

NARRATIVAS E MÍDIA: DISCUSSÕES E PROPOSTA

NARRATIVE AND MEDIA: DISCUSSING AND ANALYZING

Larissa de Pinho Cavalcanti*

Resumo: Desde meados da década de 1960 somos testemunha do interesse científico e da especulação acerca de narrativas, suas estruturas e funções. Distribuídas pela oralidade, pela escrita e pela imagem, eventos narrativos contribuem para o desenvolvimento, legitimação ou rejeição de atitudes e valores em contextos específicos, isto é, ligam o sujeito a sua cultura. Nosso trabalho aborda, em particular, as narrativas visuais produzidas pelos meios de comunicação em massa com o objetivo de definir e caracterizar as narrativas visuais e relacioná-las aos pressupostos de pesquisa da antropologia. Trabalhamos com revisão de literatura e, ao fim, oferecemos um exemplo de análise de seriado televisivo *The Night Shift* como artefato cultural e a articulação identitária em torno dos eixos ‘soldado’ e ‘médico’. Para tal recorremos, principalmente, a Bamberg (2010), Cihodariu (2012), Hartmann (2004, 2005), Labov (1997), Ochs (2004), Ochs e Capss (1996), Pimenta e Poovaiah (2010) e Travancas (2008).
Palavras-chave: Narrativa. Narrativa visual. Mídia. Seriado televisivos.

Abstract: Since the 1960s we have witnessed the rising in scientific interest and speculation regarding narratives, their structure and functions. Taking oral, written and visual forms, narrative events contribute to the development, legitimation or rejection of attitudes and values for particular contexts, that is, they connect the subject to their culture. Our paper approaches visual narratives, in particular the ones produced by mass media, in order to define and characterize visual narratives as well as relate them to the anthropologic research. We have reviewed literature and, at the end, offer a brief analysis of TV series names *The Night Shift* as cultural artifact and the articulation of the ‘soldier’ and ‘doctor’ elements of identity regarding the main character. We have resourced to Bamberg (2010), Cihodariu (2012), Hartmann (2004, 2005), Labov (1997), Ochs (2004), Ochs e Capss (1996), Pimenta e Poovaiah (2010) and Travancas (2008).

Keywords: Narrative. Visual Narrative. Media. TV series.

Introdução

Desde meados da década de 1960 somos testemunha do interesse e da especulação acerca de narrativas, suas estruturas e funções. Presentes em todas as sociedades e inerentes à própria condição humana, as narrativas fazem mais que relatar uma sequência de eventos, elas revelam a relação entre o indivíduo e a cultura, contribuem para manutenção ou abandono de práticas e valores. Assim, as narrativas despertaram interesse de vários campos científicos, dentre os quais podemos citar a psicologia, a linguística e a antropologia.

* Mestra e doutoranda em linguística pela UFPE. E-mail: laracvanti@gmail.com

Há necessidade de se pontuar, também, que ainda que existam em várias formas orais, as narrativas podem ser escritas bem como visuais. Desse modo, nosso trabalho se divide em três grandes seções: a primeira voltada para discussão do que é narrativa, das primeiras pesquisas sobre o assunto e como a compreensão sobre as mesmas tem mudado com o tempo; a segunda se volta para a apresentação das narrativas visuais, sua importância e relação com a mídia. Discutimos, também, as possíveis categorias de análise das narrativas visuais midiáticas, enfatizando seus aspectos estruturais bem como funcionais, sem romper o vínculo entre as mesmas e pressupostos de pesquisa da antropologia.

Por fim, oferecemos a análise de um seriado televisivo, exemplo contemporâneo de narrativa visual midiática, *The Night Shift*, seriado médico produzido pela Sony Pictures TV e transmitido pela primeira vez em 27 de maio de 2014, pela NBC. O seriado, centrado em um grupo de médicos de um hospital urbano no Texas, permite investigar, entre outros temas, desdobramentos identitários propostos em torno dos elementos “soldado” e “médico”, articulados na figura do protagonista. Para tal, partindo da compreensão do seriado como uma estrutura narrativa e das estratégias e elementos interacionais articulados em sua composição.

Narrar E Narrativas

Narrar é uma forma constante de expressão humana que não conhece diferenças de língua, origem, cultura ou etnia. Tal ubiquidade torna as narrativas um tema fértil para pesquisa, como provam as várias áreas de pesquisa e a quantidade de trabalhos sobre o tema (Cihodariu, 2012; Oliveira e Paiva, 2008). Geralmente, o termo “narrativa” é associado à contação de um evento, a partir de uma perspectiva, numa dada estrutura temporal, no qual o processo de contar é também relevante. A distinção operada por Cihodariu (2012, p.34), denomina essa compreensão de narrativa de “explícita”, pois apela para a transmissão de uma sequência ordenada de eventos. Por oposição, as narrativas implícitas dizem respeito à capacidade de fixar o significado das experiências humanas.

Nessa segunda compreensão de narrativa, o significado das experiências e subjetividades não pode ser de fato fixado, permanece variável até que a construção da narrativa seja finalizada em uma dada situação e pode ser ressignificado em outro evento de narração. Cihodariu (2012, p.33) sustenta que as narrativas são a principal fonte de transformação e criação do significado da experiência, enfatizando que, até

serem formulados em narrativas, os eventos não possuem um significado próprio estabelecido.

Compreende-se, então, que as narrativas sejam *re-presentações* da realidade a partir um dado posicionamento; unidades de significado que estruturam essas experiências. Nas palavras de Polkinghorne (1988, apud MOEN, 2006) a relação entre a existência humana, a criação da cultura e a história é tal que não existem pessoas sem narrativas. Similarmente, Brumer (apud BALDWIN, 2011, p. 99) defende que os seres humanos não têm outra forma de descrever o tempo vivido que não por formas narrativas e, em segundo, que narrativa e vida copiam uma a outra.

Um primeiro passo no estudo das narrativas e sua relação com a experiência do indivíduo no mundo foi dado por Labov e Waletzky (1967). Os autores definem narrativa como um “método de recapitular experiências passadas, a partir da combinação da sequência verbal de cláusulas independentes, na exata sequência dos eventos que, de fato, ocorreu”. A partir da análise formal das narrativas, delineiam segmentos prototípicos: ações de orientação e complicação, que culminam em um resultado; todavia, o grande elemento das narrativas é a seção “avaliação”, responsável pela atribuição de significância ao evento narrado.

Evidentemente, o modelo de Labov mostrou-se limitado, de modo que primeiras críticas atacaram o isolamento da narrativa do contexto onde surgiram e a natureza idealizada das narrativas usadas por Labov e Waletzky (1967):

Labov coletou suas estórias em entrevistas. Em outras palavras, as narrativas não aconteceram espontaneamente em conversações. Esse contexto de ocorrência é, em muitos aspectos, responsável pelo padrão estrutural que possuem. Quando olhamos para estórias surgidas na conversação, certas diferenças são notáveis. (GEORGAKOPOULOU; GOUTSOS 2004, p. 63)

Em publicação posterior, Labov (1997) redefiniu narrativa, dando ênfase a modo como as experiências narradas são integradas à experiência de vida do sujeito ou podem ser integradas ao conjunto de experiências de outras pessoas a partir do evento narrativo. Levando em consideração as adições propostas por diferentes pesquisadores, o autor delinea, também, elementos caracterizadores das narrativas (reportabilidade, credibilidade, objetividade, causalidade e atribuição de culpa e orgulho) que aumentam ou diminuem sua relevância e influenciam o status do narrador diante de seus interlocutores.

Em abordagens mais recentes (OCHS, 2004), as narrativas podem ser interpretadas como gêneros textuais, modos de cognição ou, ainda, uma atividade social. Como gêneros textuais, as narrativas possuem construtos textuais próprios, geralmente chamados de

“enredo”, cujas realizações verbais foram um rico repertório simbólico, comunicativo e estilístico para expressar a experiência humana (fofoca, testemunhos, relatórios, mitos, diários etc.).

Essas realizações simbólicas são, ao mesmo tempo, atividades sociais e concretizações de processos cognitivos complexos. Construir experiências em narrativas de eventos envolve lembrar, situar, antecipar, imaginar, representar, avaliar, e inter-relacionar eventos, ativando processos mentais que, iniciando no indivíduo, o ligam aos processos cognitivos de seus interlocutores. Numa outra perspectiva, narrativas nos permitem refletir sobre nossas ações e sobre nossas reflexões, isto é, trazemos a experiência para o foco social e psicológico.

Como atividade social, as narrativas são polifônicas, e dotadas de heteroglossia (BALDWIN, 2011, p. 108). A noção de polifonia sugere que uma única voz incorpora várias outras, assim, podemos nos associar ou não às vozes dos outros; mas em ambos os casos, reconhecemos a influência dos outros sobre nós e vice-versa. Já heteroglossia se refere às ideologias dos grupos sociais ao qual pertencemos e nos quais constituímos nossa identidade, ou seja, língua, valores, crenças.

Pensando na narrativa como uma prática social, Elinor Ochs (2004, p. 276) distingue dois tipos de práticas narrativas: práticas narrativas focadas em uma situação inesperada ou problemática e sua resolução; e práticas narrativas nas quais se questiona o significado ou a veracidade do evento narrado, enfatizando o que aconteceu, sua relevância e seus motivos. Dependendo de qual prática é posta em ação em um evento narrativo, a coerência da própria narrativa é influenciada: as primeiras possuem um vínculo lógico maior e geralmente possuem um desenvolvimento que culmina em um resultado, ao passo que as segundas são abertas e dialógicas.

Enquanto prática social, as narrativas são fundamentais, também, para o autoconhecimento, afinal, usamos as narrativas para apreender experiências e navegar nas relações com os outros. Para Ochs e Capps (1996, p. 22) “cada narrativa situada no tempo e no espaço apenas cativa facetas da identidade do narrador ou do espectador, no sentido que evoca apenas certas memórias, preocupações ou expectativas”. Tomando identidade como “um rótulo atribuído para tentar diferenciar e integrar uma noção do ‘eu’ a diferentes dimensões sociais e pessoais” (BAMBERG, 2010, p. 4), observamos sua relação com narrativas, no sentido que estas permitem que o narrador dissocie o eu narrativo e assuma uma posição reflexiva em face do eu como personagem da narrativa.

Uma última distinção que faremos quanto aos aspectos mais gerais das narrativas trata das possibilidades de multimodalidade nas narrativas (OCHS; CAPPs, 1996, p. 20). Um evento narrativo pode acontecer de modo visual, com sequências de imagens ou, ainda, que pinturas e esculturas podem detalhar narrativas (através de representações realistas) ou apenas evocá-las (via metáfora ou justaposição de cor, textura ou forma). É sobre esses eventos narrativos que discorreremos em seguida.

Narrativas Visuais e Mídia

De modo geral, se pode definir narrativa visual como uma manifestação visual que essencial e explicitamente narra uma estória – sendo a manifestação visual qualquer coisa vista pelo olho humano e a narrativa o ato de contar uma estória, a própria estória ou a ordem da apresentação. Ainda que possa haver coarticulação com texto ou áudio (ou ambos), a ênfase deve permanecer nos elementos visuais para que a narrativa possa assim ser constituída. As narrativas visuais, de acordo com Pimenta e Poovaiah (2010, p. 35), podem ser classificadas em estáticas, dinâmicas ou interativas.

As narrativas visuais estáticas, ao contrário do que o nome deixa antever, não são destituídas de dinamismo, mas o recebem da audiência. Já as dinâmicas implicam no movimento do visual, promovendo a continuidade da estória. Uma distinção importante entre esses tipos é o poder do receptor: nas narrativas visuais estáticas, o espectador que decide o tempo e a ordem de visualização da informação. As narrativas visuais interativas são assim chamadas por implicarem na interação do espectador e só se tornaram possível em decorrência do desenvolvimento de espaços virtuais e sistemas de navegação.

Salienta-se que, tal como qualquer narrativa, as narrativas visuais são enraizadas em práticas culturais e sociais, por isso não podem ser compreendidas universalmente. A construção de narrativas visuais, de maior ou menos complexidade, implica no uso de códigos artísticos específicos de cada cultura – o que está profundamente relacionado ao conhecimento das normas, crenças e do funcionamento da cultura dos eventos narrativos.

A composição das narrativas visuais a partir de códigos culturais específicos e a criação de uma relação de produção, evento e recepção, colocam em evidência a natureza performática das mesmas. Aqui, tomamos performance como um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, e a experiência invocada é consequência de mecanismos estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos (BAUMAN apud LANGDOM, 2007, p. 8). Nessa perspectiva, Hartman (2005, p. 133)

lembra que na relação entre narrativas e performance, há de se compreender a segunda como enraizada em práticas interdisciplinares e interculturais, nas quais tornam-se importantes a relativa “artificialidade” da atividade ou gênero; a necessidade de treinamento formal; o relacionamento entre “espaço teatral” e “evento teatral”; e o status social e ontológico de quem atua e de quem é representado.

Para a autora é possível distinguir entre performance como desempenho (para a qual são relevantes o envolvimento integral do contador no ato de narrar, seu desempenho vocal e corporal, ainda que a sua ênfase esteja no conteúdo) e a performance como espetáculo, a qual requer maior elaboração estética, linguagem poética, e a presença de uma audiência caracterizada como tal, na qual a narrativa tem início e fim bem definidos.

As narrativas visuais têm por base o uso de manifestações visuais não totalmente alheios ao fazer antropológico. Na verdade, como salienta MacDougall (1997, p. 276), a antropologia sempre demonstrou interesse no visual, a exemplo do uso de filmes e fotografias na pesquisa etnográfica. Para Hartmann (2004, p. 68-69) as narrativas visuais são mais que ferramentas de trabalho, mas elementos de mediação entre pesquisador e comunidade pesquisada. Um aspecto, entretanto, que a autora não menciona é a possibilidade/necessidade de se usar narrativas visuais produzidas para atingir diferentes contingentes populacionais como objeto de pesquisa – a exemplo das narrativas visuais ficcionais midiáticas. A relevância dessas narrativas pode ser apreendida pelas palavras de Rial (1995, p. 122):

Não há dúvida de que a imagem é central na contemporaneidade. Há muitos modos de se tentar apreender a contemporaneidade – através de aspectos históricos, econômicos, políticos –, mas quando se pensa no aspecto cultural são as imagens transmitidas simultaneamente para todo planeta que primeiro nos vêm à mente.

A produção cultural contemporânea oferece uma espécie de simbiose entre o nível tecnológico e o vivido, ao que se acrescentam as rápidas transformações da indústria cultural da comunicação de massa. Estudar as narrativas visuais midiáticas pode ser caracterizado, assim, como uma porta para a compreensão dos fenômenos sociais, a partir de produtos movidos economicamente e politicamente e cuja existência está intimamente relacionada ao uso da língua (SPITULNIK, 1993, p. 293).

Deve-se manter em mente que o consumo de narrativas sob a forma de produtos culturais de massa, ao redor do mundo, é uma experiência diária e profundamente complicada do ponto de vista transcultural. Práticas de narrativa midiática articulam estruturas textuais que são, em si mesmas, intrínsecas redes de significados intertextuais e,

como tal, unem práticas de consumo locais com outros espaços e tempos, através da troca de imagens, tecnologias e economias.

Quando discute o valor de investigar programas televisivos enquanto artefatos culturais de uma civilização em constante evolução tecnológica, Dow (1996, p.9) salienta que o estudo dos mesmos não significa revelar o que há de “verdadeiro” subjacente à construção textual, mas que acima de tudo, o crítico deve sugerir diferentes caminhos de leitura, salientando seus valores políticos e teóricos. Para a autora, ainda que veicule produtos ficcionais, a televisão não impede o tratamento realístico na caracterização ou na abordagem de assuntos pelos mesmos e, salienta-se, a construção e a transmissão de atos simbólicos têm sempre em vista atingir um determinado objetivo (o que é atingido por estratégias que influenciam o público).

Tomando o programa televisivo como um ato retórico, isto é, um texto que é produzido para produzir um efeito sobre o público, para Dow (1996, p. 19) é evidente a existência de conteúdo ideológico em tais textos, ainda que o grau de resistência do público aos mesmos seja objetos de várias discussões. Para ela, é necessário deixar evidente os discursos veiculados por diferentes programas e as estratégias envolvidas em sua difusão. De outro modo, deve-se estar atento para como os programas televisivos ativamente constroem (identidades) sociais.

No Brasil, pesquisas envolvendo narrativas visuais midiáticas, tais como as telenovelas, ainda são poucas (TRAVANCAS, 2008, p. 2-3) e, geralmente, buscam relacionar o que é narrado visual e ficcionalmente com aspectos da sociedade brasileira, tais como identidade étnica e de gênero. São exemplos os trabalhos de Almeida (2003) e Zanini (2005). O primeiro reflete sobre as diferenças entre os papéis desempenhados pela mulher das telenovelas e das residentes de São Carlos, Minas Gerais. Já, Zanini (2005) parte do estudo etnográfico entre descendentes de imigrantes italianos para pesquisar a telenovela Terra Nostra, devido a sua recorrência nas conversas com os informantes.

De particular valor é, também, o trabalho de Hamburger (2011), no qual, além de traçar o desenvolvimento do gênero narrativo “telenovela” em diálogo com o contexto histórico e político do país, são discriminadas características próprias da telenovela brasileira em contraste com os equivalentes latino-americanos. Um ponto importante levantado pela autora (HAMBURGER, 2011, p. 82) é o declínio das telenovelas brasileiras diante dos novos modelos de seriados televisivos importados dos Estados Unidos.

Um modo diferente de produzir narrativas visuais midiáticas, os seriados têm crescido em popularidade após passarem por uma renovação nos seus modos de produção.

Essa renovação, como pontua Hamburger (2011, p.82), está centrada na diminuição do tempo entre realização e emissão, na importação de grandes talentos dramaturgicos do cinema e na diversidade de gêneros (comédia, policial, drama) de tais produtos.

Para pesquisas sobre seriados televisivos, podemos tomar diferentes unidades para análise: a totalidade da narrativa, independente do número de temporadas ou episódios/capítulos; cada episódio como um evento narrativo em particular; narrativas que acontecem no interior de cada episódio. A segunda abordagem é delicada, pois requer examinar até que ponto é válido considerar os eventos narrados apenas para aquele episódio, sem articulá-los com eventos anteriores. No terceiro caso, é possível considerar as funções que cada narrativa exerce para o desenvolvimento da narrativa maior, a performance de tais narrativas, bem como a relação narrador-ouvinte.

Allrath et al (2005, p. 3) alertam para a importância de se considerar o processo de construção da ficção e seus participantes, e a recepção de ambos. Ao discorrerem sobre o processo de construção da narrativa ficcional dos seriados televisivos, os autores tomam por base o anonimato dos roteiristas, a influência da comunidade de fãs e a agenda de lançamento dos episódios. A influência da comunidade de fãs, ainda que sempre presente e importante por questões de audiência, ganhou nova roupagem com o advento da internet e as várias formas de comunicação entre fãs, produtores e atores, como provam eventos do porte da Comic-Com e a proliferação dos fandoms virtuais.

A agenda de lançamento, por sua vez, caracteriza o gênero do seriado televisivo mais adequado a um dado limite temporal, isto é, sitcoms são alocadas em até trinta minutos, ao passo que dramas ou seriados criminais recebem maior tempo narrativo.

Os participantes da ficção propõem a temática da agência, como exemplifica o caso do narrador. Toda narrativa pressupõe alguém que a conte, mas em narrativas visuais midiáticas, quem conta a história? Em alguns casos, temos a apresentação de um personagem que atua como narrador, embora não haja a narração propriamente dita. Na maior parte dos casos, porém, temos um narrador sem voz, constituindo o que Kozloff (apud ALLRATH et al., 2005, p. 13) entende como uma agência que preenche o local do narrador e realiza sua função ao escolher, ordenar, apresentar e contar a narrativa; uma agência que não é antropomórfica. É possível, também, se pensar no narrador como uma voz subjacente à apresentação das imagens, cujo dono torna-se explícito em algum ponto da narrativa (como o primeiro episódio, somente) ou nunca é revelado.

Por outro lado, se existe uma história e um narrador, existe o ouvinte ou espectador da narrativa. Para as narrativas menores geradas no fluxo narrativo dos episódios, o

narrador conta sua estória para outro personagem do universo construído. Essas narrativas podem se dar somente em termos verbais, todavia, mais frequentemente, elas são apresentadas visualmente e aquele personagem assume a “voz subjacente” do narrador. Os participantes da narrativa permitem indagar, ainda, acerca da focalização na narrativa, se o mesmo é único, variável ou múltiplo, no sentido de apresentar as visões de somente um personagem, protagonista, ou justapor aqueles de vários personagens. As estratégias para apresentação dessas visões são diversas, como, por exemplo, ouvir a voz de um personagem sem que o mesmo mova os lábios, indicando seus pensamentos.

Em termos estruturais, os seriados podem ser investigados a partir do enredo e sua finalização. A estrutura de um seriado televisivo é, de modo geral, afetada pelo número de episódios. Séries e seriados, bem como gêneros híbridos (como a telenovela) – à exceção de minisséries – têm em comum o fato de que não são programadas para serem transmitidas “para sempre”, contanto que haja audiência e resposta positiva por parte dos espectadores. Assim, há uma sensação geral de “conclusão”, ao fim do episódio, sem uma resolução definitiva que possa impedir a continuação do programa. Essa necessidade de se manter o espectador curioso quanto à narrativa é perceptível nos hiatos entre uma temporada e outra, quando se deixa todo tipo de pergunta aberta em relação aos eventos até então apresentados e como os mesmos se relacionam.

Um aspecto importante para a estrutura prototípica de um seriado de TV é a totalidade dos personagens e como os mesmos fazem a trama progredir. Em seriados como sitcoms, há um conjunto fixo de personagens para desencadear os eventos e conflitos que dão continuidade à trama. O fato de que as séries necessitam desses personagens recorrentes e de situações prototípicas, além de constituir a proposta estética dos programas, também garante que a série continue com mínima exposição e, assim, atenda à demanda do tempo curto. A necessidade de se continuar a trama para seriados mais longos levou a novos jeitos de se tratar o enredo; como Thompson (apud ALLRATH et al., 2005, p. 24) observa, uma dessas estratégias, reside na criação de tramas que adensam em múltiplas narrativas desenvolvidas simultaneamente por um grupo fixo e pequeno de personagens. Nesse processo, alguns conflitos narrativos são solucionados ao passo que outros surgem e cria-se, portanto, um “rodízio narrativo”.

Ainda na relação entre o desenvolvimento da trama e a apresentação dos personagens de um seriado de TV, faz-se necessário pontuar que, até certo ponto, a escolha de personagens é determinada por convenções narrativas inerentes aos gêneros televisivos, tais como a possibilidade de desenvolvimento dos personagens. Para *sitcoms* ou

telenovelas, tradicionalmente, essas possibilidades são mais restritas, porém, para seriados dramáticos há maior abertura – salienta-se, todavia, que mais recentemente, não abordar o passado ou o futuro dos personagens é uma tendência que cai em desuso e pode comprometer a aceitação do programa pelo público à medida que este se relaciona com os eventos narrados. Fica evidente, como Kozloff (apud ALLRATH et al., 2005, p. 29) defende, que seriados são cada vez mais dominados pelos personagens e suas relações, em detrimento da sequência de ações que devem desencadear.

O desencadeamento de ações, por sua vez, trará dois elementos estruturais sem os quais as narrativas podem não funcionar eficazmente: tempo e espaço. Para programas televisivos, usa-se o efeito da elipse, isto é, da supressão de eventos pouco importantes ou cotidianos que não acrescentam à trama (como personagens irem ao banheiro). Outros recursos que podem alterar a ordem cronológica dos eventos são o flashback ou flashforward, os quais podem ser apresentados e narrados verbalmente ou desencadear uma exposição visual.

Quanto ao espaço, a construção do mesmo depende em grande parte do gênero televisivo, de modo que seriados de ficção científica se expandem para universos paralelos, ou céu e inferno, enquanto seriados criminais geralmente estão situados na delegacia de polícia e nas ruas de uma determinada cidade. Para os seriados de menor duração, os cenários tendem também a serem limitados a um local de convívio, como uma sala e cozinha, aparecendo ocasionalmente outro cômodo, ou ambiente. Salienta-se que o ambiente é mais que somente o local da ação, frequentemente, possuindo significado em si mesmo ou contribuindo para a caracterização de uma atmosfera ou na representação do personagem.

Até agora expusemos possíveis categorias tanto estruturais quanto funcionais, a serem mobilizadas para análise de seriados televisivos enquanto construtos textuais narrativos. Salienta-se que mais que isso, as estratégias narrativas usadas nos seriados também assumem um propósito estético e determinam como a série aborda seu conteúdo temático (e ideológico), sendo intrinsecamente relacionadas aos processos culturais da sociedade que os produz. Em seguida, oferecemos a análise do seriado televisivo *The Night Shift*, no intuito de demonstrar como o que expusemos até agora pode ser articulado na prática de pesquisa acerca de narrativas visuais enquanto artefatos culturais.

Um Exemplo De Análise: The Night Shift

Para exemplificar com uma análise própria, utilizaremos o seriado *The Night Shift*, produzido pela Sony Pictures e transmitido pela NBC. Originalmente intitulada *The Last Stand*, a série é um drama médico, o qual centrado na figura do médico militar TC Callahan, acompanha o horário noturno (de meia-noite às 8h) do pronto socorro no San Antonio Medical Center, no Texas. Acometido por stress pós-traumático, o Dr. Callahan é conhecido por seus métodos pouco convencionais (derivados de seu tempo de serviço no Afeganistão), e geralmente entra em conflito com superiores, dentre os quais, Michael Ragosa e o Dr. Scott Wolf.

Na equipe de médicos também estão a Dra. Jordan Alexander, ex-namorada do Dr. Callahan, nova chefe do horário noturno; o Dr. Topher Zia, cirurgião que atuou no mesmo regimento que o Dr. Callahan; Dr. Drew Alister, médico e militar em treinamento, homossexual não assumido; Krista Bell-Hart e Paul Cummings, residentes de perfis opostos (ela é confiante e agressiva, enquanto ele é inseguro e precisa aprender a se afirmar enquanto médico) e a Dra. de la Cruz, a psiquiatra do hospital.

A primeira temporada tem oito episódios, produzidos pela Sony Pictures TV e foi ao ar pela primeira vez em 27 de maio de 2014, pela NBC. Apesar de não ser um sucesso de audiência, o seriado apresenta a oportunidade de estudarmos a construção da narrativa e das identidades nas narrativas visuais midiáticas. Para tal, consideraremos o protagonista Dr. Callahan e a articulação das identidades de ‘médico’ e ‘soldado’ – o que não significa dizer que essa é a única narrativa passível de análise. Nossa escolha pelo Dr. Callahan não é arbitrária, de fato, os diferentes personagens da equipe médica têm seu espaço, através dos episódios, para que suas histórias e caráter sejam desenvolvidos, porém há focalização da narrativa sobre a figura do Dr. Callahan, tornando-o ponto central da narrativa, a partir de quem os principais conflitos são desenvolvidos.

Nossa primeira opção é considerar a temporada como uma unidade narrativa, porém o seriado não foi finalizado; logo, tomamos os episódios da primeira temporada como subunidades que se articulam e, dentro das quais, é possível encontrar fragmentos narrativos com suas funções específicas. Por questões de espaço e focalização (já mencionado), nos concentraremos em apenas quatro episódios. No primeiro, O Dr. Callahan acorda após sonhar com cenas de tiroteios de sua época no exército; de ressaca, se vê na cadeia, onde foi parar após ser expulso de um bar por brigar com outros clientes. Tal está de acordo com o código penal norte-americano, no qual, o

cidadão pode passar até 24 horas na delegacia por crime de perturbação. Ao retornar de motocicleta para a cidade, o Dr. ajuda uma equipe de paramédicos a salvar a vida de um homem, usando técnicas que aprendeu no Afeganistão.

Já no hospital, o Dr. entra em conflito com a Dra. Jordan por não cumprir com o aspecto burocrático do emprego e com o Dr. Ragosa sobre a admissão de um paciente. Em seguida, ele e o Dr. Topher são acionados para fora do hospital, atuando numa intervenção *in loco*, em acidente de carro. Após retornarem com o paciente e verificarem a necessidade de uma cirurgia delicada, o médico narra para a Dra. Jordan quando ajudou um soldado ferido de modo similar, em acidente de veículo militar perto de Kandahar. A Dra. se revela impressionada com a realização de uma cirurgia de decapitação espinhal em uma tenda militar, porém o Dr. lamenta que ele estivesse dirigindo o veículo do acidente e a eventual morte do soldado.

No segundo episódio, durante uma cirurgia cardíaca em um soldado com quem serviu no Afeganistão, o Dr. Callahan conta a estória de como o coração do paciente, na verdade, pertencia a seu próprio irmão – com quem serviu no Afeganistão – morto em um tiroteio. Dr. Topher e Dr. Callahan entram em conflito com relação à doação de órgãos de um paciente com morte cerebral para o soldado. Posteriormente, há conflito com a Dra. Jordan por razões burocráticas do transplante de órgãos.

Por último, fazemos a junção do sétimo e oitavo episódios, por se tratar de uma mesma sequência narrativa de final da temporada. Nesse episódio, o Dr. Callahan e o Dr. Topher são feitos reféns de um investigador ao tratarem a testemunha chave de vários crimes. Durante todas as situações de tensão, Dr. Callahan tem flashes de memória do tiroteio que culminou com a morte de seu irmão, no Afeganistão. Ao final do episódio, ele narra para a Dra. Jordan como sua hesitação em matar um adolescente armado fez com que o mesmo alvejasse seu irmão.

Nossa primeira observação diz respeito ao estado emocional e mental do protagonista, vítima de stress pós-traumático. De acordo com Ochs e Capps (1996, p. 22), esse distúrbio deriva de experiências muito devastadoras para serem incorporadas à estória de vida de um sujeito e surgem sob a forma de sensações somáticas ou memórias fragmentas (flashbacks). Para as autoras, a atividade narrativa é crucial para o reconhecimento e integração do ‘eu’ alienado pelo trauma – ainda que suas experiências não sejam narradas de modo coerente ou numa sequência linear de eventos. Em *The Night Shift*, a união de todos os oito episódios culmina na reconstituição da memória do

Dr. Callahan, mas até que isso ocorra, recebemos diferentes narrativas (flashbacks e causos de sua época no exército).

Por outro lado, uma das características narrativas pontuadas por Labov (1997) é o engrandecimento do protagonista na narrativa. Para o protagonista do seriado, o engrandecimento ocorre com o uso de métodos pouco comuns na medicina hospitalar tradicional (que o tornam um “super médico”) e pela sensibilização que a narrativa do último episódio provoca em relação ao ‘soldado’. Fica evidente a ênfase da narrativa geral acerca da atuação médica e sua oposição aos momentos relacionados ao exército.

Retomando a noção de narrativa enquanto prática social (OCHS, 2004), é possível afirmar que as experiências do médico são narradas para serem questionadas, bem como verificada sua relevância e seus motivos. Assim, a causa dos comportamentos associados ao stress pós-traumático (o excesso de bebida, a agressividade, o desafio à autoridade e até o comprometimento de sua ação médica) permanece obscura para o espectador – para quem a ocorrência de um evento motivador trágico é apenas sugerida.

Labov (1997) também menciona a possibilidade de atribuição de culpa ou orgulho ao narrador à medida que sua experiência é narrada. Tomemos como exemplo a narrativa do Dr. dirigida à Dra. Jordan no primeiro episódio. Esse evento narrativo é subsequente à ocorrência de evento similar naquele turno do hospital: há um acidente de carro e a vítima tem a cabeça desligada do corpo, sem dano à espinha dorsal. Embora a Dra. se revele impressionada com o feito do colega (o que garante atribuição de orgulho às habilidades médicas do Dr. Callahan), para o médico, o fato narrado é lamentável, uma vez que ele conduzia o veículo e, na operação, não pode salvar o paciente. Pode-se afirmar, então, a atribuição de orgulho se dá, em grande parte, em favor da identidade médica do Dr. Callahan. Por outro lado, as dificuldades de compromisso emocional, a agressividade e seu envolvimento na morte do próprio irmão promovem atribuição de culpa ao ‘soldado’.

É importante para o evento considerar os detalhes da interação, no que diz respeito ao posicionamento corporal, ocular e como tal influencia o efeito da própria narrativa. Tais, além de revelarem aspectos da construção do significado entre narrador e receptor, também retomam aspectos observados por Hartmann (2005) para a performance enquanto espetáculo (para a qual a técnica narrativa, a caracterização de uma audiência e a própria completude da narrativa são fundamentais). Na narrativa citada acima, o Dr. Callahan e a Dra. Jordan estão sentados sem contato corporal direto,

tomando café, fora do hospital; a Dra. toca o braço do Dr. Callhan quando pensa que o mesmo terminou a narrativa e oferece sua atribuição de orgulho. O médico, porém, continua a olhar para frente, e termina a narrativa sem interagir corporal ou emocionalmente com a Dra. Jordan.

O tempo e o espaço da narrativa, a partir da perspectiva do Dr. Callahan, também merecem atenção. O principal espaço das narrativas é o hospital no qual a equipe médica trabalha, oscilando entre áreas internas e externas. Na área interna, o Dr. Callahan interage com colegas enquanto médico, principalmente, na sala de emergência; aspectos mais pessoais são desenvolvidos na sala de descanso dos médicos ou no telhado, apresentado no primeiro episódio como local de repouso. Na área externa do hospital, ocorrem interações de natureza pessoal, geralmente na entrada da emergência, próximo ao estacionamento e à chegada de ambulâncias.

Quando às ações fora do hospital, há cenas de atuação médica em locais de acidentes para a realização das façanhas hospitalares, bem como retomada do deserto do Afeganistão, onde serviu o Dr. Callahan. Salienta-se que, as narrativas passadas no deserto são flashbacks, memórias do Dr. Callahan de seu tempo de serviço, operando uma disjunção da ordem cronológica. Outro efeito da manipulação do tempo no seriado televisivo é a ocorrência de elipses entre episódios, de modo que não se sabe quanto tempo se passa entre um episódio e outro ou a extensão temporal da temporada; de outro modo, também não se sabe quanto tempo se passou entre a presença do Dr. Callahan no exército e seu retorno aos Estados Unidos, ou o tempo entre esse retorno e seu contrato junto ao Hospital.

Uma observação final sobre a relação tempo-espaço, coloca em evidência o contraste do ambiente noturno do hospital e das memórias ensolaradas do Dr. Callahan. Embora a noite possa estar associadas às coisas sombrias, taciturnas e sinistras, cria-se nas imagens do seriado, uma associação por oposição entre as memórias dos dias de sol (no deserto do Afeganistão) do Dr. e impressões baseadas na perda e no estresse decorrentes do serviço militar. Por outro lado, no hospital, as ações do tempo “presente”, ainda que associadas ao turno mais estressante e sombrio (da meia noite às oito da manhã) são preenchidas com relações interpessoais mais afetuosas – há a presença da ex-namorada e um envolvimento breve com a Dra. de La Cruz, bem como a amizade dos Drs. Topher e Drew – e, mesmo, momentos de lazer.

As narrativas, como lembra Baldwin (2011, p. 110) também promovem reflexões morais acerca das experiências transmitidas, afinal, ao operarmos dentro de

um ambiente narrativo somos nós mesmos parte da narrativa dos outros. Esse duplo posicionamento impõe uma obrigação ética, de modo que devemos “remover nossos saltos” ao tratar das experiências dos outros. Para o seriado em questão, isso se aplica não somente em evitar julgar e condenar o Dr. Callahan pela hesitação que custou um ente querido, mas também a pensar a participação de crianças e adolescentes em situações de conflito armado no Oriente Médio.

Importante considerar também os efeitos que nossa estória tem no senso de ‘eu’ do indivíduo de quem a narrativa trata e daqueles que a recebem. Isto é, como narrativas midiáticas exercem impacto sobre o que sabemos de soldados da guerra do Afeganistão, frequentemente, vítimas de stress pós-traumático? Ou, como a comunidade médica compreende a atuação pouco comum do Dr. Callahan em um hospital público de grande porte?

Seriados e telenovelas podem ser lidos como construtores da realidade social, no sentido que oferecem representações da vida cotidiana que podem ser entendidas como formas de conhecimento e legitimação social (PUERTAS, 2005, p. 10) e seus personagens entendidos não como figurantes de uma narrativa, mas “pessoas reais”. O uso dos mesmos parâmetros para análise dos personagens de uma narrativa visual midiática e de uma “pessoal real” leva, por consequência, a uma aproximação entre realidade e narrativa midiática, tornando essencial a percepção crítica dos telespectadores sobre os graus de estereotipagem daqueles.

Considerações Finais

Narrar é fundamental não somente nas artes literárias, mas para o desempenho cognitivo, emocional, para a memória coletiva e para comunidade, para a identidade, enfim, para a cultura. Seus diversos gêneros estão associados a diferentes fins, e habilidades desenvolvidas ao longo da história das civilizações. Logo, não se pode pensar levemente sobre o tema. Ao promover a discussão sobre narrativa, é importante não desconsiderar as modalidades narrativas na sociedade, em particular, as produções narrativas midiáticas.

Em nosso trabalho, procuramos discutir as narrativas visuais enquanto artefatos culturais e apresentar aspectos estruturais e funcionais que podem ser articulados em análises dos mesmos. Por fim, oferecemos um experimento de análise tomando como base o seriado *The Night Shift*, e as narrativas das experiências do Dr. Callahan, a partir

das quais se observa a supervalorização da identidade do ‘médico’ (habilidades singulares), em detrimento da identidade do ‘soldado’ (vítima de stress pós-traumático) ao longo dos oito episódios. Para tal são utilizados movimentos de atribuição de culpa e orgulho, subunidades narrativas e a própria fragmentação da narrativa do ‘soldado’.

Com isso queremos deixar evidente o valor das narrativas midiáticas para a pesquisa, uma vez que são agentes informais de educação e podem influenciar as atitudes e percepções dos espectadores sobre a própria sociedade e seus outros membros. De outro modo, enquanto narrativas, os textos midiáticos nos permitem atingir maior compreensão de nossa cultura e tempo, por salientarem e re(a)presentarem valores e realizações de diferentes comunidades ou segmentos de comunidades.

Referências

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Famílias diante das telenovelas. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n.17. 2003. pp.1-21. Disponível em: <http://www.academia.edu/4236922/Familias_diante_das_novelas_Cadernos_de_Antropologia_e_Imagem> Acessado em: 12.julho.2014

BALDWIN, Clive. Living Narratively: from theory to experience (and back again). In: **Narrative works: issues, investigations and interventions**, Fredericton, 3(1), pp.98-117, 2003. Disponível em: <journals.hil.unb.ca> Acessado em: 10.jun.2014

BAMBERG, Michael. Who am I? Narration and its contribution to self and identity. In: **Theory and psychology**, Calgary, 21(1), 2010, pp.1-22. Disponível em: <<http://tap.sagepub.com>> Acessado em: 17.jul.2014.

CIHODARIU, Miriam. Narratives as instrumental research and as attempts of fixing meaning: the uses and misuses of the concept of “narratives”. In: **Journal Of Comparative Research in Anthropology and Sociology**, Bucareste, vol.3, n.2. 2012, pp.27-43. Disponível em: <compaso.eu/wp-content/uploads/2012/03/Compaso2012-32-Cihodariu.pdf> Acessado em: 12.julho.2014.

GEORGAKOPOULOU, Alexandra. Small stories, interaction and identities. In: **Applied Linguistics**, Oxford, vol. 35(3), 2010, pp.471-481. Disponível em: <applied.oxfordjournals.org/content/31/3/471.extract> Acessado em: 10.jun.2014

GEORGAKOPOULOU, Alexandra e GOUTSOS, Dionysis. **Discourse Analysis**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. In: **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, São Paulo, n.82, 2011, pp.61-86. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452011000100004> Acessado em: 22.jul.2014

HARTMANN, Luciana. Revelando Histórias: os usos do audiovisual na pesquisa com narradores da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. In: **CAMPOS – Revista de Antropologia Social**, Paraná, v. 5, n. 2, 2004, pp.65-86. Disponível em: <ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/campos/article/download/1621/1363> Acessado em: 18.jul.2014.

_____. Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. In: **Horizontes Antropológicos**, Brasília, 11(24), 2005. pp 125-153. Disponível em: <repositorio.unb.br/handle/10482/13109> Acessado em: 18.jul.2014.

LABOV, William e WALETZKY, Joshua. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: **Essays on the verbal and visual arts**. Washington, 1966. pp.12-44.

LABOV, W. Some Further Steps in Narrative Analysis. In: **Journal of Narrative and Life History**, 7 (1-4). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associate, 1997. pp.395-415.

LANGDON, Esther. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. In: **Antropologia em primeira mão**. Santa Catarina, 2007. pp.5-26. Disponível em: <www.antropologia.ufsc.br/artigo%2094%20rafael.pdf> Acessado em: 11.jun.2014

MACDOUGALL, David. The visual in anthropology. In: Marcus Banks e Howard Morphy (eds.), **Rethinking visual anthropology**. New Heaven: Yale University Press, 1997, pp. 276-295. Disponível em: <cscs.res.in/dataarchive/textfiles/textfile.2008.../file> Acessado em: 17.jul.2014

151

MOEN, Torill. Reflections on the narrative research approach. In: **International Journal of Qualitative Methodology**, Canada, 5(4), 2006. Disponível em: <http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/5_4/html/moen.htm> Acessado em: 11.jun.2014.

MOLIN, Daniel. **A Study of Gender Representation in Californication** (monografia). Malmö Universisty College. Suécia. 2007. 47f. Disponível em: <<http://dspace.mah.se/bitstream/handle/2043/7913/GenderrepresentationinCalifornication.pdf?sequence=1>> Acessado em: 11.jul.2014.

OCHS, Elinor. Narrative Lessons. In: Alessandro Duranti (ed.) **A companion to linguistic anthropology**. Malden: Blackwell publishing. 2004. pp. 269-289.

OCHS, Elinor e CAPPS, Lisa. Narrating the self. In: **Annual Reviews in Anthropology**. California, vol.25, 1996, pp.19-43. Disponível em: <<http://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.anthro.25.1.19>> Acessado em: 02.jun.2014

OLIVEIRA E PAIVA, Vera Lúcia Menezes de. A pesquisa narrativa: uma introdução. In: **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, vol.8 no.2, 2008. pp.1-16. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1984-63982008000200001&script=sci_arttext> Acessado em: 17.jul.2014

PIMENTA, S. and POOVAIAH, R. On defining visual narratives. In: Ravi Poovaiah (ed.), **Design Thoughts**. Indian Institute of Technology. India, 2010. Disponível em:<<http://www.idc.iitb.ac.in/resources/dt-aug-2010/On%20Defining%20Visual%20Narratives.pdf>> Acessado em 17.jul.2014

PUERTAS, Lorena. Research into Tv serials: past and present. In: **FORMATS: Revista de Comunicación Audiovisual**. Barcelona, n.4, 2005. Disponível em: <http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/arti_ing.htm> Acessado em: 17.jul.2014

RIAL, Carmen Sílvia. Por Uma Antropologia Do Visual Contemporâneo. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 2,1995, p.119-128. Disponível em: <www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a09.pdf > Acessado em: 17.jul.2014

SPITUNILK, Debra. Anthropology and mass media. In: **Annual Reviews in Anthropology**, Atlanta, n.22, 1993, pp.293-315. Disponível em: <media-anthropology.net/Spitulnik_MediaAnthro.pdf> Acessado em:17.julho.2014

TRAVANCAS, Isabel. **A mídia no foco da antropologia**. 26ª Reunião Brasileira de Antropologia. 2008. Porto Seguro, Bahia. pp.1-16. Disponível em: <www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD.../isabel%20travancas.pdf> Acessado em: 18.jun.2014

ZANINI, Maria Catarina. Assistir, ouvir, ler e narrar: o papel da mídia nas construções identitárias étnicas. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 48, n. 2, 2005. pp.699-736. Disponível em:< <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27222> > Acessado em: 22. Jul.2014