte dramática, mantém seus elementos sob novas denominações.

A fruição em fluxo e sob demanda

Cabe aqui uma definição de fruição em fluxo e sob demanda. A primeira relaciona-se com a tecnologia da radiodifusão, que transmite interruptamente um fluxo de conteúdos por ondas eletromagnéticas. Já a recepção sob demanda provém da independência do conteúdo deste fluxo por meio da disponibilização.

Do roteiro narrativo-dramático para o cinema, chega-se ao modelo proposto para a radiodifusão, mantendo a nomenclatura dos elementos e algumas das estratégias propostas. Contudo, a estrutura ascendente é substituída pela dilatação e pela contração do conflito do melodrama francês, matriz fundamental da telenovela.

Um produto adequado aos modelos correntes de difusão não pode assumir uma forma linear, progressiva, com efeitos de continuidade rigidamente amarrados como no cinema, senão o telespectador perderá o fio da meada cada vez que a sua atenção se desviar da tela pequena. A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentados e híbridos, como na técnica da *collage*. (MACHADO, 2001, p.87)

Pelo modelo de negócio, o capítulo da telenovela é veiculado em blocos que variam numericamente de três à cinco. No acesso gratuito pelo *GShow* e pelo aplicativo *Globo Play*, a recepção sob demanda, o capítulo é encontrado fragmentado em dezenas de vídeos.



Figura 5: A recepção da telenovela em blocos na recepção em fluxo



Figura 6: A recepção da telenovela na fruição sob demanda para não assinantes

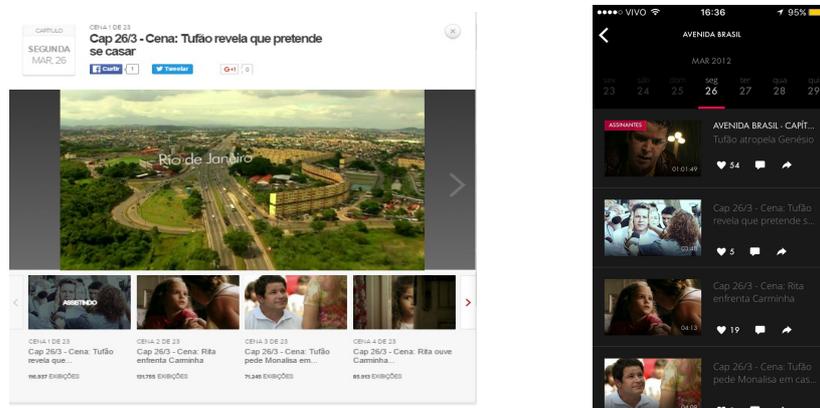


Figura 7: Acesso a telenovela via *Gshow* e *Globo Play*

Ao analisar o primeiro capítulo de *Avenida Brasil* (2012), considerando o conceito já exposto de ponto de virada em Mckee (2006), constatou-se que dos vinte e três vídeos que integram o capítulo, dezessete possuem situações de tensão ao seu final que funcionam como gancho. A passagem do sinal positivo para negativo e vice-versa denota alteração na experiência da personagem ou instauração de ponto de virada; e a interrogação, a dúvida.

Quadro 1: Síntese da análise de cena do primeiro capítulo

Vídeo Sequência	Número Cenas	Escala de tensão no início e fim de cada cena									
1	5	++	++	++	++	+-					
2	3	++	+-	---							
3	4	--	--	--	-+						
4	9	--	--	--	---	---	---	---	---	---	---
5	18	--	--	++	--	++	--	++	--	++	++
		--	++	--	++	--	++	--	++	++	+
6	8	++	++	++	++	++	++	++	++	++	
7	8	++	++	++	+-	-+	++	++	++	+	
8	2	++	-+								
9	4	++	++	++	++						
10	5	++	++	++	++	+-					
11	2	++	++								
12	3	--	--	--							
13	1	+++									
14	2	-+	++								
15	5	++	++	++	-+	+--					
16	1	+-									
17	3	++	+++	++++							
18	4	++	+-	++	++						
19	1	--									
20	1	++									
21	4	++	++	++	+						
22	2	--	--								
23	4	++	--	+-	---						

1º bloco ⁶						2º bloco						3º bloco										
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23

Figura 8: Divisão interna do capítulo de *Avenida Brasil* em núcleos

Considerações Finais

No decorrer deste trabalho, foi exposto a construção da tensão na tragédia grega, no melodrama francês e no roteiro narrativo-dramático para o cinema, para a televisão e para a disponibilização, conforme sintetizada pelas figuras abaixo.

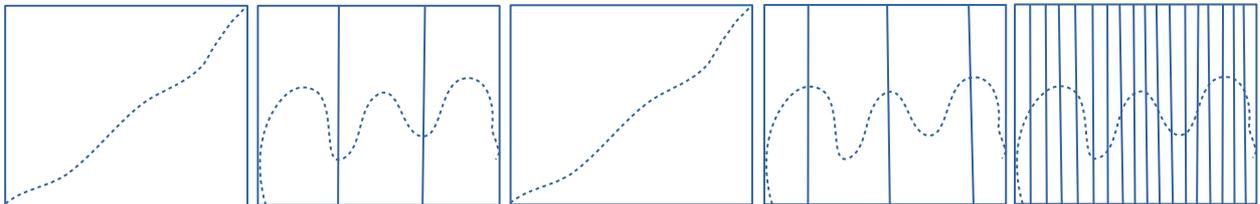


Figura 9: A tensão na tragédia, melodrama, cinema, televisão e recepção sob demanda

A estrutura da tragédia grega é ascendente pela expansão do conflito. Existe um declínio no final de cada um dos três atos do melodrama francês, provocado pela conclusão da fase da história. O cinema mantém-se o arranjo trágico progressivo. O ápice do pulso é utilizado como métrica na ruptura da fruição na televisão enquanto a fragmentação atinge os diferentes momentos da escala de tensão na recepção sob demanda. Iniciou-se com as apresentações contínuas e chegou-se nas descontínuas, com a cena, o ato e o vídeo como unidades.

Ao final deste percurso, aponta-se a autonomização da cena da telenovela e o gancho como elemento indispensável no acesso que alia a interrupção e a tensão.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

AVENIDA BRASIL, disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/avenida-brasil/capitulo/2012/3/26/tufao-atropela-genesis.html>>, Acesso: 11.02.16.

⁶ Cores: Rosa - Jorge Tufão; Azul escuro - Cármen e Rita; Azul claro - Cadinho; Vermelho é junção de núcleos.

BRANDÃO, Junito de Souza. **O teatro grego: origem e evolução**. Tarifa Aduaneira do Brasil: Rio de Janeiro: 1980.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume, 2000.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Importância e função dramática do gancho na telenovela**.

Acesso: 12.03.2014, disponível em:

<<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/7ead5fcafc9912c1f3202cd9603a6f9d.PDF>>

COSTA, Maria Cristina Castilho. **O gancho - da mídia impressa às mídias eletrônicas**. Revista Olhares, nº 06, 2 de setembro de 2000.

CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo : Brasiliense, 1986.

EURIPEDES. **Medeia; Hipólito; As troianas**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FIELD, Syd. **Os exercícios do roteirista: exercícios e instruções passo a passo para criar um roteiro de sucesso: uma abordagem prática**. Rio de Janeiro : Objetiva, 1996

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**. Lisboa: Guimarães, 1980.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2005.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PIXÉRECOURT, René Charles Guilbert. **Coelina, ou l'enfant du mystere**. França, 1800.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TRINGALI, Dante. **A arte poética de Horácio**. São Paulo: Musa Editora, 1994.