

Scenes from a marriage: Bergman and TV series

This article sustains the idea that the miniseries that Swedish director Ingmar Bergman made for television in 1973, *Scenes from a marriage*, anticipates elements of the language of television series that were made around the beginning of the 21st century which were dense and had a profound narrative in a way that previously seemed to be restricted to other medias, such as literature and cinema. In this sense, Bergman's miniseries can be seen as an important predecessor of such series. This article theoretical framework is built upon Marshall McLuhan's thinking. We seek to reflect upon *Scenes from a marriage* and contemporary TV series in a diachronic approach, searching, in Bergman's miniseries, for aspects that would be picked upon by television series in the 21st century.

Keywords:

Television series; Ingmar Bergman; *Scenes from a marriage*.

Cenas de um casamento: Bergman e as séries de TV

Este artigo defende a ideia de que a minissérie que o diretor sueco Ingmar Bergman realizou para a televisão em 1973, *Cenas de um casamento*, antecipa elementos da linguagem de séries de TV que surgiram por volta do início do século XXI e que se caracterizaram por uma densidade e uma profundidade da narrativa que pareciam restritas a outras mídias, como a literatura e o cinema. Assim, a minissérie de Bergman pode ser vista como uma importante precursora de tais séries. A fundamentação teórica deste trabalho é construída a partir do pensamento de Marshall McLuhan. Procuramos refletir sobre *Cenas de um casamento* e as séries contemporâneas diacronicamente, buscando, na minissérie de Bergman, aspectos que viriam a ser retomados por seriados televisivos a partir da virada do século.

Palavras-chave:

seriados televisivos; Ingmar Bergman; *Cenas de um casamento*.

Introdução

Este trabalho defende a ideia de que a minissérie televisiva realizada pelo cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007) em 1973, *Cenas de um casamento* (*Scener ur ett äktenskap*), pode ser compreendida como precursora de determinadas séries de TV atuais. Nossa hipótese é que *Cenas de um casamento* antecipa elementos da linguagem audiovisual de seriados como *Os Sopranos* (*The Sopranos*, David Chase, HBO, 1999-2007), *The Wire* (David Simon, HBO, 2002-2008), *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC, 2008-2013) e *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC, 2007-2015). Essas séries, realizadas nos Estados Unidos nos últimos 20 anos¹, compõem um quadro geral que vem sendo tratado informalmente como uma nova “era de ouro da televisão”².

Essa minissérie de Bergman, que retrata o tortuoso percurso de um casal desde o momento em que sua aparente felicidade conjugal é exposta como farsa, passando pela infidelidade e culminando no divórcio, teve um enorme impacto na sociedade sueca. “Nas quartas-feiras à noite as ruas ficavam vazias, pois todos estavam em casa assistindo *Cenas de um casamento*”³, relembra Birgitta Steene (In: Fouché, 2008, documento eletrônico não paginado), acadêmica especialista no trabalho do diretor. De fato, o número de divórcios aumentou drasticamente no país após a exibição da série. É difícil encontrar os dados exatos ou mesmo precisar que parcela desse fenômeno pode ser creditada à série, mas é comum ler em textos jornalísticos a informação de que a taxa de divórcios teria dobrado⁴. No terceiro episódio de *Trespassing Bergman*⁵, o diretor sueco de origem chilena Daniel Espinosa afirma que houve um aumento de 50% nos divórcios nos seis meses seguintes à exibição da série. O próprio Bergman se refere a essa repercussão: “na Dinamarca, por exemplo, as estatísticas de divórcio subiram. Isso tem que ser algo bom!” (Bergman *apud* Shargel, 2007, p. 121). De acordo com Singer (2007, p. 193), “anos depois de *Cenas de um casamento* ter se tornado um *hit* ao redor do mundo”, Bergman mencionou o aumento nas taxas de divórcio em diferentes países e expressou seu contentamento com o ocorrido, tomando-o como um feito e “acrescentando que muitas pessoas que deveriam se divorciar talvez não o fizessem de outra forma”, ou seja, sem a série.

1. A enumeração dessas séries, que possivelmente sejam os maiores sucessos de público e de crítica do período, dá-se de forma indicativa; não exploraremos as especificidades de cada uma. As datas de realização desses seriados nos permitem identificar a virada do século como um marco inicial.

2. O uso dessa expressão para se referir ao ambiente midiático-televisivo atual pode ser verificado em textos jornalísticos (cf. Carr, 2014). O que se identifica como primeira era de ouro da televisão nos Estados Unidos ocorreu entre as décadas de 40 e de 50, e diz respeito às produções ao vivo predominantes nessa época de desenvolvimento inicial do meio televisivo. Bianculli (2016) se refere ao cenário atual como a “era de platina” da TV

3. A minissérie foi exibida pela televisão pública sueca ao longo de seis semanas seguidas, entre abril e maio de 1973, conforme registro no Swedish Film Database disponível em <http://www.svenskfilmdatabas.se/en/Item/?type=film&itemid=4934#release-dates> (Acesso em 30 mai. 2023).

4. Cf. Fouché, 2008; Brantley, 2014.

5. Trata-se de uma série de 2013 de seis episódios que convida seis diretores – um por episódio – a visitar a cinemateca de Bergman, na casa em que ele vivia na ilha de Fårö, na Suécia, para, a partir dos filmes que ali havia, discutir diversas questões relativas ao cinema.

Além desta introdução, na qual delineamos o propósito geral do trabalho, e das considerações finais, o corpo deste texto é composto por três partes: um segmento inicial em que abordamos a importância dos seriados televisivos na cultura contemporânea; em articulação com esses fatos, uma exposição de ideias de Marshall McLuhan, com o objetivo de sustentar teoricamente nosso trabalho; e, finalmente, um segmento em que identificamos aspectos de *Cenas de um casamento* que, parece-nos, permitem apontá-la como precursora das séries de TV atuais.

É preciso referir, ainda, que *Cenas de um casamento* foi lançada internacionalmente em uma versão editada para o cinema, de 2 horas e 47 minutos – a minissérie exibida originalmente na televisão sueca consistia de seis episódios⁶ com cerca de 50 minutos cada, totalizando quase 6 horas (é essa versão completa que utilizamos aqui como objeto de pesquisa). Há, portanto, mais de duas horas de material que ficaram de fora na versão para o cinema.

A distribuição internacional dessa versão editada deveu-se à fama de Bergman, que já há duas décadas, desde *Verão com Monika* (*Sommaren med Monika*, 1953), era amplamente conhecido e premiado fora da Suécia. A partir de filmes como *O Sétimo Selo* (*Det sjunde inseglet*, 1957), *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, 1957), *Persona* (1965) e *Gritos e Sussurros* (*Viskningar och rop*, 1972), o diretor foi reconhecido como um dos grandes expoentes do cinema de autor. Não havia hipótese de uma produção de Bergman não ser lançada internacionalmente; por isso, *Cenas de um casamento* precisava ir para o cinema.

Em sua autobiografia, Bergman (2013, p. 244) se refere à minissérie como um “filme de seis horas”. Na perspectiva com a qual trabalhamos aqui, no entanto, *Cenas de um casamento* não é pensada como cinema sendo exibido na televisão, mas como parte de um processo de formalização de uma linguagem audiovisual específica da televisão. Acreditamos que a minissérie de Bergman apontava, já no início dos anos 70, para potencialidades contidas no meio televisivo que seriam retomadas e trabalhadas mais claramente apenas a partir da virada do século XXI, em séries como as que referimos anteriormente. Ao longo do texto, discutiremos elementos e aspectos de *Cenas de um casamento* para evidenciar, justamente, que ali não se tratava de cinema, mas de televisão – contrapondo-nos a essa declaração do autor, de forma paradoxal, a partir de sua própria obra. Nossa intenção é buscar em Bergman um possível precursor das séries de TV atuais e refletir sobre ambos diacronicamente.

As séries de TV na cultura contemporânea

Os seriados televisivos parecem ter ganho uma nova – e crescente – importância na cultura contemporânea. Uma série de desenvolvimentos tecnológicos alterou radicalmente a forma de consumo desses produtos midiáticos. As principais inovações podem ser reconhecidas, na primeira década do século, no lançamento de DVDs de temporadas dos seriados e nos downloads de episódios na internet, e, na década atual, na proliferação de serviços *on demand*

6. *Inocência e pânico*; *A arte de colocar as coisas por baixo do tapete*; *Paula*; *O vale de lágrimas*; *Os analfabetos*; e *No meio da noite em uma casa escura em algum lugar do mundo*.

como o Netflix. Embora não seja uma novidade tecnológica, a própria disseminação da TV a cabo, especialmente em países emergentes como o Brasil, também pode ser vista como parte importante desse processo.

Se antes requeria-se da audiência sua presença em frente à televisão em um horário específico, agora os espectadores têm a oportunidade de ver as séries quando lhes convém; se antes era preciso esperar pela semana seguinte para conferir um novo episódio, agora os episódios podem ser vistos em sequência. Consequência disso, se antes assistir uma temporada completa de um seriado era uma experiência diluída em meses, agora temporadas inteiras podem ser vistas em um dia.

Essas mudanças na forma de consumo dos seriados parecem ter provocado um maior grau de envolvimento dos espectadores com as séries. Um exemplo claro disso é a proliferação de fóruns de discussão na internet destinados às séries. Esse debate tem se tornado gradativamente mais informado e, inclusive, embasado teoricamente: recentes iniciativas de divulgação da filosofia se apoiam em produtos da cultura de massa; assim, publicam-se títulos como *A família Soprano e a filosofia* (Fort, 2004), em que temas filosóficos são discutidos a partir de problemáticas da série.

Nesse contexto, a cidade de Albuquerque, no Novo México, aproveita-se atualmente de um turismo de nicho de fãs da série *Breaking Bad*, bem como a cidade de Dubrovnik, na Croácia, onde foram filmadas cenas de *Game of Thrones* (David Benioff; D. B. Weiss, HBO, 2011-2019) Até mesmo *Chernobyl* (Craig Mazin, HBO, 2019), local do maior acidente nuclear da história, e que, por conta da radioatividade, tornou-se uma cidade-fantasma, viu um aumento do fluxo de turistas após o lançamento da série de mesmo nome, em 2019 (Noack, 2019). Esses são exemplos de um fenômeno que, acreditamos, permite afirmar que as séries se tornaram parte definitiva da cultura contemporânea⁷. Tomados em seu conjunto, esses elementos constituem o que Silva (2014a) chamou de *cultura das séries*.

É preciso dizer que esse *hype* é em parte estimulado pelos próprios responsáveis pelas séries, que, em uma clara estratégia de autopromoção, não hesitam em conceder entrevistas defendendo a ideia de que as séries (ou seja, o seu próprio meio de expressão) ocupam hoje a função que a literatura exercia no século XIX. Assim, podemos ler Michael Hirst, o idealizador da série *Vikings* (History, 2013-), defender que o romance “é um formato morto. Pertencia ao século XIX e refletia a sociedade do século XIX. [...] Agora bastam a internet e os vídeos *à la carte*” (In: Celis, 2015, documento eletrônico não paginado). Para Carlton Cuse, um dos produtores de *Lost* (Jeffrey Lieber; J. J. Abrams; Damon Lindelof, ABC, 2004-2010), “as séries são os novos livros, uma nova forma de literatura”⁸ (In: Ayuso, 2014, documento eletrônico não paginado).

7. Ainda que utilizemos, neste texto, apenas exemplos de seriados estadunidenses, não se trata de um fenômeno restrito aos Estados Unidos.

8. Essas afirmações, em nossa visão, têm caráter publicístico, e estão aqui elencadas para demonstrar a crescente importância das séries na cultura contemporânea; ou seja, não compartilhamos dessas ideias dando conta de que o formato do romance está morto, ou que as séries substituíram os livros.

Não são, porém, apenas os próprios produtores que identificam aí um fenômeno cultural; o tema também vem sendo tratado por críticos culturais e acadêmicos. Para Carrión (2011), as séries estadunidenses do século XXI ocupam o lugar que os filmes de Hollywood ocuparam na segunda metade do século XX.

Nesse contexto, as séries podem inclusive serem vistas como ferramentas que auxiliam em nossa compreensão de contextos distantes do nosso, seja espacial ou temporalmente. Há um exemplo atual relevante: têm ocorrido nos Estados Unidos, de forma recorrente nos últimos anos, grandes protestos após casos de violência policial contra homens negros. Em um desses casos, ocorrido em 2015 em Baltimore, Freddie Gray, de 25 anos, negro, foi preso; enquanto estava sob custódia da polícia, ele sofreu uma lesão que o deixou em coma, morrendo uma semana depois. O caso gerou protestos e violentos conflitos na cidade. Baltimore é onde se passa *The Wire*; nessa série, cada uma de suas cinco temporadas está focada em uma instituição da cidade e na sua relação com a polícia (a primeira temporada é sobre o tráfico de drogas, por exemplo). Ou seja, dois dos elementos que garantem unidade à série são a própria cidade na qual ela se passa e a temática policial. Trazemos esse fato para dizer que se poderia levantar a hipótese de que assistir *The Wire* seja um instrumento mais adequado para compreender as tensões que lá se passam entre os cidadãos e a polícia do que outras ferramentas disponíveis, como o jornalismo, por exemplo. Em entrevista concedida a Mungoli (2018, p. 146), François Jost afirma que “as séries às vezes nos proporcionam maior compreensão dos fenômenos que ocorrem na sociedade do que os pesados tratados que deles se ocupam”. Assim, as séries televisivas parecem estar se tornando referências para se compreender as circunstâncias de um dado contexto e determinados acontecimentos⁹.

Aqui, essa maior importância que os seriados televisivos parecem assumir atualmente na cultura é pensada do ponto de vista de sua linguagem. O teórico da comunicação canadense Marshall McLuhan (2006) refletiu sobre como códigos da cultura sofrem alterações a partir de inovações nas mediações tecnológicas. Para ele, não é possível entender determinadas transformações sociais e culturais sem que se entendam as transformações ocorridas nos meios (ou tecnologias; são termos intercambiáveis, para o autor) – e podem-se identificar diferentes paradigmas em diferentes períodos da história conforme a tecnologia desenvolvida.

Segundo McLuhan, novos meios modificam a forma com que vemos e percebemos o mundo. É isso que lhe permite afirmar que o pensamento do homem do século XX é profundamente diferente do homem do século XIX: Ele considera que a eletricidade transformou radicalmente nosso pensamento. Portanto, se a partir da invenção dos tipos móveis por Gutenberg vivemos no que McLuhan chamou de galáxia de Gutenberg, agora vivemos na galáxia da eletricidade.

A ideia de McLuhan que utilizamos aqui para sustentar nossa hipótese central é a de que novos meios instauram novas linguagens – ou seja, o surgimento da televisão inaugura uma linguagem propriamente televisiva. No pensamento

9. O diário francês *Libération* publicou à época artigo que afirmava, de forma figurativa, que, no momento, acontecia em Baltimore a sexta temporada de *The Wire*. Cf. Bacque; Flamand; Talpin, 2015.

materialista desse autor, o meio é muito mais complexo do que um simples canal (tal como o pensavam os primeiros teóricos estadunidenses da comunicação, como Shannon, Weaver e Lasswell). Assim, de acordo com ele, “para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos” (McLuhan, 2006, p. 21).

A ideia de que o meio é a mensagem aponta para o fato de que – nessa perspectiva –, muito mais importante do que a mensagem que está sendo veiculada por um dado meio, é a forma, a linguagem na qual ela está sendo veiculada. Ou seja, o que é essencial efetivamente é o meio, pois a mensagem que ele irá veicular será moldada por esse meio. Daí decorre a ideia de que o surgimento de um meio novo faz com que se crie uma nova linguagem. Assim, a partir de McLuhan, podemos falar em uma linguagem audiovisual especificamente televisiva que é inaugurada a partir do advento da tecnologia, do meio televisivo. O que é essencial notar ainda da perspectiva de McLuhan, para os efeitos deste trabalho, é que uma nova linguagem se aproveita, em sua constituição, das linguagens dos meios anteriores. Assim, quando a televisão é inventada, ela constrói a sua linguagem a partir das linguagens de outros meios anteriores a ele, como, por exemplo, o rádio e o cinema, e das novas potencialidades que são garantidas pelas inovações tecnológicas dela própria, televisão. No caso em estudo aqui, isso significa que Bergman se vale do cinema para fazer televisão – esta tem suas especificidades, mas não se constitui como ruptura completa com o cinema. Retomaremos essa ideia, de forma mais específica e em articulação com *Cenas de um casamento*, no próximo segmento do artigo.

Cenas de um casamento

A proposta deste segmento do artigo é pensar *Cenas de um casamento* em relação com as séries de TV contemporâneas. Aqui, apresentamos alguns elementos dessa minissérie que sustentam o argumento central do trabalho, ou seja, a ideia de que essa obra de Bergman antecipa aspectos da linguagem audiovisual de algumas séries televisivas que, a partir da virada do século, tornaram-se sucesso de público e de crítica e ganharam importância na cultura contemporânea. Assim, o que propomos é que alguns dos elementos constitutivos dessa linguagem já estavam em *Cenas de um casamento*; aqui, nosso objetivo é caracterizá-los. Também buscaremos demonstrar que esta minissérie de Bergman é um exemplo daquilo a que Jason Mittell (2012; 2015) se refere de forma recorrente como complexidade narrativa.

Nossa hipótese está alicerçada no conceito de audiovisualidade (Silva; Rossini; Rosário; Kilpp, 2009), compreendido como uma virtualidade. Esse conceito está ligado a uma noção de devir: atualiza-se em uma forma audiovisual, mas “permanece simultaneamente em devir [...] o que] significa dizer que permanece como uma reserva, cujas forças criativas apontam para a criação de novos audiovisuais ainda não conhecidos” (Silva, 2007, p. 146). A audiovisualidade dá conta de potencialidades que permanecem em virtualidade, de potências de diferenciação que poderão vir a atualizá-la futuramente. A virtualidade se refere a uma espécie de conjunto diferencial de transformações em potencial.

A criação no audiovisual ocorre a partir da audiovisualidade, compreendida como virtualidade: “entre o virtual e o que se atualiza como efeito de audiovisualidade o que há é uma força criativa a ser ressaltada capaz de se atualizar de maneira imprevista” (Silva, 2007, p. 147). Um dos conceitos que contribuiu para a elaboração dessa ideia de audiovisualidade é o de imagicidade. Trata-se de um neologismo criado pelo teórico e cineasta russo Sergei Eisenstein (2002), que afirmava que já havia um cinema mesmo antes do advento do cinematógrafo. Silva (2007, p. 146) fala em “devires potenciais do audiovisual”. A ideia de audiovisualidade nos ajuda a sustentar a hipótese de que *Cenas de um casamento* já dava a ver potencialidades audiovisuais que seriam expressas mais concretamente pelas séries estadunidenses contemporâneas – potencialidades imprevistas à época de lançamento da minissérie.

Os principais elementos que permitem estabelecer a aproximação entre a minissérie de Bergman e as séries contemporâneas, parece-nos, são a forma de estrutura do roteiro; o desenvolvimento de uma história que evolui gradativamente ao longo de anos (as referências não são precisas, mas pode-se afirmar que entre o primeiro e o sexto episódio de *Cenas de um casamento* se passam entre 10 e 15 anos); a densidade da narrativa; a complexidade¹⁰ da construção dos personagens; e o retrato de um dado contexto histórico e social. Esses aspectos da linguagem audiovisual, que operam uma forma distinta no cinema, aparecem na minissérie de Bergman já em parâmetros que podem ser compreendidos como pertencentes a uma linguagem especificamente televisiva.

Essa distinção entre a linguagem do cinema e a da televisão pode mesmo ser verificada em comparação entre as duas versões de *Cenas de um casamento*. Friend e Strimban (2014) referem-se a uma série de sutilezas presentes na minissérie, mas ausentes da versão editada. Para eles, esta se caracteriza, em momentos, por sua abruptidão, especialmente no que toca à construção dos personagens. Se na versão da televisão as mudanças são construídas ao longo dos episódios, no cinema as transições e as mudanças pelas quais passam Johan e Marianne ao longo dos anos são demasiadamente aceleradas, segundo Friend e Strimban (2014). Mittell (2012, p. 33), ao definir a complexidade narrativa das séries contemporâneas, nota como “o aprofundamento na caracterização das personagens, a continuidade do enredo e as variações a cada episódio não são possíveis num filme de duas horas de duração”.

A premissa da minissérie, vista da perspectiva de Johan e Marianne, o casal ali retratado, pode ser compreendida como: não estamos tão felizes quanto as aparências fazem supor. Metaforicamente, é um diagnóstico que pode ser estendido à situação que o país vivia naquele momento: passadas as duas guerras mundiais, a Suécia era democrática, desenvolvida economicamente e igualitária. Tratava-se de uma próspera e avançada sociedade do norte da Europa – e, no entanto, os descontentamentos e conflitos interiores permaneciam. Assim, da mesma maneira com que os protestos de Baltimore podem ser melhor compreendidos a partir de *The Wire*, também *Cenas de um casamento* é uma forma possível para entrarmos em contato com aspectos

10. Termos como densidade, complexidade e qualidade são utilizados com frequência para se referir às séries contemporâneas na literatura acadêmica. Buonanno (2019, p. 43), por exemplo, refere-se a elas como “dramas de qualidade/complexos/densos da TV do século XXI”.

do contexto social da Suécia do início da década de 70, especificamente, e também de processos que se dão globalmente, como feminismo e divórcio. Bergman foi, portanto, capaz de captar elementos do contexto da época e inseri-los em sua narrativa, especialmente nos diálogos – a partir de limites e de potencialidades que a linguagem televisiva tem de retratar um dado contexto histórico-social, ou mesmo de reconstruí-lo audiovisualmente, como em *Mad Men*, produção do século XXI cuja narrativa é centrada na década de 60 do século XX nos Estados Unidos.

O que pode ser visto na minissérie de Bergman, a partir de seu retrato de uma sociedade democrática que avançou muito em um espaço de poucas décadas, são os conflitos que se dão por conta dos descompassos entre seu presente e os resquícios de seu passado recente. Assim, existe na série um conflito claro entre o machismo herdado da sociedade patriarcal do século XIX e os avanços de uma sociedade do século XX que almeja a igualdade de gêneros. Essa disjunção está na base do conflito entre Johan e Marianne. Quando ela engravida acidentalmente, os dois ponderam com relativa tranquilidade, sem ceder a dilemas religiosos, a possibilidade de ela abortar. O que fica evidente na conversa entre os dois, no entanto, é o desinteresse de Johan, que parece pouco impactado pela perspectiva de ter um novo filho. Assim, filhos parecem seguir sendo responsabilidade exclusiva da mãe. Marianne é uma advogada bem-sucedida, mas precisa responder perguntas sobre como conciliar o trabalho com a casa e a família – e, de fato, apenas ela se ocupa dos afazeres domésticos e das filhas do casal.

Há na série, portanto, a representação de um fenômeno histórico-social complexo, de luta das mulheres, com discussões explícitas sobre o feminismo. A incapacidade de Johan de lidar com demandas feministas que modificam o papel do homem atravessa toda a série e encontra sua expressão máxima no 5º episódio, quando, prestes a assinar os papéis do divórcio, ele agride fisicamente Marianne. Vale notar que a própria possibilidade de um casal se divorciar tornou-se aceita social e juridicamente apenas a partir do século XX.

Fazemos esses apontamentos relativos ao conteúdo da série pois concordamos com as afirmações de Silva (2015) de que as transformações formais do drama televisivo

se deram a partir de relações com os conteúdos, através das tentativas de representar as próprias transformações nas dinâmicas sociais e nos modos de concepção de mundo. Por isso mesmo, o entendimento das transformações por que passou a forma do drama televisivo no decurso de sua história não pode ser isolado dos contextos e das singularidades a que cada obra se relaciona diretamente, sejam de ordem discursiva (mudanças nos modos de endereçamento dos conteúdos), de ordem tecnológica (transformações nas possibilidades técnicas de transmissão dos conteúdos) e de ordem social (modificações nas dinâmicas sociais representadas pelos conteúdos). (Silva, 2015, p. 133)

O conflito central da série – a ideia de que o casal não está tão bem quanto parece estar – é exposto já nas primeiras cenas do primeiro episódio, e a forma claramente problemática com a qual o casal lida com o aborto de Marianne termina por evidenciar – ainda no primeiro episódio – os problemas existentes na relação entre os dois. Isso é característico da construção do roteiro de séries contemporâneas como as que vimos mencionando aqui: o mesmo dispositivo utilizado por Bergman nos anos 70 pode ser verificado em *Os Sopranos*, por exemplo. Nessa série,

o primeiro episódio da primeira temporada apresenta os conflitos com que se depara o protagonista, chefe da máfia de Nova Jersey, tanto no âmbito de sua família quanto na organização criminosa. Esses conflitos permanecem ao longo de toda a série e são elementos centrais de sua construção enquanto personagem. Ou seja, essa forma de organização do roteiro, ainda atual, já estava colocada na minissérie de Bergman. Carrión (2011) nota como as séries começam *in media res*; não sabemos o que havia antes. O episódio inicial mostra de súbito os personagens em suas diferentes dimensões – pessoal, profissional –, que perdem assim a sua máscara, o que desejavam fazer parecer, e a partir daí as séries se desenvolvem.

Em *Cenas de um casamento*, os seis episódios – da aparência de felicidade conjugal, no primeiro, à relação dos dois após o divórcio, no último – são desdobramentos do conflito central, ou seja, o casamento, que se desenvolve paralelamente em um arco do episódio e no arco da série. Há um conflito que cada episódio dá conta, que tem início e se encerra no mesmo episódio, e um conflito mais geral, que atravessa toda a série. Um elemento interessante dessa minissérie é a forma como se dá a passagem do tempo. Como notamos, passam-se entre 10 e 15 anos, do primeiro ao último episódio. Mas essa passagem não é exatamente gradual; entre cada episódio há saltos temporais, que fazem com que exista uma lacuna entre eles. Para Mittell (2015, p. 37), “são essas lacunas que definem a experiência serial”. Assim, é justamente a estrutura em episódios que permite essa construção, a qual é facilitada pela possibilidade de uma exibição serial.

Pode-se inclusive argumentar que Bergman propõe algo interessante no que tange a essas lacunas ao fazer com que cada episódio apresente um curto espaço de tempo – com uma grande lacuna, um grande intervalo de tempo, entre eles. Esses saltos entre os episódios são necessários, porque um mesmo episódio não abrange um recorte longo de tempo. Eles são o retrato de momentos específicos, “pinçados” desse período de anos; mostram, em alguns casos, o que se passa em poucos dias, em outros, o que se passa em uma noite, mas nunca, em um mesmo episódio, o que se passa em um ano, por exemplo. Mittell (2015, p. 38) nota como *Twin Peaks* (David Lynch; Mark Frost, ABC, 1990-1991) e *Deadwood* (David Milch, HBO, 2004-2006) se utilizam de um “uso estruturado do tempo de discurso em que quase todos os episódios ocorrem no decurso de um único dia, dando um ritmo claro para o seu fluxo narrativo serializado”; em *Cenas de um casamento*, isso já era feito.

Assim, cada episódio tem a sua estrutura interna, o que garante sua unidade frente ao todo da minissérie. Isso fica claro no terceiro episódio, “Paula”, no qual Johan revela de forma abrupta que tem uma amante e que irá com ela para Paris no dia seguinte, onde ficará por oito meses – abandonando, assim, a família, e, evidentemente, deixando Marianne atônita. Todo o episódio é construído a partir do que se segue a essa revelação.

A lógica de construção utilizada por Bergman aqui é própria mais de uma série televisiva do que de um filme – que, em termos de uma construção clássica de roteiro, tende a ser estruturado em atos (três, geralmente). Assim, cada um dos episódios da minissérie tem, além de sua relação com os outros capítulos, uma estrutura interna (o que é ignorado na versão editada para o cinema); não se trata de atos de um roteiro cinematográfico, meramente. O final de cada unidade da série não apenas oferece um fechamento do

que foi apresentado até ali, mas também um “gancho” para o que virá – pois é preciso manter o espectador interessado em ligar a televisão novamente na semana seguinte. Enfatizamos esses aspectos, que estão ligados ao gênero do seriado televisivo, para reafirmar que, ao contrário do que disse Bergman (2013), não se trata, aqui, de um filme de seis horas, mas de uma minissérie, a qual se constitui a partir de sua estrutura em seis episódios.

Essa noção ligada à serialidade foi valorizada pelo próprio Bergman, quando, ao falar sobre sua experiência com o fazer televisivo, relembrou as histórias contadas por sua mãe quando ele era criança: “ela lia por uma hora, e então fechava o livro e era preciso ir para a cama [...] Mas se sabia que na próxima quarta-feira nós sentaríamos ali de novo. E a televisão é para mim uma ótima contadora de histórias. A família pode se juntar, discutir o que vê. E há outra coisa maravilhosa sobre ela. Está no ar por uma ou duas horas, e então acaba” (Bergman *apud* Shargel, 2007, p. 186). Inclusive, essa ideia do compromisso periódico fazia parte da experiência serial à época em que a minissérie foi transmitida, radicalmente distinta de possibilidades existentes atualmente como por exemplo *bingewatching*, ou seja, o consumo de diversos episódios em sequência. Esse fenômeno se torna possível a partir de inovações tecnológicas como DVDs, *downloads* pela Internet e o *streaming*. Referindo-se a esse processo, Buonanno (2019, p. 45) afirma que “a experiência temporal da serialidade que desempenha um papel crucial no processo de criação de significado está sendo erodida atualmente”.

A partir do segundo episódio de *Cenas de um casamento*, e até o último, há lembranças, dispositivo utilizado com frequência em séries que são serializadas, em que antes do início de cada episódio é preciso mostrar um pequeno clipe com cenas anteriores para situar o espectador no enredo. Essa necessidade se opõe à forma episódica como são estruturadas *sitcoms* como, por exemplo, *Friends* (David Crane; Marta Kauffman, NBC, 1994-2004) ou *The Big Bang Theory* (Chuck Lorre; Bill Prady, CBS, 2007-2019), as quais são feitas para que o espectador possa ver na televisão qualquer episódio ao acaso, sem precisar estar a par do que ocorreu nos episódios imediatamente anteriores – e que não lançam mão desse recurso de recuperação do que se passou, ou o fazem muito raramente, em momentos pontuais (como finais de temporada, ou episódios duplos). O desenvolvimento de uma história em episódios serializados que se articulam em arcos narrativo-temporais de temporadas, característica das séries que mencionamos neste trabalho, garante a elas uma complexidade de roteiro a que séries como as *sitcoms* mencionadas acima não almejam. Ou seja, algumas séries que vêm sendo produzidas nos últimos 20 anos estão propondo alterações na própria constituição da linguagem audiovisual do que se entende como seriado televisivo – na narrativa e na construção dos personagens, por exemplo. Atualmente, há séries que já são construídas de forma “fechada”: *Mad Men*, por exemplo, já tinha, antes de as filmagens da primeira temporada começarem, um roteiro geral que dava conta de quanto tempo a série duraria e quais seriam os principais desenvolvimentos do enredo de cada temporada.

É bem verdade que as séries às quais viemos nos referindo neste trabalho são construídas ao longo de temporadas, enquanto *Cenas de um casamento* consiste em apenas seis episódios. Não nos parece, no entanto, que essa seja uma diferença fundamental: *True Detective* foi um sucesso de

crítica em sua primeira temporada, a qual se constitui de oito episódios de pouco menos de uma hora – não muito mais do que *Cenas de um casamento*, portanto –, e que contava uma história do início ao fim (as temporadas seguintes envolveram personagens, atores e locais distintos). É curioso assinalar que se boa parte das séries atuais são produzidas a partir do trabalho de um grupo de diretores e roteiristas, a primeira temporada de *True Detective* (HBO, 2014) foi integralmente escrita por Nic Pizzolatto (idealizador da série) e todos os episódios foram dirigidos por Cary Fukunaga. Essa rara unidade foi, inclusive, apontada em críticas jornalísticas como um dos pontos fortes da série (cf. Wallace, 2014). Em *Cenas de um casamento*, tal como era comum em seus filmes, roteiro e direção ficaram a cargo de Bergman.

Uma questão importante para a caracterização que buscamos fazer aqui é a da construção dos personagens do casal que sustenta a série. Conforme Silva (2014b, p. 11), “a questão dos personagens se mostra de fato central” para as séries contemporâneas. Parece-nos que o modelo de série de TV permite uma construção dos personagens diferencial em relação ao cinema. Nessa minissérie, especificamente, Bergman reduziu os personagens quase que ao máximo, restando apenas o casal Johan e Marianne. Os personagens secundários aparecem apenas para fazer aflorar as questões dos personagens principais, que surgem na relação com esses secundários, mas na realidade são decorrentes deles próprios, principais. Isso permite o foco nos dois personagens principais, que vão se transformando gradativamente ao longo da série, desde a aparência de felicidade conjugal do início, passando pelo rompimento violento e culminando na reconciliação possível, no último episódio. Singer (2007, p. 144) nota como Marianne, a personagem interpretada por Liv Ullmann, “alcança um nível de autenticidade que revela como mulheres [...] podem crescer como seres humanos apesar de suas tristezas. Marianne atinge finalmente uma voz independente que transcende o tradicional silêncio feminino em um mundo dominado por homens”. Em nossa visão, Johan e Marianne são exemplos do que Silva afirma sobre os personagens nas séries contemporâneas, que resistem a classificações tipificantes:

No drama seriado contemporâneo, os personagens são mais multifacetados do que tipos sociais de fácil apreensão. Como tais, não apenas apresentam falhas estruturais de caráter, como são objeto de transformações no *ethos* ao decorrer da narrativa, e nos melhores casos, se tornam personagens capazes de abrigar ambiguidades morais que resistem a qualquer classificação tipificante. (Silva, 2015, p. 136)

Um ponto central que contribui para a aproximação entre *Cenas de um casamento* e as séries atuais é, justamente, o fato de que se tratava de Bergman fazendo televisão. Mittell (2012, p. 33) notava como “muitos dos programas televisivos inovadores dos últimos 20 anos são obra de realizadores que começaram suas carreiras trabalhando com filmes”. No caso do cinema de Bergman, amplamente considerado pela crítica cinematográfica e acadêmica como um cinema de autor, isso ganha contornos ainda mais claros, ou seja, a autoralidade de seu cinema contribui para a configuração de uma autoralidade das séries – discussão que teve a importância aumentada a partir das

séries contemporâneas. Ressalte-se ainda que estamos tratando de uma minissérie, modalidade que, conforme Balogh (2004, p. 95), comporta “fortes marcas de autoria no texto roteirizado”.

Bergman faz uso de características de seu cinema em sua minissérie televisiva, tal como teorizava McLuhan (2006). A profundidade e a investigação de temas existenciais, características da obra desse diretor, e presentes nessa minissérie, contribuem para que Bergman tenha apontado – em nossa visão – para as potencialidades da linguagem dos seriados televisivos; ou seja, já ficava claro ali que esse meio poderia ser explorado de forma a contar histórias com narrativas densas e bem elaboradas. Como nos filmes de Bergman, que também buscam problematizar determinados aspectos da existência humana¹¹, nessa minissérie, não se trata apenas da história de Johan ou Marianne, em um plano específico, mas das possibilidades que têm os seres humanos de compartilharem suas vidas com outrem, em um plano mais geral; no limite, é isso que *Cenas de um casamento* está investigando. Assim, essa minissérie pode ser compreendida como uma precursora dentro dos termos do que Silva chama de “drama seriado contemporâneo”, definido como

uma representação gradual e complexa de um mundo que aos poucos se revela em sua profundidade rizomática, cuja função primordial é deteriorar gradativamente a compreensão inicial do mundo e fazer revelar, pouco a pouco, uma verdade multiforme que habita no fundo dos personagens e das relações humanas ali representadas. (Silva, 2015, p. 135)

É essencial notar que há dois elementos próprios da obra cinematográfica de Bergman (aqui, traduzida para a televisão, e, portanto, já outra linguagem), que são centrais para a construção audiovisual de *Cenas de um casamento*. Trata-se da densidade do texto e do uso de *close* de rostos. Esses são os dois principais elementos formais de linguagem audiovisual que sustentam a nossa ideia de que Bergman, na televisão, aproveitava-se da linguagem de um meio anterior, do cinema. Os roteiros de alguns filmes de Bergman, característica diferencial de seu cinema, foram publicados como livros à época de seu lançamento, com adaptações para um leitor não familiarizado com a linguagem de roteiro. Ou seja, julgava-se que o roteiro, o texto, de algumas de suas obras tinha valor para se sustentar por si só. Foi o caso de *Cenas de um casamento*¹².

O texto de Bergman é um ponto fundamental para a caracterização que estamos fazendo de sua minissérie como precursora das séries atuais. Silva (2014a, p. 245), a partir de Colonna, afirma a centralidade do texto nessas séries: “a arte das séries de TV, como bem aponta Colonna (2010), estaria definida não unicamente pela contenção da linguagem e pelo investimento em *mise-en-scène* (categorias valorativas tipicamente cinematográficas), mas, sobretudo pelo texto, capaz de atrair a atenção do público em um meio de exibição, por excelência, dispersivo e cacofônico”.

11. São recorrentes no cinema de Bergman temas como angústia, morte, solidão, comunicação, fé e o sentido da existência humana, que podem ser verificados em, por exemplo, *O sétimo selo* (*Det sjunde inseglet*, 1957), *Morangos silvestres* (*Smultronstället*, 1957), *Através de um espelho* (*Såsom i en spegel*, 1961), *Luz de inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1963), *Persona* (1965) e *Gritos e sussurros* (*Viskningar och rop*, 1972).

12. Bergman, Ingmar. *Cenas de um casamento* sueco. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

Cenas de um casamento pode ser visto como um ponto fora da curva inclusive dentro da própria obra de Bergman: trata-se “talvez do melhor roteiro de Bergman”, segundo Jesse Kalin (2003, p. 151), especialista na obra do diretor sueco. Em relação a essa característica do texto, pode-se dizer ainda que sua qualidade se deve à trajetória de Bergman no teatro. Assim, ele se valeu de sua experiência como diretor teatral na elaboração não apenas de sua obra cinematográfica, como também televisiva.

O foco no rosto e seu uso em primeiro plano é uma das principais características do cinema de Bergman. Para ele, “a cinematografia do rosto humano nos trouxe o que de mais fantástico podemos ver na arte: o rosto humano em movimento” (Bergman *apud* Singer, 2007, p. 75). Podemos identificar ao menos três usos do rosto em *close* por parte de Bergman que o distinguem de outros cineastas: a recorrência do rosto em primeiro plano, a longa duração dos planos em que os rostos são mostrados assim; e o fato de que, em determinados momentos, ele reduz ou mesmo elimina cortes para alternar planos dos rostos de um personagem ao outro (Flores da Cunha, 2016).

O cineasta estadunidense Woody Allen afirma, no episódio 2 de *Trespassing Bergman*, que o *close* de Bergman “burns out of the screen”. Em uma tentativa de tradução com resultado duvidoso, poderíamos dizer que o que Woody Allen diz é que o primeiro plano do diretor sueco queima “para fora” da tela. Esse mesmo diretor afirmou que “Bergman desenvolveu uma gramática, um vocabulário para expressar brilhantemente conflitos interiores. Parte dessa gramática era o uso do *close-up* de uma forma que não havia sido usado antes. *Close-ups* muito próximos e muito, muito, muito longos e estáticos” (Allen IN: Macnab, 2005, documento eletrônico não paginado). Para Singer (2007, p. 76), “nenhum cineasta desde Carl Dreyer se dirigiu aos rostos dos atores com uma intensidade similar à de Bergman”. Esse uso do rosto em primeiro plano também caracteriza *Cenas de um casamento*. Como diria McLuhan, Bergman se apropria da linguagem utilizada no meio anterior e, a partir disso, faz algo novo – a televisão. O uso de *close* de rostos pode ser verificado ao longo de toda a série, mas mais claramente no 5º episódio, “Os analfabetos”, composto sobretudo por primeiros planos de rostos. Discutindo os enquadramentos de *Cenas de um casamento*, Marsha Kinder (1974, p. 50) nota que “conforme a conversa vai se tornando mais intensa e os personagens começam a retirar suas máscaras sociais, a câmera se aproxima para um *close-up* do indivíduo”. Esse episódio é composto por um diálogo intenso, sobre o divórcio iminente; conforme a construção apontada por Kinder, as imagens em *close* predominam. Ele se dá em um ambiente completamente fechado, em um cenário cinzento monocromático, em que não há distinção entre as cores do chão, teto e paredes: comprime-se o espaço. A articulação audiovisual entre o texto e o *close* recorrente contribui para a claustrofobia. Não por acaso se trata do episódio em que o conflito entre os dois chega ao seu limite, o da violência física: a própria linguagem audiovisual constrói isso. Singer (2007, p. 189) nota como a “‘violência sem sentido’ [...] está sempre à espreita em *Cenas de um casamento*”. Nesse episódio, por meio de uma construção audiovisual, essa violência atinge seu limite e se concretiza, com Johan agredindo Marianne. Ao abordar o que entendia serem os problemas de um de seus filmes – *Sonata de outono* –, Bergman (1996, p. 332) afirmou que ele deveria ter tido “apenas duas persona-

gens. O meio e tudo o mais deveria ter sido posto de lado. Três atos sob três luminosidades: a da tarde, a da noite e a da manhã. Sem cenários volumosos. Apenas dois rostos e três tipos de luz. Foi assim que eu inicialmente imaginei *Sonata de outono*”. Ou seja, todo o resto seria excessivo; importariam apenas os rostos e a iluminação que sobre eles incide. Estaria aí o essencial do filme – mas o diretor se ressentia de não o ter atingido. Será em *Cenas de um casamento*, sobretudo no episódio a que nos referimos, que Bergman será capaz de construir um produto audiovisual essencialmente a partir do rosto. Aqui, as características de uso diferencial do rosto no cinema a que nos referimos são levadas ao extremo, e constroem um audiovisual sufocante, claustrofóbico.

Essas formulações são reforçadas pelas palavras de Sven Nykvist, cinematógrafo que trabalhou com Bergman durante grande parte da carreira deste:

Sven Nykvist disse que ele havia filmado [*Cenas de um casamento*] como uma minissérie para a televisão, com preponderância de close-ups longos e cenas fechadas de interior, e que se ele soubesse que *Cenas de um casamento* acabaria no cinema, teria usado mais *travellings* e ‘se afastado mais para dar mais espaço para as composições’ (Vito; Tropea, 2010, p. 202).

Como vimos, Bergman retira elementos, como personagens secundários e os “cenários volumosos” a que se refere na citação reproduzida acima. Paradoxalmente, foi ao retirar quase tantos elementos quanto possíveis de sua minissérie – as filhas do casal pouco aparecem, os personagens secundários somem ao longo da série, as pessoas com quem eles se relacionam não são mostradas –, que Bergman mostrou a imensa reserva de possibilidades que o meio continha. Ao reduzir, ao mostrar o mínimo, ao fazer uma minissérie televisiva que consiste basicamente de dois personagens que dialogam entre si, ele mostrou o potencial que havia ali para uma explosão criativa que se concretizaria no século XXI. É como se ele tivesse condensado o potencial que existia ali em virtualidade.

Da mesma forma como “a televisão dos últimos 20 anos será lembrada como uma era de experimentação e inovação narrativa, desafiando as regras do que pode ser feito nesse meio” (Mittell, 2012, p. 31), também Bergman experimentou audiovisualmente ao fazer *Cenas de um casamento*. Ele experimentou fazer televisão, trazendo elementos característicos de seu cinema para esse meio, e introduzindo transformações em sua linguagem. O roteiro e o uso do rosto em primeiro plano são características formais do cinema de Bergman que foram trabalhadas televisivamente de forma inovadora em *Cenas de um casamento*. Dessa forma, ele colocou sua inventividade a serviço do meio televisivo e da formalização de uma linguagem audiovisual das séries. O cineasta foi partícipe de um processo do qual também se beneficiou, não só dos elementos cinematográficos, mas também dos televisivos já existentes; ou seja, no momento em que realiza sua minissérie, já há produtos televisivos anteriores, uma linguagem televisiva já constituída, sobre a qual se apoia. O próprio conceito de uma minissérie, por exemplo, é ao mesmo tempo uma potencialidade televisiva anterior a Bergman – ainda que não tenha existido desde sempre na televisão – e algo para cuja formalização e desenvolvimento ele contribuiu.

Considerações finais

As séries de TV contemporâneas que mencionamos aqui são produtos comunicacionais que desenvolvem sua linguagem televisiva na direção de torná-la algo diferente, algo novo, e a aproximam de seus limites conhecidos – *The Wire*, ao apresentar um novo núcleo de personagens a cada nova temporada, em um formato de antologia, era inovadora, nesse sentido. Ao fazê-lo, tornam essa linguagem mais complexa. Seguindo a perspectiva de McLuhan, novos meios não são construídos a partir do zero; eles partem das linguagens dos meios antigos e produzem algo novo a partir das potencialidades do novo meio. Assim, acreditamos que *Cenas de um casamento* se constitui como uma passagem entre o cinema e as séries de TV atuais e como precursora dessas séries. Não pretendemos dizer que foi a única, mas sim que foi uma entre outras que desenvolveram potencialidades do meio televisivo. Assim como *Cenas de um casamento*, *Twin Peaks*, de David Lynch, por exemplo, realizada no início da década de 1990, pode ser vista como precursora ou antecedente das séries atuais. Trata-se, argumentamos, de um ponto de passagem, de uma parte importante no processo de formalização da linguagem audiovisual dessas séries. Bergman mostrou, no início dos anos 70, as potencialidades que o meio, a linguagem de um seriado televisivo tinha; ainda demoraria cerca de três décadas para que elas fossem melhor exploradas e esse meio se consolidasse. Assim, parte das inovações apresentadas por algumas séries estadunidenses do século XXI já estavam colocadas há décadas por séries anteriores – inclusive de fora dos Estados Unidos, como com Bergman. Isso inclusive evidencia o que nos parece o caráter decisório, arbitrário, de qualificações como a era de ouro da televisão, que tendem a abarcar apenas produções estadunidenses pertencentes a um período histórico determinado.

O que parece estar ocorrendo atualmente, a partir das séries que referimos ao longo do texto, é uma complexificação da linguagem audiovisual dos seriados televisivos. Em suma, Bergman, parece-nos, evidenciou, já em *Cenas de um casamento*, que a linguagem de um seriado televisivo permite que ele construa elementos como densidade da narrativa construída em episódios e profundidade da construção dos personagens de maneira diferencial em relação ao cinema. Assim, buscamos neste artigo defender que essa minissérie de Bergman faz parte de um processo de formalização da linguagem da televisão, que, atualmente, se atualiza na forma de determinados seriados televisivos que se valem das características acima mencionadas para construir sua linguagem.

Referências bibliográficas

- Aumont, Jacques. (2003). *Ingmar Bergman : <<Mes films sont l'explication de mes images>>*. [S. l.]: Cahiers du cinema.
- Ayuso, Rocío. (2014) Babelia. El País. *Literatura televisada*. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/10/babelia/1410360228_761378.html>. Acesso em: 30 mai. 2023.
- Bacque; M.; Flamand, A.; Talpin, J. (2015). Tribunes. Libération. *A Baltimore se joue la saison 6 de <<The Wire>>*. Disponível em: <https://www.liberation.fr/debats/2015/04/30/a-baltimore-se-joue-la-saison-6-de-the-wire_1277075>.

Acesso em: 30 mai. 2023.

Balogh, Anna Maria. (2004). *Minisséries: la crème de la crème*. Revista USP, v. 61, p. 94-101.

Bergman, Ingmar. (1996). *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes.

Bergman, Ingmar. (2013). *Lanterna mágica – uma autobiografia: Ingmar Bergman*. São Paulo: Cosac Naify.

Bianculli, David. (2016). *The platinum age of television: from I love Lucy to The walking dead, how TV became terrific*. Nova Iorque: Doubleday.

Brantley, Ben. (2014). The New York Times. *A Marriage in Trouble, in Triplicate*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/09/23/theater/scenes-from-a-marriage-adapted-from-ingmar-bergman.html>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Buonanno, Milly. (2019). *Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo*. Matrizes (Online), v.13, São Paulo, p. 37-58.

Carr, David. (2014). *The Media Equation. The New York Times. Barely Keeping Up in TV's New Golden Age*. Disponível em: http://www.nytimes.com/2014/03/10/business/media/fenced-in-by-televisions-excess-of-excellence.html?_r=0. Acesso em: 30 mai. 2023.

Carrión, Jorge. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.

Celis, Barbara. (2015). Babelia. El País. *“La novela está muerta. Para entender el mundo bastan Internet y el vídeo a la carta”*. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/25/babelia/1427298916_811461.html. Acesso em 30 mai. 2023.

Eisenstein, Sergei. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Flores da Cunha, João Fabricio. (2016) *A comunicação afetiva no cinema de Ingmar Bergman* [Dissertação de Mestrado, UFRGS] < <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/134836?show=full>>.

Fort, Charles. (2004). *A família Soprano e a filosofia*. São Paulo: Madras.

Fouché, Gwladys. (2008). Film. The Guardian. *Do Swedes still blame Bergman for upping the divorce rate?* Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2008/jul/30/ingmar.bergman>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Friend, David; Strimban, Sonia. (2014). *Scenes From a Marriage: Mini-series vs. Theatrical Comparison - Breaking Down Bergman*. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=COBrHnjXkvU>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Kalin, Jesse. (2003). *The Films of Ingmar Bergman: Cambridge Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kinder, Marsha. (1974). *Review: Scenes from a Marriage by*

Ingmar Bergman. Film Quarterly (1974) 28 (2), p. 48–53. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/fq/article/28/2/48/38856/Review-Scenes-from-a-Marriage-by-Ingmar-Bergman>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Macnab, Geoffrey. (2005). The Guardian. *Back from the cold*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2005/sep/23/2>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

McLuhan, Marshall. (2006). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.

Mittell, Jason. (2012). *Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*. Matrizes (Online), São Paulo, p. 29-52.

Mittell, Jason. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nova Iorque: New York University Press.

Moisi, Dominique. (2015). Culture & Society. Project Syndicate. *Why We Need “Game of Thrones”*. Disponível em: <http://www.project-syndicate.org/commentary/why-we-need-game-of-thrones-by-dominique-moisi-2015-04>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Mungioli, Maria Cristina Palma. (2018). *François Jost: entre a intimidade e a maldade (comunicação, personagens e séries de televisão na atualidade)*. São Paulo: Revista Comunicação & Educação, p. 139-147.

Noack, Rick. 2019. *Thanks to HBO, more tourists are flocking to the eerie Chernobyl nuclear disaster site*. The Washington Post. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/world/2019/06/11/thanks-hbo-more-tourists-are-flocking-eerie-chernobyl-nuclear-disaster-site/>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Shargel, Raphael (org.). (2007). *Ingmar Bergman Interviews*. [S. l.]: University Press of Mississippi.

Singer, Irving. (2007). *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: Reflections on His Creativity*. [S. l.]: MIT Press.

Silva, Alexandre Rocha da. (2007). *Semiótica e audiovisualidades: ensaio sobre a natureza do fenômeno audiovisual*. Revista Fronteira (UNISINOS), v. 9- n°3, p. 145-153.

Silva, Alexandre Rocha da; Rossini, Miriam de Souza; Rosário, Nísia Martins do; Kilpp, Suzana. (2009). *Manifesto audiovisualidades*. Disponível em: <https://gpaudiovisualidades.wordpress.com/2009/11/06/manifesto-audiovisualidades/>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

Silva, Marcel Vieira Barreto. (2014a). *Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade*. Galáxia (São Paulo. Online), v. 14, p. 241-252.

Silva, Marcel Vieira Barreto. (2014b). *Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê*. Lumina (UFJF. Online), v. 8, p. 1-14.

Silva, Marcel Vieira Barreto. (2015). *Origem do drama seriado contemporâneo*. Matrizes (Online), v. 9, p. 127-143.

Vito, John de; Tropea, Frank. (2010). *Epic Television Miniseries: A Critical History*. Jefferson: McFarland.