

DOSSIÊ

DESAFIOS, TENDÊNCIAS E PESQUISAS:
ROTEIROS AUDIOVISUAIS

**Ludmila Moreira
Macedo de Carvalho**
UFRB
Santo Amaro da
Purificação, BA, Brasil

O LUGAR DO *SHOWRUNNER* NA CONSTRUÇÃO DA AUTORIA NA TELEVISÃO CONTEMPORÂNEA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DA SERIALIZAÇÃO DE *FARGO*

THE *SHOWRUNNER*'S PLACE IN CONSTRUCTING AUTHORSHIP IN CONTEMPORARY TELEVISION: THE CASE OF *FARGO*'S SERIALIZATION

RESUMO

O recente crescimento das narrativas televisivas tem chamado atenção para a produção de séries de prestígio adaptadas a partir do cinema. Além de levantar questões a respeito de relações intertextuais, tais adaptações tensionam o conceito de autoria. A partir da análise da série *Fargo*, criada pelo *showrunner* Noah Hawley a partir do filme de Joel e Ethan Coen, propomos uma discussão sobre a construção do lugar da autoria no cinema e na televisão. Argumentamos, por fim, que a defesa de uma posição autoral pelos roteiristas nas séries se relaciona com o processo de legitimidade do campo televisivo.

Palavras-chave: séries televisivas; autoria; *showrunner*.

ABSTRACT

The recent increase in television serial narrative has drawn attention to the production of prestigious shows adapted from well-known films. In addition to the questions of intertextual relations, these adaptations raise the question of authorship. From the case study of *Fargo*, a serial adaptation from *showrunner* Noah Hawley based on the movie from authors Joel and Ethan Coen, we propose a discussion on the discursive construction of authorship in television and film. Finally, we argue that the defense of authorship from television writers relates closely to the legitimacy of contemporary television.

Keywords: television series; authorship; *showrunner*.

Recebido: 13/03/2021 / Aprovado: 13/05/2021

Como citar: CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. O Lugar do *Showrunner* na Construção da Autoria na Televisão Contemporânea: uma reflexão a partir da serialização de *Fargo*. Revista GEMINIS, v. 12, n. 1, pp. 05-24, jan./abr. 2021.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.



1. INTRODUÇÃO

Séries televisivas adaptadas a partir de filmes, assim como filmes derivados de séries de sucesso, não são novidade no campo do audiovisual. Muito já foi dito a respeito das estratégias econômicas e narrativas por trás de refilmagens, continuações, *spin-offs*, *reboots* e outros modelos de adaptações transmidiáticas que circulam entre o cinema e a televisão, especialmente nos casos de grande sucesso de público e crítica, em que o desejo de manutenção e de renovação de narrativas e personagens queridos terminam por tornar os processos de adaptação inevitáveis (THOMPSON, 2003; GRIGGS, 2018). Nas últimas décadas, em que pese o crescimento não somente do número de obras seriadas televisivas, mas também do prestígio e aclamação crítica das mesmas, este diálogo intertextual entre cinema e televisão tem gerado produtos de reconhecido interesse: “O recente crescimento em dramas televisivos adaptados produzidos por um sem número de veículos midiáticos [...] serve como claro indicador do investimento da indústria televisiva em práticas de adaptação” (GRIGGS, 2018, p.1, tradução nossa). Uma destas obras é *Fargo*, série de ficção televisiva criada pelo *showrunner* Noah Hawley a partir do longa-metragem homônimo de 1996 realizado pelos irmãos Ethan e Joel Coen. A série teve, até o momento, quatro temporadas exibidas em 2014, 2015, 2017 e 2020 pelo canal a cabo norte-americano FX, e vem acumulando premiações importantes das instâncias de consagração¹.

O que nos parece interessante notar a respeito de *Fargo* é que a série não consiste exatamente numa refilmagem, uma atualização ou tampouco uma continuação dos eventos narrados no longa, uma vez que apresenta enredo e personagens distintos. No entanto, há uma associação evidente entre as duas obras, a começar, naturalmente, pelo título e pela identidade visual da série (Figura 1), que se vinculam e remetem diretamente a alguns dos elementos principais da obra original. Nos pôsteres de divulgação do filme e da série há uma ambiência pacata e doméstica evocada pelas alusões ao bordado, assim como o frio e a neve que caracterizam a vida na pequena cidade que dá título às obras, situada na região Centro-Oeste dos Estados Unidos. Fica perceptível também a alusão, um tanto irônica, às histórias de crime e investigação, uma vez que os desenhos que ilustram os bordados não são paisagens ou imagens agradáveis, mas sim cenas de crimes.

¹ A série recebeu, entre outros, os prêmios Emmy de melhor minissérie e melhor elenco de minissérie em 2014, o Globo de Ouro de melhor minissérie em 2015; Globo de Ouro de melhor ator em 2015 (para Billy Bob Thornton) e 2018 (para Ewan McGregor). Disponível em: < https://www.imdb.com/title/tt2802850/?ref=fn_al_tt_1 >. Acesso em: 11 março 2021.

Figura 1: Pôster do filme (1996) e da primeira temporada da série (2014)



Fonte: <<https://www.imdb.com>>

O que a série nos promete, portanto, já desde os seus paratextos, é ao mesmo tempo uma espécie de diálogo, um reconhecimento e em certa medida uma expansão da atmosfera criada pela obra original, agregando novas histórias àquele universo ficcional. Essa expansão continua pelas quatro temporadas da série, ora aproximando-se ora afastando-se de locais, tempos, temas, arquétipos de personagens e estratégias narrativas, mas sempre num contato bastante consciente com a peculiar atmosfera estilística criada pelos Coen. “Enquanto, em parte, é uma homenagem a estes cineastas, [Fargo] não obstante é uma obra que gera sua própria identidade.” (GRIGGS, 2018, p.68, tradução nossa).

Se, em alguma medida, *Fargo* coloca importantes questionamentos sobre as fronteiras e os limites da adaptação, em última instância ela desafia a própria localização da autoria neste diálogo intertextual entre filme e série. Se, como coloca Yvonne Griggs, a série “toma emprestado o prestígio dos autores de cinema que referencia constantemente, acrescentando novas camadas à mitologia Fargo” (2018, p.68, tradução nossa), então podemos perguntar: onde termina a autoria dos irmãos Coen e onde começa a autoria do criador da série, Noah Hawley? Seria mesmo possível identificar as marcas estilísticas provenientes dos autores do filme na série? E quais seriam as marcas propriamente autorais de Noah Hawley, considerando que ele, um roteirista de televisão então pouco conhecido, se propôs a habitar um mundo ficcional criado por autores de cinema tão celebrados?

Neste artigo, propomos uma breve discussão a respeito dos conceitos de autoria no cinema e na televisão, a partir da análise do caso de *Fargo*. Partimos, num primeiro momento, do pensamento de autores como Pierre Bourdieu (1992), Michael Baxandall (2006) e David Bordwell (2009), que consideram a autoria em diversos campos artísticos não apenas no sentido restrito de controle ou autoridade sobre a obra produzida, mas também no sentido mais amplo dos processos socialmente situados que constroem a posição discursiva da autoria. Num segundo momento, faremos uma análise da série discutindo as possibilidades de inscrição da autoria por parte do autor-roteirista diante do texto a ser re-criado.

2. AUTORIA NO CINEMA E NA TELEVISÃO: As disputas discursivas entre diretores e roteiristas

No cinema a autoria esteve ligada, desde o seu princípio, à questão da sua legitimação enquanto arte autônoma, e conseqüentemente dos diretores enquanto artistas. Após uma fase inicial marcada pelo hibridismo, em que várias instâncias diferentes (o operador da câmera, o diretor, e até o dono da casa de exibição) podiam agir diretamente sobre o filme, no momento de sua produção e mesmo depois dela, o cinema aos poucos começou a tomar a forma institucional e narrativa que perdura até hoje, com os diretores assumindo publicamente os créditos sobre os filmes. Na imensa maioria dos casos, o diretor não tem como controlar diretamente todas as etapas da produção do filme, uma vez que são necessários roteiristas, atores, diretores de fotografia, membros da equipe técnica e da produção que também contribuem com o processo criativo; no entanto, historicamente o diretor tornou-se a figura responsável por centralizar o lugar discursivo da autoria, muito como o autor de romances.

Em seu célebre manifesto *A câmera-caneta* (1948), Alexandre Astruc compara o cinema à literatura, estabelecendo que os diretores seriam equivalentes aos romancistas. “O cinema torna-se, pouco a pouco, uma linguagem [...] a saber, uma forma, na qual e pela qual um artista pode exprimir o seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir as suas obsessões, exatamente como se passa hoje com o ensaio e o romance” (ASTRUC, 1948, p.320). Percebe-se, portanto, uma defesa do cinema como arte de expressão pessoal, mesmo sendo produzida coletivamente, ideologia que norteou também os redatores da revista francesa *Cahiers du Cinéma* na elaboração do que ficou conhecido como a Política dos Autores, primeira sistematização de textos dedicados à questão da autoria no cinema. François Truffaut, no texto *Une certaine tendance du cinéma français*, publicado em 1954, diferencia, dentro daquilo que ele chama de tradição de qualidade do cinema francês, os filmes que simplesmente transpõem uma obra literária para o cinema daqueles cujos diretores impõem

uma marca pessoal, transformam a obra num evento único, específico do cinema. Segundo Truffaut, os verdadeiros autores de cinema seriam aqueles capazes de utilizar toda a linguagem específica da sétima arte em prol de uma expressão, de uma visão de mundo pessoal, mesmo (ou especialmente) em meio a um sistema industrial de produção como é o caso do cinema norte-americano.

Já no campo da televisão, as discussões em torno da autoria partilham muitas das questões já levantadas a respeito do cinema: a problemática de uma prática em equipe, numa plataforma que possui interesses comerciais que muitas vezes divergem dos desejos artísticos individuais, e com práticas, agentes, instâncias de reconhecimento e consagração as mais diversas envolvidas. Numa série de televisão, onde diversas etapas do processo de produção e circulação das obras são desenvolvidas simultaneamente - um roteiro pode estar sendo escrito enquanto outro episódio está em processo de pós-produção, outro sendo exibido e ainda um outro em elaboração, por exemplo -, e onde a quantidade de texto produzida demanda o trabalho de toda uma equipe, é ainda mais difícil associar o lugar de autoria à uma ideia de concentração individual da criação artística. Deste modo, se no cinema já era complicado aplicar o ideal romântico do autor-criador literário com a realidade comercial e colaborativa do meio de expressão, na televisão, então, isso se torna algo impossível. Soma-se a isso o fato de que a televisão, até recentemente, era vista como algo que era simplesmente produzido e não criado, afastando, portanto, qualquer possibilidade de originalidade na concepção dos seus produtos.

Quando foi reconhecido, o lugar de autoria na televisão historicamente sempre esteve mais associado à figura do roteirista do que do diretor, tendo em vista, entre outros fatores, uma centralidade dos diálogos em relação a outros elementos estilísticos do audiovisual, muitas vezes limitados pelas condições de produção do próprio meio. Afinal, é consideravelmente mais trabalhoso e dispendioso filmar uma obra composta por centenas de horas do que um filme de duas horas, o que permite ao cinema normalmente investir mais no que se chama de valor de produção, que podem incluir cenas externas, equipamentos, efeitos especiais, salários de profissionais renomados, direitos autorais de músicas etc. Em contraponto, tendo em vista o simples volume de texto necessário para se produzir, por exemplo, uma temporada de uma série dramática com 24 episódios de uma hora, o ofício do roteirista na televisão passa inevitavelmente a ocupar um lugar de centralidade. Embora cada série tenha sua dinâmica própria de produção e de divisão de tarefas, em geral pode-se dizer que os roteiristas estão mais comumente associados às fases de concepção e aprovação do projeto original junto às emissoras, enquanto diretores, assim como outros profissionais, são geralmente contratados para rodar uma série já em seu estado de produção (MITTELL, 2015).

Autores como Jason Mittell (2015), que trabalham a autoria no campo televisivo, associam a posição autoral na televisão a um modelo de “autoria por gerenciamento”, no qual a autoria se daria menos pela concentração e mais pela capacidade de gerir e liderar profissionais com diferentes habilidades específicas. Ao lugar da autoria é atribuída, portanto, a responsabilidade de gerenciar os inúmeros e diferentes processos da cadeia de produção com vistas a garantir a unidade - inclusive do ponto de vista estilístico - do produto final. Essa especificidade do meio televisivo levou alguns pesquisadores a associar o lugar de autoria muitas vezes ao produtor ou produtor executivo: “Sob este modelo, o produtor mais do que o diretor assume a responsabilidade final pelas escolhas que moldam o produto final (...) evocando o tipo de liderança e supervisão que gerentes assumem nos negócios ou nas equipes esportivas.” (MITTELL, 2015, p.88). Percebe-se, até mesmo pela escolha dos termos utilizados pelo pesquisador, um posicionamento menos associado à ideia romântica do diretor-autor de cinema defendida pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*, e mais associada à ideia pragmática de um gerente ou gestor. O autor na televisão, desta forma, seria menos um gênio criador e mais um administrador de equipes e de talentos.

Nos últimos anos, porém, temos testemunhado a ascensão das séries televisivas não apenas no âmbito da produção, mas também no campo artístico com um crescente acúmulo de capital simbólico. Não são poucos os livros e estudos dedicados não mais aos problemas, mas sim à “qualidade” ou “complexidade” da televisão contemporânea. Vistas antes como produtos de um gênero considerado meramente comercial, as séries televisivas têm cada vez mais se tornado *locus* de experimentações estéticas, temáticas e poéticas por parte dos realizadores (ESQUENAZI, 2011, p.7). Hoje em dia já não se torna mais necessário argumentar a qualidade das séries televisivas, ou defender a importância dos estudos que considerem as particularidades narrativas, estéticas e poéticas dessas obras. Tal fenômeno tem impulsionado de forma notável inclusive o campo acadêmico, com o desenvolvimento cada vez maior de pesquisas, grupos de investigação, publicações e eventos científicos voltados para o estudo do campo televisivo e das narrativas seriadas².

É interessante perceber como esse crescente movimento de legitimação do campo televisivo se relaciona intimamente ao reconhecimento da autoria em produtos seriados televisivos. Assim como o uso do termo “cinematográfico” como marcador de qualidade, associando as qualidades estéticas e narrativas de certas obras da televisão ao campo mais estabelecido do cinema (MILLS, 2013), o

² No Brasil, entre algumas destas contribuições destacamos eventos como o Congresso TeleVisões, realizado em 2017 e 2019 na Universidade Federal Fluminense; o Seriais - Seminário Narrativas Seriadas - Ficções Televisivas, Games e Transmídia realizado em 2019 na Universidade Federal da Bahia, e o RedCom – I Encontro da rede de pesquisadores em comunicação multiplataforma, que ocorreu de forma remota em 2020. Tais eventos tem gerado importantes encontros entre diversos grupos de pesquisas, assim como publicações relevantes para o campo de estudos das narrativas televisivas no Brasil.

reconhecimento da possibilidade de autoria televisiva também pode ser compreendido como indicador de qualidade. De certa forma, o que esses indicadores fazem é justamente reforçar a crescente conquista de autonomia por parte do campo televisivo, ou seja, o processo segundo o qual o campo passa a ser visto como linguagem autônoma, valorizada e organizada segundo suas próprias regras artísticas. “O grau de autonomia do campo [...] varia consideravelmente segundo as épocas e segundo as tradições nacionais. Ele é proporcional ao capital simbólico acumulado no decorrer do tempo pela ação das gerações sucessivas.” (BOURDIEU, 1992, p.250).

Autores como Antoine Compagnon (2001) e Pierre Bourdieu (1992) enfatizam que fatores como os lugares sociais, as práticas dos indivíduos, as tomadas de posição dos mesmos dentro de seus respectivos campos de atuação, as relações com as instâncias de reconhecimento e consagração são extremamente importantes para determinar as posições ocupadas pelos autores inseridos nos seus campos de produção. É precisamente essa relação entre autoria e legitimidade, entre marcas de estilo e seu valor social que moveu os primeiros teóricos a encontrar a autoria no cinema, e que agora estão sendo mobilizados para reforçar a qualidade da autoria na televisão contemporânea. Portanto, se compreendemos autoria como uma posição ocupada social e discursivamente por determinados agentes, percebemos que o reconhecimento da autoria em televisão faz parte do processo de legitimação do campo e proporciona, conseqüentemente, o estudo aprofundado de obras e autores televisivos.

Segundo o pesquisador David Lavery (2010), a televisão estaria passando agora pelo mesmo momento histórico de reconhecimento artístico que o cinema passou há aproximadamente cinquenta anos. Um fenômeno contemporâneo que reforça este argumento tem sido o fluxo de diretores considerados autores do cinema que vão para a televisão criar obras com suas marcas autorais. Se, antes, um diretor desconhecido, em início de carreira, costumeiramente usava a televisão como plataforma de trabalho para aceder à arte considerada maior do cinema, agora o inverso tem acontecido: cada vez mais autores já reconhecidos por seu trabalho no cinema estão produzindo televisão. E, curiosamente, o estão fazendo como forma de obter maior controle criativo e estético sobre suas obras. David Fincher, diretor de *A Rede Social* (2010) e *Garota Exemplar* (2014), dirigiu episódios das séries *House of Cards* (2013-2018) e *Mindhunter* (2017-2019); Guillermo del Toro, diretor de *O Labirinto do Fauno* (2006), em 2014 criou e dirigiu a série televisiva de horror *The Strain: Noite Absoluta* para o canal FX. Steven Soderbergh, autor de *Sexo, mentiras e videotape* (1989), dirigiu os vinte episódios das duas temporadas da série *The Knick* (2014-2015). Jane Campion, diretora do premiado filme *O Piano* (1993), criou a série *Top of the Lake* (2013-2017), na qual assinou todos os roteiros e dirigiu a maioria dos episódios. Até mesmo Woody Allen, que sempre

teve uma postura bastante crítica em relação à televisão, dirigiu uma minissérie de seis capítulos chamada *Crisis in Six Scenes* (2016) para a Amazon.

Embora o trânsito de profissionais de um meio para outro não seja em si nenhuma novidade no mercado de bens simbólicos, ele é relevante neste caso na medida em que chama a atenção para dois fatores: o primeiro é o fato de que o crescimento do campo televisivo tem atraído autores com reconhecido capital simbólico acumulado no cinema. O segundo é que, ao fazer este movimento, há uma transferência da posição de legitimidade destes agentes para o campo da televisão, reforçando o processo de reconhecimento e autonomia artística da televisão. Juntamente com esse processo de valorização das séries de televisão, temos visto o surgimento de uma nova categoria denominada *showrunner*, posição diretamente associada à criação e produção da série e que pode incluir, mas não obrigatoriamente, as instâncias de roteiro e direção. O *showrunner* representa

Uma posição no topo da hierarquia de produção de um drama televisivo [...], responsável pela 'integridade estética do texto televisivo' (NEWMAN, LEVINE, 2012, p.40), incluindo todas as funções que essa responsabilidade incorpora, como por exemplo, supervisionar o trabalho de outros roteiristas, diretores, editores de som e de imagem, além de colocar seu ou sua visão artística e estilo pessoal ao processo. (STEINER, 2015, p.183, tradução nossa).

Ou seja, o *showrunner* tem o potencial de acumular, numa mesma posição, o capital simbólico do autor-criador e o capital específico do autor-gerente. “O *showrunner*-autor age como uma perceptível garantia de arte, e legitima o programa de televisão com a visão de uma figura autoral” (STEINER, 2015, p.183, tradução nossa). Tal posição foi também observada por Mayka Castellano e Melina Meimaridis ao dizer que o *showrunner* “é, normalmente, o produtor executivo e, muitas vezes, o roteirista principal de uma série”, embora acumule também aspectos gerenciais “como cronogramas e orçamentos [...] reinventando, dessa forma, a questão da autoria no mercado televisivo (2018, p.196). No livro *Na Sala de Roteiristas* (2016), que traz uma série de entrevistas com *showrunners* de séries contemporâneas, fica evidente através do discurso dos roteiristas que estes se consideram autores das obras não apenas num aspecto gerencial, mas também do ponto de vista criativo. “Na TV é o seu próprio programa, isto é, o programa do autor, ao passo que no cinema os roteiristas são muitas vezes eliminados do processo depois que o roteiro é entregue”, diz o roteirista Terence Winter (KALLAS, 2016, p.23). Outra *showrunner*, Diana Son, diz o seguinte: “Na TV até um roteirista novato vai para o set. Ele tem influência no processo de criação (...).” (KALLAS, 2016, p. 155). Percebe-se, portanto, não apenas uma defesa da centralidade do *showrunner* como fonte de criação do texto, mas sobretudo de uma legitimação das mesmas características que, antes, eram

usadas para desqualificar a televisão, a saber, o trabalho colaborativo, a divisão de tarefas, e a presença constante das instâncias de produção.

Neste sentido, o caso de *Fargo* é interessante na medida em que, ao mesmo tempo, aciona o capital simbólico dos autores de cinema Joel e Ethan Coen e alça à uma posição autoral um *showrunner* até então desconhecido do grande público. A serialização do premiado filme dos irmãos Coen surge como parte da estratégia de legitimação do canal FX no setor dos canais a cabo *premium* nos Estados Unidos. A FX (abreviatura de Fox Extended Networks), veículo por assinatura do estúdio FOX, entrou no mercado da TV por assinatura em 1994, inicialmente apostando numa programação interativa. A partir de 1997, com o declínio dos programas interativos e a ascensão das séries nos canais a cabo, a FX passou a lançar seus próprios conteúdos originais como estratégia de valorização dentro do segmento, com séries de sucesso como *The Shield* (2002-2008), *Rescue Me* (2004-2011) e *Nip/Tuck* (2003-2010). Percebe-se, portanto, que o canal procura se situar no campo televisivo como proponente de séries originais mais arriscadas e inovadoras, com temáticas adultas (a maioria das séries originais da FX recebem recomendação etária para maiores de 18 anos), competindo diretamente com canais mais consagrados como a HBO. Uma das estratégias do canal está na aposta no formato de antologia, ou seja, em séries que trazem uma narrativa independente a cada temporada, a partir do sucesso da série de horror *American Horror Story* (2011-) e das concorrentes *True Detective* (HBO, 2014-) e *Black Mirror* (Netflix, 2016-). É importante perceber, portanto, a disposição do canal em investir em projetos arriscados e nomes pouco reconhecidos no mercado.

Numa coletiva de imprensa, o presidente da FX John Landgraff revela que, além de simplesmente exibir os filmes antigos do estúdio no canal *Fox Movie Channel*, havia o interesse estratégico de produzir novas obras adaptadas a partir deles (LANDGRAFF, 2016). *Fargo* era um dos filmes do catálogo da MGM, com quem a FOX tinha contrato de exibição, e foi selecionado pelos produtores para ser adaptado. Curiosamente, esta não foi a primeira vez que o filme seria considerado para virar uma série. Em 1997, somente um ano após o lançamento do longa nos cinemas, foi produzido um piloto de série que jamais foi ao ar. O piloto, dirigido por Kathy Bates, trazia a atriz Edie Falco no mesmo papel que consagrou Frances McDormand. A ideia era trazer a policial Marge Gunderson para uma estrutura narrativa procedural, ou seja, resolvendo novos crimes estranhos a cada semana. No entanto, o piloto não agradou aos irmãos Coen, que a caracterizaram como demasiadamente paródica, e não chegou a ser desenvolvida.

No livro *Padrões de Intenção* (2006), o historiador da arte Michael Baxandall argumenta que a explicação de objetos históricos, dentre os quais encontram-se as obras de arte, precisa refazer, de uma certa forma, o percurso da criação daquele objeto: “Tentamos reconstruir ao mesmo tempo o

problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é” (BAXANDALL, 2006, p.48). Naturalmente, esta reconstrução jamais será capaz de refazer a experiência da criação em si - nem este seria o objetivo da interpretação artística -, mas ela elabora relações que são importantes para a compreensão do objeto a partir de sua materialidade física. “Nossa atividade será sempre relacional - tratamos das relações entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que os cerca (...).” (BAXANDALL, 2006, p.48).

Neste aspecto, a perspectiva de Baxandall está alinhada com o pensamento do teórico do cinema David Bordwell (2009), para quem a materialidade de uma obra (ou de um fragmento da obra, como uma cena por exemplo) pode ser vista como a resposta concreta a um problema com o qual a instância da realização se deparou durante a criação. Cada resposta concreta equivale a uma escolha estilística que “exclui todas as outras possibilidades” (BORDWELL, 2009, p.25). Nenhuma escolha estilística ocorre no vazio: ao contrário, ela é informada por esquemas previamente dispostos e depende de circunstâncias as mais diversas, tanto do ponto de vista social quanto subjetivo. Considerando que estilo, neste caso, pode ser compreendido como “os modos próprios de confecção das séries pelos agentes consagrados como autores” (PICADO; SOUZA, 2018, p.54), para se compreender por que a obra resultou do jeito que resultou, e não de qualquer outro jeito possível, é preciso, então, olhar tanto para as circunstâncias do problema, ou seja, a demanda que moveu os agentes que ocupam a posição autoral a fazerem a obra acontecer, quanto para as escolhas propriamente feitas durante o processo de criação. Tal exercício de análise “atravessa um espectro de condicionantes, indo desde as limitações materiais, as tradições históricas no campo da arte, até os sistemas mentais predominantes em cada época artística” (PICADO; SOUZA, 2018, p.61).

Voltando para o fenômeno em questão, consideramos oportuno identificar que o problema, ou o encargo de produzir uma obra seriada a partir do filme *Fargo* partiu, portanto, de uma encomenda do próprio canal FX, e não de um projeto autoral do roteirista Noah Hawley. Este, no entanto, tornou o encargo pessoal ao apresentar a sua proposta para a demanda dos executivos do canal FX. Roteirista, escritor e compositor, Hawley havia publicado quatro livros antes de começar a escrever roteiros para o cinema e televisão, em 2006. Na televisão, atuou como roteirista das séries detetivescas *Bones* (FOX, 2005-2017) e foi criador da série *The Unusuals* (ABC, 2009), que teve somente uma temporada. Trata-se de um jovem roteirista numa trajetória ascendente, mas naquela época ainda sem um projeto autoral de sucesso para ocupar a posição de *showrunner*. Pode-se compreender, portanto, que para a encomenda proposta pelo canal FX, a aposta num roteirista iniciante e disposto a negociar francamente com as marcas autorais de uma obra pré-existente, se justificava. Segundo o autor:

Eles me pediram para fazer um filme dos irmãos Coen, e uma coisa que um filme dos irmãos Coen não é é previsível ou seguro. Eu disse a eles: ‘Vai ter violência, humor e drama, mas também vai ter um pouco de misticismo e absurdo e vamos lidar com alguns temas filosóficos. Nem tudo vai fazer sentido na soma final das coisas. Para o crédito deles, eles disseram ‘é isso que nós queremos também’. (ROSE, 2014, tradução nossa).

Nesta etapa do processo, duas diretrizes específicas do encargo a ser realizado na produção da série já se delineavam, quais sejam: a de aproximar-se suficientemente do capital simbólico acumulado pelo filme, e ao mesmo tempo fazer isso de uma forma que evitasse comparações muito diretas ou desfavoráveis com a obra original. “Em casos em que uma obra de arte contou bem uma história, a experiência nos ensina que a adaptação raramente se equipara ou ultrapassa o original” (THOMPSON, 2003, p. 76, tradução nossa). Em resumo, nas palavras do próprio roteirista, ele tinha que “criar uma série que desse o mesmo sentimento que você teve com o filme, mas sem ser o filme” (HAWLEY, 2014, tradução nossa).

De que forma Hawley respondeu a estas diretrizes? Quais foram as escolhas estilísticas e narrativas adotadas a partir deste encontro entre as diretrizes lançadas pelo canal e as disposições autorais do roteirista? São estes os elementos que irão nos ajudar a postular de que maneira Hawley indica a possibilidade não somente de desenvolver uma marca autoral trabalhando no meio televisivo - onde, como vimos, a legitimidade do lugar de autoria ainda se encontra em franca disputa -, mas de fazer isso trabalhando com um universo já concebido por outros autores.

3. HABITANDO O UNIVERSO *FARGO*

Ao olharmos para a série propriamente dita, torna-se importante identificar duas tomadas de posição performadas por Hawley que são importantes para a construção do grau de autonomia do roteirista frente ao projeto. A primeira delas foi apresentar todos os roteiros dos dez episódios da primeira temporada de uma só vez. Como o próprio autor relata numa entrevista, sobre a estratégia adotada após apresentar o roteiro do piloto aos produtores:

Havia aproximadamente seis a sete meses antes de começarem os preparativos. Eu disse: ‘me deem quatro roteiristas numa sala, que nós iremos planejar os nove episódios restantes de roteiro, que foi o que fizemos [...] depois disso eu parti para escrever. Eu entregava a eles dois a três roteiros por vez, de modo que eu não tinha que ficar parando e voltando, e depois começamos a produção. (VANDERWERFF, 2014, tradução nossa).

Desta forma, Hawley conquista o fato, bastante raro no campo da televisão, de poder assinar todos os episódios da primeira temporada como roteirista principal (embora divida os créditos de alguns destes episódios com outros roteiristas). Em decorrência disso, o autor relata ter tido suficiente liberdade para desenvolver diversos aspectos da série, inclusive com aprovação por parte de Joel e Ethan Coen - que, segundo o *showrunner*, fizeram poucas interferências enquanto produtores executivos: “Eu não recebi nenhum limite ou direção, e fiquei muito empolgado com a ideia de que, sob os auspícios de um filme dos irmãos Coen, eu poderia fazer uma série de coisas que não são muito comuns na televisão.” (HALE, 2014, tradução nossa).

A segunda tomada de posição importante foi a adoção da estrutura antológica, algo que, como vimos, não somente já fazia parte do repertório do canal FX, como também abriu as possibilidades de diálogos com a obra original dos irmãos Coen para além do nível da fábula (e, em última instância, para além dos limites textuais do filme). Deste modo, ao invés de seguir a mesma narrativa, a cada temporada o autor apresenta uma nova “falsa história real” de crime e castigo ocorrida nas pequenas cidades da região Centro-Oeste dos Estados Unidos, mais especificamente nos estados de Minnesota, Kansas e Dakota do Norte. Cada temporada nova, portanto, permite ao roteirista explorar um conjunto de personagens, espaços e tempos narrativos inteiramente novos, embora conectados pela mesma premissa temática.

A partir do fracasso da primeira tentativa de adaptação de *Fargo*, Hawley descartou desde o início a possibilidade de trabalhar com as mesmas personagens do filme. Isso não obstante, na primeira temporada da série Hawley estabelece um evidente paralelo com o longa, não apenas no enredo e no espaço dramático, mas principalmente nos arquétipos de personagens. No filme, somos apresentados à história do fracassado vendedor de carros Jerry Lundegaard que, numa tentativa de extorquir dinheiro de seu sogro e patrão, contrata dois criminosos incompetentes para sequestrar a própria esposa. Já na série, somos apresentados a Lester Nygaard, um frustrado vendedor de seguros que termina travando um encontro fatídico com um assassino profissional e, quase sem querer, encomenda a morte de seu *bully*. Este espelhamento encontra-se também em outros personagens centrais, como é o caso das investigadoras de polícia (Marge Gunderson/ Molly Solverson) e das duplas de criminosos (Carl Showalter e Gaear Grimsrud/ Mr. Wrench e Mr. Numbers). É importante notar o grau de autoconsciência destes paralelos formados entre filme e série, desde as semelhanças físicas entre os atores, as sonoridades de seus nomes e diversas referências intertextuais. Por exemplo, no filme, a protagonista está grávida, o que contribui para o efeito cômico e ao mesmo tempo incômodo de sua posição na investigação de um crime brutal. Na série, quem está grávida é a esposa do chefe de polícia (embora Molly Solverson fique, também, grávida próximo ao desfecho da

temporada). No filme, num determinado momento um dos sequestradores pergunta ao outro se ele é mudo, visto que não responde às suas tentativas de puxar conversa; na série um dos assassinos é, de fato, mudo. É como se a série, consciente das comparações que inevitavelmente seriam feitas com o filme, se antecipasse a esse horizonte de expectativas num diálogo ao mesmo tempo reverente e irônico.

Para além das referências intertextuais, há um único elemento de enredo que de fato conecta as duas narrativas, situando-as no mesmo universo diegético: o dinheiro do resgate escondido na neve pelo personagem Carl Showalter no filme, em 1996, é encontrado pelo personagem da série Stavros Milos, que se torna um rico, porém atormentado, dono de uma rede de supermercados. Vale mencionar que, além de consolidar a unidade diegética do universo ficcional estabelecido pelas diferentes temporadas da série, estes pontos de conexão intertextual tornam-se uma marca registrada de *Fargo*, ao ponto de espectadores passarem a procurar avidamente pelas inúmeras ligações entre as histórias³. De fato, todas as narrativas das quatro temporadas se conectam em maior ou menor grau⁴. Lou Solverson, protagonista da segunda temporada (que se passa em 1979), é o pai da policial Molly da primeira temporada (a história do massacre na loja de *waffles*, enredo central da segunda temporada, é mencionada na primeira temporada). Além disso, no final da segunda temporada vemos que o chefe da máfia da cidade de Kansas, Moses Tripoli, é na verdade o personagem indígena Hanzee Dent que, após anos servindo à família de mafiosos Gerhardt, foge e assume uma nova identidade. Na última cena da segunda temporada, vemos os personagens Wrench e Numbers ainda crianças, sugerindo que foi Hanzee que os transformou em capangas do crime organizado. Já na terceira temporada, que se passa em 2010, os fãs tiveram que esperar até o oitavo episódio para encontrar um rosto conhecido: na cena em que a protagonista Nikki Swango é transportada num ônibus com outros presidiários, o personagem Wrench, o assassino mudo da primeira temporada, termina escapando acorrentado junto a ela. Na quarta temporada, que se passa nos anos 1950 e mostra a origem e ascensão do crime organizado na cidade de Kansas, somos apresentados à família Cannon, que procura ocupar seu lugar entre as máfias italiana e irlandesa na região. No último episódio

³ Há inúmeras referências a outros filmes dos irmãos Coen: *Onde os Fracos não tem vez* (o personagem de Lorne Malvo guarda semelhanças com o assassino Anton Chigurh), *Um Homem Sério* (as conversas de Gus com o vizinho judeu), *O Homem que não estava lá* (a figura do açougueiro Ed, em contraposição ao barbeiro Ed), *E aí, meu irmão, cadê você?* (Nikki Swango e Mr. Wrench acorrentados um ao outro na terceira temporada), *O Grande Lebowski* (na cena do boliche da terceira temporada), *Barton Fink e Ajuste Final* (sinalizadas na casa onde vão parar o rabino e Satchel Cannon na quarta temporada). Algumas são mais evidentes, outras são mais escondidas, fazendo com que fãs dediquem horas intermináveis a uma verdadeira caça aos ovos (daí a expressão em inglês *Easter Egg* para este tipo de referência).

⁴ Considerando as ligações narrativas entre as fábulas, a linha temporal cronológica do universo ficcional de Fargo, até então, seria a seguinte: Temporada 4 (1950), Temporada 2 (1979), Filme (1987), Temporada 1 (2006) e Temporada 3 (2010).

descobre-se que o filho de Loy Cannon, Satchel, é ninguém menos do que Mike Milligan, assassino profissional que tem um papel importante na trama da segunda temporada.

Após conquistar a aprovação de fãs e de importantes instâncias de consagração na primeira temporada, a série passa a demonstrar cada vez um maior grau de autonomia em relação à fábula do filme. Percebe-se, então, que o que conecta de fato as histórias é uma relação muito mais temática do que propriamente narrativa. Todas as histórias da série falam sobre o encontro entre a vida pacata de pessoas ordinárias, por vezes até simplórias, e crimes desproporcionalmente brutais que irrompem a partir de erros de julgamento, enganos ou simplesmente do acaso. Este encontro pode ser trágico, mas também pode ser inusitado, e frequentemente ele é os dois ao mesmo tempo, como na cena em que o pacato vendedor de carros mata a esposa num rompante de violência bem na hora em que o chefe de polícia aparece em sua casa; ou na cena em que a simpática esteticista atropela um homem em fuga numa cena de crime e dirige com o corpo pendurado no carro até sua casa. O que já estava evidente no filme dos Coen, e é amplificado na série, é que o que interessa nestas histórias é menos a investigação do crime – não são histórias de detetives, embora tenham detetives – e mais a relação entre o crime e a culpa. *Fargo* é, em última instância, uma parábola moral com a marca irônica dos irmãos Coen.

Fábulas e parábolas são gêneros textuais calcados na ideia de uma moral, uma lição a ser atribuída ao sentido da história através da narrativa alegórica. A ideia de uma parábola moral irônica, onde a “moral da história” é justamente a falta de sentido, é introduzida na primeira temporada a partir dos encontros inusitados de Gus Grimly com um estranho vizinho que lhe conta uma parábola, ou das referências do vilão Lorne Malvo à Bíblia. Esta ideia é amplificada na segunda temporada através da personagem secundária que lê um livro de Albert Camus e chama a atenção do protagonista para a falta de sentido na vida. Os títulos de alguns episódios também se referem à obra de Camus, como *O mito de Sísifo*, ou a outros filósofos que lidaram com questões existencialistas, como Kierkegaard (episódio *Temor e Tremor*). Vale lembrar que nesta mesma temporada, um disco voador aparece no meio da cena climática de confronto entre a polícia e os suspeitos do crime, e todos os personagens reagem de forma estranhamente natural ao aparecimento do OVNI. Na terceira temporada, os títulos de muitos episódios também remetem a clássicas leis do pensamento lógico (*A Lei dos espaços vazios*, *A Lei da não-contradição*, *A Lei da Inevitabilidade*). O terceiro episódio começa com uma analogia à fábula sinfônica Pedro e o Lobo, em que cada instrumento musical simboliza um personagem na parábola. Nesta mesma temporada, a detetive Gloria Burgle descobre que seu padrasto escreveu um livro de ficção científica existencialista, no qual um robô testemunha a ascensão e queda de civilizações na Terra através dos tempos. Além disso, no oitavo episódio os

personagens Nkki e Yuri têm um encontro com um homem misterioso num boliche que só pode ser descrito como metafísico. No nono episódio da quarta temporada, o garoto Satchel e de seu guardião, o rabino Milligan, vão parar uma casa no meio do nada onde têm uma conversa com os estranhos moradores sobre a moral por trás da fábula de Cachinhos Dourados, e mais tarde um tornado acontece subitamente e transforma completamente a trajetória dos personagens.

Apesar das particularidades narrativas de cada temporada, de forma geral é possível identificar três tipos de personagens recorrentes que estruturam estas parábolas, como três vértices de um triângulo: há as pessoas comuns que, embora não necessariamente bondosas ou inocentes, se veem envolvidas numa espiral de crime e violência da qual não conseguem sair sem causar ainda mais danos. Independentemente de sentirem-se culpados (como o açougueiro Ed da segunda temporada), de agirem inescrupulosamente para se safar de seus crimes (como o vendedor Jerry da primeira temporada), de serem ingênuos (como o agente de condicional Ray Stussy na terceira temporada) ou de serem completos inocentes (como a família do agente funerário Smutny na quarta temporada), pouco importa: o fato, deveras inquietante, é que eles não estão em controle das consequências de seus atos. Há também os vilões – não aqueles que são criminosos comuns, ou seja, movidos por elementos lógicos como ganância ou vingança, como os agentes do crime organizado –, mas aqueles que não operam sob qualquer lógica ou razão aparente (Lorne Malvo, Mike Mulligan, V.M. Varga, Oraetta Mayflower). Imprevisíveis, caricatos e exagerados, tais personagens incorporam o caos e a incerteza que podem reinar nas vidas das pessoas pacatas. E há, por fim, os personagens que tentam dar um passo atrás e tirar, muitas vezes sem sucesso, algum sentido de tudo isso: frequentemente estas personagens são detetives (Molly, Gus, Lou e Gloria nas três primeiras temporadas), mas curiosamente, na quarta temporada este lugar é ocupado pela menina Ethelrida Pearl Smutny.

A partir destas observações, é possível dizer que a série não dialoga somente com o filme *Fargo* ou com a região geográfica onde se localizam as histórias, mas com uma marca estilística que atravessa a obra dos irmãos Coen como um todo, e que se relaciona com o tom ao mesmo tempo trágico e irônico das histórias, com o modo de situar as narrativas num registro aparentemente realista ou naturalista, para somente então introduzir o artifício narrativo mais farsesco para nos lembrar que o que estamos vendo é, de fato, uma história. Noah Hawley optou por manter, em todos os episódios da série até então, a famosa epígrafe do filme que diz: “Esta é uma história real”. Em um dos episódios, o texto inscrito na tela vai fazendo desaparecer lentamente as palavras até sobram somente “Esta é uma história”. No final da quarta temporada, há uma cena na qual um trabalhador

está colando partes de um *outdoor* que diz “O futuro é...”, enquanto o protagonista do episódio aguarda, em vão, o último pedaço do *outdoor* que completaria o sentido da enunciação.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse momento, é importante salientar que as múltiplas possibilidades de expansão do universo temático e estilístico dos irmãos Coen propostas por Hawley não se devem apenas ao formato antológico, mas à estrutura narrativa seriada de forma geral, cujas características vem trazendo importantes mudanças na forma como se produz e se consomem histórias atualmente. Segundo Kristin Thompson, “a circulação de enredos através dos media reflete uma importante mudança na nossa própria concepção de narrativa – especificamente num afrouxamento da noção de desfecho e da unidade da obra de arte ficcional” (2003, p. 76). Esta mudança, segundo a autora, ocorre em grande parte graças aos modos narrativos da televisão, capazes de amplificar e estender a experiência narrativa indefinidamente. Afinal, a amplitude da narrativa serial por si só é capaz de ampliar o número de tramas e subtramas a serem interligadas, o número de personagens principais e secundários a serem criados, os contextos históricos a serem explorados, constituindo aquilo que o pesquisador Marcel Vieira Silva denomina de dramaturgia seriada contemporânea. Para o autor (2014, p. 3-4), as categorias principais desta dramaturgia são a construção dos arcos narrativos em diferentes amplitudes, a mistura de gêneros e formatos e, por fim, o desenvolvimento do percurso dos personagens, sendo protagonistas ou não. “[...] A dramaturgia é, para este tipo de produção seriada, uma das marcas centrais de autoria (em sua diversificada manifestação no universo da televisão), como também o elemento catalisador do engajamento serial a longo prazo.” (SILVA, 2014, p.3).

Cada temporada de *Fargo*, vista desta forma como unidade dramática e narrativa, possui sua própria articulação entre um arco maior que atravessa todos os episódios (e que, via de regra, apresenta o “falso crime real” da temporada) e arcos menores que ocupam diferentes funções, desde apresentar personagens secundários, modular o ritmo da narrativa, oferecer efeito cômico ou, ainda, instigar digressões da linha narrativa principal⁵. O formato seriado permitiu a Hawley levar às últimas consequências o que o roteirista chamou de “momento Mike Yanaga”, em referência à cena no filme em que a detetive Marge, no meio da investigação, recebe um telefonema de um colega da escola chamado Mike Yanaga e vai ao seu encontro. A cena salta aos olhos no filme pois não move a narrativa adiante, não se conecta com a trama principal, e tampouco serve como exploração íntima da personagem. Antes, ela se relaciona à marca estilística dos irmãos Coen da exploração do insólito, do

⁵ Para uma análise mais aprofundada das estratégias narrativas e de serialidade de *Fargo*, ver CARVALHO 2021.

farsesco, daquilo que incita a imaginação do espectador, mas não se explica. *Fargo*, a série, tem a possibilidade de dedicar episódios inteiros à exploração de digressões desta natureza – como o episódio na segunda temporada no qual uma animação é utilizada para ilustrar a trama do livro escrito por um dos personagens, por exemplo.

A partir de *Fargo*, portanto, Noah Hawley foi capaz de levar as marcas estilísticas dos Coen para diferentes tempos e espaços narrativos, num universo cujas potencialidades de expansão encontram-se permanentemente abertas, uma vez que cada ponta solta da narrativa pode vir a ser explorada numa futura temporada. Desta forma, a serialização permitiu a Hawley experimentar não apenas com as referências aos filmes, mas também com suas próprias marcas autorais, uma vez que o modo particular de contar histórias da narrativa seriada demandou do autor escolhas estilísticas próprias, presentes, por exemplo, na condução da narrativa, na forma como os episódios começam e terminam, na criação de relações temporais entre os arcos narrativos, entre outros aspectos estilísticos. Em conclusão, nos parece importante notar que a adaptação do universo ficcional de *Fargo* para o meio televisivo, ao contrário de restringir ou limitar as possibilidades autorais de Noah Hawley, foi o que lhe deu possibilidades de desenvolver marcas estilísticas próprias e poder inclusive voltar a elas, de forma recorrente, ao longo da série⁶.

Além disso, o processo de serialização promove uma outra relação com o próprio processo de produção e de recepção da obra. Em *Fargo*, a inevitável associação com uma obra já existente e consolidada enquadra o modo de recepção dos espectadores - tanto os que já conheciam a obra anterior quanto os novos. Semana após semana, Hawley propõe um diálogo ativo com o universo de expectativas dos espectadores: “episódios são digeridos por fãs e críticos, enredos futuros são antecipados e uma forma contínua de entusiasmo, comentário e avaliação prossegue” (BARKER, 2019, p.141, tradução nossa). Os fãs que já são familiarizados com o universo ficcional dos Coen certamente irão procurar elementos que remetam a essa experiência (e, como vimos, tais elementos não faltam: seja contextualmente, na estratégia de divulgação e circulação da obra; seja na sua própria tessitura, na forma de personagens, objetos, eventos narrativos etc.). Os novos espectadores, que não conhecem o filme original no qual a série é baseada, podem ser levados a ela pelo processo de autoria enquanto marca de legitimação e de qualidade – e podem decidir *ficar na série* pelo modo como as particularidades do formato serial permitiram uma expansão das marcas estilísticas dos Coen.

⁶ Pode-se argumentar, inclusive, que este lugar autoral de Hawley já ultrapassou *Fargo* e pode ser percebido em *Legion* (FX, 2017-2019), outra obra na qual atua como *showrunner* e que também apresenta diversas camadas de referências intertextuais a obras e elementos da cultura pop e das histórias de super heróis.

REFERÊNCIAS

- ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma vanguarda: A câmera-caneta. *L'écran Français*. Paris, n. 144, 1948.
- BARKER, Anthony. Noah Hawley's Fargo: How far can you get from Coen brothers? *In: CALLAHAN, D. e BARKER, A. (Eds.). Body and Text: Cultural Transformations in New Media Environments*. Springer, 2019.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: A encenação no cinema. São Paulo: Papyrus, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo. Da unidade fílmica para a serialidade narrativa: um estudo da primeira temporada da série Fargo. *In: SOUZA, Maria Carmem Jacob; ALVES, Lynn (Orgs.). Narrativas seriadas: ficções televisivas, games e transmídia*. 01 ed. Salvador: EDUFBA, 2021. p. 89-110.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. A ascensão do showrunner: autoria e legitimidade na era da *Peak TV*. *In: HOLZBACH, Ariane; CASTELLANO, Mayka (Orgs.). TeleVisões: reflexões para além da TV*. Rio de Janeiro: E-papers, 2018. p. 195-217.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.
- FARGO. Direção: Joen Coen e Ethan Coen. Roteiro: Joel Coen e Ethan Coen. Intérpretes: William H. Macy, Frances McDormand, Steve Buscemi, Peter Stormare et. al. EUA: Polygram, 1996. 1 DVD (98 min).
- FARGO: Primeira temporada. Showrunner: Noah Hawley. Intérpretes: Allison Tolman, Billy Bob Thornton, Martin Freeman, Colin Hanks et. al. EUA: FX, 2014.
- FARGO: Segunda temporada. Showrunner: Noah Hawley. Intérpretes: Bokeem Woodbine, Jesse Plemons, Kirsten Dunst, Patrick Wilson et. al. EUA: FX, 2015.
- FARGO: Terceira temporada. Showrunner: Noah Hawley. Intérpretes: Carrie Coon, Ewan McGregor, Mary Elizabeth Winstead, David Thewlis et. al. EUA: FX, 2017.
- FARGO: Quarta temporada. Showrunner: Noah Hawley. Intérpretes: Chris Rock, Jason Schwartzman, Emyri Crutchfield, Andrew Bird, Ben Wishaw, Jessie Buckley et. al. EUA: FX, 2020.
- GRIGGS, Yvonne. **Adaptable TV**. Rewriting the text. Londres: Palgrave, 2018.

HALE, Mike. **More Mayhem? You Betcha**. The New York Times, 2014. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/04/13/arts/television/a-tv-version-of-fargo-has-parallels-to-the-film.html>. Acesso em: 12 março 2021.

HAWLEY, Noah. **'Fargo' Boss Reveals What Ethan Coen Really Thought About the Pilot**. Hollywood Reporter, 2014. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/fargo-boss-reveals-what-ethan-703482>. Acesso em: 12 março 2021.

KALLAS, Christina. **Na sala de roteiristas**. Conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LANDGRAFF, John; HAWLEY, Noah. How "Fargo" was pitched and created as a television series. Producers Guild of America, 2016. 1 vídeo (10 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m02skuYSfKc>. Acesso em: 12 março 2021.

LAVERY, David. The imagination will be televised: show running and the re-animation of authorship in 21st Century American television. Television Symposium, Stuttgart, Alemanha, 2010. Disponível em: <http://davidlavery.net>. Acesso em: 12 março 2021.

MILLS, Brett. What does it mean to call television 'cinematic'? *In*: PEACOCK, Steven; JACOBS, Jason (Eds). **Television aesthetics and style**. Londres: Bloomsbury, 2013.

MITTELL, Jason. **Complex TV**. The poetics of contemporary television storytelling. Nova Iorque: New York University Press, 2015.

NEWMAN, Michael Z.; LEVINE, Elana. **Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status**. Nova Iorque: Routledge, 2012.

PICADO, Benjamim; SOUZA, Maria Carmem Jacob. Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. **Matrizes**, Vol. 12, N. 2, 2018. p. 53-77.

ROSE, Lacey. **'Fargo' Creator Noah Hawley: How I Made It in Hollywood**. Hollywood Reporter, 2014. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/fargo-creator-noah-hawley-how-694492>. Acesso em: 12 março 2021.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para tevê. **Lumina**, v. 8, n. 01, 2014. p. 1-14.

STEINER, Tobias. Steering the author discourse: the construction of authorship in quality TV, and the case of Game of Thrones. **International Journal of TV Serial narratives**, Vol. 1, N. 2, 2015. p.181-192.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in film and television**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 31, 1954.

WANDERWERFF, Emily Todd. **Fargo showrunner Noah Hawley takes us through the show's first season**. The AV Club, 2014. Disponível em: <https://tv.avclub.com/fargo-showrunner-noah-hawley-takes-us-through-the-show-179826955>. Acesso em: 12 março 2021.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: Resultado de projeto de pesquisa de pós-doutorado "Possibilidades de análise de estilo e autoria na passagem do cinema para a ficção seriada" (2015-2020), realizado no Poscom/UFBA.

Fontes de financiamento: não se aplica

Apresentação anterior: não se aplica

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Grupo de Pesquisa Laboratório de Análise de Teleficção (A-Tevê) do Poscom/UFBA.

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho

Professora Adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT-UFRB). Possui doutorado em Estudos Cinematográficos pela Université de Montreal - Canadá (2009). Atua como pesquisadora no grupo de pesquisa Laboratório de Análise de Teleficção (A-Tevê) do POSCOM/UFBA. Lidera o grupo de Pesquisa e Extensão Cinececult - Laboratório de Apreciação e Análise do Audiovisual na UFRB.

E-mail: ludmila@ufrb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6045-2792>