

Jacqueline Cantore e Marcelo Rubens Paiva

Séries — O livro

De onde vieram e como são feitas



Introdução

THE LONG AND WINDING ROAD

Jacqueline Cantore

A euforia na produção de séries de TV é generalizada e contagiante já faz alguns anos. Nos Estados Unidos, personagens complexos, sutis e de moralidade dúbia em enredos brilhantes proporcionaram, para taxonomia da imprensa americana, a terceira “era de ouro”. Com um número de plataformas de distribuição crescente e produções originais que praticamente dobraram desde 2009, a era virou “Peak TV”, e já foi até rebaixada para apenas uma era “dourada”, correndo o risco de exaustão narrativa. Enquanto isso, no Brasil, e em tosca comparação, o mercado criado a partir das leis e programas de incentivo à produção televisiva proporcionou só uma “corrida do ouro” que nunca chegou a amadurecer, tanto em termos criativos quanto financeiros. Ainda há a mesma euforia, causada mais pelos modelos de negócios do que por grandes ideias ou roteiros geniais. Nosso mercado, em ebulição há anos e com o eterno potencial de se tornar indústria, não o faz por pura incapacidade empreendedora e profissional.

Nunca se discutiu tanto o processo criativo, nunca se criaram tantas escolas e cursos especializados, nunca se quis tanto melhorar a qualidade do que se produz. Os artigos de lei e linhas de financiamento foram cruciais para que o cenário de televisão por assinatura do país começasse a mudar, mas só teremos eficácia industrial como a americana e variedade de opções quando canais e criadores tiverem o mesmo comprometimento criativo para alimentar o consumo contínuo

e a produção sustentável. Produziu-se barato para cumprir cotas e caro porque se podia — nada que sustente um mercado que vive de assinantes, audiência, produtos que geram negócios e formatos que viram franquias.

Motivada por minha experiência como executiva de canais de televisão, criei, em parceria com a produtora Panorâmica e os Canais Globo, o que imaginei que seria um importante passo para o amadurecimento do mercado de séries de ficção. No início de 2013, lançamos um evento anual exclusivamente para roteiristas de TV, o Programa Globosat de Roteiristas, em que criadores de séries de sucesso vinham ao Brasil para compartilhar suas experiências consagradas e um pouco de seu legado e processos criativos. O erro mais comum no Brasil até então era esperar que, no primeiro dia de trabalho, roteiristas começassem a escrever o primeiro episódio de uma série. Um convite ao fracasso: sem parâmetro de onde vai a história, do que é bom, do que é engraçado ou do que emociona, o roteirista trabalhava sozinho, paralisado, diretamente em um episódio. E só depois de enviar seu roteiro para um diretor, produtor ou canal é que recebia algum comentário — muitas vezes ambíguo, como “não era bem isso”. Com a urgência de entrega e financiamento garantido, a qualidade da história geralmente ficava em segundo plano.

Criar uma série não é um processo linear, não acontece da noite para o dia, e só avança com cabeças diferentes pensando ao mesmo tempo — em salas de roteiro, onde não se escreve, mas se trabalha para que a história fique (oralmente) de pé. Esse é um lugar onde há um olhar crítico coletivo. Experiências de vida variadas geram histórias diversas e verdadeiras, e as ideias que não servem para o grupo, comprometido única e exclusivamente com a história, logo dão espaço para outras com mais força e substância. O ego fica do lado de fora, o foco é a série e somente a série. O contraste de evolução em relação ao processo

individual é enorme. E é a forma de se criar na TV, um meio invariavelmente colaborativo.

Se na sala de roteiro de *Breaking Bad* oito roteiristas levavam até três semanas discutindo os dilemas morais que passavam pela cabeça do multidimensional Walter White de um único episódio, como um roteirista que trabalha sozinho e que não conhece Aristóteles ou Heidegger pode contar uma história sobre redenção que surta efeito na audiência? *House*, o médico não convencional e misógino, notoriamente inspirado em *Sherlock Holmes*, personagem do (também médico) Arthur Conan Doyle, levou quase um ano para ser desenvolvido. E Tony Soprano, da série *The Sopranos*, a pedra fundamental da nova produção de séries de TV, é um personagem multifacetado concebido por um autor obcecado por Fellini e influenciado por Tennessee Williams e Arthur Miller. *The Shield*, *Mad Men*, *Dexter*, *Veep*... todas essas grandes séries tinham uma premissa moral que ajudava o público americano a entender sua posição no mundo naquele momento. Paradoxalmente, nosso conteúdo parece estar sempre ligado ao jornalismo e ao rádio. Por quê?

Eventualmente vamos encontrar histórias que não são apenas reflexos da realidade, mas que nos ajudam a entender nosso momento de vida. Também vamos cultivar a figura do *showrunner*, que é o gestor artístico e quem dá unidade à série, administrando-a do roteiro à produção. Por enquanto, a figura central ainda está no diretor, que, por tradição, se sente obrigado a dar uma “marca” autoral, às vezes até em detrimento da história. E produtores também vão investir mais em desenvolvimento, contratando roteiristas profissionais que foquem em histórias mais do que nas demandas — e por quanto tempo for necessário. Enfim, o processo todo ainda será azeitado. Um dia...

Sem dar vazão a tantos projetos e por causa da crise financeira global, o Programa de Roteiristas da Globosat foi cancelado na sua terceira

edição. Mas não me dei por vencida. Conheci Marcelo Rubens Paiva numa sala de roteiro e, em nossas conversas, acabávamos sempre falando desse assunto, em especial sobre como as séries brasileiras ainda estão tão distantes das referências estrangeiras. Em vez de apenas resmungar, resolvemos trabalhar — e escrever um livro.

A tecnologia continua revolucionando a maneira como consumimos conteúdo. A grande convergência da internet com a televisão já aconteceu, possibilitando que o espectador tenha cada vez mais intimidade com a história. Nenhum assunto é tabu. Hoje, não temos mais apenas três horas de conteúdo original por noite. São muitas plataformas exibidoras e o terreno é fértil. Cabe a nós do mercado audiovisual braçuca “*step up our game*” [melhorar nosso jogo], ou seja, aprimorar todas as áreas do processo, amadurecendo criativa e financeiramente, para que nossas histórias sejam vistas pelo público local e estrangeiro com a mesma empolgação.

Séries — O livro é sobre o desenvolvimento dessas histórias, séries como as do mercado americano, que tem a produção com maior impacto no mundo. É um livro para autores, criadores e entusiastas, interessados em aprimorar seu processo criativo.

SIM OU NÃO AOS MÉTODOS?

Marcelo Rubens Paiva

Minha geração amava TV, nasceu influenciada por ela, acompanhou sua evolução e as muitas séries chamadas com desdém de “enlatados” pelo meio acadêmico e críticos. Aqui é o país do movimento antropofágico e do Cinema Novo. Manuais foram deliberadamente rasgados, demos as costas para a grande indústria, em especial para o cinemão de Hollywood, e decidimos por conta própria fazer uma arte revolucionária, na forma e no tema, em que o roteiro era o que menos importava: valia mais provocar o espectador, inserir um sentimento de

revolta, chamá-lo para uma grande revolução, com a câmera na mão e uma ideia na cabeça, do que as regras estabelecidas pelo mercado para nos oprimir.

Na faculdade, amávamos Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Ruy Guerra e Joaquim Pedro de Andrade. Porém amávamos também Hitchcock, Spielberg, Brian de Palma, Coppola, Scorsese e Ridley Scott, nomes da grande indústria que aprimoraram o método, ao invés de abandoná-lo. E amávamos também seriados.

Me angustia lembrar que, na minha formação na USP (Universidade de São Paulo), tive apenas uma matéria sobre roteiro; quatro meses para explorar e debater o pilar do audiovisual. Nas livrarias brasileiras, tinha apenas um livro técnico, *Da criação ao roteiro*, de 1984, do médico e teórico Doc Comparato, autor de telenovelas e seriados da Rede Globo, que sentia falta de colaboradores especialistas. Logo na apresentação, ele escreveu: “Existe apenas uma lei em dramaturgia: não existem leis em dramaturgia”.

Manuais sempre existiram. Aristóteles foi o primeiro autor de um de teatro, *Poética*. Ao analisar tragédias e comédias gregas de sucesso, notou um modelo infalível, quase matemático: em todas as peças teatrais, as cenas eram ligadas por ganchos; toda cena era importante para a história; se se tirasse uma e a história não mudasse, ela era inútil; a trama era conduzida pelas virtudes e defeitos dos personagens; os conflitos entre eles, através dos diálogos, revelavam suas características; um ponto de virada no final trazia uma revelação. Então, Aristóteles descobriu que na tragédia os personagens passam de um estado para o outro, mudam depois da revelação, traçam uma jornada do ponto A ao ponto B. Na comédia, não. E assim se estabeleceu a base de toda a dramaturgia futura, que foi para a radionovela, para o cinema, para a televisão. Que, claro, pode ser contestada (Brecht e Samuel Beckett são dos mais antiaristotélicos dos dramaturgos).

Os manuais que vieram depois utilizam o mesmo modelo: divisão de cenas, ganchos, ponto de virada, revelação. Comparato fez um manual que muitos no Brasil estudaram nas faculdades de comunicação dos anos 1980. Syd Field escreveu o *Manual do roteiro*. Robert McKee publicou seu *Story*, o manual dos manuais dos roteiristas. Tais livros não inventaram as regras do jogo. Assim como Aristóteles, viram o que dava certo, o que fazia sucesso, o que seguia uma lógica e se repetia.

Um erro da minha faculdade foi associar rádio com TV. Minha profissão, meu sindicato, é radialista. Em termos. Para escrever para televisão, encontramos abrigo em cursos de dramaturgia, em oficinas das grandes produtoras, como O2, empresas de comunicação, como a TV Globo, ou fora do Brasil. Televisão também é dramaturgia, também é cinema. Hoje, a USP se redimiou. O departamento de Rádio & TV se juntou com o de Cinema e virou o Curso Superior do Audiovisual.

Na minha primeira visita ao Museu Picasso, em Barcelona, tive uma epifania. No primeiro andar estavam expostos os estudos do pintor: uma anatomia realista de corpos. Sou leitor de métodos. Para romper com as formas, é preciso antes conhecê-las. Depois disso, Picasso pôde virar a pintura do avesso, deixar tudo fora de ordem. Eu me lembrei de Antunes Filho, que tocava o CPT (Centro de Pesquisas Teatrais) e inovou o gênero depois de fazer o chamado “teatrão”, um teatro mais convencional. Ele nos fazia estudar Aristóteles, para, depois, negá-lo, se fosse o caso. Era necessário antes ter a base, a comparação. E partíamos para Física Quântica, a do imprevisível: não se pode prever a localização exata da partícula no espaço, apenas a probabilidade de encontrá-la em locais diferentes. Antunes queria desconstruir o ator e a dramaturgia, criar um novo método: o do desequilíbrio.

A ideia deste livro partiu de um intensivo que fiz com Jacqueline numa sala de roteiro. McKee foi a chave que abriu minha mente, que me vez ouvi-la e segui-la. Ela é uma especialista. Eu poderia adorar uma

cena que ela considerava sem *beat*, mas sempre a acatava se me dizia para tirá-la. Eu já sabia fazer camadas de personagens, escaletas, diálogos. Mal sabia fazer uma “bíblia”. E aprendi os truques das muitas tramas de uma série, seu processo fordista, como uma linha de montagem, e a confiar numa sala de roteiro.

Tudo pode ser contestado. O que chamamos de *logline*, alguns chamam de premissa. Ainda existe a confusão entre sinopse e argumento. A apresentação de um projeto — a bíblia — é padronizada e sugerida por algumas empresas e editais de audiovisual, mas não todos. Fora do Brasil, a bíblia é outra. Já li a bíblia, ou o *pitch* (apresentação), de *True Detective*, que Nic Pizzolatto fez para a HBO. É genial e completamente original. Não segue as normas do mercado. Ele vendeu seu peixe e fez uma das séries mais deslumbrantes e inovadoras da TV. Pizzolatto foge do perfil de autor de série. Era escritor de contos e de romances policiais e dava aulas de literatura na Universidade da Carolina do Norte. Virou *showrunner* e escreveu a primeira temporada (e a melhor) sozinho.

Enquanto aqui nós pretendemos responder por que amamos séries, como elas surgiram, se desenvolveram e se é possível criar um método para escrevê-las (claro que sim), alguém está sempre sugerindo algo novo. Porém, o que importa é como contar uma história. Convenci Jacque a escrevermos este livro, porque o que ela sabia precisava ser compartilhado. Juntos, dividimos experiências. Acredito que ele possa ser útil a todos os fãs de séries, aos profissionais do mercado e sobretudo aos espectadores.

1. Senta que lá vem série

POR QUE AMAMOS HISTÓRIAS?

Amamos cinema, literatura, teatro, poesia, pintura, escultura, fotografia, dança e música porque nos representam, captam um retrato fiel ou adaptado de nós mesmos, tiram um raio X dos nossos humores, manias, virtudes, defeitos, sonhos e loucuras. Eles nos surpreendem, nos pegam com a guarda baixa, contam histórias, falam de heróis, mitos, daqueles que nos inspiram, nos emocionam, nos ensinam, nos levam por caminhos inimagináveis, eternizam nosso presente e passado e nos fazem pensar no futuro.

Queremos entender o que nos cerca, o outro, ela, ele, eu, eles, você, nós todos: a Humanidade. Queremos deixar uma marca. Se o planeta for devastado por um meteoro, um vírus, um desastre ambiental, um supervulcão ou uma guerra nuclear total e chegarem visitantes de outros planetas, queremos que saibam que fomos mais do que ruínas de civilizações, queremos que descubram o que pensamos, o que fizemos de belo e o que deu errado, quem foram Homero, Jesus, Cleópatra, Michelangelo, Leonardo, Dostoiévski, Chaplin, Gandhi, Nijinski, Callas, Kubrick, Woolf, Beauvoir, Gauguin, Van Gogh, Mozart, Beethoven, Machado, Frida, Beatles, Hendrix, Mandela, Rimbaud, Tom Jobim e tantos outros. Não queremos passar em branco, ser poeira estelar. Queremos deixar ideias, pensamentos, arte.

Quando passamos a nos comunicar com mímica e um vocabulário reduzido ao redor de fogueiras, começamos a imaginar e a narrar. Começamos a desenhar nas paredes de cavernas para ilustrar

experiências. Nelas, sempre havia uma representação, uma trama, uma caça, um costume ou traços aleatórios. Nelas, experiência e técnica. Diante de uma fogueira, sombras viram figuras em movimento projetadas nas paredes.

O que se descobriu até então?

Há 100 mil anos, os humanos usavam pigmento para pintar o corpo. Faziam colares e adornos a partir de pequenas conchas e de cascas de ovo de avestruz. Tudo isso era parte da comunicação. Indicavam hierarquia, estado de espírito, guerra. Eram fruto da vaidade do diferente, que levavam ao belo.

A primeira pintura rupestre, uma figura abstrata, foi encontrada numa caverna na África do Sul e data de 70 mil anos atrás: quatro traços que se cruzam, como no jogo da velha. Pinturas de 44 mil anos descobertas na Indonésia são os primeiros registros de uma narrativa visual: animais encurralados por homenzinhos com focinhos de mamíferos ou bicos de aves, uma demonstração de pensamento simbólico.

Neandertais na Espanha desenhavam com carvão há milhares de anos em paredes. Uma arte rupestre complexa ocupa as paredes da famosa caverna de Lascaux: são seiscentos desenhos que representam caçadas e enigmáticas flechas, triângulos, pontos, linhas pontilhadas, touros, cavalos, veados, mamutes, felinos, renas, ursos, rinocerontes — toda a proteína abundante de que precisavam —, em preto, vermelho, amarelo e marrom, marcados ali para a eternidade por nossos ancestrais. No Piauí, já foram catalogados mais de 1200 sítios arqueológicos. Estão desenhadas famílias e a fauna da região, como veados, tartarugas e tatus, além de cerimônias religiosas e sexuais e caçadas.

Essa é a prova de que histórias de caça eram contadas, a técnica era ensinada, e dessa forma a sobrevivência e a evolução, garantidas. Contar histórias nos alimenta, ensina a nos defender e nos mantém vivos.

E tudo nasceu da história oral. A oralidade garantiu a sobrevivência de ideias de historiadores e filósofos pré-socráticos que ainda não escreviam. Manteve vivas lendas indígenas e religiões monoteístas e politeístas. Graças à oralidade, somos o que somos. Na Alemanha do pós-guerra, quando o papel era escasso e muitos livros foram queimados pelos nazistas ou aqueceram as casas no inverno, tornou-se um hábito que histórias fossem lidas em voz alta, em especial nas rádios. Ainda hoje, os alemães costumam ir a livrarias e escutar com atenção autores lerem seus livros.

Para Platão, as sombras projetadas nas paredes de uma caverna pelas pessoas que passam transportando coisas do lado de fora podem ser libertadoras para quem está dentro, acorrentado. A escuridão é uma prisão. A luz da verdade, a educação, a linguagem e o conhecimento trazem sabedoria. O som que vem de fora é associado às pessoas. Quem está preso do lado de dentro pode conhecer assim novas realidades.

O homem saiu das cavernas, montou aldeias, cidades, impérios, civilizações, califados, dinastias, cantonados. Leis e lendas passaram a ser escritas; rituais, a ser praticados. Babilônicos e egípcios contavam, por toda parte, histórias sobre a construção de monumentos, homenageavam reis, detalhavam guerras, deixavam receitas de alimentos em paredes talhadas, obeliscos, pirâmides, papiros. Gregos filosofavam e ocupavam teatros para elaborar conflitos e arquétipos. Em todos os continentes, havia civilizações com leis, cultura e mitologias próprias: chun, han, macedônica, bizantina, persa, romana, asteca, inca. A Pedra de Roseta, encontrada por arqueólogos franceses em 1799, liderados por Napoleão no Egito, e que serviu de dicionário para desvendar hieróglifos, é um decreto escrito em egípcio antigo, demótico e grego, para se cultuar um faraó, Ptolomeu V, em que se narram, como numa propaganda oficial, todos os feitos do político.

A criatividade humana é ilimitada. A história oral sobre grandes feitos e sobre a origem da terra, do céu e da humanidade passava de geração para geração, de um povo para outro. Muitas histórias se tornaram sagradas. Vieram os poemas de Homero, as tragédias e as comédias gregas, os filósofos, os matemáticos, os historiadores, as escolas e as universidades, a censura e o Renascimento.

Segundo Aristóteles, todos os homens, por natureza, tendem ao saber: “Sinal disso é o amor pelas sensações. De fato, eles amam as sensações por si mesmas, independentemente da sua utilidade, e amam, acima de todas, a sensação da visão. O homem é dotado do poder de conhecer, principalmente a essência das coisas, tendo em vista ser ele constituído de sensibilidade”.

Vieram a prensa, a indústria editorial, o rádio, o cinema, a TV, os podcasts, e aqui estamos, cercados por histórias de personagens que nos encantam e nos revoltam, por tramas emocionantes e de tirar o fôlego, que agora podem ser carregadas no bolso ou emitidas em óculos. Amamos tragédias, histórias reais, interpretadas e ficcionais, mitologia, poemas épicos, romances, filmes, séries, porque precisamos delas para interagir, nos averiguar e investigar. Por meio da informação transmitida, hoje chamada de “conteúdo”, conseguimos compreender a nós mesmos e crescer, melhoramos como sociedade e indivíduos.

O conflito é a base da dramaturgia desde o teatro grego. O personagem de cinema contempla conflitos físicos e sociais. Na literatura, contempla o conflito interior, consciente e inconsciente. No teatro, as relações pessoais. E na televisão? É o único meio em que a história traz o conflito em todas essas camadas, distribuído de forma equilibrada através de personagens complexos. Esse é um dos seus segredos, a poção mágica que mistura todos os elementos e faz um efeito extraordinário em todos os povos, um caldo rico que informa e entretém, para o bem e para o mal. Muitos hoje conhecem História não

mais nas escolas e nos livros, mas assistindo a *Rome*, *Vikings*, *The Tudors*, *The Crown*, *Mad Men*, *Chernobyl*, *Band of Brothers*, *Da Terra à Lua*.

O escritor de ficção é especialista em conflitos interiores e pode elaborar páginas e páginas descrevendo o que se passa dentro da cabeça de um personagem, um sonho ou o que o cheiro de uma madeleine o faz recordar. E o de séries?

O que faz a gente voltar a ver um capítulo de uma série de TV na semana seguinte ou emendar um episódio no outro no streaming? Quem a gente vê na tela. São pessoas que provocam alguma coisa dentro da gente, algum sentimento, alguma emoção. Ou seja, a base de tudo é o personagem.

Os grandes personagens da televisão são complexos, fazem com que o espectador queira mais deles, seja porque simpatiza com ela/ele (eu gosto dela/dele), seja porque empatiza com ela/ele (eu sinto o que ela/ele sente). Mesmo com o controle remoto na mão, as pessoas ficam presas a um programa, pensando: ela/ele é igual a mim (pessoa comum)? É melhor do que eu (herói)? É pior do que eu (*underdog*)? É o meu oposto (anti-herói)?

Se eu não sentir nada com uma história, ela vai passar em branco. Preciso sentir alguma coisa quando entro naquele universo. Seja medo nas histórias de terror, adrenalina nas histórias de ação, empatia nos melodramas, graça nas comédias. A emoção é a ponte que liga a história e o espectador. É o que conecta tudo, no fim das contas — não importa o formato.

AS TRÊS ERAS DE OURO DA TV

Em 1927, Philo Farnsworth não imaginava o que estava por vir ao inventar a primeira câmera de TV. Era uma tecnologia eletromagnética bastante complexa para a época, com muitas patentes, e que durante

anos foi aperfeiçoada por outros engenheiros. Antes da Segunda Guerra Mundial, ela estava pronta. Mas poucos sabiam quais seriam as consequências dessa invenção, o seu propósito, e como aquele tubo que “imprimia” imagens numa tela através de ondas eletromagnéticas por um canhão de elétrons em raios catódicos mudaria a história da humanidade em linhas, pixels, LCDs e HDs.

Um dos primeiros usos foi na medicina: uma operação num hospital do Brooklyn foi transmitida para estudantes e médicos sentados diante de um aparelho em outra sala. Em grego, a palavra “tele” significa distante. Meses depois, transmitiram um jogo universitário de beisebol em Nova York entre Columbia e Princeton.

Em 1947, havia em Manhattan cerca de setecentos televisores. Setecentas famílias assistiam a um programa de culinária, *Twelfth Night*, a um *gameshow*, *Cash & Carry*, e, lógico, a jogos de beisebol. O mercado publicitário focou as atenções na novidade, e logo vieram os *Tonight* e *Today* shows (NBC), programas de revista e educacionais. Hoje, estão no ar mais de 31 mil programas de televisão num mundo sem fronteiras.

Na série *Mad Men*, que se passa nos anos 1960, uma das inovações estabelecidas pela ficcional agência de publicidade Sterling, Cooper & Partners é a criação de um departamento voltado para a televisão, que ninguém sabia exatamente como funcionaria. Um personagem secundário, Harry Crane, ficou encarregado, numa sala sem janelas (desprezada). A secretária da agência, Joan Holloway, era responsável por ler os roteiros dos programas e analisar qual produto poderia ser anunciado. Começou desprezado pelos “gênios” da propaganda e sócios, mas cresceu — a agência abriu um escritório em Los Angeles, onde os programas eram gravados, e seu responsável, Crane, se tornou sócio com o tempo e chegou a inclusive ter seu nome grafado no hall de entrada no fim da década, privilégio de poucos.

Até então, televisão não era considerada arte, mas entretenimento. *Mad Men*, *Twin Peaks*, do diretor David Lynch, *The Sopranos*, *The Wire*, *The Good Wife* e *Breaking Bad* começaram a chamar a atenção de críticos e acadêmicos que antes consideravam a televisão como algo secundário, e agora corriam para assinar os canais pagos.

O que define as séries de TV? São histórias que repetem uma mesma estrutura narrativa em episódios autocontidos, seriados. Ou são episódios em que a narrativa prossegue e não se encerra numa única exibição, muitas vezes no formato *cliffhanger* (a tradução seria algo como se segurar com um gancho à beira de um abismo), isto é, uma situação limite de perigo em que um herói salva outros personagens. As séries utilizaram toda a gama de truques cinematográficos recém-descobertos, como dublês, cenários falsos e, claro, muito suspense e ação para entreter o público.

Antes, sair de casa e ir a um cinema era um acontecimento, um programa único e familiar. Os filmes duravam entre uma hora e 1h30. Como as sessões aconteciam em horas “redondas” (14h, 16h, 18h, 20h e 22h), produtores, distribuidores e exibidores precisavam preencher o tempo entre uma exibição e outra com histórias curtas antes dos filmes. Buster Keaton foi o gênio cômico do absurdo que espantava e causava gargalhadas nas plateias do cinema mudo, assim como Chaplin. Por vezes, eram desenhos animados que entretiam: Mickey Mouse, Betty Boop. Ou então cinejornais.

Na Alemanha de 1910, *Sherlock Holmes*, uma cinessérie em cinco capítulos, desvendava crimes nos cinemas. Na França de 1911, era a vez do detetive Nick Winter — isso até aparecer o popular *Fantômas*, cinco filmes episódicos de um herói mascarado exibidos entre 1913 e 1914, adaptado do folhetim de Pierre Souvestre e Marcel Allain.

Thomas Edison fundou a Edison Manufacturing Company a fim de contratar especialistas e selecionar as tecnologias emergentes para serem desenvolvidas. Era uma espécie de Apple de dois séculos atrás. Ele estava por trás de tudo que envolvia eletricidade, imagem e som. Inventou o ditafone, que deu no fonograma entre 1870 e 1880. Depois de tornar possível ouvir música, queria que seu público visse imagens. Inventou o Kinetoscope, uma caixa em que o espectador colocava os olhos, como em um binóculo, e via cenas em movimento. Algumas foram serializadas, com uma caixa de exibição ao lado de outra: lutas de boxe, passos de dança, performances de vaudeville, até cenas do velório do presidente William McKinley, assassinado em 1901. Aliás, Edison também filmou uma reencenação da execução na cadeira elétrica, outra invenção sua, do assassino Leon Czolgosz, no seu estúdio Black Maria. Buscava aperfeiçoar a exibição de imagem para um público maior. Porém, a patente do cinema, inventado em 1896, ficou com o projetor desenvolvido pelos fotógrafos franceses Louis e Auguste Lumière. Edison deixou de lado sua tecnologia e abraçou a nova. Tornou-se um dos maiores produtores e exibidores de cinema dos Estados Unidos, aonde o cinema chegou com tudo, e as cinesséries também. Os americanos ficaram obcecados pela sétima arte. Logo uma indústria poderosa e lucrativa emergiu. E trouxe de fora talentos em ascensão, como o inglês Chaplin, que fez tanto cinesséries como longas-metragens (*O grande ditador*, de 1940, tinha mais de duas horas de duração). Ele começou produzindo séries de alguns minutos de um mesmo personagem, um vagabundo de bengala que se metia em confusões, divertindo o público antes dos filmes. Porém, Chaplin não coube no formato de um seriado, e ele mesmo passou a produzir, escrever, dirigir e atuar em longas, nem sempre na persona do andarilho “vagabundo”.

What Happened to Mary? [O que aconteceu com Mary?], o primeiro seriado de cinema americano, foi produzido pela Edison Studios.

Protagonizados por Mary Fuller, os doze episódios foram lançados mensalmente a partir de julho de 1912, coincidindo com os capítulos publicados em *The Ladie's Journal*. Além dessa história, outros folhetins publicados em jornais foram parar nas telonas, como *The Adventures of Kathlyn*, publicado em 1913 pelo *Chicago Tribune*, e *The Active Life of Dolly of the Dailies*, produzido pelo excêntrico magnata Randolph Hearst, simulacro de Cidadão Kane, junto com a Edison Studios.

No mundo todo, o formato se popularizou. Na Itália, foram produzidos *A quadrilha dos ratos cinzentos* e *O triângulo amarelo*, em 1917 e 1918. Na Alemanha, *Homunculus*, em 1915, e em 1919 o gênio do cinema Fritz Lang fez *Die Spinnen* [As aranhas]. Na Inglaterra, Charles Raymond fez *The Great London Mystery* [O grande mistério londrino] (1920), e na Espanha foi lançado *Mefisto* (1917). Com o advento do som, apareceram as grandes produções, como *Flash Gordon*, da Universal (1937), *Tarzan* e *Capitão Marvel* (1941).

No entanto, começaram as tensões na Europa. O mundo ficou na iminência de outra guerra global. O esforço de guerra, a venda de bônus, a ideologia e o patriotismo foram para as telas, e o cinejornal ganhou força, tornando-se um poderoso instrumento de propaganda oficial e doutrinação.

Quando o mundo viu filmetes que mostravam Hitler anexando a Áustria e sendo saudado pelo povo, acreditou que os austríacos tinham convidado os nazistas para acabar com o próprio país, o mesmo onde o *Führer* nasceu. Nada disso. O livro *A ordem do dia*, de Éric Vuillard, detalha a invasão dia a dia. Foram meses de uma negociação fracassada entre os dois governos. O que o mundo viu nos cinemas foi uma peça publicitária bolada pelo ministro da Propaganda alemão, Joseph Goebbels. Os austríacos não estavam nada felizes com a anexação, como aparecia nas telas, sua social-democracia fora derrubada por um golpe de Estado. As câmeras tinham flagrado apenas pessoas sorridentes e

felizes, acenando alienadas, à espera da carreta do exército alemão. No entanto, a cena fora reencenada depois. A passagem do exército nazista foi caótica. Teve um congestionamento enorme na estrada por falta de combustível. Os *panzers* ficaram parados a cem quilômetros de Viena no dia da invasão, para desespero de Hitler. Apenas no dia seguinte o exército conseguiu entrar na capital austríaca, trazendo sua máquina de guerra. Goebbels trouxe seu exército de cameramen, montadores, contrarregras e técnicos de som. As imagens foram editadas cuidadosamente, pós-sincronizadas. Milhares de figurantes, junto com os militantes nazistas da Áustria, se juntaram nas calçadas. Sorrisos, bandeirolas e saudações: uma multidão ariana se agita na passagem do cortejo. A guerra da propaganda começava antes de a guerra ser declarada, sem um tiro sequer. Hitler divulgava seu projeto pelo mundo. Tentou vender a ideia de que seria sempre bem-vindo pelas nações vizinhas. Fez um pacto com a Inglaterra e a União Soviética, para mais tarde traí-las. A censura logo imposta pelos “invasores” silenciou o enorme número de suicídios, em especial de judeus, e a fuga de toda a elite intelectual e política austríaca.

Os filmetes deturparam a realidade e mudaram a História. Enquanto Churchill se debruçava sobre microfones de rádio com uma oratória invejável para clamar pela resistência, Goebbels, o gênio do mal, ensinava o mundo a manipular a notícia com truques de ficção cinematográfica. Seu líder, Hitler, ensaiava diante do espelho gestos e caretas, com os olhos arregalados, como um ator amador expressionista.

Na guerra, o inimigo do front virou o vilão do cinema. Todos os cartuns voltaram a se dedicar ao tema, atores explicavam os princípios básicos da guerra, faziam campanha, o heroísmo era ressaltado, o cinema americano e europeu sofreu intervenção da censura e se voltou para o conflito, fazendo a cabeça de uma geração que lutou e sofreu.

Durante o confronto, a NBC e a CBS, grandes redes de rádio dos Estados Unidos, davam os primeiros passos. Quando a FCC (Federal Communications Commission) regulamentou o broadcast comercial em julho de 1941, a NBC se dividiu em *blue* [azul] e *red* [vermelho], continuou a NBC e surgiu a ABC, estabeleceu os limites, condutas, censura e regras para as três grandes redes.

Vieram a paz, o pós-guerra, a reconstrução, e a televisão se popularizou. No final da década de 1940, o seriado saiu das grandes telas e foi para a telinha. As séries viraram incubadoras de produtores, diretores e técnicos. Atores que depois ficaram famosos no cinema começaram ou se aposentaram em seriados, como John Wayne, Boris Karloff e Bela Lugosi. Um deles inclusive virou presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, de talento discutível: foi apresentador da série semanal *General Electric Theater* e da *Death Valley Days*, seu último trabalho como ator, em 1964.

A TV aos poucos deixou de ser um aparelho doméstico da segunda onda da Revolução Industrial para se tornar o principal eletrodoméstico do lar, o maior meio de divulgação de notícias, alertas, ideias e produtos.

A primeira era de ouro

A primeira era começou nos anos 1940. As *The Big Three* – ABC, NBC e CBS – dominaram por décadas a era da TV aberta nos Estados Unidos, cada qual focada no mesmo público amplo: a família americana. Reinaram praticamente sozinhas até 1986. Até nascer a Fox.

Redes com afiliadas espalhadas por todo o país utilizavam um padrão publicitário inspirado no do rádio: parte dos anúncios era local, em geral 50%, e parte, nacional. Se aproveitaram da massificação do consumo de produtos MADE IN USA, como eletrodomésticos, carros, roupas, cigarros, bebidas e alimentos do pós-guerra, por uma classe

média que aumentava a renda vertiginosamente e viajava de avião, agora. A TV ficava na sala, e toda a família assistia ao mesmo programa. Logo, os valores do *American Way of Life* foram fortalecidos, ampliados e exportados. Papai, mamãe, Bobby, Sally e o cachorro de estimação passavam as noites na sala em torno da televisão, que se assemelhava a um sólido móvel de madeira. O mesmo fizeram João e Maria, Juan Carlos e Maria Guadalupe, Jean Paul e Brigitte, Jacob e Sarah, que consumiam um produto barato, já pago pela TV local (americana), que aqui no Brasil foi chamado de maneira pejorativa de “enlatado”.

Muitas das primeiras séries levavam o nome de seus patrocinadores, ainda sob influência do que acontecia nos palcos de teatro, como *Texaco Start Theatre*, *The Chevrolet Tele-Theatre*, *The Philco Playhouse*, todas de 1948, ou *The Voice of Firestone* e *Ford Theatre Hour*, de 1949.

A pesquisadora Maíra Bianchini aponta: as séries dominavam o horário nobre. Foram produzidos e exportados westerns como *Gunsmoke* (CBS, 1955-75) e *Bonanza* (NBC, 1959-73), policiais como *Os intocáveis* (ABC, 1959-63) e *Starsky and Hutch* (ABC, 1975-9), e sitcoms como *I Love Lucy* (CBS, 1951-7), *A feiticeira* (ABC, 1964-72) e *Jeannie é um gênio* (NBC, 1965-70).

No Brasil, todas as crianças dos anos 1960 gritavam “Hi-yo, Silver”, jargão do *Cavaleiro solitário*, faziam o “Z” de Zorro com espadas de brinquedo, repetiam “Perigo, perigo!”, como em *Perdidos no espaço*, cantavam a abertura da série japonesa *National Kid*, temiam os seres abissais e os incas venusianos, vilões da série, e sabiam de cor a versão de Carlos Gonzaga para a música de abertura da série *Bat Masterson*, da NBC, que trazia o elegante caubói de bengala: “No Velho Oeste ele nasceu, e entre bravos se criou, seu nome lenda se tornou, Bat Masterson, sempre elegante e cordial...”.

Em 1959, uma série da CBS se destacou pela elaboração sofisticada dos roteiros, pela estranheza das tramas e pelos personagens complexos:

The Twilight Zone, de Rod Serling. Teve cinco temporadas (156 episódios), cujo piloto foi escrito por ninguém menos que Alfred Hitchcock, outro inglês importado pela poderosa indústria do audiovisual americana. Tudo na série era original, diferente, inspirado no clima pesado da Guerra Fria, nas incertezas da vida, na filosofia existencialista — qual o sentido da existência? — e sobretudo na popularização da psicanálise de Freud, Jung e Lacan, que desvendava dimensões escondidas no inconsciente e abria caminhos para a hipnose. Sonhos, delírios e fantasias se tornaram pesadelos recorrentes num mundo agora dominado pela ameaça invisível da força nuclear e de partículas destruidoras. *The Twilight Zone* ganhou novos episódios em cores em 1980, também pela CBS, em três temporadas, e outros em 2002 pela United Paramount. Além disso, teve um filme produzido em 1983 por Steven Spielberg, um entusiasta da série. Em 2019, a série novamente entrou em produção pela CBS All Access, sendo produzida pelo mestre do novo terror, Jordan Peele (dos filmes *Corra!* e *Nós*), e por Simon Kinberg (*X-Men*). A abertura é a mesma da série original, com a marcante trilha composta pelo compositor romeno Marius Constant. Sucesso atemporal. Clássico.

A segunda era de ouro

A segunda era surge com a TV a cabo. Nasce assim o público específico, também chamado de nicho. Os jovens e adolescentes, na contracultura, passam a questionar valores geracionais, a sociedade de consumo, a guerra, costumes dos pais, conservadorismo de uma sociedade repressora, a falta de direitos individuais. Enquanto os “velhos” assistiam aos programas tradicionais, os jovens passaram a ter sua própria TV, na qual os direitos individuais são representados e o país pode descobrir que não é formado por apenas uma cor, etnia, religião, gênero, um gosto sexual ou aptidão física. Isso não acontece porque o

mercado se tornou de repente altruísta e empático. O que se descobre é que a diversidade alimenta um potencial para fazer negócios e, principalmente, lucrar explorando públicos específicos. A sociedade patriarcal dominante entrou em colapso. A mulher se emancipou e não aceita mais as regras impostas pelo marido, ou seja, o comando do controle remoto. A TV já não era exclusividade da sala: foi para os quartos, porão, sótão, cozinha, para os pubs.

Mudou a estética. O nonsense virou comum. Aliados ao barateamento e à miniaturização da TV em cores estavam a pop art, o LSD, a influência do grafismo e das HQs, o rock, o desencanto, o fim da inocência e os questionamentos dos valores americanos, a rebeldia e a Guerra Fria, agora no comando de séries como *Túnel do tempo*, *Terra de gigantes*, *Perdidos no espaço*, *Jeannie é um gênio*, *A feiticeira*, *Batman* e *Agente 86*.

Justamente quando morria o criador de tudo, Farnsworth, o aparelho inventado por ele se tornou portátil. Os produtos e o consumo foram segmentados. Chegaram os canais pagos USA Network (1971), HBO (1972), Showtime (1976), TNT (1988), entre outros. A censura era mais branda na TV fechada, ou paga, livre das imposições do rigoroso FCC (órgão regulador e censor da área de telecomunicações e radiodifusão dos Estados Unidos desde 1934). A nudez, algo proibido e escandaloso na TV aberta (no caso da TV americana, é até hoje), se tornou comum, quase um diferencial da TV paga. Muitos do meio logo passaram a chamar HBO pejorativamente de “home boobs [peitos] office”. Cigarro, drogas, bebida, violência e, como dizem, “linguagem chula” estavam liberados.

A programação da TV aberta levava em conta agora a faixa etária, a classe social, a raça, a escolaridade e a religião dos telespectadores. A qualidade da dramaturgia e a estética das séries melhoraram. *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-7), *Chumbo grosso* (NBC, 1981-7) e *Twin*

Peaks (ABC, 1990-1) foram três séries revolucionárias, cada uma à sua maneira e em sua década.

The Mary Tyler Moore Show mostrava uma mulher independente, profissional, solteira e feliz — uma nova mulher —, além de ter estabelecido a musa de uma geração. Nada de ser uma dona de casa recatada ou se casar e ter filhos, o estereótipo feminino da sociedade patriarcal americana de décadas antes. Tudo bem estar solteira. E mais: com método contraceptivos e a pílula, a emancipação feminina, como um tsunami, derrubou tabus religiosos.

O drama policial *Chumbo grosso*, nos anos 1980, introduziu pela primeira vez o *multiplot*, tramas interlaçadas num mesmo episódio de série de TV. O piloto ganhou oito Emmys, um recorde que só foi quebrado anos depois por *The West Wing*.

Twin Peaks, série dos anos 1990 de David Lynch, foi completamente inovadora. Nunca se tinha visto aquilo tudo junto na televisão: um assassinato numa pacata cidadezinha do interior trazia surrealismo, arte, horror, melodrama e suspense ao estilo anglo-saxão. O público se perguntava: “Quem matou Laura Palmer?”. No Brasil, ela foi exibida pela Rede Globo no horário nobre, aos domingos às 22h, depois do *Fantástico* e dos *Gols da rodada*. Era a versão americana de “Quem matou Odete Roitman?” da icônica novela da Rede Globo, *Vale tudo* (de 1988), que se tornou cult e foi eleita uma das mais importantes da teledramaturgia brasileira.

Muitos afirmam que existem o antes e o depois de *The Sopranos*. Estreou em 1999 via uma empresa que no início vendia programas esportivos por cabo e hoje se tornou uma referência em séries. Como dizia seu slogan, “it’s not TV, it’s HBO” [não é TV, é HBO].

O nome Home Box Office (HBO) explica tudo: o usuário não precisaria mais se deslocar até uma locadora de vídeo; teria o produto em casa via cabo. A evolução logística do canal seguiu a evolução do

audiovisual. Depois do VHS veio o DVD. Num disco caberiam muitos episódios, e numa caixa, a temporada completa. O cabo foi substituído pelo satélite, que virou *on-demand*. E, dessa revolução, nasceu um produto feito em linha de montagem, cujo protagonista era complicado, amplo e problemático — como todos nós. Quem não tinha TV a cabo poderia assistir a *Família Soprano* comprando o DVD com toda a temporada ou alugando em locadoras. Surgia assim um novo hábito. Estava criado um público global. E mais dinheiro entrava no caixa dos estúdios, proporcionando salários maiores e atraindo grandes talentos.

A trama da série? Tony Soprano, um mafioso de Nova Jersey, adquire síndrome do pânico e vai fazer terapia. Chora quando uma família de patos procria no seu quintal e vai embora. Suas questões são intrincadas, a máfia não é mais a mesma, os mafiosos estão vendendo suas histórias para roteiristas, delatando familiares, algo impensável no passado, quando a *famiglia* vinha sempre em primeiro lugar. Para piorar, ele suspeita que sua mãe e seu tio estão fazendo um complô para... matá-lo — sua própria mãe!

A terceira era de ouro

The Sopranos estreou, e foi um acontecimento. A HBO passou a ter índices de audiência de TV aberta. A série era comentada em todas as rodas de conversas, jornais e revistas. Diziam: enfim, a magia da literatura, com seus personagens ovais e contraditórios, não planos nem maniqueístas, foi para a TV. Por trás do programa estava David Chase, um gênio irascível que já tinha mostrado seu talento como colaborador, em especial com a série da CBS *Northern Exposure*, grande sucesso de 1995, gravada no Alasca.

Assim, surgia outra novidade: o *showrunner*. Quem mandava agora era o chefe dos roteiristas, ou o idealizador do projeto, não mais o diretor ou o produtor do canal ou estúdio. A HBO interferiu na trama de *The*

Sopranos em apenas um episódio, quando Tony mata com as próprias mãos um traidor na primeira temporada; sugestão de um ex-mafioso que participava da sala de roteiro, depois de quase esganar Chase. Depois disso, a produtora nunca mais deu palpite.

Até 2007, a TV a cabo nos Estados Unidos não tinha nenhuma tradição de produzir ficção, que era coisa da HBO e da TV aberta, *period*. Foi preciso surgir duas séries fundamentais para que o comportamento do consumidor americano mudasse e ele passasse a procurar suas histórias na TV paga. A fila de personagens estranhos começava a aumentar. E que estranhos: Don Draper e Walter White.

Mad Men estreou em julho de 2007 e, seis meses depois, *Breaking Bad*, ambas no AMC, um canal de filmes clássicos que com sua ousadia inaugurou a era de séries de alta qualidade de longa duração (*high quality long form*).

A lista de séries revolucionárias e personagens instáveis só aumentava. Um professor de química comum, Walter White, se transforma no maior fabricante e traficante de metanfetamina (*Breaking Bad*). Uma agente da CIA que combate o terrorismo é bipolar (*Homeland*). Um policial de Baltimore briguento e viciado tem dificuldades de relacionamento (*The Wire*). Um detetive particular calmo e conciliador foi abusado sexualmente com seus irmãos por um padre e resolve se vingar de forma cruel (*Ray Donovan*).

Mais tramas são encabeçadas por gente esquisita. Uma agente secreta frustrada profissionalmente e presa num casamento pacato tenta capturar uma psicopata fascinante e imprevisível (*Killing Eve*). Após morrer, uma mulher completamente egoísta se torna uma boa pessoa para evitar ser torturada pelo resto da eternidade (*The Good Place*). Uma mulher de programa aplica conhecimentos de marketing em sua profissão (*O negócio*). Um pai carrasco que humilha os filhos mesmo doente não transfere a empresa para eles (*Succession*) – série que

ganhou o Emmy de 2019 de melhor roteiro e o Globo de Ouro de 2020 de melhor série dramática.

“São todos infelizes, moralmente comprometidos, complicados, profundamente humanos”, escreveu Brett Martin em *Homens difíceis*. São como nós, como nossos amigos, nossos parentes e nossos vizinhos. E somos nós que temos o controle remoto na mão e o cartão de crédito no bolso. Produções que falam de valores com que nos identificamos. E não existe nada de apenas um autor na televisão, um meio fundamentalmente colaborativo, tocado por um time. As novas produções não lembram em nada os antigos seriados ou enlatados da TV. Lembram, isso sim, a complexidade de Shakespeare, Dostoiévski e Kafka: personagens vingativos, problemáticos, estranhos, difíceis. Despertam repulsa e empatia. E gostamos deles por quê? Claro, nos identificamos.

A terceira onda foi uma ruptura que mudou o hábito das pessoas. Qual série você está vendo? Qual você recomenda? O que achou do final daquela? Com o advento da internet, do streaming, das plataformas e as quatro telas (TV, computador, tablet e celular), isso se solidificou, virou mainstream.

O STREAMING VIRA MAINSTREAM

Na premiação do Globo de Ouro, o povo da TV costumava ficar nas mesas do fundo, ofuscado pelos holofotes das primeiras fileiras, garrafas de champanhe e estrelas bêbadas, a do cinema.

Com o tempo, a configuração da plateia se alterou. Nas redes sociais, os prêmios dos indicados da televisão passaram a causar mais rebuliço que os do cinema. O Emmy deixou de ser uma versão brega do Oscar. Simples. No mundo todo, passamos a assistir àquelas séries e a seus atores ao longo do ano em casa, na cama, antes de dormir, num fim de semana, por vezes deixávamos de sair para ficar em casa vendo-os, ou

então convidávamos uma companhia, sonhávamos com eles. Todas estão disponíveis em TVs, computadores, tablets e celulares. Muitos dos filmes que disputavam prêmios não tinham sido assistidos pelo público. Alguns ainda não estavam em cartaz nos poucos cinemas da maioria das cidades. Claire Danes, James Gandolfini, Jon Hamm, Donald Glover, Elisabeth Moss, Peter Dinklage, Phoebe Waller-Bridge se tornaram semideuses, como os astros de Hollywood.

Aos poucos, Hollywood perdeu o preconceito contra a televisão e mergulhou nas produções de *small screen*. Pra que uma história de apenas duas horas, um filme, se podemos contá-la em cem, com muito mais profundidade?

Kevin Spacey (*House of Cards*), Steve Buscemi (*Boardwalk Empire*, inicialmente dirigida e produzida por Scorsese), Viola Davis (*How to Get Away With Murder*), Dustin Hoffman (*Lucky*), Nicole Kidman, Reese Witherspoon e a diva do cinema Meryl Streep (*Big Little Lies*), Jeff Daniels (*Newsroom*), Matthew McConaughey e Woody Harrelson (*True Detective*), Wagner Moura (*Narcos*), Selton Mello (*O mecanismo*), Alice Braga (*Queen of the South*), James Franco (*The Deuce*), Martin Sheen (*The West Wing*) e o filho Charlie (*Two and a Half Men*), Julia Roberts (*Homecoming*), George Clooney (*Catch 22*), a diva Glenn Close (*Damages*)... Todos foram para a TV. Os astros da TV, como Jeniffer Aniston e o cast do *Saturday Night Live*, foram para o cinema. E, a maior surpresa, séries encerradas, que deixaram uma legião de fãs órfãos, foram depois para as telonas, invertendo o processo que era até então comum de seriar na TV filmes bem-sucedidos.

Hawaii 5-0, *Missão impossível* e *As Panteras* são algumas das séries que viraram filmes décadas depois. *Breaking Bad*, *The Sopranos*, *Downton Abbey*, *Sex and the City* e as brasileiras *Os normais* e *Carcereiros* foram algumas das séries que viraram longas-metragens depois de encerradas. Apesar de Walter White ter morrido, o filme *El*

Camino narra o que aconteceu com Jesse, seu associado. Michael, filho do mítico ator James Gandolfini, o faz jovem numa produção cinematográfica, *The Many Saints of Newark*. E a família real britânica resolve se hospedar na casa da família Crawley em *Downton Abbey: O filme*.

Paralelamente, no humor ocorreu o mesmo fenômeno: com a série *M*A*S*H*, sobre médicos trapalhões no Vietnã, ou *Cheers*, um bar em que nova-iorquinos desabafavam sobre a vida, ou *Seinfeld*, a série sobre o nada em que quatro neuróticos de Nova York, todos vivendo de bicos e com tremenda dificuldade de relacionamento, divertiram o espectador inventando expressões ou revelando o pior (e mais engraçado) de nós.

Sim, também no humor existe a era antes e depois de *M*A*S*H* e de *Seinfeld*. A partir delas surgiram *Two and a Half Men*, *Friends*, *The Office*, *Modern Family*, *Big Bang Theory*, *Atlanta*, *30 Rock*, *Veep*, *Fleabag*, *Master of None*.

Por que as séries fascina? Porque na maioria das vezes elas contemplam as quatro camadas de conflito — física, social, interior e de relações pessoais — de forma equilibrada e com personagens complexos. E têm tempo para expandir suas camadas. Essa possibilidade foi explorada e se fortaleceu na virada do milênio, numa nova era da televisão.

No começo, heróis complexos fizeram com que a TV aberta — basicamente NBC, CBS, ABC e Fox — dominasse as indicações ao Emmy de melhor série dramática. Dos canais da TV paga, apenas a HBO se mantinha na disputa como intrusa começando com, lógico, *The Sopranos*. A tabela a seguir ilustra como, até 2007, a grande produtora de conteúdo original era a TV aberta. O asterisco indica o vencedor do Emmy e o negrito, as únicas séries da TV paga concorrendo ao prêmio.

2001	2002	2003
The West Wing (NBC)* ER (NBC)	The West Wing (NBC)* ER (NBC)	The West Wing (NBC)* CSI (CBS)

Law & Order (NBC) The Practice (ABC) The Sopranos (HBO)	Law & Order (NBC) The Practice (ABC) The Sopranos (HBO)	Law & Order (NBC) Six Feet Under (HBO) 24 (Fox)
2004	2005	2006
The West Wing (NBC)* CSI (CBS) Six Feet Under (HBO) The Sopranos (HBO) 24 (Fox)	The Sopranos* (HBO) CSI (CBS) Joan of Arcadia (CBS) 24 (Fox) The West Wing (NBC)	Lost (ABC)* Deadwood (HBO) Six Feet Under (HBO) 24 (Fox) The West Wing (NBC)
2006	2007	
24 (Fox)* Grey's Anatomy (ABC) House (Fox) The Sopranos (HBO) The West Wing (NBC)	The Sopranos (HBO)* Boston Legal (ABC) Grey's Anatomy (ABC) Heroes (NBC) House (Fox)	

Então, a partir de 2007, as séries da TV paga, que nos Estados Unidos atinge grande parte do país, com média de 100 milhões de assinantes, aos poucos suplantaram as da TV aberta em indicações ao Emmy, verba e público. Isso porque a TV paga é capaz de arriscar mais do que a TV aberta e criar séries que atingiam nichos específicos.

O AMC, um canal que até então passava apenas filmes antigos, investiu em duas séries “arriscadas”, que foram tão bem-sucedidas que acabaram mudando hábitos do público e transformando o cenário da TV paga americana: *Mad Men* e *Breaking Bad*. O FX não ficou atrás e investiu em histórias ousadas. O Showtime fez o mesmo com *Dexter* e *Homeland*.

A tabela a seguir mostra como, a partir de 2008, a TV paga foi ganhando proeminência na produção de séries de qualidade, reconhecidas pela Academia de Televisão.

2008	2009	2010
Mad Men (AMC)* Boston Legal (ABC) Damages (FX) Dexter (Showtime) House (Fox) Lost (ABC)	Mad Men (AMC)* Big Love (HBO) Breaking Bad (AMC) Damages (FX) Dexter (Showtime) House (Fox) Lost (ABC)	Mad Men (AMC)* Breaking Bad (AMC) Dexter (Showtime) The Good Wife (CBS) Lost (ABC) True Blood (HBO)
2011	2012	2013
Mad Men (AMC)*	Homeland (Showtime)*	Breaking Bad (AMC)*

MAD MEN (AMC)*
Boardwalk Empire (HBO)
Dexter (Showtime)
 Friday Night Lights (NBC)
Game of Thrones (HBO)
 The Good Wife (CBS)

HOMELAND (SHOWTIME)*
Boardwalk Empire (HBO)
Breaking Bad (AMC)
 Downton Abbey (PBS)
Game of Thrones (HBO)
Mad Men (AMC)

BREAKING BAD (AMC)*
 Downton Abbey (PBS)
Game of Thrones (HBO)
Homeland (Showtime)
House of Cards (Netflix)
Mad Men (AMC)

Mas, com o passar do tempo, o crescente número de serviços de streaming — Netflix, Hulu (Disney), Telecine, Globoplay, Apple e Amazon Prime, por exemplo —, que dependem apenas do número de assinantes, e não dos anunciantes, precisava se estabelecer. E investiram. Muito. Os maiores talentos do mercado em frente e atrás das câmeras foram em busca de liberdade criativa (e milhões de dólares). Não à toa, o número de indicações vindas de serviços de streaming cresceu — e papou Emmys.

Dentre os canais de TV paga que rivalizam essa liberdade, destacam-se os chamados “premium TV”, como HBO e Showtime. Esses canais não fazem acordo com anunciantes e, assim como os serviços de streaming, sua receita vem do pagamento mensal de inscrição dos telespectadores. Justamente por isso são mais caros que os demais canais da TV paga, como a TNT, mas também atraem os maiores talentos da indústria do entretenimento. Entre os streamings, a Netflix se destaca e inova ao colocar todos os episódios de uma série no ar de uma vez. Com o tempo, as séries da TV aberta sumiram das indicações. A única que resistiu foi *This Is Us*, da NBC.

2014	2015	2016
Breaking Bad (AMC)* Downton Abbey (PBS) Game of Thrones (HBO) House of Cards (Netflix) Mad Men (AMC) True Detective (HBO)	Game of Thrones (HBO)* Better Call Saul (AMC) Downton Abbey (PBS) Homeland (Showtime) House of Cards (Netflix) Mad Men (AMC) Orange Is the New Black (Netflix)	Game of Thrones (HBO)* The Americans (FX) Better Call Saul (AMC) Downton Abbey (PBS) Homeland (Showtime) House of Cards (Netflix) Mr. Robot (USA)
2017	2018	2019
The Handmaid's Tale (Hulu)* Better Call Saul (AMC) The Crown (Netflix) House of Cards (Netflix) Stranger Things (Netflix)	Game of Thrones (HBO)* The Americans (FX) The Crown (Netflix) The Handmaid's Tale (Hulu) Stranger Things (Netflix)	Game of Thrones (HBO)* Better Call Saul (AMC) Bodyguard (Netflix) Killing Eve (BBC America) Orange Is the New Black (Netflix)

This Is Us (NBC)
Westworld (HBO)

This Is Us (NBC)
Westworld (HBO)

Pose (FX)
Succession (HBO)
This Is Us (NBC)

2020

Succession (HBO)*
Better Call Saul (AMC)
The Crown (Netflix)
The Handmaid's Tale (Hulu)
Killing Eve (BBC America)
The Mandalorian (Disney +)
Ozark (Netflix)
Stranger Things (Netflix)

TEATRO + LITERATURA + CINEMA = SÉRIES DE TV

Teatro é teatro, com uma carpintaria própria testada há mais de 2500 anos em teatros gregos, que lotavam e encantavam até imperadores (Nero foi um que preferia os palcos gregos aos debates do Senado romano). Literatura é literatura, começou de modo industrial com a prensa de Gutenberg, o *roman de chevalerie* (romance de cavalaria), virou literatura romanceada com *Candide* (Voltaire) e *Dom Quixote de La Mancha* (Cervantes), e ganhou impulso no tempo das “descobertas” – navegadores faturaram tanto dinheiro saqueando o Novo Mundo, traficando metais e especiarias, quanto em direitos autorais de best-sellers. Autores estabeleceram as normas gramaticais de seus idiomas, como Dante (italiano), Shakespeare (inglês), Lutero e Goethe (alemão), Cervantes (espanhol), Malherbe e Molière (francês), Camões (português). Livros mudaram a história da humanidade, chacoalharam sociedades puritanas, debateram o Estado e a religião. Os textos de Lutero mudaram o cristianismo. Os de Marx causaram revoluções. Reis foram depostos graças a livros. A humanidade mudou depois de *A origem das espécies*, de Darwin. As mulheres não foram as mesmas depois de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir.

Cinema é cinema e já tem mais de cem anos. Virou arma de propaganda. Alguns filmes foram capazes de transformar as pessoas, mudar seus conceitos, como *Hearts and Minds*, que mudou a visão que

os americanos tinham da Guerra do Vietnã, *Day After*, que elevou os protestos contra a nuclearização do mundo, e *Uma verdade inconveniente*, sobre a catástrofe ambiental causada pelos combustíveis fósseis.

E as séries de TV? Elas conseguem aglutinar todos os formatos numa história que pode durar anos, trabalhando ao mesmo tempo com conflitos físicos, sociais, pessoais e interiores. Portanto, pode-se pensar na seguinte equação: teatro + literatura + cinema = séries.

No teatro, Eric Bentley já apontava que a história e a psicologia dos personagens são reveladas através de conflitos, o debate ou a discussão que rola no palco, revelando projetos, discordâncias e insatisfações. Por exemplo:

Como se pode contar que, num casal, um prefere ver filme, o outro, série?

Cena teatral. Num diálogo com discordância, seria a rubrica: “Marido senta-se no sofá, pega o controle e muda. Mulher entra e, furiosa, pega o controle de volta”. Vem a discussão.

Na literatura, temos a voz de um narrador presente ou onipresente, na primeira ou terceira pessoa, que conta como o marido e a mulher discutiram, pois discordaram sobre o que queriam assistir na única TV. O narrador é capaz de entrar na cabeça dos personagens, “ler” o que pensam e indicar o que reprimem, como aquela discussão vem se acumulando, como eram felizes, se apaixonaram, se casaram, e agora vivem uma rotina cheia de birras, em que o controle remoto é apenas um elemento revelador de algo muito maior. Numa cena de *Madame Bovary*, o romance dos romances do genial e inovador Flaubert, o “inventor” do realismo, que mudou a cabeça de todos os escritores, como Machado de Assis, Emma, a esposa entediada, no jantar, separa as ervilhas do resto e as esmaga com o talher. O leitor absorve todo o

psicológico daquela mulher e sua insatisfação com a vida que leva num gesto aparentemente sem importância.

No cinema, a imagem é um instrumento poderoso, como no giro da câmera na abertura de *Janela indiscreta* (Hitchcock), que mostra a janela voltada para um condomínio com muitas janelas, um apartamento, fotos de carros de corrida, um deles vindo em direção da câmera, uma pilha de revistas com a mesma foto na capa, uma câmera de fotografia com a lente quebrada e um sujeito com a perna engessada numa cadeira de rodas (James Stewart). Numa panorâmica, a câmera contou o que está acontecendo, quem é o personagem, o que faz ali. Para aquecer o coração do espectador, ele é acordado de surpresa por um beijo da noiva, como num sonho (ninguém menos que Grace Kelly).

No cinema, o ideal seria que a disputa do casal pelo controle remoto fosse contada sem palavras. Bastaria a cena: “Marido entra, joga o terno longe, afrouxa a gravata, senta-se no sofá, tira os sapatos, liga a TV e, ao acionar o controle remoto, o vemos sair de um filme que estava pausado, acessar um streaming e escolher um episódio de uma série. A esposa chega com uma taça de vinho, como se já estivesse pronta para ver o que estava pausado. Pega o controle e muda para o filme a que estava assistindo. Ele pega o controle de volta. Brigam pelo controle remoto, até ela desistir, jogar o vinho na cara dele e sair furiosa”.

Cada linguagem tem sua própria dinâmica, regras historicamente desenvolvidas graças a observações de produções bem-sucedidas, como Aristóteles descobriu ao analisar o sucesso das tragédias e comédias gregas. Se emplacou, a fórmula serve para outras. Não é o autor que olha o manual e diz: é assim que se faz. Mas se ele o levar a sério, irá se perguntar: se eu fizer assim, vai funcionar? Já o analista, crítico, teórico, aponta em manuais: é assim que os bem-sucedidos fizeram. Apesar de estarem sempre em evolução, é importante conhecer bem a linguagem do teatro, da literatura e do cinema — isso porque estamos começando a

entender a linguagem, as características, a gênese e a dinâmica das séries de TV. Não podemos esquecer que uma linguagem nasceu da outra, herdando características, que muitas vezes se cruzam. Rola um casamento, um flerte, um namoro entre os gêneros.

Como seria o conflito do controle remoto numa série? O tempo e personagens com várias camadas geram conflitos numerosos, o que pode estender a discussão para um divórcio que nunca se realiza, detonado no primeiro episódio, e depois vemos as consequências da separação, se rolar, no casal, na família, em todos. Entram na trama filhos, cada qual com seus problemas, o casal amigo, também em crise, o casal modelo (aquele que todos invejam), o terapeuta apaixonado pelo paciente, um possível amante, a família doida e falida. Como em *The Affair* ou *Divorce*.

A série de TV faz parte de uma indústria. Segue uma linha de montagem. É criada com técnica, não está apenas baseada na inspiração. No entanto, o que vale para o cinema vale para uma série? Em termos.

Se, por alto, podemos dividir um filme em começo, meio e fim, e esse final pode ser em aberto, como em geral pratica o bom cinema europeu, o que os americanos mais cartesianos detestam (para eles, filme tem que ter final), uma série quase sempre se encerra quando a personagem atinge seu objetivo. Walter White descobre que tem dois anos de vida e se propõe a deixar o sustento de sua família. O personagem (o herói) está chegando lá, mas não chega. Isso porque teremos um próximo capítulo, e queremos prender a atenção do espectador, ou então teremos uma segunda temporada, e talvez uma terceira, uma quarta...

Adia-se a morte de protagonistas ao máximo. Muitas vezes, pensamos: “Dessa, ele não escapa”. Escapa, sim, porque acabaram de assinar para mais uma temporada. Assim, Jon Snow morre, como no livro, porém tem que ressuscitar para a próxima temporada de *Game of Thrones*. Assim como um número infundável de personagens de

Westworld, como o herói vivido pelo nosso querido Rodrigo Santoro, morre e ressuscita na temporada seguinte.

Em *Breaking Bad* e *Boardwalk Empire*, os protagonistas Walter White e Nucky Thompson, depois de entrarem com tudo na bandidagem, pagam o preço e quase morrem no final. Isso se repete em cada temporada. Bem que Walter White deixa muito claro no primeiro episódio de *Breaking Bad* que ele vai morrer em dois anos. Em *The Affair*, Alison morre no final da quarta temporada. Surpresa. A série não termina. Uma nova temporada, a quinta, tem o ex-amante escritor, Noah, escrevendo sobre ela. Em *Vikings*, tudo deveria acabar quando o carismático rei Ragnar, que levou o povo nórdico a conquistar mares nunca antes navegados, é morto, certo? Errado. A série ganha mais duas temporadas, em que seus filhos disputam o poder.

Em *Euphoria*, a garota Rue se livra das drogas para voltar com tudo na última cena do último episódio da primeira temporada. Ela não se curou, como prometia a premissa da série. Os roteiristas nos enganaram para nos aprisionarem, grudarem a gente na tela, e aguardamos a próxima. Em *The Handmaid's Tale*, June, quando pensamos que ela vai fugir para a liberdade e reencontrar o marido no Canadá, desiste no último minuto e fica no terror de Gillead. Jon Snow, em *Game of Thrones*, precisava fazer uma promessa falsa para conseguir um cessar-fogo, mas sua honra pessoal o impediu de mentir, mesmo que para o bem comum.

O tema é a alma do roteiro, o coração, a mensagem, a moral da história. No cinema, em geral, um filme trata de um único tema/valor. Na televisão, uma série pode tratar de diversos temas, embora um seja predominante, porque é o que leva o espectador a se interessar pela história. *Mad Men* é sobre individualidade; *Game of Thrones*, *Vikings* e *Succession*, sobre poder.

McKee argumenta que a jornada de Walter White até a quarta temporada é de deterioração (por isso o título, “*breaking bad*”), mas, depois que ele mata o chefe Gus Fring, passa a ser de redenção, porque se propõe a salvar seu parceiro Jesse Pinkman do grupo de supremacistas que o mantém prisioneiro.

No cinema, é fácil identificar a jornada do herói, porque é o valor que motiva o personagem depois do “momento que dispara a história” (também conhecido como “incidente incitante”). Se ficar confuso, a cabeça funde. Se o protagonista começa lidando com medo, depois se envolve com orgulho e preconceito e termina com amor, a gente vai sair do cinema se perguntando: “Sobre o que afinal era essa história mesmo?”.

Em *Mad Men*, Matthew Weiner, um antigo roteirista de *The Sopranos*, apresenta o protagonista Don Draper como um conquistador carente, alcoólatra, excêntrico e autoritário, um gênio da publicidade, que se apaixona por seus casos amorosos num mundo patriarcal, racista e machista. É revelado que ele tem uma vida dupla, seu nome de verdade é Dick Whitman, um ex-covarde que fez de tudo para se livrar da Guerra da Coreia. Sua busca pela própria identidade é refletida em todos os personagens, em quase todas as cenas, em todos os episódios e em todas as sete temporadas — ou seja, em toda a série.

A revista *Business Insider* listou por que *Mad Men* é uma das melhores e mais bem escritas séries de todos os tempos:

1. Uma reviravolta nunca conduz a narrativa, como nas outras séries. As revelações não são muito exploradas.
2. Os personagens são memoráveis, e o público se identifica com todos.
3. A relação entre Don e sua ex-secretária, Peggy, é das mais complexas, envolve admiração, abuso moral e cumplicidade, sem nenhuma referência sexual.

4. Cada episódio parece um conto.
5. Os personagens lembram jornadas literárias, como personagens de livros.
6. Destacam-se a entrega, qualidade e beleza do elenco.
7. O capricho do figurino, direção de arte, composição de época.
8. Apesar de se passar nos anos 1960, ela parece falar dos dias de hoje e de temas sempre relevantes, como racismo, machismo, relações abusivas no trabalho, estresse, depressão, vícios e até da falta de cuidado com o lixo.

SÉRIES NO BRASIL

“De noite ou de dia, firme no volante, vai pela rodovia, bravo vigilante...” No Brasil, crianças e adolescentes dos anos 1960, o começo da TV, sabiam de cor a música da abertura da pioneira série de 38 episódios *O vigilante rodoviário*, produção exibida pela TV Tupi, reprisada depois pela Globo, e de *Capitão 7*, da Record.

O vigilante rodoviário foi um fenômeno. Tanto que seu ator, Carlos Miranda, responsável por dar vida ao policial rodoviário inspetor Carlos, encarnou na pele o personagem, largou a atuação, entrou para a polícia e foi vigiar rodovias dia e noite, em cima de uma Harley-Davidson ou no seu Simca Chambord, na época o carro mais veloz da indústria automobilística nacional.

Logo a Rede Globo adotou a fórmula com séries memoráveis como *A grande família*, *Ciranda cirandinha*, *Carga pesada*, *Malu Mulher*, *Plantão de polícia* e até o interativo *Você decide*, cujo final o público escolhia.

O humor e a irreverência dos anos 1980 dominaram séries como *Armação ilimitada* e *TV Pirata*. A dupla Fernanda Young e Alexandre Machado criou obras-primas como *Os normais* e *Os aspones*. A Record, com um núcleo de teledramaturgia não muito consolidado, mas nadando em dinheiro, embarcou em séries religiosas superproduzidas,

como *A história de Ester*, *Rei Davi*, *José do Egito* e *Milagres de Jesus*. Já a TV Cultura se especializou em séries infantojuvenis como *Castelo Rá-Tim-Bum*, *Cocoricó* e *Confissões de adolescente*. Esta última foi continuada pela Band, que também produziu *As aventuras de Tiazinha*.

A Globo Filmes, desde o longa-metragem *Guerra de Canudos*, de 1996, filme de 2h40 de Sérgio Rezende, costuma levar produções cinematográficas próprias para a telinha da TV Globo, dividindo-as em episódios, como numa série. Alguns filmes ganharam cenas extras, como *Elis*, de Hugo Prata, que dois anos depois de o filme ter sido lançado voltou ao estúdio para gravar cenas e incrementar a série. O filme *Tim Maia*, de Mauro Lima, foi para a TV com depoimentos de personagens vivos. E causou polêmica, já que um personagem retratado, o rei Roberto Carlos, contratado da Globo, deu depoimentos mudando algumas versões da história narrada. Uma escandalosa interferência no trabalho do diretor-roteirista, que pegou mal para a emissora, mais preocupada em limpar a barra do personagem biografado do que com a obra de arte.

Hoje a Globo Filmes sugere que o roteiro de alguns produtos, filmes, com potencial para virar série já seja dividido em quatro atos independentes, assim o filme pode ser exibido ao longo da semana em partes, na terça-feira, na quarta-feira, na quinta-feira e na sexta-feira. Segunda-feira historicamente é dia de *Tela quente*, e é mais fácil a Globo mudar de logo do que de grade — ou seja, a programação. Televisão aberta é hábito, ainda mais no Brasil, onde o almoço e o jantar são pautados por ela.

Filmes que são vistos por centenas de milhares ou poucos milhões de espectadores no cinema serão exibidos em quatro partes para dezenas de milhões de pessoas na televisão. Portanto, todos ganham com isso.

Com a crise global por conta da pandemia, a Globo anunciou que integraria em 2021 a TV aberta, a fechada e o streaming. Anunciou o

remake de um megassucesso de 1990, da antiga concorrente, a TV Manchete: *Pantanal*.

A jornalista Cristina Padiglione escreveu: “A Globo não foge à regra, mas se viu calçada num planejamento oportuno para apresentar uma grade de programação robusta no ano que vem [2021], graças à união com os canais pagos do grupo e seu serviço de streaming, o Globoplay, num modelo batizado como ‘Uma Só Globo’, em prática desde o início deste ano”.

Enfim, a HBO pegou as maiores produtoras de cinema e de filme publicitário do Brasil e investiu em séries de televisão: *Mandrake* (Conspiração Filmes), *Filhos do Carnaval* (O2), *(fdp)* (Pródigo), *O negócio* (Mixer) e *Alice* (Gullane). Curiosamente, não era gente de TV. Os melhores diretores de cinema do país, como Fernando Meirelles, Cao Hamburger, Cláudio Torres, Carol Jabor, Zé Henrique Fonseca, Sérgio Machado, Karim Aïnouz e Caíto Ortiz, foram convocados para dar início à era das séries brasileiras da TV paga, e apenas os dois primeiros já tinham trabalhado na TV, com *Castelo Rá-Tim-Bum* para a TV Cultura. E por que isso? Simples: queriam uma TV diferenciada, mais sofisticada, com cara de cinema.

A Netflix chegou e investiu na mesma galera, começando com a série *3%*, dirigida pelo premiadíssimo César Charlone. Dênis Nielsen, roteirista da Netflix (*3%* e *Sintonia*), deu uma explicação para isso: “Segundo a percepção dos profissionais da área de audiovisual, a terceira era de ouro da televisão é marcada por uma inversão ou um casamento de aspectos entre a TV e o cinema. Enquanto as produções televisivas têm qualidade visual cada vez melhor — é só pensar em séries como *Game of Thrones* e *The Crown*, cujas produções são tão caras e tecnológicas quanto as de cinema —, os filmes estão ficando mais serializados, com cada um se tornando um ‘episódio’ de um todo, vide o universo cinemático da Marvel e os próprios episódios de *Star Wars*.

Enquanto as séries passam a ter qualidade de cinema, o cinema de consumo em massa passa a se comportar como série”.

UMA ADAPTAÇÃO É FIEL?

Fiel a quê, à interpretação ou à visão de um autor? O próprio termo já diz tudo: é uma adaptação. Pode ser baseada ou inspirada. Quando é baseada, costuma seguir as linhas da trama do livro ou da peça adaptada. Quando é inspirada, segue a trama geral. Muitos personagens novos precisam ser inventados para ampliar ou resumir a trama. Outros são fundidos para dar camadas a eles.

Tem adaptações 100% fiéis à obra original. Polanski filmou a peça *Deus da carnificina*, de Yasmina Reza, do começo ao fim num apartamento. Esse não é o único exemplo, muitas peças de teatro foram adaptadas para o cinema, como clássicos de Shakespeare e de Tennessee Williams. Neil Simon é um dramaturgo americano constantemente adaptado para as telas, assim como David Mamet, Sam Shepard, Woody Allen e até o Nobel de literatura Eugene O'Neill.

A peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, rendeu filmes brasileiros e um francês (Palma de Ouro em Cannes e Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 1959). O vencedor do Oscar de 2017, *Moonlight*, é uma adaptação da peça *In Moonlight Black Boys Look Blue*, de Tarell McCraney. Peças de teatro também viraram séries. *I Love Lucy*, *Ilha dos birutas* e *A família Addams* tiveram origem nos palcos. A produção Amazon-BBC sensação do Emmy 2019 e do Globo de Ouro 2020, *Fleabag*, que ganhou por melhor atriz e série cômica, também é uma adaptação de uma peça teatral.

Costuma-se dizer que filme baseado em livro é a escolha de apenas uma trama: a principal. Existem adaptações totalmente fiéis, ou seja, em que os livros foram adaptados para o cinema exatamente como foram escritos. O clássico de Fitzgerald *O grande Gatsby* ganhou uma versão