



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

THAIANE DOS SANTOS MACHADO

**NARRATIVAS SERIADAS E CONTÍNUAS
APONTANDO ELEMENTOS DE SERIALIZAÇÃO EM *DESPERATE
HOUSEWIVES***

SALVADOR
2010

THAIANE DOS SANTOS MACHADO

**NARRATIVAS SERIADAS E CONTÍNUAS
APONTANDO ELEMENTOS DE SERIALIZAÇÃO EM *DESPERATE
HOUSEWIVES***

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação -
Graduação Jornalismo, Faculdade de Comunicação,
Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para
obtenção da graduação em Jornalismo

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Maria Carmem Jacob de Souza

SALVADOR
2010

A todos aqueles que,
assim como eu,
permanecem sonhando,
mesmo quando acordados.

AGRADECIMENTOS

À Prof. Dra. Maria Carmem Jacob, minha orientadora oficial há 10 anos, por ser amiga, companheira, parceira, confiar e acreditar que isso seria possível de acontecer.

Aos meus pais, Rosália e Perivaldo, e irmãos, Tatiane e Vinícius, simplesmente por serem família e tentarem entender o caminho profissional que escolhi para a minha vida;

Aos companheiros de pesquisa do Grupo A-Têve, por grandes contribuições, comentários e “bedelhos” importantes neste projeto “engenhoso” que é entender o mundo da ficção. Em especial a Luís Lisboa, fã de *Desperate Housewives* e parceiro nos assuntos tecnológicos;

Aos parceiros, amigos, irmãos e grandes incentivadores diários: Bernardo Gomes, Virgínia Maracajá, Alisson Carqueija, Renata Sousa e Piti Canella. Obrigada por entender a longa ausência, por apoiar, incondicionalmente, dar abrigo e ombros quando pedidos e emprestar seu tempo às minhas solicitações de leituras;

Aos eternos amigos de sangue, aos eternos amigos de tempos da escola, aos eternos amigos de tempos de faculdade, aos eternos amigos dados pela vida, por respeitarem, mesmo sem compreender, esses longos meses de hibernação intelectual: Bernardo, Virgínia, Alisson, Renata, Piti Canella, Dina “Dinda”, Lúcia, Daniel, Ana Paula Boni, Jamille, Rose, Tati Gusmão, Fernando, Bruna, Janira, Danielle, Marília, Lica, Flávio, Myrna, Eliana, Diana, Mel e Pricila.

A linda e eterna professora de português, Belina Moreira, por doar seu precioso tempo às minhas revisões da nossa língua portuguesa;

E a todos aqueles que, indiretamente, contribuíram para fechar esse clipe da minha vida tão penoso, porém importante e compensador.

RESUMO

Este presente trabalho apresenta resultados de pesquisa sobre o fenômeno de *serialização* cada vez mais comum nas narrativas seriadas televisivas, especialmente as produzidas nos Estados Unidos. A partir da construção de um repertório de produtos audiovisuais, percebeu-se uma tendência dos seriados norte-americanos em utilizar certas estratégias e elementos de organização narrativa que estendiam o período de exibição das séries e, também, fragmentavam a narrativa de modo a criar maior dependência entre os episódios e, muitas vezes, entre as temporadas. Tais estratégias de *serialização* foram investigadas na série *Desperate Housewives* (EUA/ABC, 2004), considerada, por críticos e estudiosos, dentro do universo das séries contemporâneas, como um produto que retomou a ideia de *continuidade*, utilizando recursos e modos narrativos antes encontrados em produtos ficcionais como *soap opera* e telenovelas. Esta dissertação não pretende apontar o fenômeno de serialização como algo próprio das narrativas oferecidas na atualidade, mas verificar a sua recorrência e modo de organização dentro da composição narrativa da série em questão.

Palavras-chave: Narrativa seriada, *Desperate Housewives*, serialização, continuidade, séries norte-americanas, ficção.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Micro-organização narrativa dos episódios

Figura 02 – Composição cênica-narrativa no episódio piloto

Figura 03 – Closes apoiando a narração realizada pelas câmeras

Figura 04 – Composição dramática quebrada pela ironia e comicidade

Figura 05 – Desenvolvimento dos conflitos pessoais e mistério central

Figura 06 – Cenas de comicidade de algumas *housewives*

ÍNDICE

CONVERSAS INTRODUTÓRIAS.....	08
1. NARRATIVA FICCIONAL SERIADA TELEVISIVA.....	15
1.1 <i>Sherazade</i> na TV: narrativas seriadas televisivas.....	15
1.2 Um padrão que se conforma nas narrativas seriadas televisivas norte-americanas.....	20
1.2.1 Os aspectos da produção seriada.....	26
1.2.2 O lugar da apreciação.....	30
1 A QUESTÃO DA SERIALIZAÇÃO.....	34
1.1 Modos de organização narrativa das séries e a questão da serialização e continuidade.....	34
2.2 Destacando características de serialização.....	46
2.2.1 Por uma homologia de organização narrativa.....	49
3. ENTRANDO EM WISTERIA LANE: O CASO DE <i>DESPERATE HOUSEWIVES</i>.....	57
3.1 “ <i>Previously on Desperate Housewives...</i> ”.....	57
3.1.1 Lavando a roupa suja de <i>Wisteria Lane</i> : a série, o autor, a narração.....	57
3.1.2 O lugar da narração.....	60
3.1.3 O lugar da banda sonora.....	64
3.2 As personagens ou essas mulheres desesperadas.....	73
3.3 O contexto narrativo.....	77
3.3.1 Uma forte homologia de começo, meio e fim.....	79
3.3.2 Um caldeirão de ironia com pitadas de gêneros de representação da ação.....	84
REFLEXÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93

CONVERSAS INTRODUTÓRIAS

Porque *Desperate Housewives*?

Para a autora do presente projeto, *Desperate Housewives* surgiu como um produto que, diante da sua inquietação sobre a existência de séries para televisão cada vez mais contínuas, tinha grande aproximação com suas propostas de análise. Durante a sua formação acadêmica já existia uma preocupação de análise com as narrativas seriadas televisivas brasileiras, mais especificamente telenovelas, onde a questão temática era de relevante investigação¹. Em 2005, ao conhecer a série *Desperate Housewives*, tamanha foi, à primeira vista, a semelhança encontrada entre os produtos com que a autora tinha afinidade e essa série. Tal fato, fez crescer o interesse em entender os modos como essa narrativa, que, antes se mostrava de forma episódica, tinha características e estratégias já vistas em outros produtos e formatos.

Um dos fatores que suscitou maior interesse na investigação estava associado a uma nova configuração do sistema de produção, difusão, fruição e consumo dos seriados norte-americanos. A partir desse contexto, iniciou-se uma preocupação investigativa acerca da diversidade de modos de serialização, organização narrativa e linguagens audiovisuais desses programas, em especial de *Desperate Housewives*. A série começou a ser exibida, simultaneamente, nos EUA e no Canadá, em 03 de outubro de 2004. No Brasil, a primeira temporada do seriado foi ao ar entre novembro de 2004 e junho de 2005, às quintas-feiras, às 21h, com reprises às sextas (01h) e aos domingos (às 20h), pela *Sony Entertainment Television*, embora a temporada seguinte tenha sofrido uma mudança de horário na programação. A primeira temporada, que será utilizada na análise, teve o total de 23 episódios e um especial², com cerca de 45 minutos cada um. Após a exibição da primeira temporada completa, *DH* saiu em formato DVD³, no Brasil, pela *Buena Vista Home*

¹ Em 2005, a autora defendeu o seu trabalho de conclusão de curso intitulada “José Inocência e Maria Santa: Analisando o programa de efeitos emocionais em *Renascer*”, que tinha como objeto de estudo a telenovela *Renascer* (Brasil, Rede Globo, 1993). A mudança de produto (no caso, de telenovela para seriado), para a proposta dessa análise, se deu no curso de especialização, “Análise de Discurso Audiovisual: Televisão, Cinema e Vídeo”, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea (Facom/Ufba), realizada em 2007, quando foram oferecidas disciplinas que envolviam a análise de seriados e coincidiu com a “descoberta” de *Desperate Housewives* pela autora.

² Programa especial com os melhores momentos da temporada, com um novo olhar sobre a série, entrevistas das principais personagens e informações sobre o final da temporada.

³ Os episódios que serão utilizados na análise são os que compõe o DVD da série. Portanto, não serão levados em conta os cortes dados pela publicidade e, sim, o modo como ele foi organizado neste formato.

Entertainment, em novembro de 2005. Atualmente, a série encontra-se em fase de produção da sua sétima temporada, a ser exibida em 2011.

A narrativa se passa num bairro fictício do subúrbio americano, *Wisteria Lane*, onde vivem as personagens principais, formadas por cinco donas-de-casa: *Mary Alice Young* (Brenda Strong), *Susan Mayer* (Teri Hatcher), *Lynette Scavo* (Felicity Huffman), *Bree Van De Kamp* (Marcia Cross) e *Gabrielle Solis* (Eva Longoria). Alguns elementos chamaram atenção da autora ao ter maior contato com a série. Um deles foi a mescla de diferentes tipos de gêneros representação da ação, dentre eles o que o nosso senso comum conhece como suspense, já que o episódio piloto iniciava com o suicídio, aparentemente sem grandes motivos, de *Mary Alice Young* - A morte inesperada de *Mary Alice*, a narradora de toda a série e responsável por “revelar” os segredos de suas quatro amigas, será o fio condutor e elemento de ligação do piloto com os episódios seguintes.

O segundo ponto destacado é que, em paralelo a esse grande suspense, as histórias e dramas dos personagens que habitam *Wisteria Lane* mostravam uma interdependência entre os episódios. Surgiu uma inquietação ao perceber que, ao final do piloto, as histórias apresentadas não haviam sido finalizadas. Ao contrário, o piloto mostrava que o caráter das suas personagens abria inúmeras possibilidades para dramas futuros que não cabiam num único episódio: *Susan*, mãe solteira e divorciada; *Lynette*, insatisfeita com a vida doméstica; *Bree* com dificuldades de manter o controle de seus filhos e marido; e *Gabrielle*, ex-modelo, infeliz no seu casamento de aparências e se diverte com seu jardineiro. A curiosidade da investigação cresceu ao perceber como os dois pontos citados acima se entrelaçavam, já que as personagens passeiam por gêneros de representação da ação inseridos em suas situações dramáticas mais diversas.

Nesse cenário, foi possível encontrar elementos característicos de um produto ficcional seriado, observados principalmente no formato, na organização narrativa, no modo de apresentar e conduzir as personagens. Porém, algumas particularidades a destacavam diante dos outros seriados. Uma delas era a dependência narrativa entre os episódios, já assinalada acima, comum em outros formatos de ficção, como aqueles já analisados pela autora em sua experiência acadêmica anterior. Mesmo sendo possível assistir aos episódios de forma independente, as histórias se entrelaçam, e com intenção de manter o apreciador sempre “por dentro” dos acontecimentos, algumas estratégias puderam ser notadas. A organização narrativa de *Desperate* utilizava certos modos estratégicos de contar histórias, episódio a episódio, que incluía sistemas de “recapitulação” dos fatos ocorridos no episódio anterior e ganchos nos finais de cada episódio. Em *Desperate Housewives*, portanto, a trama central e as tramas secundárias das personagens, remetiam aos episódios seguintes, construindo um alto grau de expectativa.

No que diz respeito aos temas tratados, *Desperate* trazia um dos principais temas da contemporaneidade: as relações afetivas e familiares, estando, portanto, dentro da categoria de narrativas sentimentais, muito comum em produtos ficcionais para televisão. Fazia parte da narrativa, e eram elementos de conflitos dos episódios, os relacionamentos entre maridos e filhos, casamento/divórcios, renúncias em prol do grande amor e da família, traição, busca pela felicidade através do amor, dentre outros. Ao mesmo tempo, a inclusão desses temas na narrativa possuía um modo próprio de tratamento, no qual era possível, já depois dos primeiros episódios, um modo particular de contar essas histórias sentimentais e familiares. No contexto externo à narrativa, notou-se que a instância de produção e consumo podia ser analisada através dos modos como a série era aceita pelos apreciadores e se tornou, em pouco tempo, o produto de maior rentabilidade à empresa produtora ABC. Informações que foram colhidas em sites, blogs de notícias e materiais de fãs da época.

A fim de apontar os elementos que a fazem ser um produto de reconhecimento e qualidade diante dos outros já existentes, foi suposta uma tendência de uma organização interna marcada pela continuidade, com uma estrutura diversa do “padrão” de seriados televisivos já caracterizados, inclusive, por autores que têm os produtos audiovisuais como objeto de estudo (Pallottini, 1998). A questão da serialização, notada em *Desperate Housewives*, pôde ser vista também em outros produtos contemporâneos, embasando então, a hipótese que essa seria uma recorrência das narrativas televisivas seriadas da atualidade elaborando questões e perguntas que pretendiam ser incluídas na investigação: Quais seriam os elementos para gerar os efeitos de comoção, riso e curiosidade, por exemplo, já que a série apresentava um modo híbrido no que diz respeito aos gêneros de representação da ação? Como as personagens estavam envolvidas nessa organização narrativa e se relacionavam com essa hibridização? Quais tipos de elementos e estratégias poderiam ser encontrados em *Desperate*, para que suas histórias pudessem ser contadas de forma fragmentada e interepisódicas? Como se dava a serialização das histórias na relação entre episódios e temporadas?

Preliminares Teóricos

A década de oitenta, dentro do universo audiovisual, pode ser considerada como o período em que despontou, especialmente no cenário norte-americano, uma rica criação de produtos para televisão, especialmente aqueles que ficaram conhecidos como *séries* ou *seriados*. Na história da narrativa ficcional, portanto, os seriados aproveitaram-se de outros produtos já existentes em outras mídias, como o jornal impresso e o rádio, reprocessou seu modo de apresentação e

confirmou um modo de contar história que alcançou status de uma narrativa mais elaborada, tanto no que diz respeito à organização narrativa, quanto à apresentação estética. Porém, ainda na década de cinquenta, as séries começaram a ser objeto de maior consumo dentro da programação televisiva norte-americana. Foi o período, também, em que essas séries passaram a ter uma maior longevidade, a apresentar a sua organização narrativa de um modo que só era encontrados em outros produtos, como as *soap operas*.

Personagens que envelheciam, engravidavam, criavam seus filhos e permaneciam no ar contando os seus dramas passou a ser um modo de contar histórias cada vez mais comuns e aceitas pela audiência. Série como *I Love Lucy* (EUA/CBS, 1951), que, com 194 episódios, contou história de *Lucy* e nem mesmo a gravidez da atriz Lucille Ball fez a série sair do ar, sendo incorporada à sua personagem. O mesmo aconteceu, já no fim da década de oitenta, com a série *Anos Incríveis* (*The Wonder Years*, EUA/ABC, 1988), que inicia com o garoto *Kevin Arnold* (Fred Savage) ainda no *High School*, contando as suas dúvidas adolescentes e finaliza a série, cinco anos depois, mesclando o crescimento das personagens com aqueles que os interpretavam. Inúmeros exemplos poderiam ser dados para ilustrar essa recorrência de séries contínuas, até porque essa tendência só aumentou principalmente durante os anos 2000.

A idéia de séries episódicas, com começo, meio e fim bem separados, com poucas tramas e poucos personagens, foi sendo gradativamente substituída por produtos que enovelam diversas tramas e, nelas, inclui-se uma diversidade de personagens, ou seja, grupos de personagens. Em consequência, para dar conta de tantas histórias de tantos personagens, as séries passam a estender a sua exibição, a garantir uma audiência em longas temporadas que parecem não ter fim e a complexar esse modo de organizar uma narrativa. Uma complexidade que estava relacionada aos temas tratados, nos quais o humor misturava-se a críticas sociais, os melodramas se misturavam às intrigas policiais etc. Como afirma Starling (2006):

Não por acaso a fase em que as séries se tornaram mais complexas, mais estimulantes e mais viciantes coincide com a emergência de uma estrutura narrativa que dominará o formato a partir do início dos anos 80. É nesse momento que os roteiristas começam a propor uma estrutura serial que faça jus ao nome, que explore em profundidade, da ideia de série, o caráter contínuo das situações e personagens (p. 36).

Produtores e roteiristas, então, começaram a entender que estratégias como, por exemplo, passagem de tempo de uma personagem, servia de recurso para manter o apreciador interessado, passando a explorar diversas estratégias que transformassem as narrativas seriadas televisivas em

narrativas que parecessem não ter fim. E, nesse sentido, a narrativa que se estende em inúmeros episódios desenvolve um sistema cíclico de contar histórias que parece se repetir a todo momento. A repetitividade dos modos de contar história nos encaminha para a idéia da existência de uma estética da repetição, na qual há uma poética comum a produtos da comunicação de massa, criando uma discussão entre criação e repetição. Como afirma Calabrese (1987), ao se referir á serie Dallas (EUA/ABC, 1978), sucesso em fins da década de 70, “todas as histórias se repetem ciclicamente e as personagens parecem não colher do passado qualquer nova sabedoria: repetem os mesmos erros, caem nas mesmas armadilhas, aplicam as mesmas estratégias” (p. 55). Da mesma forma acontece em *Desperate*, da mesma forma acontece em outros produtos do mesmo período. A esse fenômeno de serialização, que se pretende investigar, procuramos entender como essa estética de repetição se opera e, principalmente, conhecer os mecanismos utilizados para tal.

Métodos e Processos

Postos todos os pontos em questão, parte-se para a tentativa de responder às perguntas elaboradas nas hipóteses investigativas. Inicialmente, verificou-se que esse fenômeno de serialização, levantado para a análise, não se constitui como sendo próprio das narrativas seriadas televisivas contemporâneas, nem que seja algo novo, mas tem fortes heranças de outros produtos midiáticos. Além disso, essa serialização, buscada em *Desperate Housewives*, possui elementos que podem ser encontrados em outras séries televisivas, da mesma maneira que ela possui particularidades no modo como a sua narrativa se organiza. Por isso, foi escolhido, neste projeto, que os capítulos escritos seguissem, inicialmente, a lógica de entrar e conhecer o fenômeno para, em seguida, visualizá-lo dentro do produto escolhido e, por fim, demonstrar a sua ocorrência.

Para análise da organização interna do produto, estabeleceu-se uma relação entre as dimensões externas e internas. Ou seja, no que diz respeito à dimensão externa, deu-se atenção à instância de produção e consumo que deu conta da investigação dos modos como essa serialização também organiza os modos “fabris” de construção narrativa, que envolvem a participação de autores, escritores, produtores, atores, etc. Ainda na dimensão externa, encontram-se os apreciadores e as suas relações com o produto em questão, de como estas estratégias dialogam com a instância de consumo. A dimensão interna, por outro lado, diz respeito “aos modos de funcionamento e organização, os temas tratados, os tipos de personagens construídos, o tratamento do espaço e do tempo, os programas de efeitos particulares” (SOUZA, 2004a). Essa relação leva

em consideração a importância de compreender tanto os modos de organização do processo de elaboração da série, quanto os modos de funcionamento das suas estratégias discursivas.

Para iniciar o processo de investigação proposto por este projeto, foi necessário compreender alguns pressupostos teóricos que nortearam a pesquisa, como a lógica de organização e produção seriada, o funcionamento e efeitos gerados pelos gêneros de representação da ação, presentes na série e a questão da composição de estratégias em obras ficcionais de televisão. As questões sobre o fenômeno de serialização buscaram fundamento em autores como Umberto Eco (1989)⁴, principalmente em seu artigo “A inovação de seriado”, o qual problematiza a questão seriada, a partir de uma ideia da existência de uma estética da repetição e, com esse mesmo argumento, Omar Calabrese⁵, que cunha o termo “replicantes”⁶ para denominar “filme de série, telefilme, *remake*, romances de consumo” da comunicação de massa.

Para a análise, foi utilizada a primeira temporada de *Desperate Housewives*, estabelecendo a relação do episódio piloto, com o modo como as histórias, dramas e tramas é implantado, o seu desenvolvimento e os recortes fragmentados da narrativa e o seu desfecho. Uma análise, vista sob o aspecto da organização episódica e da temporada. Destacam-se na análise da organização narrativa, o modo como as histórias são recortadas, o lugar das personagens e da banda sonora sob dois aspectos: na composição serializada da série e no modo de composição dos gêneros de representação da ação presente. Esses elementos serão analisados numa primeira instância separadamente, a fim de se entender a sua importância na produção ficcional para, posteriormente observar como eles funcionam, de forma ordenada, conjunta, com os elementos cênicos, visuais e sonoros.


Na primeira parte deste trabalho, situamos o produto de análise. O que seriam essas narrativas seriadas televisivas os quais este trabalho se debruça? As séries, produto de interesse neste projeto, são apresentadas sendo direcionadas para as produções aos *modelos* norte-americanos, região em que o padrão de consumo e produção se conformam. Aliás, situar essas séries norte-americanas nessas duas instâncias que constituem ambientes importantes para compreender como se dá o fenômeno de serialização.

⁴ Vide um dos seus artigos “A inovação de seriado”, parte do livro “Sobre os espelhos e outros ensaios” (ECO, 1989).

⁵ A semelhança entre esses dois autores se dá, exclusivamente, pela lógica de serialização e repetição. Ambos problematizam a questão da estética da repetição em produtos seriados, na comparação de obras de arte consideradas originais, frente aos produtos produzidos “em série”.

⁶ Em dois títulos do autor foi encontrada essa denominação, onde há a existência da análise de produtos em série: “Los Replicantes” (1984) e “A idade Neobarroca” (1987), sendo este segundo o de maior utilização nesta pesquisa.

A segunda parte está preocupada em caracterizar esse fenômeno de serialização, de narrativa contínua. Partindo dos pressupostos teóricos de Calabrese (1987) e Eco (1989), seguirá um levantamento do que seria essa serialização posta em questão e quais seriam os elementos e estratégias presentes em *Desperate Housewives*. A investigação levanta pontos sobre a presença de uma homologia estrutural na organização narrativa da série e como ela seria responsável por sua forma de apresentação cada vez mais contínua. Ou seja, verifica-se que, em *Desperate*, a narrativa se organiza de um modo homólogo e, por isso, está inserida nesta narrativa cíclica e repetitiva, cabendo conhecer como ela acontece nesse produto. Outras questões apresentadas dizem respeito à hibridização genérica e busca entender, a partir da presença na série, como os diferentes modos de organização da ação se organizam na narrativa tentando compreender, a partir de pressupostos teóricos, como esses gêneros podem ser vistos em seus modos cômicos, melodramáticos e de suspense. O que causaria o riso, a criação de expectativa ou a comoção por um drama pessoal vivido por uma personagem?

Por fim, chega-se ao último capítulo apresentando como todos os elementos e estratégias, levantadas nos caminhos teóricos percorridos, podem ser encontrados em *Desperate Housewives*. Desta forma, foram selecionados trechos da primeira temporada que demonstram a presença das hipóteses levantadas por este projeto. Válido ressaltar que a seleção de trechos, ao invés de episódios completos, deve-se ao grande volume de material de análise, já que toda a temporada é composta de cerca de 990 minutos de material audiovisual. O método de análise foi elaborado na relação entre as tramas existentes nos episódios, os modos como ele são apresentados, desenvolvidos e têm o desfecho, sempre na relação com o todo, que é a temporada. Para entender como essa serialização se dá, cada episódio foi analisado enfocando os seguintes itens: i) o modo como ele se inicia, desenvolve-se e tem seu desfecho; ii) quais as tramas paralelas e quais aspectos da trama central foram colocados naquele episódio em específico; iii) como o episódio se estrutura na relação com a temporada; iv) como os diferentes gêneros de representação da ação são construídos na relação entre as personagens, narração e banda sonora. Para diminuir as eventuais perdas, entre o que o produto audiovisual apresenta e o modo como é descrito e analisado nesta pesquisa, criou-se uma versão digital, que contém os mesmo itens da versão impressa, na qual é possível acessar os trechos analisados enquanto se faz a leitura⁷. A presença do ícone indicativo () significa a possibilidade de acessar o material audiovisual selecionado para análise.

⁷ Método criado e utilizado na dissertação de mestrado de Danilo Scaldaferrri (2010), intitulada “A cidade dos homens na televisão brasileira: uma análise da trajetória e da estrutura narrativa da série”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea.

CAPÍTULO 1

NARRATIVA FICCIONAL SERIADA TELEVISIVA

1.1. *SHERAZADE* NA TV: NARRATIVAS SERIADAS TELEVISIVAS

Quando pensamos em narrativas seriadas televisivas, somos levados a relacionar com aquele produto que tem maior espaço e vida ativa dentro da televisão, que é a telenovela, principalmente no universo dos telespectadores brasileiros. Entretanto, essa classificação existente entre produtos do universo ficcional televisivo e distinções que, para alguns, difere diversos tipos de teleficção, é tema de grande discussão, principalmente no âmbito acadêmico. Renata Pallottini (1998), em seu livro *Dramaturgia de Televisão*, pode ser considerada uma das primeiras pesquisadoras com interesse em distinguir diferentes tipos de formatos de produtos ficcionais televisivos. A autora elabora uma classificação, a partir do que é exibido como programas televisivos de ficção, de produção brasileira, pensando em suas características formais, linguagem própria e elementos como extensão, tratamento de material, unidade, tipos de trama e subtrama, maneiras de criar, apresentação e desenvolvimentos de personagens, etc.

Desta forma, Pallottini elenca formatos como o *unitário*, *minissérie*, *casos especiais*, *seriados* e *telenovelas*, deixando margem para as possibilidades de não-convenções de produtos gerados com intuítos experimentais e, também, pela dificuldade gerada entre produtos de produções em diversos países, como é o caso das telenovelas produzidas no Brasil e em Cuba ou seriados produzidos na Europa ou nos EUA. De qualquer modo, o que Pallottini chama atenção em sua análise, e que nos interessa nesta discussão, é a frequência dos programas ficcionais televisivos ter predominância na linguagem da *serialidade* ou, o que chamaremos daqui em diante, a *serialização*. No caso da televisão, a idéia de serialização vai além de uma classificação de gênero televisivo, mas, como afirma Machado (2001), está relacionada a “essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (p. 83). O autor pontua essa serialização da TV como um modo de exibição de seus produtos para os espectadores. Segundo ele, a atenção dada à televisão costuma ser dispersa e distraída, por isso deve-se pensar num produto adequado onde não fosse possível assumir uma estrutura regular, de “continuidade amarrada”. Esta continuidade pode ocorrer, mas tende a ser eventual, pois demanda uma atenção especial dos espectadores.

Vendo sobre este viés, a própria televisão, portanto, enquanto meio de comunicação, já aponta para um modelo de programação onde seus produtos se dão de forma recortada e intercalada, principalmente no caso da televisão comercial, onde se inserem, na programação, os intervalos publicitários. Ao tratar das televisões comerciais, a programação é concebida em forma

de blocos de programas que se interligam por blocos de publicidade e a estratégia de produção de formatos serializados foi amplamente utilizada. Como explica Machado (2001),

A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e repetição infinita do mesmo protótipo constituem regras. (p. 86).

A televisão veio como o meio de comunicação “revolucionário” ao incluir um elemento não antes encontrado no rádio ou na imprensa que era a produção, reprodução e transmissão de imagem. Embora o cinema já fosse algo conhecido em relação ao que chamamos de audiovisual, a TV aponta como grande produto de massa, pois, ao contrário do cinema, invade os lares *diariamente*⁸ e proporciona um lazer quase “gratuito” para uma população pouco instruída. A televisão acaba ocupando um lugar estratégico nas dinâmicas culturais cotidianas, trazendo um conteúdo de fácil entendimento para aquela população que não sabia ler e escrever, porém, via e ouvia no ritmo que a programação televisiva chegava às suas casas. Da mesma forma que o rádio, a TV marca a sua entrada na vida das pessoas, a partir da metade do século XX, com características próprias do meio: além da oralidade e a força comercial, já herdada pelo rádio, a imagem, porém, diferente do cinema, uma imagem diária e ininterrupta.

Inserida no sistema oral e midiático, a TV construiu especificidades, se comparada com outros meios de comunicação. No rádio, por exemplo, a voz é elemento necessário para a transmissão da mensagem, na televisão, ao contrário, o receptor tem a imagem diante de si, tem-se concretamente o locutor e o espectador se depara com a imagem construída. Voltemos novamente a Costa (2000),

Ostensivamente comercial e aparentemente gratuita para o público, a televisão é o mercado dentro de casa exibindo-se aos consumidores. Uma abundância de produtos se oferece continuamente aos espectadores aguçando seus sentidos e desejos, numa proximidade à qual nenhum outro meio chegou. Essa proximidade é favorecida pelo predomínio de imagens em primeiro plano e closes e pelo magnetismo de transmissão eletrônica. (...) Pedagógica e fática – segundo Roman Jakobson –, apresenta-se como puro entretenimento. (p. 147).

⁸ Está aí, neste caso, uma das diferenças do cinema e da televisão, na época em que ela se torna popular. O cinema, apesar de considerado produto de massa também, ainda conservava um caráter público e uma comunicação temporária.

Essa proximidade com o público cria outras relações que tem a ver com o sentido de ficção e realidade. Andrade (2003) traz um conceito interessante sobre a relação entre mundo ficcional e realidade cotidiana, o que ela chama de *realismo emocional*. Baseada no conceito de *verossimilhança aristotélica*, a autora explica que esta criação de uma fantasia, trazida, sobretudo pelas narrativas ficcionais televisivas, comunica com certas impressões de “mais absoluta veracidade” (p. 70). Ou seja, um traço irreal, ficcional e fantasioso pode-se tornar algo verossímil e, ao mesmo tempo, o modo como esta veracidade se organiza dentro deste mundo ficcional, há de se estabelecer com o público com o sentimento de identidade. Ela completa que

(...) graças ao vigor dos detalhes, à coerência interna, à lógica das motivações e das causalidades dos eventos que se tende a constituir a verossimilhança do mundo telenovélico. (...) A verossimilhança repousa ainda na coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens. (...) O acréscimo de qualquer detalhe pode revelar o sucesso ou o fracasso dos autores na concretização desse ‘sentido de realidade’ (p. 72).

Em se tratando de um veículo como a televisão, de especificidades próprias, as narrativas ficcionais seriadas tenderam a criar uma linguagem, ou seja, em sua organização interna – utilização de certos recursos narrativos aos produtos televisivos, como estratégias de continuidade, construção de personagens etc –, seja pela configuração de fenômenos e relações com o público. Isso porque, enquanto produto de TV, podem-se apontar características que a fazem estar mais próximo de seu público: constrói hábitos de consumo⁹, emaranha redes de sociabilidade¹⁰, estreita a relação entre ficção e realidade¹¹, apresenta-se como assumidamente

⁹ Sobre a criação de hábito, já foi citado anteriormente esse “fenômeno” no romance folhetim. Entretanto, no caso da produção ficcional televisiva há uma relação com sua estrutura narrativa e as rotinas diárias de seus telespectadores. A telenovela, assim como os seriados, ajusta-se aos horários, acompanhando as pessoas nas horas das refeições ou fazendo companhia nos momentos solitários, principalmente para um público feminino. Andrade (2003) fala que “o trabalho doméstico das mulheres assemelha-se, neste aspecto, à estrutura narrativa das telenovelas como algo que nunca encontra o termo. (...) Entre lavar louça, limpar a cozinha e realizar algumas tarefas de trabalho ‘de fora’ (...), verdadeiras táticas de resistência aos imperativos de sua condição de mães e esposas. (...) Se essa jornada doméstica se mantém, ela também de interrompe. Às vezes, não se atende ao telefone, não se lava a louça enquanto se assiste a um momento mais emocionante da trama. (...) O hábito de assistir a telenovelas leva as audiências para longe das demandas psicológicas e emocionais que as direcionam a atender às necessidades físicas e afetivas de seus familiares” (p. 98; 100-103).

¹⁰ O que chamo de “rede de sociabilidade” é um conceito elaborado por Andrade (2003) referente ao engajamento das audiências e às conversas que certos temas provocam, quando são inseridos no interior da narrativa. O teor de “fofoca” toma o lugar das discussões nas salas de estar, trabalho, escolas, mesas de bar e, até mesmo, nos meios de comunicação de massa, construindo relações sociais e reconhecimento social. Como afirma a autora, “as constantes e ativas discussões sobre (...) abrem possibilidades para entendermos como um grupo social pode incorporar um bem cultural, fornecendo um espaço discursivo, onde visões do mundo dos grupos subordinados podem ser expressas, validadas e confrontadas” (p. 106).

¹¹ Essa relação entre ficção e realidade segue a tendência do realismo, já apresentado na literatura. A produção ficcional televisiva tende a contar uma narrativa “como a vida é” e, muitas vezes, minimiza a relação entre ator e

comercial, produz uma grande intertextualidade com outros meios de comunicação¹² e, principalmente, compõe um modo narrativo que perdura durante tempos, salvaguardando um modo de organização que sofreu poucas modificações na sua linguagem ao longo desses anos.

Já em 1947, a primeira *soap opera* transmitida pela televisão norte-americana, *A woman to remember*, apresentava um formato semelhante ao radiofônico: “capítulos unitários diários, de cerca de trinta minutos a uma hora, levados ao ar de segunda a quinta-feira, com um grupo pequeno de protagonistas que se relacionam num mesmo ambiente” (Costa, 2000, p. 147-148). Uma estrutura que se desenvolveu na América Latina, criando inclusive modos organizações, produção e estratégias de consumo, e encontrou lugar para ser aceita e reconfigurada com modos melodramáticos, chegando ao Brasil, onde se configurou do modo como conhecemos na atualidade.

Este “modelo” de produção latino-americano (e também brasileira), chamada comumente de *dramalhão*¹³ tinha na sua “fórmula” elementos semelhantes aos utilizados no folhetim e nas radionovelas. Mesmo que os romances folhetins tenham contribuído com elementos para uma característica de série às narrativas ficcionais televisivas, a sua forma fragmentada, oferecida em capítulos/episódios, criou estratégias nos modos contar histórias que, para não perder o vínculo com o telespectador¹⁴, aproveita a gama de recursos não presentes na tradição impressa ou no rádio. Recursos estes que reforçam o seu caráter fragmentado e, também, contribuem para uma

personagem. “O princípio da realidade torna-se, assim, uma das razões do prazer que as audiências encontram a assistir a uma telenovela” (Andrade, 2003, p. 58). Costa (2000) vai além sobre este aspecto ao colocar que, muitas vezes, a narrativa ficcional televisiva realiza a *cotidianização da narrativa*. Este termo, segundo ela, está relacionado com a facilidade que a trama tem de misturar espaço e tempo ficcional com espaço e tempo real. Recursos de câmeras, por exemplo, facilitam a ideia de a personagem estar falando diretamente ao público ou o uso de cenários reais, identificados como sendo de determinado país ou lugar “transforma a telenovela num encontro de desconhecidos” (p. 165). Da mesma forma o tempo, quando a trama mostra passagens festivas, como Natal, Ano Novo, Dia de Ação de Graças (nos EUA), “de acordo com o calendário histórico e não ficcional” (p. 165).

¹² A narrativa ficcional televisiva tem como característica esse fenômeno de não se resumir na televisão. De modo geral, e refiro-me a produtos de produção brasileira como de outros países, ela é acompanhada de revistas, jornais, sites especializados etc que “ajudam” o apreciador a acompanhar o desenrolar da trama. Uma prática que já vimos também presente no folhetim, porém é na televisão que ela encontra melhor terreno. Os lançamentos de novos produtos ficcionais ocupam pautas de diversos veículos de comunicação, atores fazem participações em programas, dão entrevistas, fazem mais publicidade e incitam a curiosidade de suas histórias, a própria televisão faz chamada (os *teasers*) com tons de suspenses e criação de expectativas, além de comercialização de produtos afins como games, venda de peças e utensílios utilizados no cenário ou por determinada personagem, trilha sonora etc.

¹³ Como afirma Costa (2000), “(...) enredo melodramático, centrado na família burguesa e em seus conflitos, advindos geralmente da oposição entre instintos e anseios íntimos e a necessidade de adequá-los às normas sociais, também burguesas. Quase todos os conflitos são ameaças à ordem social vigente: filhos ilegítimos, orfandade, incestos, adultérios. As personagens envolvidas dividem-se claramente em heróis e vilões, oponentes durante toda a história, terminando necessariamente num *happy end* que premia os bons, castiga os maus, realiza o amor romântico e reafirma regras e os valores sociais (p. 149). Portanto, nada muito distinto do que já apontamos no folhetim e nas radionovelas.

¹⁴ Novamente aqui, tem-se a indicação do gancho como uma das estratégias desta narrativa seriada, já indicada no século XVIII com o romance folhetim. Estratégia narrativa, portanto, importante para entender essa estrutura seriada.

serialização e garantia de continuidade do produto. Um destes é a linguagem redundante, já que a televisão muitas vezes divide a sua atenção com outras atividades cotidianas como os trabalhos domésticos, obrigações familiares e eventuais ações que tiram o seu foco único, como atender um telefonema, conversar com os filhos, realizar refeições etc.

A redundância permite ao público ter acesso a uma informação importante, fornecida em um capítulo, cena, estágio da narrativa ou trama, repetidas vezes na organização narrativa. Contando com a possibilidade que o consumidor poderá perder partes do capítulo/episódio, a estratégia de redundância reorganiza a informação e reapresenta sob diferentes modos, como recursos de *flashback* e o diálogo, em situações em que uma personagem conta para o outro um fato já ocorrido. As narrativas seriadas de televisão prevêm que o telespectador não será capaz de acompanhar todos os capítulos e por isso a importância que as informações sejam estrategicamente “repetidas” para que ele entenda o fluxo dos acontecimentos.

Aliás, esse fluxo narrativo, ao qual faz-se referência, apresenta e desenvolve os conflitos e suas soluções. A necessidade de utilização dessas estratégias aposta na possibilidade de longevidade do produto. Longevidade no sentido de garantir à narrativa um tempo cronológico de exibição do produto, com coerência de organização interna da narrativa e, também, garantindo o seu espaço dentro do sistema mercadológico e de produção. Esse recurso pode acontecer com a introdução de novos personagens, ou a inclusão de uma subtrama, ou a união de dois personagens etc, uma gama de estratégias narrativas que podem ser escolhidas pelo autor. Como afirma Pallottini (1998),

Trata-se apenas do andamento imposto pelo gênero em suas dimensões obrigatórias. A renovação periódica da atenção, mediante a introdução de novos conflitos, tramas e personagens supervenientes. (...) Ela nunca mostra as suas armas nos primeiros momentos. (...) Essa ondulação (...) é obrigatória e se destina a renovar no telespectador, por força do longo período de atenção que lhe é pedido, a curiosidade e a empatia (p. 64).

Narrativas seriadas de caráter de “saga”¹⁵, por exemplo, têm salvaguardada a sua longevidade graças a esta criação de estratégias que conta uma história de “envelhecimento”, onde, na maioria das vezes, as personagens passam por um processo de mudança - podem crescer, amadurecer, morrer, serem substituídos, inclusive, pela próxima geração. Um grande exemplo, de utilização de estratégias de longevidade é a série *Dallas* (EUA/CBS, 1978). Com um total de quatorze

¹⁵ Conceito explorado por Eco (1989) ao analisar a estrutura de seriados e o modo como eles podem ser classificados se pensar na sua construção narrativa. Veremos isso mais adiante.

temporadas, a série contava a história da família *Ewing*, grande proprietária de uma companhia de petróleo, elemento responsável pelas intrigas e conflitos. A narrativa acontecia em torno da riqueza da família, tendo inclusive a morte do patriarca, J. R. Ewing, como um dos grandes mistérios. Essa história de família foi contada durante anos, nela personagens entravam e saíam e davam novo fôlego ao enredo.

Esta tendência de criar estratégias para uma continuidade do produto, especialmente as narrativas ficcionais televisivas, tem sido cada vez mais comum nas narrativas seriadas ou *séries* televisivas, principalmente as produzidas nos EUA. Com um sistema de produção considerado uma referência industrial¹⁶, os EUA conseguiram criar modos de organização interna em que salvaguardasse maior longevidade aos produtos, pensando tanto nos seus aspectos narrativos, quanto no contexto mercadológico em que estas séries estão inseridas. Uma espécie de padrão foi sendo estabelecido, principalmente no que diz respeito às estratégias de serialização, que envolvem elementos do âmbito da produção, narrativa e consumo destas séries. Entender essa dinâmica nos remete a uma questão que tem caracterizado as séries da atualidade, que é maior em número de episódios, que se estendem durante anos e anos, que possuem grande serialização.

1.2. UM PADRÃO QUE SE CONFORMA NAS NARRATIVAS SERIADAS TELEVISIVA NORTE-AMERICANA

A indústria televisiva americana tem formação entre final de 1940, porém a sua explosão dá-se na década de 60, pós Segunda Guerra Mundial. Os três grandes conglomerados, *The National Broadcasting Company* (NBC), *The Columbia Broadcasting System* (CBS) e *American Broadcasting Company* (ABC), fundados na era do rádio, entre as décadas de 20 e 30, vêm à televisão com uma forte tendência publicitária, aproveitando-se do declínio da produção dos estúdios de cinema *hollywoodiano* no pós-guerra. No início de suas exibições, a televisão norte-americana tinha programas ao vivo e não havia uma forte parceria estabelecida, em termos de produção e consumo pela indústria de entretenimento cinematográfica. Entretanto, em finais da década de 50, começa a se estreitar a distância entre as empresas de televisão e estúdios *hollywoodianos* e, já na década seguinte, 40% da programação televisiva era produzida em

¹⁶ A ideia de seriado brasileiro é de forte tendência norte-americana, quando introduzido na programação televisiva brasileira pós década de 60. Filmes como “Jim das Selvas” (*Jungle Jim*, EUA, 1959) e “Patrulha Rodoviária” (*Chip’s - California Highway Patrol*, EUA/ NBC, 1977), ao passar para o formato em série, começou a compor o quadro da programação televisiva ficcional e seriada, ainda em formação. Na década de oitenta, a “Sessão Aventura”, programa da Rede Globo de Televisão, exibida, nos fins de tarde, de segunda a sexta-feira, séries como “Ilha da Fantasia” (*Fantasy Island*, EUA, 1978), “Magnum” (EUA, 1980), “Profissão Perigo” (*MacGyver*, EUA, 1985), “A Gata e o Rato” (*Moonlighting*, EUA, 1985), que foram sucesso durante um longo período, sendo substituído posteriormente por produções nacionais.

parceria com as grandes empresas produtoras de filmes (Scott, 2004) – demanda que só então cresceu.

Desta parceria, responsável pelo surgimento de grandes companhias como *Walt Disney Company* (detentora de redes como *ABC*, *Disney Chanel*, *Walt Disney Television Network*, *Miramax Television*, *Lifetime Television* etc), *Sony Corporation* (*Sony Picture Entertainment*, *Columbia-Tristar International Television*, *Columbia-Tristar Domestic Television*), *AOL Time-Warner* (*HBO*, *Warner Brothers Television*, *Hanna Barbera Entertainment* etc), *Metro-Goldwyn-Mayer* (*MGM Animation*, *MGM Television* etc), dentre tantas outras, a narrativa ficcional seriada não poderia ter melhor lugar, frente à introdução de empresas que, no cinema, já produziam narrativas ficcionais de sucesso. Foi com as séries televisivas, portanto, que a indústria de entretenimento norte-americana atingiu grande público, de âmbito nacional e internacional, encontrou o “caminho” de alta rentabilidade e, de certo modo, introduziu um “modelo de serialização audiovisual” (Machado, 2001)¹⁷.

Aliás, em se tratando de serialização audiovisual nos EUA, podemos lembrar desse recurso muito antes da introdução da televisão no cotidiano dos norte-americanos. Nos primeiros anos do cinema, ainda na década de 20, os filmes utilizavam certa organização seriada para conquistar e manter um público. Uma serialização que estava além de uma organização interna da narrativa, mas às vezes garantida com a repetição de um determinado personagem ou a continuação de uma história que não finalizava em somente uma película. Como afirma Starling (2006),

O vagabundo de Chaplin, por exemplo, com sua vestimenta e gestos instantaneamente reconhecíveis, era o suficiente para fazer um mundo de gente se interessar por novas aventuras de um mesmo tipo. Outras vezes, abusava-se da simplicidade do suspense mantendo o herói suspenso por um fio à beira de um precipício ou da mocinha amarrada à linha do trem. Era o suficiente para arrastar multidões às salas logo que estreavam as continuações (...) (p. 09-10).

Com a introdução da TV as produções norte-americanas começam a dar maior ênfase nessa serialização, preocupando-se com o modo como a narrativa deve ser organizada e apresentada ao

¹⁷ O passeio teórico sobre as narrativas seriadas, nos lança para um problema teórico de muitas dimensões. A utilização de termos referentes às narrativas seriadas televisivas e sobre os fenômenos de organização estrutural da narrativa em série, tem aberto um campo de debate, de longas datas, sobre a questão dos gêneros e formatos televisivos. *Série* (Eco, 1989), *seriados* (Pallottini, 1998), *serialidade* (Calabrese, 1987; Machado, 2001) e *serialização* (Starling, 2006), são alguns dos conceitos em questão e que interessam a esta pesquisa. Para tanto, nos interessa, particularmente, a questão *série*, que está relacionada com o modo como a narrativa televisiva se estrutura, ou seja, *em série*. E, como veremos mais adiante, a questão da *serialização*, pontuada por Starling (2006), porém já mencionada por outros autores, com outros termos, como “estética da repetição”, bem colocada por Calabrese (1987).

seu público. Atualmente, é possível encontrar no mercado os mais diferentes tipos de produtos que variam desde a temática, situação dramática, tipos de personagens, público ao qual se destina etc. Na “cartela de escolhas” vêem-se (e viram-se) produtos com ênfase melodramática ou sentimental (*Once and Again*, EUA/ABC, 1999; *Brothers & Sisters*, EUA/ABC, 2006), cômica (*Friends*, EUA/NBC, 1994; *Married with children*, EUA/Sony Entertainment, 1987; *Scrubs*, EUA/ABC, 2001; *Two and a half men*, EUA/CBS, 2003), policial, aventura e suspense (*CSI – Crime, Scene Investigation*, EUA/CBS, 2000; *Lost*, EUA/ABC, 2004; *Law & Order*, EUA/NBC, 1990; *Criminal Minds*, EUA/CBS, 2005; *The Mentalist*, EUA/CBS, 2008), além das séries que são norteadas por um forte tema central: médicas (*ER*, EUA/NBC, 1994; *House*, EUA/ NBC, 2004; *Nip/Tuck*, EUA/FX, 2003), o mundo da máfia (*The Sopranos*, EUA/HBO, 1999), relações familiares de jovens adolescentes (*The O.C*, EUA/Warner Bros Television, 2003; *Gilmore Girls*, EUA/Warner Bros Television, 2000)¹⁸, dentre outros. Da mesma maneira, há produtos que misturam diferentes tipos de representações da ação, mesmo que alguns deles tenham maior predominância. Os modos melodramáticos, cômicos e de suspense são, em alguns casos, predominantes na narrativa seriada e há séries em que eles podem ser encontrados juntos, no contexto onde *Desperate Housewives (DH)* está incluída, como *A Sete Palmos (Six Feet Under)*, EUA/HBO, 2001), *Grey’s Anatomy* (EUA/ABC, 2005), *Ugly Betty* (EUA/ABC, 2006) etc.

Essa diversidade fez crescer amplitude de possibilidades de público, em que é possível encontrar séries para os mais variados telespectadores, de distintas idades, diferentes hábitos de ver TV e distintas preferências. O advento da TV a Cabo teve uma grande participação neste fenômeno, pois aumentou a possibilidade de escolha para o consumidor de séries e a concorrência entre as grandes produtoras. A necessidade de incluir o quesito “qualidade” na composição destes produtos passou a ser fundamental para garantir reconhecimento das críticas especializadas – que podem ser vistas através das premiações anuais, por exemplo –, e ter uma continuidade de exibição, garantindo um retorno financeiro esperado por aqueles que os produzem. Esta dinâmica tem aproximado cada vez mais os seriados norte-americanos dos sistemas de produções cinematográficas. Os estúdios de gravação, que antes eram utilizados, prioritariamente, para os longas-metragens, têm cedido espaço para as séries, cada vez mais preocupadas com as experimentações na linguagem audiovisual televisiva.

As séries tornaram-se, de certa forma, um ambiente de criação e experimentação para os produtores e demais profissionais envolvidos seja nos elementos cênicos, visuais e sonoros, seja nos elementos narrativos (roteiro, conflitos, construção de personagens, etc). No contexto dos

¹⁸ Para informação do leitor, as séries que serão citadas neste trabalho terão o seguinte padrão de informações: *Nome veiculado no Brasil (Nome original, País de origem/Empresa produtora majoritária, Ano de início de veiculação)*.

EUA, as séries, além de serem um produto de grande rentabilidade, tornaram-se um indicador de reconhecimento para criadores, roteiristas, produtores e, principalmente, atores. Segundo a *Revista Forbes*¹⁹, o criador da série *Seinfeld* (EUA/ Sony Entertainment, 1989) foi eleito um dos homens mais ricos da indústria de entretenimento, garantindo a 37º posição no ranking na lista dos cem mais e, em 2005, Jennifer Aniston (*Friends*), Ray Romano e Patrícia Heaton (*Everybody loves Raymond*, EUA/CBS, 1996), Jennifer Garner (*Alias*, EUA/ABC, 2001) e o elenco de *Desperate Housewives* apareceram na lista das celebridades mais ricas e poderosas do mundo (Messa, 2006). Um outro exemplo desta capacidade de gerar indicadores de reconhecimento é Marc Cherry, criador de *DH*. Segundo críticas, encontrava-se no esquecimento antes do sucesso, mas a primeira temporada de sua série foi vista por mais de 30 milhões de espectadores, com pico de 35 milhões no episódio final, e assegurada até a sétima temporada, em 2011²⁰.

Os prêmios para produtos de televisão como *Emmy Awards*, Globo de Ouro (*Golden Globe Awards*), premiações dadas por votação popular em canais, como *E!Entertainment Television* (como o prêmio *Entertainer of the Year*, já na 17º edição) e premiações oferecidas por especialistas, legitimam o reconhecimento da crítica e público quanto ao sucesso dos produtos. *Desperate Housewives*, desde a sua criação e exibição em 2004, tem acumulado prêmios em diversas categorias, o que reafirma as renovações milionárias de suas temporadas. Em 2005, *DH* recebeu o prêmio *Teen's Choice Award* de “Melhor Programa”, dado pela Associação de Críticos de Televisão Americana (*Television Critics Association Awards*) e revelações do ano para as atrizes Eva Longoria (*Gabrielle*) e Jesse Metcalfe (*Edie*), além do *Screen Actors Guild Awards*, para Teri Hatcher (*Susan*) como “Melhor Atriz de Série Cômica”, o *Satellite Awards*, como “Melhor Série”, o *People's Choice Award*, como “Novo Programa Favorito”, além de seis prêmios *Emmy* e dois Globos de Ouro²¹.

Apesar da grande cartela de opções oferecidas pelos diversos canais, algumas séries se destacam de outras, sem que haja grandes variações de elementos constituintes da organização narrativa. Ou, muitas vezes esses elementos se assemelham de tal forma que é difícil diferenciar de produtos do mesmo formato. Em 2006, a *Revista Veja*, trouxe uma sequência de matérias referentes ao sucesso dos seriados norte-americanos no Brasil e, numa delas, apontou “um trio de

¹⁹ Disponível em: <<http://www.forbes.com>>. Acessado em 24 fev. 2010.

²⁰ Boscovi, I. “Séries que são locomotivas”. *Revista Veja*, Ed. 1947, ano 39, nº 10. 15 de março de 2006.

²¹ Disponível em: <http://ofuxico.uol.com.br/Materias/Noticias/noticia_8060.htm>. Acessado em 23 Out. 2007.

campeãs” que se destaca diante dos outros produtos existentes²². Destaques não só no aspecto de audiência, mas de recursos e estratégias narrativas que, mesmo não sendo inovadoras na história das narrativas ficcionais televisivas, parece assegurar sua posição enquanto produto reconhecido e de grande rentabilidade.

Tais estratégias e recursos estão relacionados a esta serialização que, mesmo sendo uma característica comum às séries, acontecem de forma distinta a depender do produto. Assim como em *DH* há uma serialização que garante maior continuidade à série, pedindo ao consumidor que acompanhe episódio por episódio e pede que ele saiba, às vezes, de certos acontecimentos de temporadas anteriores, há outros tipos de séries que permitem fruição de um único episódio com compreensão da trama e dos conflitos, sem a exigência de um conhecimento de episódios antecedentes, a exemplo de *CSI – Crime Scene Investigation*, já em sua décima temporada e com dois *spin-offs*, *CSI – Miami* e *CSI – Vegas*. É possível acompanhar episódios aleatórios da série, sem a necessidade de uma fruição cronológica, temporada por temporada, e o consumidor da série não se sentirá perdido entre as tramas desenvolvidas, ou seja, as tramas são implantadas, se desenvolvem e possuem um desfecho naquele episódio²³. Ou, em outra mão, certos produtos não só exigem que se acompanhe episódio por episódio, como também acesse outros materiais de suporte, como o seriado *Lost* (EUA/ABC, 2004)²⁴. Sucesso em vários países do mundo, o seriado conquistou o público também pelo modo como sua narrativa se entrelaçava a outros meios midiáticos, como *Internet*, revistas e a própria televisão²⁵.

Esse fenômeno de serialização não é algo novo das narrativas seriadas televisivas da atualidade. Na verdade, desde a literatura, como já foi mostrado, a serialização já insinua as suas

²² A matéria *Séries que são locomotivas* destaca *Lost*, *CSI – Crime Scene Investigation* e *Desperate Housewives* como as séries de maior audiência em 2005/2006 e compara, inclusive, com outras séries de temas e situações dramáticas semelhantes, como *24 Horas*, *House* e *Law & Order*, que não conseguem alcançar os números, do que a autora chama de “trio de campeãs”. A autora destaca a semelhança entre elas e afirma que “para bolar um sucesso, basta que se reúnam conhecimento da condição humana e perícia dramática. Como se vê, não existe nada de novo na novidade”.

²³ Não quer dizer, entretanto, que não haja referência de um episódio para o outro, mas a organização interna da narrativa se dá de um modo que não há perda de entendimento caso os episódios anteriores não sejam acessados pelo fruidor.

²⁴ Série criada por Damon Lindelof, Jeffrey Lieber e J. J. Abrams, sendo este último, o mesmo criador de *Alias* (EUA/ABC, 2001).

²⁵ A *Internet* foi um dos grandes meios de interlocução com a série, além de dar pistas e precedentes da história. Na primeira temporada, por exemplo, havia um blog, abrigado no site da série, de uma personagem fictícia, não presente na narrativa, que relatava partes do que acontecia na ilha. Outra experiência, ainda na primeira temporada, foi o site da *Oceanic Airlines*, a companhia aérea do avião onde estavam viajando os passageiros sobreviventes. Outra interlocução de sucesso foi o jogo em realidade aumentada, *Lost Experience*, produzido pela própria ABC, onde os jogadores passavam de fases do jogo e descobriam informações sobre a *Hanso Foundation*, a fundação de pesquisa sempre citada na série.

formas elementares de estar presente nas narrativas. Tais modos de serialização compreendem a utilização de certos elementos – como gancho, criação de expectativas, emaranhados de tramas e subtramas –, a recorrência de certos modos de organização interna da narrativa – por exemplo, o modo como inicia, desenvolve e finaliza o episódio, dada certa estrutura de “repetição” – ou até a escolha e utilização de gêneros de representação da ação, como os modos cômicos, melodramáticos e de suspense. Percebe-se, portanto, que há uma tendência das narrativas seriadas televisivas em construir estratégias de serialização que compõem meios de garantir uma continuidade, entre episódios e temporadas.

As narrativas seriadas televisivas, nas quais esse projeto tem se debruçado, compreendem o produto enquanto tal a partir da junção e do diálogo de três instâncias consideradas primordiais para que ela aconteça e seja exibida: produção, produto e consumo. Relação que é estabelecida, e deve ser levada em conta, quando falamos de uma narrativa que atinge grande público e tem forte viés comercial. Sendo assim, olhar um objeto como as séries norte-americanas, sem incluir o contexto de produção e consumo no qual elas estão inseridas, deixa de fora certos elementos que tornam-se muitas vezes fundamentais para o entendimento de alguns fenômenos internos da narrativa. Estabelecer esta relação entre essas três instâncias é uma saída para compreender, por exemplo, porque esse fenômeno de serialização tem sido cada vez mais utilizado nas séries ou que a continuidade dada aos produtos pode satisfazer tanto a quem produz, quanto a quem consome.

No âmbito das produções norte-americanas têm-se privilegiado produtos de longa duração, como uma espécie de garantia de que haverá uma audiência presente semana a semana, durante meses e anos. O caso *Dallas*, tão citado na maioria dos estudos sobre narrativas televisivas seriadas, retoma o debate da produção e consumo de grandes séries, exibidas por grandes períodos e com narrativas que retratam uma diversidade de temas para atingir grandes públicos. Um modo de produção que tinha na *soap opera* o seu prenúncio de um modelo, que se espelhou para todo o mundo e que, como percebe-se pelo nome, achou na publicidade a sua melhor parceira.

Como afirma Starling (2006), “a entrada em cena do mercado publicitário não ocupa papel coadjuvante nessa história” (p. 11), mas sim de um grande casamento que segue até os dias atuais, cada vez mais forte e em conjunto com uma sociedade de consumo. Não caberá aqui entender, de forma extensiva, o funcionamento da lógica de produção e consumo, nem o papel do mercado publicitário nesse contexto, mas como esses campos, na relação com o produto, têm grande participação neste conjunto. Obviamente que, neste caso, utilizaremos *Desperate Housewives* como exemplo na compreensão deste diálogo, citando as características presentes, mas que serve de modelo e compreensão para um conjunto de séries que são do nosso repertório de consumo.

1.2.1 OS ASPECTOS DE PRODUÇÃO SERIADA

O sistema de produção das televisões norte-americanas tornou-se conhecido pelos seus grandes conglomerados de certa complexidade, muitas vezes na parceria com pequenas produtoras americanas ou estrangeiras, como é o caso da *Sony Corporation*, de origem japonesa ou a *Vivendi Universal*, da França. Entretanto, nem sempre foi assim. As grandes redes *ABC*, *CBS* e *NBC*, que durante muito tempo, ficaram responsáveis pela grande produção de entretenimento da televisão norte-americana, com ênfase em filmes, games shows, documentários etc, detinham a maior parte do mercado de produção de entretenimento, deixando as pequenas produtoras à margem. Segundo Scott (2004), esse cenário só foi modificado devido a dois importantes acontecimentos: o primeiro, na década de setenta, com a introdução do sistema de TV a Cabo, que incentivou o surgimento sistemático de novas produtoras, como *HBO*, *History Channel*, *E! Entertainment*, oferecendo uma maior variedade de programas, para os diferentes tipos de espectadores; o segundo teria sido fim da *Financial Interest and Syndication Rules (Fin-Syn Rules)*, uma lista de regras e imposições redigidas pela *Federal Communications Commission* dos EUA, que fazia imposições e limitava a quantidade da produção de produtos de entretenimento, principalmente no *prime-time*. Com a suspensão destas regras, na década de 90, as grandes redes existentes conseguiram estabelecer um esquema de produção de programas em suas próprias estruturas (p. 187), ampliando o mercado de produção, antes concentrado pelas grandes redes.

De certo, talvez a mais expressiva das mudanças e com maior peso e responsabilidade do que vemos no cenário de produção de narrativas seriadas atual seja o sistema de TV a cabo. Um modelo aparentemente simples, no que diz respeito a estratégias mercadológicas, que consiste numa transmissão de uma programação exclusiva, a partir de um sinal específico, captado por usuários que, mediante a um pagamento, estejam conectados a este sinal. Um sistema que modifica o modo de produção e, desta maneira, acaba criando um modo de organização e estratégia de mercado (distribuição), além da ideia de segmentação de programação, maior variedade de produtos a serem oferecidos e estabelecimento de uma grande concorrência. Um conjunto de elementos que acabam por influenciar a demanda e necessidade de incluir maior qualidade aos produtos, já que agora eram necessários melhores tratamentos estéticos e acabamento, a fim de garantir a maior parcela de investidores e, também, de audiência. A grande concorrência estabelecida solicitava às produtoras uma maior exigência com a qualidade de suas produções.

A introdução da TV a Cabo veio modificar uma estrutura introduzindo certas características nunca antes encontradas. A começar pela seleção de usuários, pois, sendo paga,

limitava quem poderia ter acesso aos seus produtos e começa a solicitar um nível de programação baseada em outro nível cultural de recepção. Além disso, esse sistema gera um novo tipo de interesse em seus consumidores: a diversidade de programas que começam a ser oferecidos amplia as possibilidades de consumo e cria diferentes hábitos de ver TV. E mais, se antes o mercado estava com maior presença no território norte-americano, agora, havia se expandido por todo o mundo, aumentando ainda mais essa diversidade. Um fenômeno que acarreta uma grande modificação na organização das narrativas seriadas televisivas e no sistema de distribuição, pois ela precisa atender aos mais diferentes públicos e culturas. É o que Capparelli (1997) denominou como *televisão fragmentada*, que, segundo o autor,

Caracteriza-se pelo grande comercialismo, maior diversidade, maior especialização. A produção de programas tende a crescer muito, a fim de atender a esses canais. A televisão fragmentada consiste no que se chama televisão por assinatura, ou seja, da televisão a cabo à televisão via satélite. Hollywood, dentro dessa periodização, domina a cultura nacional. E a exigência de pagamento para se ter acesso aos canais cria uma classe dos pobres em informação, baseada na receita (p. 04-05).

A geografia desta mudança tem grande concentração no complexo de *Hollywood*, em *Los Angeles*, o mais importante centro para produção e filmagem de entretenimento dos EUA. Além de toda a estrutura física e geográfica, é o setor que mais emprega profissionais dos mais diferentes setores da indústria de entretenimento. Uma organização profissional que foi solicitada devido à grande demanda exigida pela própria indústria. Se antes era necessário um pequeno número de profissionais para produção de um programa ou filme, com o passar do tempo, os produtos de TV passam a ser realizados com a presença de uma grande equipe que envolve diretores, produtores, escritores, diretores de fotografia, além de todos os profissionais técnicos, como câmeras, maquinistas, figurinistas, maquiadores etc. Uma mudança que foi acompanhada pelas inovações tecnológicas, como linhas de edição não-lineares, equipamentos de gravação com sistemas avançados e melhores recursos cênicos, visuais e sonoros.

Essa dinâmica constrói um modo de organização de produção narrativa cada vez mais complexa. Sabe-se que, atualmente, numa narrativa seriada televisiva, numa temporada, por exemplo, quase sempre há uma variação de profissionais que escrevem, dirigem e produzem episódios específicos. O que não significa que, neste caso, haverá um produto assinado por um criador, pois sua existência é o que faz distinguir certas características presentes na série. Ou seja, o tema abordado, o modo como os conflitos são organizados, a ambientação, a caracterização das

personagens, modo de suscitar emoções, risos ou comoção etc, tornam-se parâmetros de identificação e muitas vezes são vistos como próprios daquele determinado autor – algo comumente identificado no cinema, já que conseguimos distinguir filmes do Tarantino, Hitchcock ou Spielberg. Na TV, mesmo com o grande número de profissionais, a necessidade de uma assinatura acaba por marcar um estilo ou uma temática. Souza (2004), em seu artigo *Analisando a autoria nas telenovelas*, traz essa discussão para o campo científico, utilizando como produto de estudo as telenovelas brasileiras, entretanto seria um fenômeno igualmente aceito para as séries norte-americanas. Segundo a autora, diferentes produtos podem ser facilmente reconhecidos pela presença de “marcas de autoria, estratégias estilísticas particulares, não obstante ser um produto coletivo, comercial, fabril, marcado pela repetição, esquematização e padronização” (p. 01). A autora vai mais além ao afirmar a existência de uma *autoria compartilhada*²⁶, em que certos criadores e escritores escolhem determinados diretores, produtores etc. para compartilhar o ato criativo.

A maioria dos episódios das séries, muitas vezes possui o seu episódio piloto uma “marca identitária” que irá perdurar nos episódios seguintes e que será responsável por essa serialização. Ou seja, o primeiro episódio quase sempre é marcado por traços estilísticos, como tipo de narrador, banda sonora, movimentos de câmeras, fotografia e design de cena, que, mesmo um outro episódio da temporada sendo escrito ou dirigido por outros profissionais, ainda assim manterá uma continuidade, apresentada no episódio inicial. Esse modo de produção “compartilhado” é algo que muitas vezes passa despercebido pelos apreciadores, salvo aqueles mais atentos ou estudiosos do produto. No caso de *Desperate Housewives*, por exemplo, tem o episódio piloto de autoria do Marc Cherry, também responsável por sua concepção. Entretanto, outros episódios da primeira temporada, carregam os nomes de Alexandra Cunningham, Joe Murphy, Tom Spezialy, Bob Daily, entre outros e, da mesma maneira, a direção da série foi concebida prioritariamente por Larry Shaw²⁷, porém, outras vezes, está em mãos de realizadores como David Grossman, Bethanny Rooney etc.

Essa dinâmica produtiva abre caminho para um outro debate relacionado à instância de reconhecimento. Os investimentos colocados em profissionais capacitados têm grande finalidade e

²⁶ O conceito de *autoria compartilhada* foi desenvolvido por Souza (2004a) ao analisar a representação social de personagens em uma telenovela escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Segundo a autora, que trabalha com este conceito defendendo uma ideia de existência de autoria mesmo em obras coletivas como as telenovelas, haveria, entre os realizadores, uma partilha do ato criativo em que seria possível encontrar, traços de autoria que identificasse a direção e criação de determinados realizadores. Uma prática mais comumente identificada em outras instâncias audiovisuais, como o cinema, e que suscita debate no interior do campo acadêmico, ao ser considerado a sua existência também para narrativas seriadas televisivas.

²⁷ Grande conhecido pela direção de Arquivo X (*The X-Files*, EUA/FOX, 1993) e Anjos da Lei (*21 Jump Street*, EUA/FOX, 1987), que consagrou o ator Jonny Deep, com a personagem *Tom Hanson*.

retorno nas premiações dadas pela crítica especializada e pelo público. Prêmios como *Emmy Awards*, *Satellite Awards*, *People's Choice Award*, *Golden Globe Awards* etc. reforçam e legitimam esses produtos, dando uma visibilidade perante outros produtos existentes. A consagração dos profissionais, conferida por essas premiações, garante a sua supremacia no interior do campo de produção e garante ao produto maiores possibilidades mercadológicas para a empresa produtora. Um processo de grande recorrência na década de noventa, que instaura, na instância de produção, uma maior preocupação com a qualidade e estética no produto final e maior ousadia na criação de produtos.

O quesito qualidade, aliás, é de grande discussão no campo acadêmico, principalmente no que tange à qualidade da programação televisiva. Porém, algumas séries contemporâneas têm conseguido aprovação, a partir de determinados critérios estéticos, muitas vezes comparados às técnicas cinematográficas, e narrativos. Este último, na visão de Starlling (2006), está muito relacionado a uma “democracia das histórias” criadas pelos roteiristas, onde a riqueza de situações dramáticas, com altos graus de psicologia, dadas às personagens, por exemplo, instigam maior interesse dos espectadores e, em consequência, maior permanência na grade de programação. Um outro fator seria a introdução de temas, muitas vezes não permitidos em programas da televisão aberta. As séries, neste sentido, começam a dialogar com questões, ao longo dos anos 90, que estavam em alta e muitas vezes deixados de lado por outros produtos de entretenimento, como drogas, sexo, opção sexual, violência, corrupção etc. O grau de complexidade, segundo Starlling (2006), é o fator central, muitas vezes de difícil definição:

Para aqueles que assistem às séries com frequência, a complexidade é, provavelmente, a qualidade central que os leva a acompanhar casa desdobramento da trama, a se manterem fiéis e a até preferirem ficar em casa vendo TV a ir ao cinema. Para quem começa a prestar atenção, a complexidade é o fator que fisga os olhos e a atenção, que causa surpresa a cada semana e que faz com que o mero interesse rapidamente se transforme em vício (p. 34).

Desta forma, se antes os escritores se debruçavam em um ou dois personagens principais, agora, com a necessidade de complexar a narrativa e criar enredos emaranhados que propiciem a serialização do produto, eles lidam com grupos de personagens, com histórias e intrigas que se cruzam, se atravessam, crescem e decrescem. Recursos que são utilizados, não somente na sua linguagem, mas na sua extensão, temporalidade, fator que permite que o autor estique, multiplique, some, retire, desenvolva diversas linhas narrativas, personagens e características. Um esquema que envolve, neste caso, a instância de consumo que, ao passar dos tempos de repertório

das narrativas ficcionais, torna-se o fator essencial para a esquematização das narrativas deste modo complexo encontrado nas narrativas seriadas televisivas.

1.2.2 O LUGAR DA APRECIÇÃO

As narrativas seriadas televisivas não poderiam ser organizadas do modo como vemos atualmente sem que fosse dada a importância ao apreciador, elemento importante, vide o crescente crescimento dessas produções. Ian Watt (1990), quando falava sobre o romance, colocou o “público leitor” como o maior responsável pelas mudanças ocorridas no gênero. Desde as primeiras experiências de produção de bens de consumo e culturais, houve a necessidade de estabelecer canais de comunicação que construíssem redes de interação com aqueles que almejavam grande público. O que chamamos de apreciadores das narrativas seriadas televisivas, com foco nas produções norte-americanas, passaram por um processo de reorganização quanto aos modos de consumo: se antes havia uma demanda direcional, onde as séries podiam ser vistas em canais abertos e em horários específicos, a partir da década de 80, ela passa a ser diversificada, cada vez mais fragmentada, disponíveis em variados canais e horários e, também, presente em outros meios de comunicação, como a Internet²⁸, ou formatos, como o DVD.

O esquema de distribuição e acesso aos produtos abriu uma forma de diálogo com o público de narrativas seriadas televisivas. Um diálogo que está relacionado com os modos como essas narrativas se configuram e como elas têm se organizado internamente, compondo elementos da existência de uma estratégia de serialização já apontada. Há, por parte dos produtores, um grande interesse que esse público seja fidelizado e que estabeleça com o produto uma relação de frequente consumo. Desde *Dallas*, considerada um marco dentro do universo de séries, antes considerada “tradicional” (Starling, 2006, p. 24), o hábito de *acompanhar* os episódios passa a ser uma atividade quase que obrigatória. Os modos de exibição que se configura com *Dallas* - transmitida uma vez por semana, a utilização do recurso *cliffhanger*²⁹, ganchos estrategicamente elaborados entre os episódios e as temporadas, dentre outras coisas –, solicitam um tipo de

²⁸ Nos EUA, sites como AOL e Hulu exibem na íntegra e gratuitamente episódios de *Lost*, *Ugly Betty* e *The Office* (EUA/NBC, 2005) para o público do país. Um exemplo brasileiro é o Portal Terra, em sua seção “Terra TV”, que disponibiliza para apreciação alguns episódios no dia seguinte de sua exibição nos EUA. São os casos das séries como *Desperate Housewives*, *Grey’s Anatomy*, *Samantha Who?* (EUA/ABC, 2007) e *Scrubs* (EUA/ABC, 2001).

²⁹ Recurso muito utilizado no cinema norte-americano, onde os capítulos (ou episódios) aproximam-se do fim quando uma personagem é colocada em uma situação limite de perigo, de uma revelação surpreendente, de um dilema etc. Na tevê, ela foi intensamente utilizada nas *soap operas*, já que tinha como grande função, prender a atenção da audiência e aguçar a curiosidade para o próximo capítulo/episódio (Starling, 2006).

consumidor que não somente assiste aos episódios, mas os *acompanha*. É um apreciador que espera ansiosamente, semana a semana, um episódio inédito, ler *spoiler*³⁰ em outros meios midiáticos e faz *downloads* das temporadas através de sites especializados. Essa serialização, a qual iremos aprofundar no capítulo seguinte, coloca o apreciador de séries na expectativa de um novo episódio a cada semana, e alonga a sua espera com histórias que não se findam após o término de uma temporada. Para Starling (2006), é um dos pontos de diálogo com a instância de produção, já que, segundo ele, “os roteiristas transformaram a série em um autêntico folhetim, impondo a necessidade de o público acompanhar toda a semana um capítulo para acompanhar as reviravoltas do enredo” (p. 25).

Neste sentido, ousaríamos comparar o apreciador dessas séries norte-americanas, com o público das *soap operas* e telenovelas, já que ambos criam uma espécie de hábito e rotina para acompanhar a exibição de um episódio/capítulo inédito. Esse público, que tem preferido estar em casa para apreciar o episódio de sua série favorita e depois conversar sobre ele numa roda de amigos ou no fórum do *Orkut*³¹, tem semelhança histórica com as donas-de-casa que aguardam, ansiosamente, pelo capítulo seguinte da sua “novela das oito” e depois comentam sobre ela no salão de beleza. Ao mesmo tempo, porém, o público das séries norte-americanas promoveu algumas mudanças significativas no modo de consumir essas narrativas, na medida em que introduziram neste ato outros meios midiáticos. Em seu estudo sobre apreciadores brasileiros de séries norte-americanas, Gomes (2007) denomina de *fansites*³² o ambiente em que esses consumidores são facilmente identificados. Segundo ela, são jovens que não assistem mais à TV aberta, são assinantes do serviço de TV por assinatura, possuem acesso à Internet Banda Larga e muitas vezes permanecem conectados 24h por dia, à espera de novidades em primeira mão (p. 314). Embora a autora tenha focado sua pesquisa no público brasileiro, os hábitos de consumidores de outros países não parecem estar tão distantes. O ato de apreciar, deste público crescente, desenvolve uma rede em volta dos produtos, que ultrapassa o simples ato de consumir,

³⁰ Antecipação de fatos dentro de uma narrativa que atrapalha aqueles que estão apreciando pela primeira vez, seja um filme, uma telenovela, um livro etc. Prática comum em revistas e sites especializados, principalmente de produtos de televisão.

³¹ Rede Social estabelecida em meios digital (Internet), que cria redes de sociabilidade entre pessoas e amigos de interesses comuns.

³² Segundo Gomes (2007), um *fansite* “é um *site* criado e administrado por fãs, seja um *blog*, uma página, um fórum de discussão ou mesmo lista... Pode ser na forma de um *blog* (grande maioria), um fórum de discussão ou um *site* no qual os fãs não apenas discutem, trocam impressões sobre a série ou séries, as personagens, os atores, mas ainda armazenam informações através de postagens (discussões), *links*, arquivamento de dados relevantes obtidos e encontrados sobre as séries, ou sobre temas a elas relacionados, além de apresentar suas *fanarts*, isto é, manipulações e intervenções, especialmente as *fanfics*, os avatares ou *icons*, *banners*, *wallpapers*, fotos e *fanvideos*” (p. 319;325).

já que apreciadores se reúnem em meios virtuais, como *blogs*, fóruns, comunidades em redes sociais, para continuar acompanhando o que é mostrado na ficção³³.

O grande exemplo deste fenômeno, onde as séries estão cada vez mais atreladas a outros meios midiáticos, é a série *Lost*. A sua primeira temporada, exibida em 2004, ganhou status de diferencial, frente a outras séries do período. Dentre vários fatores para esse destaque está relacionado o modo como a sua organização narrativa mostra-se interligada a produtos de outros meios de comunicação, principalmente à Internet: dispositivos para ser assistidos em computadores e *iPods*, assim como disponibilização de episódios para *downloads*, pela própria produtora da série³⁴, sem contar em suas versões impressas³⁵ e em telefones celulares. Na Internet, blogs fictícios de personagens da série confundiam a relação entre ficção e realidade e, muitas vezes, resoluções da série pediam interpretação daqueles que acompanhavam os conteúdos “extra-televisivos”³⁶. Esse público de *Lost*, e de outros produtos que utilizam a mesma estratégia, passa a ser instigado a tornar-se mais ativo, buscar e compartilhar informações, em outros meios, a partir de uso de outros suportes. Uma estratégia que aumenta a diversidade de apreciadores e, também, amplia os modos de consumo, fazendo surgir uma categoria de apreciadores que estabelecem laços mais estreitos com os produtos e a instância de produção: os fãs.

A idéia de fã, muitas vezes descrita com um discurso negativo e estereotipado³⁷, tem estado mais próxima de um público que tem a tarefa de divulgar a série e reunir pessoas com

³³ Há, inclusive, uma intensa produção de *fanfics* (*fan fiction*), que são as ficções produzidas por fãs. Uma prática advinda da cultura dos Mangás, mas que tem sido cada vez mais comum aos fãs de séries do mundo inteiro. O acesso e produção dos *fanfics* vieram acompanhados à inclusão de outros meios de comunicação, como a Internet, no modo de apreciação dos produtos. Muitas vezes, eles são atribuídos à função de preencher uma “lacuna” deixada entre as temporadas. Ao finalizar determinada temporada de determinado episódio, os fãs podem se contentar com histórias inventadas por terceiros, a partir do tema/personagem da série. Existem sites que abrigam diversos tipos de *fanfics*, relacionadas com as mais variadas séries televisivas.

³⁴ Há quem afirme que *Lost* foi a série mais vista pela Internet do que na TV paga. Segundo matéria na Folha de São Paulo, enquanto a série *House* obteve 22 mil downloads de seus episódios, *Lost* ultrapassou a marca de 70 mil, isso nos canais disponibilizados pela produtora ABC, não contando com os modos de distribuição que são oferecidos a grupos específicos, como os fãs. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1302200904.htm>>. Acesso em 14 Jan. 2010.

³⁵ Em 2006, foram lançadas algumas “novelizações” da série *Lost*, em formato impresso. Três delas, lançada pela editora Hyperion Books, que é de propriedade da rede produtora ABC: *Endangered Species* e *Secret Identity*, ambos escritos por Cathy Hapka, e *Signs of Life*, de Frank Thompson.

³⁶ Albuquerque (2009) classifica *Lost* como um grande exemplo de ficção transmidiática, com contexto de crescente convergência de tecnologias e linguagem em diversos meios de comunicação

³⁷ Jenkis (1992) realiza um estudo importante, a partir dos Estudos Culturais britânicos, sobre o universo de fãs de produtos midiáticos tentando desmistificar um discurso negativo em que afirmava ser aquele público sem “vida própria”, que faz da sua vida uma eterna perseguição ao seu ídolo e, no caso de ficção, confunde os atores com suas personagens. Em seu livro *Textual Poachers: Televisions fans & Participatory culture*, o autor cria classificações de tipo de fãs, a partir de uma pesquisa com um grupo em específico, que estabelece diferenciações enquanto tipos de relacionamento com os produtos midiáticos, consumo capitalista e suas práticas culturais.

interesses semelhantes para troca de informações e opiniões. De forma independente e gratuita, esses “consumidores-fãs” publicizam as séries e as celebridades, centralizam uma base de dados – montando biblioteca, disponibilizando episódios, listando links de sites para *download* de inéditos, dando opinião e fazendo críticas – e formam uma massa de audiência cada vez mais levada a sério pelos produtores e redatores. Além de consumidores eles tornam produtos integrantes do desenvolvimento da narrativa, compõem um termômetro de audiência e mantêm a relação entre adoração e frustração (já que podem, ou não, ter os seus desejos sobre o rumo da história atendidos). É neste ponto que o consumidor de bens culturais, como as narrativas ficcionais televisivas, inserido nesta rede de interação entre o produto e os demais profissionais envolvidos no processo de produção, ganha destaque neste processo.

Segundo Souza (2007), os grupos de fãs ganham elementar importância, pois são capazes de adquirir notoriedade e reconhecimento para estabelecer interação e interpelação entre os profissionais, como autores e escritores. A importância desse consumidor, que alcança o título de fã, é resultado das estratégias de organização narrativa que fazem das séries produtos cada vez mais longos. A intenção, cada vez mais crescente, de não resolver determinada trama no fim de uma temporada e fazer o espectador aguardar para a temporada seguinte, não pode ser estabelecida com o mero consumidor que vê a série num momento de “distração”, zapeando os canais da TV. Visto desta maneira, a apreciação compõe um dos pilares desta serialização presente nas séries contemporâneas. A continuidade dada pelas estratégias de serialização, estabelecida na organização narrativa dos produtos, cada vez mais presente e aceita pelo repertório de consumo do público, aumenta o interesse de investigação de como essa serialização acontece. Uma tentativa que levaremos adiante no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2

A QUESTÃO DA SERIALIZAÇÃO

2.1 MODOS DE ORGANIZAÇÃO NARRATIVA DAS SÉRIES E A QUESTÃO DA SERIALIZAÇÃO E CONTINUIDADE

As séries de televisão, com o passar do tempo, desenvolveram certas características que as fazem ser reconhecidas dentro do grande universo de produção ficcional televisiva. Mesmo a telenovela, por exemplo, também sendo um produto exibido em série, o modo como ela se apresenta faz com que o repertório de consumo do público a reconheça como sendo “o formato³⁸ telenovela”. Da mesma forma acontece com as séries. Características como o modo como elas apresentam a organização narrativa e seu esquema de produção e consumo, as colocam em categorias diferenciadas desta diversidade de produção ficcional televisiva que encontramos.

Pallottini (1998) já anunciou que série “é uma produção ficcional para TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa” (p. 30). Olhando a cartela de séries que tem sido oferecida atualmente, veremos que, em alguns casos, o modo como as narrativas seriadas televisivas se estruturam apresenta-se diferente disso que Pallottini denomina como uma classificação de “formato série”. Com uma grande preocupação em caracterizar um produto televisivo quanto às suas características formais, Pallottini expõe um olhar sobre os diferentes produtos ficcionais televisivos e tenta, dentro deste universo, denominar formatos encontrados na televisão. Porém, essa ideia de um formato rígido, com elementos e aspectos particulares dos produtos, tem dissipado na atualidade quando, muitas vezes, encontramos na narrativa televisiva produtos com organizações narrativas cada vez mais híbridas e, muitas vezes reutilizando elementos, modelos e/ou temas de produtos anteriores.

Vejamos, por exemplo, a série *24 Horas* (24, EUA/FOX, 2001), produzida por Joel Surnow e Robert Cochran, já em sua oitava temporada, que narra a aventura do detetive *Jack Bauer* (Kiefer Sutherland) no combate às ações terroristas nos EUA. A série é considerada como uma daquelas que se destaca pelo realismo dado à história, já que, a cada episódio, *Jack Bauer* vive o tempo de uma hora e, ao longo da temporada, dá-se o andamento da missão a que ele foi destinado, em 24 horas (e por isso, cada temporada possui 24 episódios). Para isso, o uso da técnica *splint-screen*³⁹

³⁸ Não entrarei com detalhes neste conceito de formato, mas entendemos ele, nesta pesquisa, como colocado por Pallottini (1998), que aponta características de semelhanças das narrativas seriadas televisivas na busca de uma possível classificação de produtos.

³⁹ Técnica que divide a tela em diferentes áreas e cada uma delas mostra ações que acontecem simultaneamente. Muito comum em cenas em que personagens falam-se ao telefone.

reafirma a marca desse realismo que, como afirma Starling (2006), recupera as narrativas de espionagem da década de 80 (p. 63). Tais “narrativas de espionagem” podem ser vistas em séries como *Profissão Perigo* (MacGayver, EUA/ABC, 1985), protagonizada pelo ex-agente secreto *MacGayver* (Richard Dean Anderson)⁴⁰ e *Magnum* (*Magnum PI*, EUA/CBS, 1980)⁴¹. De modos particulares, as três séries contam histórias recheadas de aventuras e a busca por salvar a nação ou alguém de um perigo iminente.

Já a série *Lost* (EUA/ABC, 2004), sucesso de audiência⁴² e crítica, detentora de prêmios importantes, como *Award Emmy* em melhor série televisiva do ano de 2005, conta histórias de pessoas sobreviventes em uma ilha, que já faz sucesso desde *Robinson Crusoe*, lá da literatura. Entretanto, o modo como a organização narrativa apresenta as tramas existentes, cria um clima diferencial na série: os tempos dramáticos se confundem entre os acontecimentos da ilha, que mostram as situações das personagens naquele presente momento, com seus desejos e medos; os acontecimentos fora da ilha, que vêm em forma de *flashbacks* e mostram o passado desses sobreviventes; e as cenas fantasiosas, que dão o aspecto fantástico à série. Da mesma maneira, podemos recuperar da memória séries com semelhante temática, como *Gilligan's Island* (EUA/NBC, 1964), que inspirou junto com outros produtos, a série *Lost*. Embora *Gilligan's Island* seja considerado um *sitcom*, com fortes traços cômicos, a semelhança se dá por narrar histórias de sobrevivência de passageiros e tripulantes de um barco que naufraga em uma ilha do Oceano Pacífico e os episódios que seguem contam as aventuras dos sete sobreviventes em manter-se vivo e escapar da ilha.

Desperate Housewives também pode ser inserido neste contexto. A sua temática, as personagens e os gêneros de representação da ação encontrados na série nos remetem a outras narrativas seriadas de televisão. Poderíamos incluí-la no *rol* das séries que retratam os conflitos e dramas (sentimentais, amorosos e familiares) de cinco mulheres, aparentemente, muito bem resolvidas? Vejamos: Basta lembrar a série *Supergatas* (*The Golden Girls*, EUA/NBC, 1985), *sitcom* que contava a história de quatro mulheres de meia idade, entre viúvas e divorciada, que

⁴⁰ Assim como em *Magnum*, o protagonista de *Profissão Perigo*, *MacGayver* tinha a cada episódio uma missão a desvendar e pessoas a salvar do perigo. A personagem de Richard Dean Anderson ficou conhecida por não utilizar armas de fogo e violência e resolver as aventuras com o conhecimento científico e seu canivete suíço.

⁴¹ A série contava a história de *Tom Magnum* (Tom Selleck), um ex-oficial da marinha norte-americana que se torna investigador particular, e suas aventuras recheadas de ação contra as ameaças nos EUA, num cenário entre os mandados Nixon, Carter e Reagan, passeando por histórias do Vietnã e Guerra Fria.

⁴² O primeiro episódio da última temporada, exibida nos EUA em 29 de janeiro de 2010, teve 12,1 milhões de espectadores, segundo dados da *Live Feed* [Disponível em: <<http://www.thrfeed.com/2010/02/lost-final-season-premiere-rating.html>>. Acessado em 08 fev. 2010.

dividiam apartamento e dramas pessoais e familiares⁴³. Ou *Sexy in the City* (EUA/HBO, 1998) com as histórias de relações íntimas de *Carrie* (Sarah Jessica Parker), *Charlotte* (Kristin Davis), *Miranda* (Cynthia Nixon) e *Samantha* (Jim Cattrall), sucesso em seis temporadas, finalizada em 2004, ganhou a primeira versão para o cinema, em 2008, e a segunda versão em 2010.

A este fenômeno de renovação de elementos e reorganização narrativa, temas e/ou personagens, Omar Calabrese (1987) denomina de “replicantes”, ou, para ser mais específico, considera ser uma *estética da repetição*. Segundo o autor, há uma tendência nos produtos de ficção, principalmente aqueles exibidos na televisão, em nascer/serem lançados, sob uma mecânica de repetição e otimização de um trabalho de produção, narrativo e de consumo. Ou seja, o que vemos nas narrativas seriadas de televisão, no conceito de Calabrese, segue uma tendência de repetição, em que certos produtos podem ser facilmente comparados a outros, com elementos que dão ares de inovadores. Desta maneira destaca-se, para o autor, três noções de repetição:

- 1) a repetitividade como modo de produção de uma série a partir de uma matriz única, segundo a filosofia de industrialização (*produção*);
- 2) a repetitividade como mecanismo estrutural de generalização de textos (*narrativo*);
- 3) a repetitividade como condição de consumo por parte do público dos produtos comunicativos (*consumo*) (p. 43).

A primeira noção de repetição está relacionada com a instância de produção, ao que Calabrese (1987) chama de “standardização” e está muito relacionada a um processo de reutilização de modelos de produção pré-existentes. Os *spins-offs* seriam modalidades desta repetição à qual se refere o autor. A série *CSI – Crime, Scene, Investigation*, por exemplo, ganhou reproduções dos modos de produção, e também narrativo, com *CSI – Miami* (EUA/ABC), lançada em 2002, e *CSI – Vegas* (EUA/ABC), primeiro episódio exibido em 2004. Ambos foram lançados em episódios do *CSI* original, servindo de passagem para as suas reproduções. Outro exemplo é a série *Private Practice* (EUA/ABC, 2007) que surge a partir da história da personagem de *Grey’s Anatomy*, *Addison Montgomery* (Kate Walsh), que resolve abrir uma clínica particular em parceria com seus antigos colegas de faculdade, mostrando os seus conflitos pessoais referentes à profissão e à vida pessoal, semelhante aos dramas vividos pelos médicos de *Grey’s*. Seria uma repetição em que um produto é montado, como sendo novo, a partir de um protótipo pré-existente, pretendendo, não só a uma *economia intelectual*, como afirma Calabrese, como também a uma *economia financeira*. Economia intelectual no sentido do “reaproveitamento” de modos narrativos já existentes e economia financeira nos modos de produção e consumo. A “standardização” privilegia não

⁴³ Inclusive, esta série, também tem concepção de Marc Cherry, o mesmo de *Desperate Housewives*.

somente o produtor da série, que terá uma carga de custo reduzida na sua produção, padronizando um sistema narrativo, cênico etc, assim como, segundo Calabrese, “serve muitíssimo bem para o controle social” (p. 44), já que será visto também por uma audiência interessada no modelo anterior a partir do qual o produto foi concebido.

O segundo tipo de repetição sugerida por Calabrese tem preocupação com o modo como o produto se estrutura, com sua instância narrativa. Para o autor, refere-se a um tipo de repetitividade que muitas vezes está relacionada com reapresentação de uma história, de uma personagem, de um cenário etc, como os decalques dos *westerns* norte-americanos ou a “astronave em órbita terrestre” das ficções científicas. Nesta ótica, certos produtos são colocados muitas vezes, no mercado de produção ficcional televisiva como uma espécie de continuação de outros já existentes ou se mostram como originais, mesmo possuindo elementos idênticos de outras séries anteriores ou contemporâneas. É o que o autor chama de “a variação de um idêntico e a identidade dos mais diferentes” (p. 44). E segue:

No primeiro caso, podem colocar-se aquelas obras em que o ponto de partida é um protótipo que é multiplicado em situações diversas. No segundo, meteremos, pelo contrário, aqueles produtos que nascem como diferentes de um original, mas que resultam idênticos (p. 45).

Baseada nesta ideia de identidade e diferença pensemos, por exemplo, na série *Smallville* (EUA/The WB, 2001), que tem origem nas histórias advindas dos quadrinhos (HQ's), passou para o cinema e depois para a TV em diversos formatos⁴⁴. Exibida no Brasil pela *Warner Channel*, na TV por assinatura, e pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), TV aberta, a série encontra-se na sua décima temporada e conta as aventuras do jovem *Clark* (Tom Welling), em sua cidade natal, *Smallville*, Kansas. Nesta série, *Clark* não é ainda o *Superman*, já que a história dá atenção à vida adolescente do futuro super-herói e, por conta disso, explora todo o lado dramático de um jovem que começa a descobrir certos poderes não cabíveis a um ser-humano normal. Entretanto, tais dramas podem ser vistos em filmes e séries sobre *Superman*. Basta lembrar dos seus dramas entre o amor de *Louis Lane* e sua missão de salvar o mundo, ou a tensão entre sua vontade de ser uma

⁴⁴ Depois do sucesso em HQs, produzidos pela *DC Comics*, o personagem *Superman*, conhecido mundialmente, passou a ter sua história contada no cinema, em 1978 (*Superman – The movie*), tendo, inclusive, quatro continuações (*Superman II – The adventure continues*, 1980; *Superman III*, 1983; *Superman IV – The quest for peace*, 1987; e *Superman – The return*, 2006). O “homem de aço”, como foi apelidado, foi a TV logo em seguida. Entre 1988 e 1992, a história foi exibida em série com o nome *Superboy*, onde mostrava a aventura do superman quando garoto. Em seguida, entre 1993 e 1997, a série *Lois and Clark: The New Adventures of Superman*, tematizava o dia-a-dia de *Clark Kent/Superman* (Dean Cain) como jornalista do *Planeta Diário* (Daily Planet), seu romance com *Lois Lane* (Teri Hatcher) e a rivalidade com o inimigo *Lex Luthor* (John Shea). Disponível em: <<http://www.gibitela.hpg.ig.com.br/superman.htm>>. Acessado em 22 Out. 2007.

pessoa comum e o orgulho por poder ser escolhido a ter super poderes, ou sua vulnerabilidade enquanto super-herói, quando está próxima à *Kryptonita*, e enquanto humano, com suas fragilidades emocionais.

Da mesma maneira, seguindo a proposta de Calabrese, esta repetição dialoga com o que ele chama de *nível discursivo*, por tratar exatamente dos elementos relacionados à organização narrativa da série. Em outras palavras, esse tipo de narrativa ficcional depara-se com “nós problemáticos”: o primeiro, referente ao tempo, já que põe em discussão não somente *o que é repetido*, mas a ordem desta repetição – Sendo *Smallville* a história de *Superman* quando adolescente, porém produzido muito tempo depois que as primeiras produções, qual seria esse tempo da repetição? Além disso, porque a série traz certas informações só entendidas por quem conhece a história do *Superman*?; O segundo é esta *dialética entre identidade e diferença*, anunciada anteriormente. Como uma série como *Smallville*, na relação com os outros produtos das aventuras do *Superman*, reestrutura sua organização narrativa, dentre os aspectos e elementos narrativos do *que é que é repetido*, mostrando-se possuidora de uma “nova identidade” e “diferente” de outros produtos? Esses são os dois nós apontados por este segundo tipo de repetição.

O terceiro tipo de repetição, por fim, está relacionado ao consumo dos produtos ficcionais televisivos ao longo de sua história, o que Calabrese chama de *acepções de receptividade*. Estratégia comum às narrativas ficcionais seriadas que é a criação de expectativa para os consumidores, ou, em outras palavras, uma oferta de satisfação, um conceito já explorado por Eco (1978) ao falar sobre as narrativas literárias. Um processo que acarreta formas repetidas de comportamento de consumo como, a criação de um *hábito* – ao hábito “milénar” de ouvir a mesma história, a mesma fábula, mesmo podendo ser contada de forma diferente –, ao *culto* – a sua fruição por parte de consumidores que formam cadeias produtivas sobre o produto, sejam fãs ou assíduos “leitores” –, e a *cadência*, que, como afirma Calabrese, tem a ver com a fruição deste modo fragmentado, do recorte dado às narrativas seriadas e a necessidade do consumidor cadenciar a sua leitura neste formato, num ritmo que é dado por ele mesmo e pelo seu modo de exibição.

De semelhante ideia, digo, sobre uma tendência de repetição dos produtos ficcionais televisivos, Eco (1989) lista casos de narrativas que nos são apresentadas como originais e diferentes, porém repete-se sobre algo que já faz parte do nosso conhecimento. Eco (1989), entretanto, está mais preocupado com as implicações comerciais desta repetição na relação com o seu valor estético. Como ele diz:

Do ponto de vista da produção industrial de massa, definem-se como réplicas dois *tokens* ou ocorrências do mesmo *type*, dois objetos que para uma pessoa normal, com exigências normais, na ausência de imperfeições evidentes, dê no mesmo escolher entre uma réplica e outra (...). A repetitividade e serialidade que nos interessam concernem, em vez disso, a alguma coisa que à primeira vista não parece igual a qualquer outra coisa (p. 122).

Para ele, portanto, a repetição é uma característica comum aos produtos em série dos meios de comunicação de massa, mais especificamente às narrativas seriadas televisivas. Neles, “se tem a impressão de ler, ver, escutar sempre alguma coisa nova, enquanto, nos contam sempre a mesma história” (p. 121). Sob esse ponto de vista, da repetição, ele classifica os produtos em *retomada*, *decalque*, *saga* e *série*. A classificação usada por Eco ajuda a reconhecer as estratégias de repetição utilizadas nestes produtos. A *retomada* foi o primeiro tipo de repetição identificado. Nesse caso, a estratégia que a caracteriza é a retomada de um tema de sucesso, uma continuação, como por exemplo, a história do *Superman*, colocada no segundo tipo de repetição de Calabrese (1987). O *decalque*, por sua vez, traz uma história de grande reconhecimento, que pode ser reescrita com explícitas finalidades de interpretação⁴⁵. A *saga* conta uma história de “envelhecimento”, na qual os personagens passam por um processo de mudança no decorrer da série (podem crescer, amadurecer, morrer, serem substituídos, inclusive, pela próxima geração)⁴⁶. De forma geral, Eco define uma *série* como “uma situação fixa e um certo número de personagens principais da mesma forma fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que mudam, exatamente para dar a impressão que a história seguinte é diferente da história anterior” (p. 123). Porém, série para ele define todo material que é apresentado de forma seriada, incluindo, neste caso, a literatura e outros produtos audiovisuais, como a telenovela, e está relacionada não somente a um modo estilístico, mas a uma *estrutura narrativa*.

Feitos estes parênteses, voltemos a Calabrese e às suas três áreas de repetição: *repetição industrial* (produção), *repetição textual* (narrativo) e *repetição de consumo*. Cabe, entretanto, neste panorama, na junção de todos esses elementos onde ocorre esta repetição, entender onde esta repetitividade pode se relacionar com esta ideia de serialização e de continuidade já exposta neste trabalho. Ora, sabemos que produtos como as narrativas seriadas televisivas, de grande peso comercial, prospectam, na tentativa de manter-se por longos períodos temporais, estabelecer forte relação com essas três áreas. Trata-se de uma triangulação essencial para o seu sucesso dentro da

⁴⁵ Muito semelhante à ideia de decalque colocada por Calabrese (1987) e exposta mais a frente neste capítulo.

⁴⁶ Um dos maiores exemplos de “saga” é a série *Dallas*, já destacada anteriormente e será retomado mais à frente como o grande exemplo de serialização e continuidade da organização narrativa.

grande gama de produtos oferecidos atualmente. Relação essa que é possível perceber no modo como uma série organiza a sua narrativa, a sua apresentação para consumo, o seu modo de contar histórias recortadas, o seu esquema de produção etc.

A grande questão de Calabrese, e que se aproxima deste projeto, é de que modo essas três instâncias (narrativa, produção e consumo) dialogam em determinados produtos televisivos, neste caso nas séries televisivas, e organizam elementos da sua narrativa, de um modo tal, estabelecendo uma dialética entre identidade e diferença, de repetição. Ou seja, sabe-se que este fenômeno de repetição, que é baseado numa reorganização de processos de produção, narrativa e consumo de produtos já existentes, está relacionado a um conjunto de estratégias que nos fazem distinguir e aceitar certos produtos, como idênticos, mesmo que seja apresentado como inédito e autêntico. Assim, Calabrese (1978), traz cinco modelos de modos de organização narrativa, a partir de exemplos de telefilmes e séries de televisão, para mostrar certas variáveis que demonstram, entre outras coisas, essa relação entre identidade e diferença, a partir de elementos como utilização dos tempos narrativos, modos temáticos e modos de organização narrativa.

O primeiro modelo, que ele chama de *modelo imperante*, com uma organização fortemente baseada na estrutura de recorte da série, tem como grande característica a não dependência entre os episódios. Cada um deles possui uma história completa, nenhuma relação com episódios anteriores ou seguintes, a série, como um todo, não é dotada de uma história⁴⁷ e “nenhum episódio traz memória de outros” (p. 50). Esse modelo acentua a forte relação entre bem/mal, herói e anti-herói, bem comum às narrativas de modos melodramáticos. Na relação entre identidade e diferença, aproximaríamos esses modelos dos decalques, sendo possível reprodução total ou parcial de protótipos existentes. O autor exemplifica com séries conhecidas no universo brasileiro, como *Rin-Tin-Tin* (EUA/Columbia, 1947), *Jim das Selvas* (*Jingle Jim*, EUA/Columbia, 1955) e *Tarzan* (EUA/Columbia, 1966). O primeiro tornou-se uma das séries de sucesso da década de 50, no rol das séries que utilizavam animais de estimação como personagem principal⁴⁸. *Rin-Tin-Tin* era o pastor alemão que vivia no Velho Oeste e era o fiel escudeiro do jovem órfão *Rusty* (Lee Aaker), garoto adotado pelo exército norte-americano. Suas aventuras estavam sempre relacionadas ao risco de sua vida para proteger outras pessoas, estratégia encontrada nos dois outros exemplos citados acima. A sua narrativa era organizada de uma maneira tal que, a cada episódio, as histórias, dramas e conflitos de *Rin-Tin-Tin* e *Rusty* eram apresentados, desenvolvidos

⁴⁷ Muito semelhante ao conceito de série proposto por Pallottini (1998), de episódios independentes que possuem uma unidade relativa entre eles. Unidades que podem ser dadas pelos personagens, pelo tema etc.

⁴⁸ Inclusive o próprio Calabrese (1987) fala sobre isso. Desses decalques desse modelo imperante que “baseava-se na presença de um rapaz, protegido por um animal inteligente” (p. 50). Basta lembrar os famosos personagens como a cadela *Lassie*, o golfinho *Flipper*, a macaca *Chita*, dentre outros.

e chegavam ao desfecho. O que permanecia em comum entre os episódios era o modo como ele, repetitivamente, se apresentava.

O segundo modelo está organizado com uma ênfase às personagens, onde lendários nomes evidenciam a narrativa e o mais importante são as aventuras da vida daquela personagem em destaque. Lembremos de *Zorro* (EUA/Walt Disney, 1958), herói lendário e conhecido por todos, com diversas versões de quadrinhos e cinema, que ganha a TV em narrativa, contando histórias sobre seu passado e presente, muitas vezes já conhecidas por nós, nas quais cada episódio finda-se em uma história sem grandes digressões temporais. Há um movimento cíclico da narrativa dado pela figura icônica da personagem, já que ela é, de alguma maneira, conhecida pelo público por acesso a outras formas narrativas, como a literatura. O terceiro modelo recupera uma organização narrativa muito comum nas séries de *westerns*, caricatas quanto a personagens (a mocinha, o bandido, o ladrão e o xerife), o cenário (os *saloons*, a cidade) e os conflitos (duelos, invasões indígenas etc). Nesse modelo permite-se grande variação de personagens e, até mesmo, a variação de seu *status* num determinado episódio. Entretanto, o que chama a atenção desse modelo não é a sua marca icônica dada, muitas vezes, pelo tema, mas o modo como este modo temático e sua organização narrativa mostram-se desvinculados, por exemplo, da relação entre tempo do episódio, tempo da série e tempo relatado. Ou seja,

Aqui assistimos à grande novidade de ritmo. Modifica-se o tempo da série: a moldura em si é a mesma história, mas não um objetivo que se conhece a conclusão antecipadamente. Trata-se de uma historicidade inferior à série não traduzida numa trama, mas sim um mecanismo de mutação que modifique o estatuto das personagens de episódio para episódio (...). Existe um vínculo de continuidade, mas que, no entanto, mantém o significado da história isolada, mesmo para o espectador ocasional (Calabrese, 1987, p. 53).

Podemos afirmar que esse modelo traz três histórias: uma história por episódio, uma história aberta da série e uma história aberta que permeia por certos números de episódios. Grande conhecido desse modelo é a série da família *Cartwright*, chefiada por *Ben Cartwright* (Lorne Greene) e seus três filhos (*Joseph/Michael Landon*, *Adam/Pernell Roberts* e *Eric/Dan Blocker*), personagens de *Bonanza* (EUA/NBC, 1959). Narrativa que misturava o cenário do Velho Oeste, o drama desse patriarca em criar seus filhos e proteger as suas terras de ameaças da selvageria do *faroeste*. Introduzindo fortes valores familiares, *Bonanza* conquistou grande público e ficou no ar durante 15 anos abordando diferentes temas, como a luta por proteção de suas terras, crises familiares, preconceito racial, abuso de álcool etc, discussões presentes na sociedade

americana da época. Esses temas gerais, que muitas vezes não se resolviam em um único episódio, misturavam-se com os conflitos pessoais das personagens, como a insegurança do patriarca *Cartwright* em criar seus filhos sem a presença de uma figura materna, que poderia ser a trama central de determinado episódio ou de uma temporada.

O quarto tipo seria uma continuidade por estrutura narrativa, onde, como afirma Calabrese, “há uma única personagem fixa com seu *staff*, depois ela reproduz-se sempre exatamente igual de episódio para episódio” (p. 53). Elementos icônicos de fácil reconhecimento e modos temáticos e narrativos padronizados, como, por exemplo, personagens que muitas vezes possuem traços reconhecíveis, como vestimentas, simbologias (carros, animais, utensílios) e manias que, não só as caracterizam como são responsáveis por reforçar certos conflitos dos episódios. Além disso, baseiam-se em certas regras estilísticas e de ritmo que, mesmo tendo a possibilidade de ser organizadas ou produzidas por diferentes profissionais, mantêm elementos que fazem parte de seu protótipo, no qual “cada episódio é, de fato, um exercício sobre um tema assinado por um realizador, sempre diferente” (p. 54). Calabrese traz como exemplo a série *Columbo* (EUA/ABC, 1971), que conta as histórias de crimes desvendados pelo detetive de homicídio do Departamento Policial de Los Angeles, *Columbo* (Peter Falk). Um policial cheio de manias – carrega sempre um cigarro no canto dos lábios e veste-se com um sobretudo –, e símbolos, como o seu velho carro modelo *Peugeot 403* e a companhia de seu cachorro, *Perro*. O que chama atenção dessa série é que todos os episódios se organizam da mesma forma: Eles começam mostrando o crime cometido, dando pistas ao espectador sobre a identidade do assassino, e sabe-se, também, que o detetive *Columbo*, irá desvendar o crime a partir de um detalhe, aparentemente, não evidente e os crimes sempre ocorrem contra pessoas pertencentes à alta sociedade. Traços marcantes para um produto que foi dirigido e roteirizado por diversos profissionais, como Steven Spielberg, que dirigiu o episódio piloto, e Jonathan Demme⁴⁹, roteirista e diretor de vários outros. Características bem próximas de produtos contemporâneos como *Monk – Um Detetive Diferente* (*Monk*, EUA, 2002) e *CSI – Crime Scene Investigation*.

Por fim, o último modelo, é o que pode ser melhor identificado em série da atualidade e que, diante dos outros modelos, compõe-se com uma organização narrativa mais complexa é, segundo o autor, o que consegue sintetizar os dois últimos modelos citados. Temos aqui uma relação temporal semelhante à indicada no terceiro modelo, em que o tempo narrativo⁵⁰ se

⁴⁹ Tornou-se conhecido por ganhar o Oscar de Melhor Direção, em 1991, com o filme *Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, EUA, 1991).

⁵⁰ Válido salientar que esta ideia de tempo narrativo exposta por Calabrese, pouco tem a ver com a ideia de tempo de duração da ação. Inclusive, ele não utiliza este termo para explicar o fenômeno. O que o autor propõe é o tempo em

confunde em três interfaces: o tempo do episódio, o tempo entre vários episódios (que chamaremos como uma organização em temporadas) e o tempo da série. Ou seja, “o tempo da série em dialética com o tempo do relato e o tempo do que é relatado” (Calabrese, 1987, p. 54), no qual não há um tempo preciso para definição dos conflitos, mesmo que ele tenha forte necessidade de chegar ao desfecho e, mais, abrem-se grandes possibilidades de um retorno a ele. Vejamos no caso da primeira temporada de *Desperate Housewives*. A organização narrativa da série apresenta um conflito principal, que é a morte repentina de *Mary Alice Young*. No curso desta busca pelos motivos do suicídio outras personagens ficam responsáveis por conduzir alguns conflitos que, por vezes, demoram mais do que um episódio para ter o desfecho. Eles estão presentes desde o primeiro episódio, além de ser o principal gancho entre os seguintes: A morte de *Mary Alice* e o mistério escondido em sua casa por seu marido *Paul* (Mark Moses), a verdadeira identidade do “encanador bonito”, pelo qual *Susan* se apaixona, *Mike Delfino* (James Denton), o mistério envolvendo a morte de *Martha Huber* (Christine Estabrook), são alguns exemplos. Este último, a morte da *Sra. Huber*, tem desfecho no episódio 12, porém o seu desaparecimento e a mobilização para busca do seu paradeiro iniciam-se no episódio 10. Há, de acordo de com essa definição de Calabrese, uma organização que privilegia a quebra de conflitos e tramas entre episódios e, muitas vezes entre temporadas. Nesse modelo, não se espera que uma história chegue ao seu desfecho em um único episódio, mas permite que, determinado drama, muitas vezes apresentado em episódios anteriores, chegue ao fim.

Além disso, Calabrese aponta para esse modelo que destaca pouca variação de elementos figurativos, como lugares físicos, cenários, ambientações. Sabemos onde as personagens moram, o ambiente por onde transitam e dificilmente haverá uma outra locação daquelas que habitualmente nos é apresentada, sempre na relação com as personagens. Em *Desperate Housewives*, temos o bairro fictício do subúrbio americano, *Wisteria Lane*, onde vivem as personagens principais, formadas pelas cinco donas-de-casa: *Mary Alice Young* (Brenda Strong), *Susan Mayer* (Teri Hatcher), *Lynette Scavo* (Felicity Huffman), *Bree Van De Kamp* (Marcia Cross) e *Gabrielle Solis* (Eva Longoria). Suas residências e a vizinhança formam o conjunto de ambientações que veremos durante toda a série, com raras exceções de mudanças, como a escola dos gêmeos de *Lynette*, encontros em restaurantes etc, sempre em situações pontuais ao contexto da narrativa. Em contraposição, os modos temáticos e narrativos tornam-se mais elementares seguindo grande flexibilidade muito relacionada com as personagens. Entendendo de outra maneira, em *Desperate*

que um conflito, uma história leva para ser desenvolvido e desvendado, dentro da relação do que entendemos hoje como *série* (ou seja, o todo da narrativa), a *temporada* (em que muitas vezes conflitos se estendem de uma temporada para a outra) e *episódio* (quando ele finda-se neste fragmento).

Housewives é possível encontrar diferentes modos temáticos que, muitas vezes, estão relacionados a uma personagem ou ao núcleo do qual ela faz parte: *Susan*, uma mãe solteira e divorciada à procura de um novo amor; *Lynette*, que trocou a carreira de sucesso para cuidar de seus quatro filhos; *Bree* com mania de perfeição e controla tudo em favor das aparências de uma família feliz, negando-se a assumir a falência de seu casamento e a incapacidade de educar os seus filhos; e *Gabrielle*, ex-modelo de origem latina, mantenedora de um casamento financeiramente vantajoso e sem compromisso de fidelidade, tendo um caso extra-conjugal com o seu jovem jardineiro.

Da mesma maneira, mesmo as personagens que não são protagonistas muitas vezes desenvolvem temas em paralelos e geram conflitos que têm força semelhante aos desenvolvidos por uma das personagens principais. Essa tendência cada vez mais comum nas séries, e pontuada por Calabrese, como uma *multiplicação das forças internas*, é responsável por um dinamismo que é dado à narrativa. Como ele afirma,

Trata-se então de saber como e porquê o sistema se arrisca a manter-se igualmente estável, não obstante os safanões a que é submetido por causa do dinamismo. Tal estabilidade depende de duas razões substanciais: qualquer percurso narrativo que invista qualquer uma das personagens é sempre circular; e cada uma das histórias parciais (cada ciclo interno) se desenrola como que sobre um plano de interseção em relação ao mapa do jogo das personagens estáveis, mas recebe a projeção do mapa inteiro (...). A circularidade dos percursos empreendidos por cada personagem pode ser muito ampla (...). Todas as histórias, por outro lado, se repetem ciclicamente, e as personagens parecem não colher do passado qualquer nova sabedoria: repetem os mesmos erros, caem nas mesmas armadilhas, aplicam as mesmas estratégias (p. 55).

Os modos de representação da ação nem sempre são dominantes nesse modelo proposto por Calabrese. Há uma tendência de encontrar, por exemplo, modos cômicos e melodramáticos num mesmo produto, podendo, ou não, ter predominância de alguns deles. Da mesma forma que determinados personagens podem dar um tom maior de um dos modos de representação, enquanto outros podem passear por todos eles. *Susan*, por exemplo, é personagem que dá um maior tom de comicidade em *Desperate Housewives*. Seu modo atrapalhado e desajeitado de lidar com as situações do cotidiano seja na sua relação com a filha, seja na busca de um novo namorado ou na investigação sobre o suicídio de sua amiga, coloca-a como uma das responsáveis pela comicidade no interior da narrativa, por conta de suas situações quase sempre constrangedoras. Não significando, obstante, que em alguns momentos, *Susan* não poderá fazer o espectador chorar com seus dramas pessoais e amorosos.

Esse universo dado por este último modelo cria, conforme o próprio autor acentua, as séries de *construções de continuidade*. Determinadas estratégias são utilizadas para que as informações e desfechos de uma trama ou capítulo fiquem suspensos e criem uma necessidade de acompanhamento por parte do público. Ou seja, a experiência trazida com o folhetim, lá no século XVIII, seria novamente utilizada para as séries que anteriormente não tinham grandes preocupações com continuidade de histórias, personagens e tramas. Há quem diga (Calabrese, 1987; Starling, 2006) que a série *Dallas* (EUA/CBS, 1978) tenha “inaugurado” esse modo de organizar a narrativa e apresentar ao público. De fato, não há nada tão inovador, já que roteiristas de telenovelas brasileiras já se utilizavam de estratégias semelhantes, da mesma maneira que as *soap operas* norte-americanas. Entretanto, a extensão das séries, dentre tantas já exemplificadas até aqui, tem maior grau de continuidade do que, por exemplo, as telenovelas, mesmo aquelas como *Direito de Nascer* com exibição de 314 capítulos. Não há na história um produto com 14, 15, 20 anos de apresentação, como certas séries, com uma dinâmica não somente no modo de organização narrativa, mas, também, no contexto de produção e consumo. Como afirma Starling (2006),

A longa duração, com a possibilidade de se estender em várias temporadas, é que serve de princípio eficaz para a complexidade. Ela permite aos criadores de séries ampliarem o número de personagens, desenvolverem suas personalidades, temperamentos e ações em um nível extremo de detalhe e, ao mesmo tempo, estabelecer inúmeros laços dramáticos entre eles (p. 26).

Nesse contexto, há que se destacarem certos fenômenos que contribuem para isso que alguns autores já denominaram de *continuidade* e que nós, neste trabalho, preferimos chamar de *serialização*. Dois grandes elementos contribuem para que isso se efetive e torne-se cada vez mais comum e aceito pelos consumidores. Um deles diz respeito à recorrência (ou mesmo à falta dela, o que não deixa de ser uma recorrência) de modos de organização narrativa. Partindo do princípio que as séries estão cada vez mais longas, percebe-se uma tendência em organizar a narrativa: o seu modo de iniciar, desenvolver e finalizar cada episódio e temporadas tem ocorrido de forma homóloga. Ou seja, as séries que são consumidas na atualidade, e algumas pós-década de oitenta, têm organizado os seus episódios de uma forma que, muitas vezes, contribuem para a identificação do produto. Acompanhando a série *A Sete Palmas* (*Six Feet Under*, EUA/HBO, 2001), por exemplo, percebe-se que os primeiros minutos do episódio se iniciarão com uma morte, em geral, relacionada com o tema que pretende ser discutido na narrativa, e a família da vítima

falecida será encaminhada para a funerária *Fisher & Sons Funeral Home*, de propriedade dos protagonistas da série. É nesse cenário que iremos conhecer a história de vida dessa personagem, então morta e, também, como os seus dramas, enquanto viva, irão dar vazão aos dramas pessoais e familiares das protagonistas. A essa primeira característica de serialização apontada, denominamos de *homologia de organização narrativa*.

Seguindo esta ideia, chegamos a uma segunda estratégia, também cada vez mais comum nas séries, que é a tendência de mesclar dois ou mais tipos de gêneros de representação da ação. Dificilmente encontramos, dentre as séries postas à disposição, uma que privilegie um só gênero dentre aqueles mais comuns que são os modos melodramáticos, cômicos e de suspense. Não se trata, entretanto, de uma disposição específica dessas séries. Se lembrarmos dos folhetins e, pensando no audiovisual, nas telenovelas, veremos que não é tarefa fácil “rotular” um produto como sendo somente de um desses gêneros, ou, como acontece, escolhe-se um mais predominante, já que existe a necessidade de um enquadramento da série para o oferecimento ao público. No caso de *Desperate Housewives*, como já foi citado, conseguimos observar trações de hibridização desses gêneros, em diferentes tramas, personagens e conflitos. Mas, de que modo eles aparecem? Quais os elementos utilizados em *Desperate Housewives* responsáveis por nos fazer rir, chorar ou ficarmos curiosos? Existe predominância de algum deles? Partiremos para entender como funcionam essas estratégias nas narrativas seriadas televisivas, a fim de entender o fenômeno que, neste projeto, denominamos de serialização.

2.2 DESTACANDO CARACTERÍSTICAS DE SERIALIZAÇÃO

Alguns conceitos trabalhados até aqui, principalmente no item anterior, nos encaminha para essa noção de *serialização* que já foi posta. Entendamos daqui em diante que esse fenômeno ao qual estamos nos referindo remonta para a ideia de *continuidade* dada aos materiais em série exemplificados até então. Dizer que há uma forte tendência em serializar essas narrativas é partir para uma discussão que se inicia muito antes do advento da TV. Entretanto, são postos aqui os modos recorrentes de organização das séries contemporâneas, mais especificamente nas séries de televisão norte-americanas. Além disso, não podemos dissociar essa característica, apresentada pela maioria dos produtos, e aí se inclui *Desperate Housewives (DH)*, do universo de séries comerciais produzidas por grandes redes e empresas de comunicação que esperam garantir a fidelização de uma ampla audiência. Esse aspecto comercial torna-se indissociável desta serialização estrategicamente organizada em *DH* e outras séries semelhantes a ela.

Ao mesmo tempo, na instância de produção, vê-se que realizadores, principalmente, roteiristas, propõem e desafiam cada vez mais produtos com organização serial, explorando maior profundidade, dessa ideia de série, e um caráter mais contínuo dos conflitos e personagens. Essa complexidade permite maior variedade de situações, já que é preciso maior número de histórias, e para vivê-las é preciso maior número de personagens. Uma estratégia que Starling (2006) denomina de *ensemble show*, onde o enfoque, antes dado a uma personagem passa para um conjunto de personagens: Os detetives forenses de *CSI – Crime Scene Investigation*, as quatro mulheres de *Sexy in the City*, a família de *A Sete Palmas*, políticos e assessores de *The West Wing* (EUA/NBC, 1999), os médicos de *Grey’s Anatomy*, os heróis de *Heroes* (EUA/NBC, 2006), as mulheres desesperadas de *Desperate Housewives* etc. Essa “pulverização de foco” permite aos realizadores construir uma história para cada uma das personagens do grupo em protagonistas, “no qual cada episódio pode aprofundar um fio narrativo, deixá-lo em suspenso, retomá-lo semanas ou meses adiante ou mesmo abandoná-lo” (Starling, 2006, p. 37). Sendo assim, diminui-se a necessidade das histórias se findam num único episódio. E, se antes a continuidade era pelo hábito do apreciador em seguir, a cada semana, uma nova história, agora, essa continuidade é dada pela própria história. Trabalha-se agora com a memória, com um modo de contar a narrativa em que o público é solicitado a acompanhar, semana a semana, a depender da temporalidade da série, ou alugar/comprar as temporadas, em formato DVD, e fidelizar a sua companhia àqueles personagens.

Diante de tantas histórias para tantas personagens, o que escolher contar? A diversidade de conflitos e tramas abre espaço, também, para maior possibilidade de temas e situações dramáticas. Sem se distanciar tanto dos modos clássicos, as séries organizam a sua narrativa com bastante ênfase em dramas individuais e familiares, mesmo que venham mesclados com outros modos de representação da ação, como os modos cômicos, por exemplo. Estratégia que aproxima a vida daquelas personagens dos dramas vividos no mundo real, ou melhor, se servem da realidade como um referencial, como um dos episódios de *The West Wing*, em que são retratados os atentados de 11 de setembro, exibidos logo após a tragédia ao *World Trade Center*. Mas, também, a vida real pode ser encontrada nos dramas e conflitos que envolvem família e relações amorosas, como é o caso de *Brothers & Sisters*, série que foi ao ar logo após o sucesso de *Desperate Housewives*. Centrada na história da família *Walker*, mostra as dificuldades vividas por mãe e filhos depois que o patriarca da família, *William Walker* (Tom Skerritt), morre e vem à tona uma série de segredos: caso extra-conjugal, filhos fora do casamento, problemas nos negócios da família, dentre outras coisas. Tudo isso junto com os dramas pessoais de cada personagem: a dúvida de *Kity* (Calista Flockhart) entre sua carreira de sucesso em *Los Angeles* e um pedido de casamento em *New York*,

as dificuldades de uma filha diabética em meio a problemas conjugais, liderança nos negócios da família vivida por *Sarah* (Rachel Griffiths) etc. Situações cotidianas e muito próximas das vividas por qualquer pessoa do mundo real⁵¹ encontradas em narrativas voltadas a um público feminino, como são as telenovelas e *soap operas*. Uma cultura que carrega a herança dos romances, dos folhetins e das radionovelas.

Em outras palavras, prevalecem, na maioria dos produtos contemporâneos, tramas e conflitos que se inserem no universo dos dramas femininos e familiares, diferenciando-se apenas pelo modo como são apresentados. Aliás, poderíamos dizer que são esses os dois grandes pilares de *Desperate Housewives*, porém, o que a diferencia de outras séries que tratam do mesmo tema, como *Brothers and Sisters*, são feminilidade e família que escapam da conduta e tentam se distanciar das convenções, carregadas de certo tom de ironia. Em *DH*, a existência dos dramas femininos se mostra como responsável por colocar em discussão esse modelo de feminino, através de um tom narrativo de modos cômicos e irônicos. *Susan*, por exemplo, é a personagem que, já no primeiro capítulo, é apresentada como aquela que não sabe cozinhar, de casamento fracassado e ouve conselhos da filha adolescente. Em outra mão, vê-se *Bree* que é considerada o modelo de dona-de-casa, porém, com crises matrimoniais e dificuldades na criação dos filhos e, sem querer mostrar suas fraquezas à sociedade, mete-se em situações engraçadas para não ser considerada como aquela que foge da conduta e preceitos moralistas de uma sociedade norte-americana. Tudo isso sendo mostrado entre situações cômicas, muitas vezes vergonhosas, beirando ao absurdo e quase esquisitas à vida cotidiana.

Desta forma, essa serialização baseia-se em utilização de certas estratégias que estão relacionadas com essa organização narrativa e o modo como os dramas são apresentados neste emaranhado de possibilidades que, cada vez mais, dá um tom de complexidade às séries. Há de se destacar algumas destas estratégias, entendendo que muitas delas são partes desta *estética de repetição*, colocada por Calabrese (1987) e Eco (1989). Uma repetição que algumas vezes não está só na relação com outro produto, mas no interior de uma mesma série.

⁵¹ Neste mesmo universo de dramas familiares, encontramos a série *Once and Again*. Provavelmente muitas mulheres se identificaram com a personagem da *Lily* (Sela Ward), que aos 40 anos, mãe de duas filhas, separa-se do marido e tenta reconstruir a sua vida familiar, sentimental e amorosa. Inesperadamente ela se apaixona por *Rick* (Billy Campbell), também divorciado e pai de três filhos. A série nos conta, então, esta busca em “começar de novo” uma relação, conciliando filhos, divórcio, famílias etc. Semelhança temática e de conflito da série brasileira *Tudo Novo de Novo* (Brasil/Rede Globo, 2009), que apresentava os mesmos dramas vividos por *Clara* (Julia Lemmertz) e *Miguel* (Marco Ricca).

2.2.1 POR UMA HOMOLOGIA DE ORGANIZAÇÃO NARRATIVA

Diferentes séries podem apresentar modos de organização narrativa diferenciados. Isso é algo que podemos perceber ao construir um repertório das séries disponíveis nos diversos canais de TV a Cabo. O modo como a narrativa é serializada, recortada, depende de estratégias que podem, ou não, ser inovadoras, mas, de qualquer maneira, buscam sempre ser próprias, contínuas e coerentes ao seu modo de contar histórias em série. O modo como um episódio está ligado a outro requer a utilização de estratégias que serão responsáveis, de certa maneira, pela sua unidade narrativa. A sua apresentação para o público e o modo como a organização da narrativa está desenhada poderá se repetir e, desta forma, criar certa unidade e reconhecimento da série. Essa unidade pode ser dada pelos protagonistas, pelo tema, ou pela época e, por isso, cada episódio deve contar sua história, inserindo-se no conjunto, respeitando as características do programa como um todo.

Mas a que exatamente refere-se esta *homologia de organização narrativa*? Buscando no Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, a palavra *homólogo*, de onde deriva *homologia*, têm-se os seguintes verbetes: “**2.** Equivalente, correspondente, embora mais ou menos diverso. **3.** Que tem posição, estrutura, função etc., iguais ou similares.” (p. 455). Na relação com essa definição, entende-se por *organização narrativa*, o modo como um conjunto de elementos internos à narrativa se ordenam e se dispõem num determinado modo de contar uma história. Sem estabelecer uma profunda discussão acerca do que venha a ser *narrativa*, nos focaremos em um debate que tem grande proximidade com isso que vem sendo desenvolvido neste percurso. Em *Estruturas Narrativas*, Todorov (1979) volta-se para a narrativa no intuito de estabelecer uma gramática, não no seu sentido normativo, mas de conhecimento dos elementos que estão subjacentes a toda narrativa, como o repertório de intrigas, funções e suas relações, a partir da análise de obras literárias em particular. Muito mais do que uma definição, o autor propõe uma metodologia de análise da estrutura que compõe uma narrativa, ou melhor, “os modos narrativos, ou os pontos de vista, ou as sequências, e não tal ou tal conto, em si mesmo, por ele mesmo” (p. 87). Ele completa dizendo:

A organização narrativa se faz, pois no nível da interpretação e não nos acontecimentos-a-interpretar. As combinações desses acontecimentos são por vezes singulares, pouco coerentes, mas isto não quer dizer que a narrativa seja destituída de organização: simplesmente, essa organização se situa no nível das idéias, não no dos acontecimentos (p. 177).

Desta forma, tem-se a ideia do que este projeto pretende ao se referir à homologia de organização da narrativa. Destacam-se semelhanças na organização narrativa, algo comum nesses produtos, porém, cabe nesta investigação, levantar quais seriam esses elementos que compõem essa homologia. Vejamos, com um pressuposto dos modos, como a maioria das séries de televisão existentes, organiza a sua narrativa, entre episódios ou temporadas que são apresentadas, quase sempre, de forma homóloga. A disposição de elementos possui uma recorrência igual ou similar entre os episódios e temporadas da mesma série. Similaridade que tem a ver com a trama é disposta na apresentação, como as personagens a desenvolvem, em caso de haver um narrador, quais as funções que ocupa na narrativa, qual a forma como se dão os recortes entre blocos, episódios e temporadas etc.

Aliás, é o sentido de temporada dado a essas séries que aumenta esta necessidade de organizar a narrativa para que sua unidade estabeleça uma continuidade ao longo dos episódios. Uma organização que deixa as produções norte-americanas com maior longevidade, como *Friends*, *Dallas*, *ER* e *Law & Order*, respectivamente com 10, 14, 15 e 20 temporadas⁵². Além desta organização por temporadas, os EUA criaram um sistema de períodos de exibição que aumenta a espera por continuações do produto e, também, garantem aos produtores uma regularidade de exibição: As séries iniciam-se, quase sempre, no mês de setembro, o que eles chamam de *fall season* (temporada de outono) e ficam até janeiro do ano seguinte⁵³. Durante esse período o episódio inédito é exibido em horário e dia fixos e repetido em outros dias e horários da programação. Há, dessa maneira, uma grande rotatividade de exibição, onde as séries sofrem deslocamentos dentro da grade de programação entre temporadas, ou no meio delas⁵⁴.

⁵² Um exemplo desta extensão é a série *Friends*, produzida pela *Warner Brothers*. Contando a história de seis amigos, *Rachel* (Jennifer Aniston), *Ross* (David Schwimmer), *Monica* (Courteney Cox Arquette), *Phoebe* (Lisa Kudrow), *Joey* (Matt LeBlanc) e *Chandler* (Matthew Perry), que moram num prédio situado num bairro de Nova Iorque, a série, iniciada em 1994, chegou até a décima temporada, finalizada em 2004, e continua sendo exibida, em diversos horários pelo canal *Warner Channel*. Além disso, as dez temporadas podem ser facilmente encontradas em DVD ou disponíveis para download na Internet, em sites especializados. Semelhante acontece com a série *ER*, produzida pela *Warner Bros* e *Amblin Television*, no ar desde 1994, finalizando a sua 15ª temporada em 2009. Todas essas séries citadas não perdem para *Law & Order* que está sendo exibida desde 1990 e já na sua 20ª temporada. Ela é considerada a série americana com maior número de temporadas em exibição.

⁵³ Aqui no Brasil, a *fall season* inicia-se, no mês de novembro. Outro termo utilizado para marcar o tempo das séries é o *midseason* (meia temporada). Em geral, são as séries exibidas entre janeiro e abril que substituem as da *fall season*, ou “tapam um buraco” de algum produto que foi preciso sair da programação (por questões de custo, falta de audiência etc.). Essas séries podem ficar somente em “status” de “meia temporada” ou virarem um grande sucesso, tornado-se *fall season* na temporada seguinte, a exemplos de *3rd Rock from the Sun* (EUA/NBC, 1996), *Dawson’s Creek* (EUA/Sony Entertainment, 1998) e *Grey’s Anatomy*.

⁵⁴ Na 4ª temporada de *Desperate Housewives*, por exemplo, o episódio inédito é exibido às 22h das quartas-feiras e repetido às quintas-feiras, às 02h e 14h e aos domingos, às 13h e 19h. Até chegar a esta formatação, *DH* já sofreu

Falando sobre a sua fragmentação, chegamos ao seu modo “episódico” de se apresentar aos apreciadores. Essa ideia de episódio nos leva a dois modos de organização da narrativa: a tendência de ter o desenvolvimento de histórias que tem começo, meio e fim em cada episódio; e a tendência de preservar a relação do conjunto com a trama ou tramas centrais, no geral, apresentadas no episódio piloto (*pilot*). Cabe ao primeiro episódio apresentar aos espectadores os elementos que ele irá encontrar nos episódios seguintes: ambientação, tempo em que a trama se desenrola, elementos temáticos condutores, conflitos e ações principais, caracterização das personagens (níveis psicológicos, sociais e físicos) e as relações entre núcleos dramáticos.

O primeiro episódio precisa “vender” esta história” que será exibida de forma fracionada, em geral, uma vez por semana, por determinado período e precisa motivar o público a acompanhar as histórias daquelas personagens apresentadas. A ideia de temporada nos remete a um sentido de unidade dado às séries, onde aos episódios constituem sua fragmentação narrativa. Dito de outro modo, temos uma *macro-organização da narrativa*, a qual relacionamos com as temporadas, e uma *micro-organização*, que relacionamos aos episódios, formando a parte e o todo⁵⁵ dessa organização narrativa que compõe toda a série. São duas formas que se complementam, já que a ideia do todo prevê a ideia da parte, do fragmento, assim como a temporada está para os episódios e vice-versa⁵⁶. É uma relação que tem a ver, principalmente, com essa narrativa seriada, com as escolhas de como contar uma história recortada.

Esta micro-organização, dada aos episódios, é o modo como determinados elementos compõem-se a fim de contar uma determinada história, naqueles 40 a 45 minutos, em média, que durar o episódio, mesmo que essa não tenha seu completo desfecho neste. Ou, de outra maneira, os episódios discutem determinado tema, podendo recuperar algum conflito, já em andamento, ou apresentar novas situações dramáticas, fechando-as neles mesmos ou deixando em aberto. Porém, essa organização não se trata de uma forma estanque e universal. Muitas vezes cada tipo de série modela seu modo de organizar internamente e apresentar seus episódios, quase sempre mostrando-se como uma forma nova, mesmo que seja uma repetição de outros já exibidos. *Desperate*

muitos deslocamentos dentro da programação, vide a sua primeira temporada que era exibida às quintas-feiras, 21h, com reprises às sextas (01h) e aos domingos (às 20h).

⁵⁵ Essa ideia de parte e todo, inteiro e fragmento, é muito bem explorada por Calabrese (1987), no capítulo “Pormenor e Fragmento”, onde, a partir da etimologia dos dois termos, argumenta sobre as suas analogias e diferenças. Além disso, defende o estatuto das duas estéticas.

⁵⁶ Embora esse aspecto não esteja sendo levado em conta neste projeto, deve-se pensar também na organização da narrativa prevista pelas inserções comerciais. Nesse caso, estamos analisando uma série em formato DVD, em que os intervalos de publicidade não acontecem, mas na sua apresentação, em televisão, também deve ser prevista uma organização narrativa que assegure que o apreciador permanecerá atento e não mude de canal.

Housewives apresenta um esquema de micro-organização sem grandes sobressaltos de inovações, construindo o seu próprio esquema narrativo. Na primeira temporada, todos os episódios possuem um título que tem relação com o tema que será tratado naquele episódio em específico, sempre pontuada pela narração de *Mary Alice*.

Em todos os episódios, exceto o episódio piloto, a narração introduz o tema central a partir de recortes do que aconteceu em episódios anteriores. A narração é seguida por uma situação de uma determinada personagem, que abre o espaço para o desenvolvimento do tema e conflitos, que podem ser novos ou continuação de outros já implantados em episódios anteriores. Cada uma das personagens principais está envolvida em seus conflitos individuais e uma delas na relação com o mistério central da trama. Sobre essa organização, há de se destacar que, embora alguns episódios sejam escritos por outras pessoas além do criador *Marc Cherry*, o modo como eles se apresentam não sofre modificações. Segue sempre uma organização semelhante no modo como se apresenta, desenvolve e encerra.

Exemplo disso é que, em *Desperate Housewives*, o conflito central da trama é apresentado através de um recurso o qual denominamos de *parábola*. Um conceito trazido da literatura, mas que é válido para este caso, em se tratando de narrativa ficcional. Em sua dissertação de mestrado “Argumentação dos gêneros fábula, parábola e apólogo”, Arantes (2006) explica que a parábola possui um caráter ficcional que utiliza estruturas verbais de forma ambígua, para construir uma descrição fictícia da realidade, a partir de uma linguagem encontrada/falada no cotidiano. A parábola, neste caso, estaria inserida num tipo de linguagem onde o discurso, a narração, teria um tom moral apresentado de forma implícita.

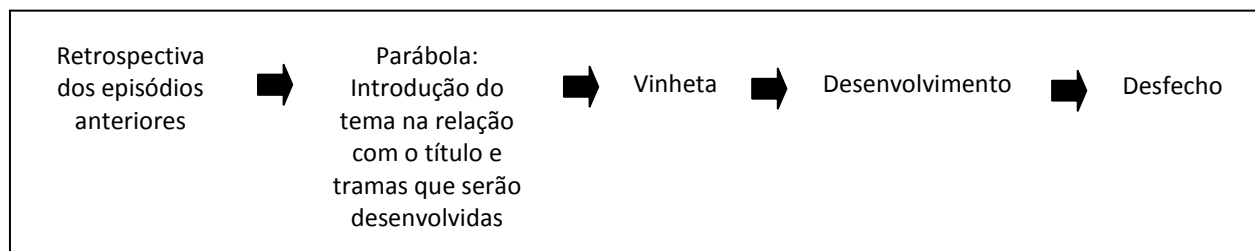
As parábolas, que têm origem grega, foram conceituadas por Moisés (1999, p. 385 *apud* Arantes, 2006, p. 50), como sendo

Narrativa curta, não raro identificada como apólogo e a fábula, em razão da moral, explícita ou implícita, que encerra a estrutura diamétrica. Distingue-se das outras duas formas literárias pelo fato de ser protagonizada por seres humanos. Vizinha da alegoria, a parábola comunica uma lição ética por vias indiretas e simbólicas: numa prosa altamente metafórica e hermética, veicula um saber apenas acessível aos iniciados. Com o quanto possa enrolar exemplos profanos, a parábola semelha exclusivo da Bíblia, onde são encontradas em abundância: o Filho Pródigo, a Ovelha Perdida, O Bom Samaritano, O Lázaro e o Rico [...].

No âmbito da ficção, a parábola nos é apresentada a partir da figura da narradora que, desenvolvendo um tema, quase sempre se ordem moral, explica, através de uma narrativa curta,

argumentos que serão desenvolvidos nas ações das personagens no decorrer do episódio em questão. A presença na narração, de alguém que observa e conta os fatos, sob seu ponto de vista, é que faz essa narrativa curta de *Desperate Housewives*, aproximar-se do conceito de parábola. De modo geral, tem-se uma micro-organização narrativa que segue um esquema repetitivo. Os episódios ao longo de todas as temporadas, têm a mesma organização narrativa. Um esquema que poderia ser descrito da seguinte maneira: 1. Recapitulação dos episódios anteriores, baseada num recorte de conteúdo que tenha relação com os conflitos que serão desenvolvidos no episódio em questão; 2. Introdução de um tema que tenha relação com o título, no qual a narradora faz o gancho com algum conflito a ser desenvolvido por uma das personagens principais, que chamamos de parábola; 3. Vinheta; 4. Desenvolvimento dos conflitos (central e paralelos), na relação com o tema do episódio. Na relação com as personagens, há introdução de uma nova trama ou continuação de outras. Na relação com o conflito principal, há continuação do mistério que move a temporada; 5. Desfecho de forte atuação da narradora, finalizando o que foi apresentado na parábola inicial (*Figura 01*)⁵⁷.

Figura 01
Micro-organização narrativa dos episódios



As temporadas têm relação com o que chamamos de macro-organização da narrativa, com os modos como as temporadas se interligam e o viés condutor e identificatório entre todos os episódios. Em alguns casos, as temporadas ficam conectadas através da utilização de estratégias, como o gancho, que pedem ao apreciador que aguarde as “cenas da próxima *season*”, como é o caso de *Lost*, *Grey’s Anatomy* e, também, *Desperate Housewives*. Este último molda as suas temporadas com conflitos que envolvem um mistério principal. Na primeira temporada, tem-se o mistério do suicídio de *Mary Alice* e, atrelado a ele, o mistério que envolve a personagem de *Mike Delfino*. Apesar de todo o mistério ser desvendado no último episódio, ele termina deixando o gancho para a temporada seguinte, numa cena em que *Zach* aponta uma arma para *Susan*, fazendo-

⁵⁷ Voltaremos a esse esquema de organização narrativa dada por episódio, em *Desperate Housewives* mais à frente, no capítulo 03.

a refém, e *Mike* chega ao local. Fica, então, a pergunta do que aconteceu naquela sala, em aparente perigo: Quem foi ferido? Quem poderá ter levado o tiro? Qual o destino final dessas personagens?

A macro-organização da narrativa envolve a geração de expectativa e conta com a memória do apreciador, já que o intervalo entre uma temporada e outra tem maior duração do que entre episódios. Uma estratégia comum às narrativas seriadas televisivas é a utilização do *gancho*, como já dito, elemento presente desde a literatura de folhetim. O gancho é uma estratégia comumente utilizada em narrativas populares, com grande espaço nas telenovelas, principalmente por sua forte característica em ritualizar a relação do apreciador com o produto. É uma relação que envolve, além do fator emocional, gerado com a criação do suspense e expectativa, o fator da temporalidade, já que este suspense temporaliza a narrativa na espera que a trama, situação e conflito tenham seu desfecho ou a ação mude para um curso diferente do anterior. Eco (1994) pontua sobre essa questão colocando que “se algo importante ou absorvente está ocorrendo, temos de cultivar a arte da demora” (p. 56). E completa, na sua relação da ficção como um passeio num bosque:

Vamos ao bosque para passear. Se não somos obrigados a sair correndo para fugir do lobo ou ogro, é uma delícia nos demormos ali, contemplando os raios de sol que brincam por entre as árvores e salpicam as lareiras, examinando o musgo, os cogumelos, as plantas rasteiras (p. 56).

O tempo dado a este suspense, que Eco (1994) chama de *tempo discursivo*, será aquele impresso pelo autor em seu ritmo de narrar uma história, um acontecimento, e lido por seu leitor, num tempo de leitura, que o faça divagar, seja de forma rápida ou lenta. Em outras palavras, o autor permitirá ao leitor que ele realize *passeios inferenciais*, a partir de certos sinais de suspense e diminuição do tempo da narrativa. Em *Lector in Fabula*, onde ele desenvolve melhor esse conceito, Eco (2008b) afirma que o leitor⁵⁸, ao reconhecer o universo de determinada fábula, ou texto, ou narrativa, reconhece o curso da ação e uma mudança desse mundo narrado. Sendo assim, qualquer mudança será prevista por ele e muitas vezes inferida, baseada no seu conhecimento

⁵⁸ A ideia de leitor serve também para o caso de um apreciador, consumidor, telespectador destas narrativas seriadas televisivas, já que a ideia de texto está relacionada não somente à ideia de um texto escrito, mas também ao que chamamos de texto narrativo, o que inclui a ficção seriada televisiva. O leitor, portanto, tem a ver ao que Eco (2008b) chama de *Leitor-Modelo*. Segundo o autor, todo texto pede uma cooperação de um leitor já que ele por si só mostra-se incompleto, “entremado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos” (p. 37). Esse espaço em branco deve ser preenchido com um leitor que é previsto pelo autor do texto, não se tratando, portanto, de uma cooperação de qualquer leitor. O autor constrói uma estratégia textual, prevendo um Leitor-Modelo que coopere para a atualização desse texto, com competência similar àquela atribuída por ele. “O Leitor-Modelo não é senão a capacidade intelectual de compartilhar este estilo, cooperando para atualizá-lo” (p. 45).

sobre este universo em questão. Inferências que não são feitas de forma aleatórias, mas dadas pelo próprio texto narrativo. Ou seja, o leitor elabora uma lista de possibilidades, a partir de hipóteses fornecidas pelo texto, de sinais colocados para serem interpretados e inferidos pelo seu leitor. Assim, segundo Eco (2008b)

Um texto narrativo introduz sinais textuais de tipo variado para sublimar o fato de ser relevante a disjunção que está por ocorrer. Chamemo-los de *sinais de suspense*. Podem consistir, por exemplo, num adiamento de uma resposta à implícita pergunta do leitor. Para maior segurança, o autor se empenha em assinalar-nos também o estado de expectativa da personagem (...). À vezes os sinais de suspense são dados pela divisão em capítulos (...). Às vezes a narração procede como numa série em capítulos e introduz um lapso de tempo obrigatório entre a pergunta (nem sempre implícita) e a resposta (p. 94-95)

O autor, portanto, cria um clima propício para um jogo de expectativa por parte dos leitores, que conta, não só com o seu conhecimento sobre a narrativa, mas, também, o seu conhecimento de vida, com um processo de identificação com a personagem. Essa geração de suspense e a utilização do gancho como estratégia não pressupõem somente um modo de contar história em fragmentos, mas também solicitam um tipo de cooperação do apreciador. O gancho, portanto, serve como um recurso narrativo de prolongamento de ações, situações e tramas, adiamento de prazer e formulações de perguntas. Ele “estabelece pontes entre os segmentos, costura as pontas, alinha os conflitos e justapõe os opositores” (Costa, 2000, p. 183). Porém, não se pode retirar do gancho o seu papel numa estratégia comercial, como garantia de uma continuidade maior do produto e um retorno daquele apreciador, ávido por confirmar os seus passeios possíveis sobre determinada questão posta no texto. O gancho faz uma indagação ao apreciador e, nos casos destas séries, são perguntas que movimentam uma rede externa ao produto e mobiliza outras instâncias como, redes de fãs na Internet, através de comunidades em redes sociais, blogs etc, programas de entretenimentos realizados na própria televisão, além de jornais e revistas especializadas. Um recurso, portanto, que vai além de uma estratégia narrativa.

Essa ideia de geração de suspense remete a uma outra questão, muito comum nas séries contemporâneas, que é a utilização de mais de um gênero de representação da ação. As narrativas seriadas televisivas, às quais estamos nos referindo neste projeto, muitas vezes não escolhem somente um gênero narrativo para compor suas histórias. É comum encontrarmos, numa série, situações dramáticas que passeiam pelo drama, comédia e suspense, fazendo com que a ideia de ter uma série, com um gênero estanque, não seja mais uma convenção. No caso de *Desperate*

Housewives o próprio criador *Marc Cherry* admite a mistura de gêneros nesta série⁵⁹, onde a introdução de mistérios fez-se necessária para criar a continuidade e se diferenciar de outras séries que tratam de temas semelhantes, como os dramas amorosos, sentimentais e familiares do universo feminino.

⁵⁹ Informações retiradas de entrevista com o criador *Marc Cherry*, na seção *Bônus*, do DVD da primeira temporada.

CAPÍTULO 3

ENTRANDO EM WISTERIA LANE: O CASO DE *DESPERATE HOUSEWIVES*

3.1. “PREVIOUSLY ON *DESPERATE HOUSEWIVES*...”

3.1.1 LAVANDO A ROUPA SUJA DE WISTERIA LANE: A SÉRIE, O AUTOR, A NARRAÇÃO

A série norte-americana *Desperate Housewives* teve seu primeiro episódio exibido, nos EUA, em 03 de outubro de 2004. Em pouco tempo tornou-se uma das séries de maior audiência na programação televisiva, sendo considerado um fenômeno dentro do universo das narrativas seriadas do período. Já no primeiro dia de exibição, o episódio piloto foi visto por cerca de 22,3 milhões de espectadores e manteve uma média, ao longo da primeira temporada de 21, 6 milhões. A empresa ABC que passava por uma crise, desde a compra da rede por parte da *Walt Disney Company*, pretendia investir em produtos que obtivessem êxito quase imediato, já que, desde 1996, com a série *Spin City* (EUA/ABC, 1996) e o programa *Quem quer ser um milionário?* (*Who Wants to be a Millionaire?*, EUA/ABC, 1999), encontrava-se em uma fase de produções de pouco sucesso⁶⁰, muito longe de uma audiência desta dimensão. Na época de seu lançamento, o cenário das séries televisivas tinha grande espaço para os produtos que passeavam pelos gêneros de *sitcoms* e as séries de investigação, como *CSI – Crime, Scene and Investigation*. A introdução de *Desperate Housewives* na programação era uma aposta, por parte da empresa produtora, que fez uma grande campanha de marketing antes da estreia, focando na volta de séries em que o universo feminino fosse explorado⁶¹. Inicialmente rejeitada por outras produtoras, como a *HBO* e a *Lifetime*, por considerarem-na uma série de comédia feminina, *Desperate* ganhou visibilidade e, em pouco tempo, tornou-se uma das séries mais premiada, tendo a garantia de exibição até a sétima temporada, em 2011.

Assim como a maioria das séries de sucesso, *Desperate* ganhou as fronteiras e passou a ser exibida para cerca de 130 países e, também, foram autorizadas, em 2007, quatro versões em países

⁶⁰ Carter, B. (2004). *Desperate Housewives' Stirs ABC's Comeback Hopes*. The New York Times. 15 out. 2004. Disponível em endereço eletrônico. Acesso em 26 jun 2009.

⁶¹ Na época de sua estreia, *Desperate Housewives* chegou a ser comparada com *Sexy in the City* por ter como personagens principais cinco mulheres. Porém, em pouco tempo, a série passou a se destacar das séries essencialmente femininas, principalmente pelo toque de mistérios e *thriller* presentes na trama.

latinos: Argentina, Brasil, Colômbia e Equador. O sucesso televisivo criou produtos em outros meios de comunicação como a Internet, onde o site oficial da série disponibiliza, além de presentes aos fãs (como papéis de parede e toques para celular), a possibilidade de assistir aos episódios na íntegra e uma lista de *blogs* e *sites* que atualizam informações e antecipam *spoiler*. A dialética entre consumo e produção também foi evidenciada com o lançamento de Games (*Desperate Housewives Dirty Laundry Games*), CD, com músicas inspiradas na série, livros, bonecas (*fashion dolls*), uma série de oito micro-episódios, chamada *Another Desperate Housewives*, produzida por uma companhia de telefonia móvel, com personagens especiais e narração da *Mary Alice Young*, sem falar nos produtos de *merchandising* vendidos no site, como bolsas, sapatos e vestidos usados pelas personagens.

Para quem pensava que *Desperate* seria um produto voltado especialmente para mulheres, foi surpresa seu sucesso com o público masculino e, principalmente, jovens, abrangendo uma faixa etária de 18 a 49 anos. Essa abrangência de audiência, por parte do público masculino, deveu-se a uma estratégia de marketing utilizada pela empresa, que exibia anúncios da série em intervalos de programação esportiva, focando na beleza e sensualidade das protagonistas (Tous, 2008). O *prime-time* da programação norte-americana, que antes era ocupado com séries mais voltadas ao formato episódico, com narrativas que se iniciavam e se findavam num mesmo episódio (como, *24h* e os *spin-offs* de CSI), passou a ter, com *Desperate*, a volta das séries dramáticas, mais enoveladas e seriais, com episódios que pediam uma audiência cativa e acompanhante. Apesar dessa característica de *soap opera*, que tem grande audiência em horários diurnos nos EUA, a série ganhou um espaço de destaque no *prime-time* e, segundo Tous (2008), deveu-se à junção de gêneros (drama, mistério, *thriller*) que compõem a sua organização narrativa (p. 357).

O criador, Marc Cherry, não era uma nome de grande conhecimento público, embora já tivesse em seu currículo produções de séries para televisão. Anterior a *Desperate Housewives*, Cherry havia roteirizado a série *The Golden Girls* (EUA/NBC, 1985), exibida até 1992, que retratava, com grande comicidade, o universo feminino de quatro mulheres de meia idade que dividiam um apartamento em Miami. Logo em seguida, dirigiu e produziu a série *The 5 Mrs. Buchanans* (EUA, CBS, 1994), que durou somente um ano, foi roteirista e produtor executivo de *The Crew* (EUA/FOX, 1995), um *spin-off* de *The Golden Girls* e, finalmente, em 2000, roteirizou a série *Some of my Best Friends* (EUA/CBS, 2000), que teve somente cinco episódios. O que há de comum em todas essas séries, incluindo *Desperate*, é a presença de um humor ácido e irônico e, principalmente, o universo feminino como grande tema.

O próprio Cherry afirma que a predileção por tratar assuntos femininos deve-se, primeiramente, a sua opção sexual (assumidamente homossexual) e à forte ligação com as mulheres da família, especialmente sua mãe. Segundo ele, a inspiração para o roteiro de *Desperate Housewives* partiu de uma história real de uma dona-de-casa norte-americana, da cidade de Texas, que virou notícia por matar os seus cinco filhos num acesso de nervos⁶². Aliás, em matéria de inspiração, Cherry afirma que, grande parte das histórias da primeira temporada e até alguns personagens, têm forte semelhança com histórias de família. O núcleo *Van De Kamp*, por exemplo, é, segundo o autor, reflexo de condutas morais e sociais de sua mãe, a personagem de *Bree*, da mesma forma que *Rex* assemelha-se a seu pai (inclusive a morte da personagem, já que seu pai também faleceu por conta de um ataque cardíaco). Neste cenário, Cherry sente-se à vontade em retratar os anseios femininos destacando elementos não antes vistos em materiais audiovisuais e capturados por ele, de forma inteligente e bem-humorada. Como ele diz:

*É uma coisa interessante. Como gay, não olho para as mulheres como objetos de desejo sexual. Olho para elas como amigas. O que quero delas é o humor, ou a inteligência, ou só o espírito. Eu as vejo como tipos diferentes de criatura. Como consequência, ouço-as de um modo diferente. Nunca tenho um esquema com elas. E sempre senti que, como posso me sentar e conversar com mulheres, elas me contam coisas que não contariam a um hétero, porque não há essa coisa aí. Fico fascinado com isso. Eu assistia *Sexy in The City* e pensava: ‘nenhuma das mulheres que conheço é tão franca uma com a outra. Elas contam coisas uma com às outras, mas estas contam tudo’. Penso em mulheres como a minha mãe, que nunca divulgam tanto. Por isso, de repente, me ocorreu que essa era uma tomada que eu poderia ter desse conjunto, que elas contam algumas coisas umas às outras, mas, durante as duas primeiras temporadas, segredos seriam revelados. E diriam: ‘Eu não sabia isso sobre você’. E para mim isso quase que parecia mais verdadeiro, em termos, principalmente, do modo como os vizinhos se relacionam (Marc Cherry)⁶³.*

Aliás, parte da forte ironia e certo sarcasmo dados às histórias e condutas dessas cinco mulheres desesperadas, devem-se a uma crítica ao modo como as pessoas, especialmente os norte-americanos, mantêm certas aparências, a fim de deixar possíveis desvios de posturas éticas, morais e sociais livres de olhares de censura. O autor deixa clara a sua proposta de “tirar o lixo de baixo do tapete”, admitindo um subtítulo à série: “Todos nós temos um segredo” (*Everybody has some*

⁶² Informações retiradas de entrevista com o criador Marc Cherry, na seção *Bônus*, do DVD da primeira temporada.

little dirty laundry) e, desta maneira, afirma o grande interesse em tratar de temas e assuntos que muitas vezes são deixados às escondidas na vida cotidiana real. Em mais um depoimento ele afirma:

As trevas de nossa série, que acho que assustaram muitos de nossos executivos, para mim, são o que torna tudo verdadeiro. Acho que, em todos os EUA, há lares e bairros onde acontecem coisas sombrias que ninguém sabe, até a revelação. Recentemente o assassino de BTK⁶⁴ foi revelado e o cara era membro de uma igreja, em boa posição, um chefe escoteiro. Foi uma dessas situações em que todos disseram: 'Eu não imaginava'. E eu respondo: 'Bem, isso são os EUA'. Não são apenas os EUA, é o mundo. Você não sabe o que acontece por trás das portas fechadas na casa vizinha à sua. E é uma coisa tão divertida para um escritor como eu, de imaginação sombria e perturbada. Porque a verdade é que sou fascinado por fachadas. Vivi em uma família que não acho que tivesse grandes segredos, acho que éramos uma família relativamente legal, mas sei que éramos rigorosamente instruídos a deixar a roupa suja em casa e manter certa compostura (Marc Cherry)⁶⁵.

3.1.2 O LUGAR DA NARRAÇÃO

A personagem, interpretada por Brenda Strong⁶⁶, tem um papel fundamental: é a condutora dos mistérios e, também, é a voz que dá o tom moral de alguns temas tratados. A narradora tudo vê, tudo sabe, tudo conhece, mas não interfere nos acontecimentos, o que conhecemos como o narrador onisciente, ou, de acordo com Bourneuf e Ouellet (1976), detentora do *ponto de vista* ou

⁶⁴ Em 2005, depois de quase 30 anos de busca pela polícia de Wichita (Kansas, EUA), foi preso o assassino em série, Denis Rader. Ele ficou conhecido pelas iniciais de BTK pelo modo como matava as vítimas identificadas: *Bind, Torture and Kill* ("Amarrar, Torturar e Matar"). O crime chocou os norte-americanos pela sua crueldade e frieza com as vítimas (a maioria do sexo feminino) e, principalmente, após descobrirem que Denis era membro da igreja, funcionário público municipal e chefe do grupo de escoteiros. Ou seja, era um sujeito sem qualquer suspeita, mas cheio de segredos, como as personagens de *Desperate Housewives*. Aliás, a série de assassinatos foi retratada no cinema com o filme *Hunt for the BTK Killer* (EUA, Stephen T. Kay, 2005), com Robert Forster, no papel de Denis. Disponível em <<http://edition.cnn.com/2005/LAW/08/18/btk.killings.wed/index.html?iref=allsearch>>. Acesso em 24 Abr. 2009.

⁶⁶ Antes da *Mary Alice Young*, Brenda fez participação em diversas séries de TV como *MacGayver*, *Seinfeld* (EUA/NBC, 1990), *C.S.I – Crime, Scene and Investigation*, *Twin Peaks* (EUA/ABC, 1990), *E.R.*, *The Closer* (EUA/Warner Bros Television, 2005), *Gilmore Girls*, *Dawson's Creek* (EUA/Sony, 1998), *Everwood* (EUA/Warner Bros Television), *Nip/Tuck*, dentre outras. Em 2004, antes de ser escalada para o elenco de *Desperate Housewives*, Brenda participou do elenco do *sitcom The Help* (EUA, Warner Bros Television, 2004), o mesmo criador da série *Married with Children*. Disponível em <<http://www.brendastrong.com>>. Acesso em 27 Jan 2010.

*foco narrativo*⁶⁷. Partindo do princípio que este produto audiovisual o qual analisamos é distribuído em episódios, ele possui um fio de intriga que pede uma organização de equilíbrio entre as cenas, descrições, diálogos, resumos, repetições, alternância ou oposição de ações, solicitando, portanto, que, havendo um narrador, ele seja o condutor desse conjunto de elementos que compõem a narrativa serializada.

O narrador em que a personagem *Mary Alice* está inserida tem uma relação estabelecida com o leitor desde o primeiro episódio. Ela, inclusive, se apresenta em cena e aos poucos vai fazer o apreciador entender que tudo que será mostrado dali por diante será sob seu olhar, sob seu ponto de vista. Apesar de a personagem saber de todos os motivos que a fizeram cometer suicídio, ela solicita que o apreciador tire as suas conclusões com base nos acontecimentos que serão paulatinamente mostrados e contados por ela. É como se o autor da trama confiasse à personagem o papel de “apresentar ao público um documento encontrado ou confiado” (Bourneuf e Ouellet, 1976, p. 102). Os autores vão mais além:

Em lugar de disfarçar os traços da sua narrativa, o narrador pode optar por pôr o acento no ato de contar, interpelando o seu narratário (*apreciador*), avaliando ou testando o grau de veracidade da narrativa, sublinhando os problemas de organização desta (...). O narrador é o *inspirado*, aquele a quem Deus ou seres superiores insuflam o conhecimento. Ele sonda o íntimo dos seres, vê o futuro e o passado tal como o presente e pode, por conseguinte, emitir um juízo infalível (p. 105-106; 108).

Sendo detentora do ponto de vista da trama, *Mary Alice* assume a função, em todos os episódios, de introduzir o tema central, que está relacionado com as subtramas das personagens principais e, muitas vezes, têm relação com a trama central da temporada, o mistério do seu suicídio. A parábola, como foi anteriormente denominada essa curta história que introduz os episódios, constitui, em *Desperate Housewives*, o momento narrativo em que o ponto de corte de determinadas tramas serão salientadas. Ou seja, escolher o que será desenvolvido naquele episódio, na relação com toda a temporada, tem o lugar resguardado nesta parábola inicial e o desfecho – momento de fechamento desta curta ficção que abre o episódio. É na parábola,

⁶⁷ Os autores vão levantar o problema do *ponto de vista* ou *foco narrativo* através de inúmeras discussões das recorrências nas obras literárias, pensando sempre na relação narrador x narratário (ou leitor). Entretanto, a preocupação dos autores é entender que, numa lógica de obra ficcional, há uma existência quase obrigatória de uma narração, de alguém que conta a história sob um ponto de vista escolhido pelo autor. Posto desta maneira, o narrador pode se apresentar da forma *narrador-ator*, o que ele chama de *narrador homodiegético*, em que apresenta a narrativa em forma de um diário íntimo, tem uma visão geral de tudo que acontece na narrativa e também é objeto da ação, ou o narrador heterodiegético, em que o narrador é exterior à ação e, por conta disso, dá um tom de narrativa histórica, apresentando os acontecimentos ao mundo, ao apreciador.

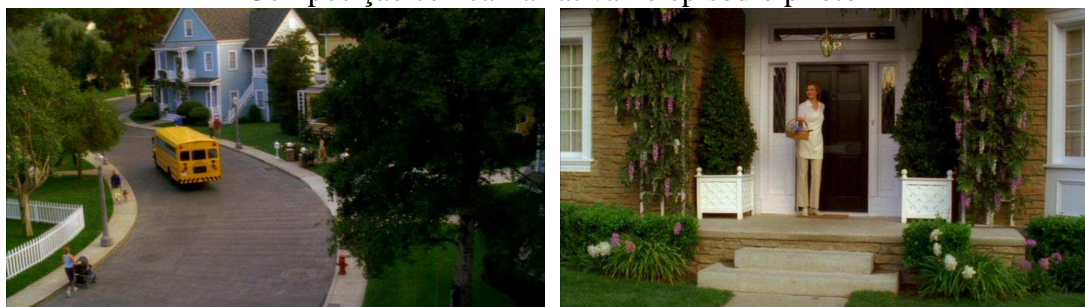
também, que a narradora irá introduzir o tom moral a partir da escolha de uma história/momento de uma das personagens.

Há, entretanto, um outro recurso que tem grande função em contar a história e, em *Desperate Housewives*, tem papel, também de narrador: a câmera e seus movimentos. Eles são responsáveis por situar o apreciador à temporalidade e, principalmente, à espacialidade narrativa. A composição visual dada pelos movimentos de câmera forma um modo de narrar determinada ação e o objeto que está sendo enquadrado. Em outras palavras, diante do que é dito, falado, pronunciado, seja pela narradora ou pelos personagens em cena, a câmera incorpora um papel narrativo que está relacionado ao visual, como um “olhar” ao que está sendo esperado a ser acompanhado pelo apreciador. A narração, no sentido de contar a história, pode ser dada a um narrador onisciente, que realiza isso de modo verbal, dando seus tons dramáticos, cômicos ou melodramáticos. A narração total, porém, tem, no seu conjunto, além dessa narrativa verbalizada, o vídeo, a imagem do que é escolhido para ir à tela. A câmera, portanto, está ali também para caracterizar as personagens, na relação com o modo como cria a sua imagem, compondo uma espécie de *composição cênica-narrativa*.

A imagem não só mostra, mas também narra quem é *Mary Alice Young*, seus costumes, a localização, proximidade de suas amigas vizinhas, pistas sobre o mistério central etc (*Figura 02*). O primeiro episódio guarda um lugar de destaque para esta ambientação realizada pelos movimentos de câmera, grande marcação da localização espacial do bairro fictício de *Wisteria Lane*, que não terá grandes mudanças no decorrer da temporada. O *pilot* irá mostrar, portanto, de um ângulo externo, as casas habitadas pelas *housewives*, as relações especiais de proximidade entre elas e, de um ângulo interno, os seus dramas pessoais em seu ambiente íntimo, numa dicotomia reforçada pelo autor. A marcação espaço interno *versus* espaço externo, de grande importância para a crítica realizada na narrativa, e já destacada anteriormente, tem o “auxílio luxuoso” desta marcação *cênica-narrativa*.

Figura 02

Composição cênica-narrativa no episódio piloto



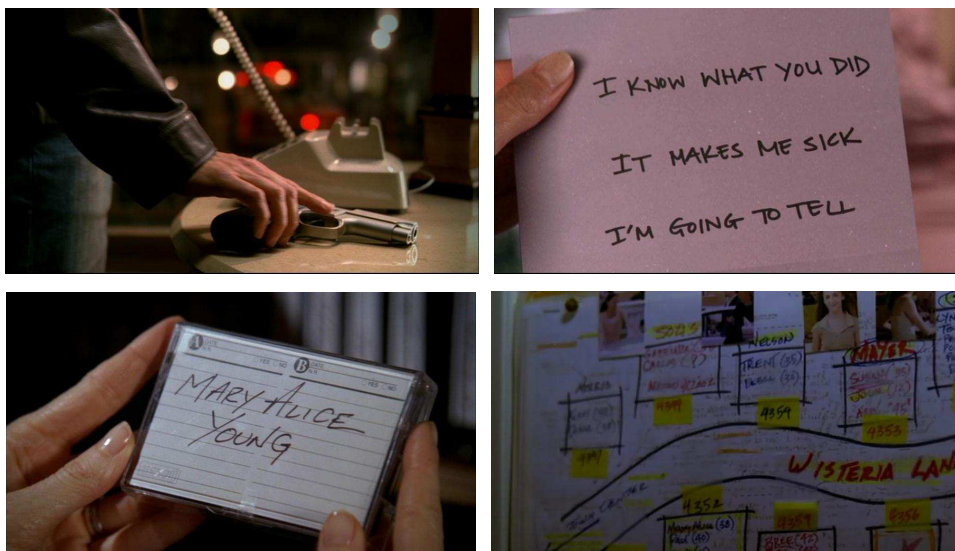


O efeito dramático de determinada cena também tem como apoio o resultado de movimentos de câmera. O *close*, muito utilizado em produtos para televisão, especialmente em telenovela, é bastante explorado em *Desperate* aproximando a personagem do apreciador e evidenciando certos sentimentos programados pela narrativa. Ou, em outra mão, um diálogo onde a interlocução de duas ou mais personagens precisa revelar quem são as agentes daquela cena. Esta aproximação da câmera, em *Desperate Housewives*, também dá o tom de ironia, em conjunto com a narração, assim como dá pistas sobre o mistério central da trama – algumas vezes sem o auxílio da narração, explorada somente com as imagens. Na cena em que *Martha Hubber* resolve devolver um liquidificador emprestado há seis meses por sua vizinha *Mary Alice*, a fim de saciar a sua curiosidade aguçada pelo disparo do tiro, a comoção de *Martha* logo é acalentada pelo lado bom da situação: ela agora não precisaria devolver mais o objeto, já que a dona não está mais viva. A composição narrativa tem na junção entre o que é dito por *Mary Alice* e o que é escolhido no enquadramento da câmera uma soma entre cena e narração. Do mesmo modo, pistas sobre o mistério da morte de *Mary Alice*, assim como a identidade de *Mike Delfino* e a descoberta de uma carta misteriosa têm na imagem o grande peso na hora de narrar a história (ver *Figura 03*).

Figura 03

Closes apoiando a narração realizada pelas câmeras





3.1.3. O LUGAR DA BANDA SONORA

Do mesmo modo que o movimento de câmera tem o papel de narrar através do enquadramento escolhido, a ideia de música e imagem nos faz pensar na possibilidade em que essa junção, dentro de um dado contexto narrativo, possa gerar um tipo de gênero de representação da ação. Ou seja, se pensarmos na utilização de certos elementos que representem o gênero melodramático, como os que já foram colocados anteriormente (construção arquetípica de personagem, a constância temática de reparação da injustiça e a busca da realização amorosa etc), certamente haverá elementos sonoros em que esse gênero possa ser representado, identificado e sentido pela audiência como sendo melodramático. Não caberia, nesse caso, utilizar uma música ou um efeito sonoro que tivesse maior aproximação com uma cena cômica ou de suspense.

Pensando com essa ótica, não estaríamos colocando a música como responsável pela formação de um gênero de representação, mas em como a sua associação com outros elementos da composição narrativa, como construção de personagens, aspectos cênicos e visuais, aspectos comunicativos etc, poderiam atenuar na identificação de determinada obra sendo de um determinado gênero, a partir dos elementos que lhes são próprios. O que não significa dar uma classificação ou enquadrá-la de forma estanque e rígida, mas associar essa representação a disposições específicas sentidas na sua apreciação.

Falar da música como algo que possua uma dimensão narrativa é atribuir a ela a sua função como produtora de sentido. Um sentido que, ligado à semiologia⁶⁸, tem a ver com interpretações

⁶⁸ Refiro-me aos conceitos de signos, significado e significante que estão no cerne dos estudos semióticos. No caso do som, há uma ousada interação ao relacionar os sons que são reproduzidos em uma composição sonora e reconhecidos através de uma associação com um universo real do qual fazemos parte. Ou seja, se ouvimos o som de uma buzina

de signos sonoros. Por exemplo, ao criar sons de trovões, buzinas ou chuva há de se reconhecer que haverá, na recepção, uma produção de sentido na qual é possível conhecer esses ruídos como verossímeis. No caso do uso do som na linguagem audiovisual, não basta somente indicar que tais sons fazem parte de uma representação do real, mas que esses efeitos sonoros estão incutidos dentro de uma composição narrativa que aumenta a sensação dramática do que está sendo “convocado” em cena. O som, portanto, expõe, para o espectador da cena, o que está sendo comunicado sobre o que faz parte daquele contexto narrativo. O “cantar” dos freios não quer indicar somente um carro que vinha em rápido movimento parando de forma brusca, mas pode um acidente que está por vir e transformar o decurso inicial da ação.

Importante salientar que essa idéia de signo sonoro coloca grande parte da interpretação no receptor. Realizar o ato de associação entre o som representado e seu universo real depende muito mais do receptor do que de quem produz o signo sonoro num produto audiovisual. Há, portanto, não só uma interpretação por parte do fruidor, como também uma busca ao seu repertório individual de associação com elementos que fazem parte de sua vida cotidiana. Como afirma Rodriguez (2006), “o receptor reestrutura, matiza e recria cada signo sonoro conforme a situação comunicativa em que o encontra”, da mesma maneira, “em função de seu próprio conhecimento prévio sobre o valor informativo de cada forma sonora, é capaz de recompor formas novas em conteúdos novos; de associar signos lingüísticos a índices acústicos” (p. 247). Seguindo esta lógica,

Estamos afirmando que o receptor, o ouvinte, parte do domínio profundo de seus próprios automatismos perceptivos e da acumulação de uma longa experiência vital em associar formas sonoras e sentidos, para conduzir de modo ativo a sua própria escuta. O ouvinte decide ativamente em cada ocasião como deve ouvir e em seguida interpretar o que ouve para lhe atribuir sentido (p. 247).

Atribuir sentido através da música, dentro de um produto audiovisual, é uma preocupação de alguns autores que querem reverter o sentido dado por alguns pesquisadores e críticos de que a música seria um mero suporte, um mero instrumento que agrega valores e enriquece a imagem. Para Rodriguez (2006), por exemplo, o som não deve ser visto como instrumento para enriquecer a imagem, mas um elemento capaz de modificar a percepção global do receptor em contato com a obra audiovisual. Em seu livro *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*, Rodriguez faz uma

numa cena, o nosso universo real nos indicará e nos dará pistas para relacionar com a existência de um automóvel se aproximando. A idéia Saussuriana de signos lingüísticos estaria, de certa maneira, relacionada com esta idéia de uma existência de “signo sonoro”, pensando no signo como uma formulação entre significado – conceito - e significante - forma gráfica e som (Rodriguez, 2006).

longa defesa sobre a importância do som, a partir da dimensão narrativa, destacando elementos técnicos, inclusive, para demonstrar que a capacidade de percepção sonora se dá através de mecanismos que são próprios do processo acústico. Ou seja, o autor não está só preocupado com a função da música, num filme, ou produto audiovisual, mas em explicar, através de processos metodológicos de investigação, a materialidade da imagem sonora e seus aspectos físicos e naturais. Elementos como produção de efeito de profundidade e perspectiva, a análise da acústica ligada à sensação, afeto e sentimento do receptor, a função mediadora do som e do silêncio, são alguns pontos explorados pelo autor, em busca de uma defesa de um valor estético, da dimensão sonora da linguagem audiovisual.

Sendo assim, Rodriguez coloca que o áudio atua na narrativa seguindo três linhas expressivas. A primeira é transmitir sensações espaciais precisas, a segunda conduzir a interpretação do conjunto audiovisual e, por fim, a terceira organizar *narrativamente* o fluxo do discurso audiovisual. O que o autor chama de *transmitir sensações espaciais* é a capacidade que o som tem de fazer o ouvinte identificar formas e volumes espaciais. Um exemplo dessa percepção espacial dentro da narrativa é o modo como especialistas de som posicionam e modulam o volume de determinado efeito sonoro. Uma cena em que uma personagem ouve alguém pedindo “socorro”, em situação de perigo, pode ser situada por uma questão espacial. Se a personagem estiver ouvindo o pedido de ajuda a quilômetros de distância e vai se aproximando de sua fonte, no interior da obra audiovisual, o volume do som vai seguindo a noção espacial que deve ser percebida e interpretada pelo espectador da cena.

Já a *condução da interpretação audiovisual*, para Rodriguez (2006), está ligada a uma nova mensagem que é configurada entre a junção de um som com uma imagem. Cada um, separadamente, produz, segundo ele, mensagens distintas e quando se acrescenta uma imagem a uma proposta narrativa sonora, há uma formação de uma mensagem diferente da transmitida por cada uma delas isoladamente, numa espécie de reorientação da proposta narrativa. Nesse caso, “o produtor costuma iniciar seu trabalho com uma proposta visual, mas em seguida, consciente do poder narrativo do áudio, recorre ao som para obter os efeitos perceptivos que não conseguiu desencadear somente com a imagem” (p. 278). Numa cena em que um herói está em perigo eminente, não adianta mostrar somente uma imagem em que ele caminha a passos lentos num longo corredor, sem que haja uma música que conte e faça o receptor interpretar o sentido do perigo. Na sua terceira dimensão, a *organização da narrativa do fluxo audiovisual* talvez seja a mais racional das formas de utilização do som. O som, nesse sentido, pontua o início de um

fenômeno e começo de outro, no que Rodriguez chama de *princípio de regularidade*⁶⁹. Nesse cenário, o som teria o papel fundamental numa narrativa, sendo, portanto o responsável por uma organização e estruturação da sequência audiovisual.

A banda sonora de *Desperate Housewives* tem direção geral de Dany Elfman⁷⁰, em parceria com Steve Bartek⁷¹, compositor americano e ex-guitarrista da banda *Oingo Boingo*, de grande sucesso na década de 80. Essa parceria rendeu diversas trilhas para filmes *hollywoodianos* de grande público. Seu primeiro trabalho, com trilha para séries de TV, foi com *Nightmare Ned* (*Os pesadelos de Ned*, Donova Cook, EUA, 1997), um desenho animado, em 25 episódios, que foi exibido no Brasil, pelo *Sistema Brasileiro de Televisão* (SBT) no mesmo ano. Logo em seguida, veio *The Tick* (EUA/Columbia Tristar Television, 2001), um *sitcom* exibido pela FOX, com o super-herói *Tick*, personagem de uma história em quadrinho. E, em 2004, Steve⁷² assumiu a direção musical de *Desperate Housewives*, onde ele produziu a música tema do episódio piloto, porém presente em todas as temporadas.

A ocorrência da banda sonora do episódio piloto será repetida no decorrer de toda a temporada. Percebe-se que, no caso de *Desperate Housewives*, a música pode ser vista como elemento de composição de um gênero de representação da ação na junção de diversos elementos internos à obra, como aspectos cênicos, visuais, comunicativos etc ou compondo uma dimensão narrativa a partir do “casamento” entre música e imagem.


⁶⁹ O autor explica o princípio da regularidade a partir do que governa a lógica de inércia do som. A regularidade estaria nas séries e fluxos de eventos sonoros que saem de uma mesma fonte sonora sem tendências de transformar o ambiente de forma repentina. Em linhas gerais, Rodriguez demonstra que, num ambiente natural, as qualidades acústicas de uma mesma fonte sonora se mantêm estáveis, mesmo surgindo interrupções breves da emissão do som. Assim, “uma vez que as séries de sons que provêm da mesma fonte sonora não tendem a se alterar bruscamente, quando isso ocorre, o sentido da audição explora o princípio da regularidade, associando qualquer mudança acústica no fluxo do som a uma mudança da fonte” (p. 207).

⁷⁰ Dany Elfman ficou conhecido como compositor de trilhas após o filme *Forbiddem Zone* (Richard Elfman, EUA, 1980). Logo depois, tornou-se parceiro das obras de Tim Burton, com trilhas de filmes de sucesso como *Batman* (Tim Burton, EUA, 1989), *Batman - O Retorno* (*Batman Returns*, Tim Burton, 1992), *Edward Mãos de Tesoura* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, EUA, 1990), *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (*Sleepy Hollow*, Tim Burton, EUA/Alemanha, 1999), *A Fantástica fábrica de chocolate* (*Charlie and the Chocolate Factory*, Tim Burton, EUA, 2005) etc.

⁷¹ A maioria dos trabalhos de Steve, que assina o episódio piloto, em trilhas de seriados de TV e cinema é realizado em parceria com o músico Dany Elfman.

⁷² Em uma entrevista para a revista eletrônica *Filmscore Monthly* (2005), Steve fala sobre sua carreira musical: “Eu me considero de muita sorte. Fiz as duas maiores coisas que eu quis fazer como um moleque. Eu toquei em uma banda de *rock 'n roll* em frente a muitas pessoas e tenho tido habilidade de escrever e trabalhar em música para filmes. Por este ponto, a vida é um charme” (“*I consider myself very lucky. I've done the two major things I wanted to do as a kid: I've played in a rock and roll band in front of a lot of people, and I've been able to write and work on music for films. Up to this point, life is a charm!*”). Disponível em: < <http://www.stevebartek.com/>>. Acesso em 13 Jun 2010.

Importante salientar que, no caso de *Desperate Housewives* há predominância de efeitos sonoros compostos para a série. Não há, nesse caso, a utilização de músicas ou uma trilha sonora, como acontece na série *Grey's Anatomy*, onde a música tem um lugar de destaque. Isso só acontece em um único episódio durante toda a primeira temporada. Em uma cena do episódio 08⁷³, *Lynette* está à beira de um taque de nervos depois de tomar remédios na tentativa de dar conta das atividades domésticas, maternas e femininas. Frequentemente solicitando a presença do seu marido, sempre em viagens de negócios, *Lynette*, que está há dias com o sono desregulado por conta das drogas que tomava, tem um bizarro sonho com a imagem de *Mary Alice* que lhe oferece um revólver como a única saída para aquele turbilhão o qual ela estava vivendo. A cena é acompanhada pela música *The 59th Street Bridget Song (Feelin' Groovy)*, da dupla *Simon & Garfunkel*, em que a letra faz referência a um modo mais “leve” de viver a vida: *Devagar, você se move muito rápido / Você tem que fazer a última manhã / Pule as pedras da calçada / Olhe que engraçado e sintase bem*⁷⁴. A música é utilizada em um dos modos mais recorrentes em narrativas televisivas: o seu crescimento de dentro para fora da cena. Uma personagem, neste caso *Parker*, um dos filhos da *Lynette*, liga o rádio em que a música está tocando e, sutilmente, ela cresce de volume tornando-se extra à cena.

Esse é um exemplo a ser destacado, mas não comum durante toda a temporada em que predomina a utilização de efeitos sonoros. Voltando ao episódio piloto como exemplo, o primeiro trecho compõe os primeiros dois minutos e meio da série.  Sua função, dentro da estrutura narrativa global, é situar o apresentador para o que a trama irá oferecer, localizando elementos espaciais, temporais e narrativos, como já foi dito. São os minutos em que a obra coloca para o apreciador qual a trama principal e o que ele pode esperar do resto desse episódio e, por que não dizer, da toda a temporada inteira. Esse é o trecho, também, que situa os gêneros de representação da ação que serão encontrados na obra, o suspense, as situações de comicidade e os dramas, principalmente os pessoais e individuais de cada personagem. O texto proferido pela narração dá o tom e a pontuação desses gêneros, mas é o efeito sonoro que impõe a representatividade. De início, enquanto ela se apresenta, há um efeito sonoro de composição de ambientação, dando a ideia de uso de música “descolada” de qualquer tipo de efeito que possa ser gerado, com função, somente de conectar o início do espetáculo com o conflito que está por vir.

⁷³ Episódio 1x08: *Guilty*. Theme by: Danny Elfman; Producer: Tracy Stern, Alexandra Cunningham, Patty Lin, Larry Shaw; Produced by: George W. Perkins; Executive Producer: Tom Spezialy, Marc Cherry; Co-Executive Producer: Kevin Murphy, Michael Edelstein; Written by: Kevin Murphy; Directed by: Fred Gerber; Director of Photograph: Walt Fraser; Music by: Steve Jablonsky.

⁷⁴ Tradução minha de: *Slow down, you move too fast / You got to make the morning last / Just kicking down the cooble stones / Looking for fun and feelin' groovy.*

Meu nome é Mary Alice Young. No jornal dessa manhã talvez você encontre um artigo sobre o dia fora do comum que tive semana passada. Normalmente não há nada na minha vida que possa virar notícia, mas tudo mudou quinta-feira passada. Claro que, de início tudo parecia normal. Servi o café da manhã, fiz meus trabalhos domésticos, terminei meus projetos. Saí para fazer tudo que tinha que fazer. Na verdade passei o dia como passo todos os outros, polindo calmamente a rotina de minha vida até brilhar com perfeição...

Em sequência, a sistematização da música vai seguindo o seu “contar a estória”, com intenção de gerar um tipo de efeito à fruição, que oscila entre o suspense e situações cômicas. A primeira quebra desse ambiente de música “descolada” é quando ela começa a dar um tom de tensão, de espera, de curiosidade:

...É por isso que foi tão surpreendente quando decidi ir até o armário do corredor e pegar um revólver que nunca tinha sido usado...

Ao texto acrescenta-se um efeito sonoro que suscita curiosidade do apreciador que, neste momento, deve se perguntar qual seria o motivo que a levaria a pegar um revólver e apontar para a sua própria cabeça. A idéia do suspense, o clima tenso e o sentido da curiosidade são aguçados com o som de tiro. Está aí implantado o conflito principal onde o gênero de representação do suspense é destacado. No primeiro minuto do episódio piloto, já foi gerado o conflito principal que envolverá o espectador numa grande tensão e curiosidade para o restante do episódio. Não só a narrativa dá o tom de suspense, mas também o movimento de câmera que é dado no momento que *Mary Alice* aponta a arma para a sua cabeça, o modo como desfalece após o tiro, através do reflexo de um porta-retrato da família perfeita e, logo em seguida, a ideia de sangue dada pelo molho de tomate na casa vizinha.

O som, responsável por esse efeito de tensão, logo é quebrado por um efeito que dá o tom de comicidade à trama, embora a narradora esteja apresentando um crime, uma fatalidade, um suicídio – uma combinação sonora semelhante às utilizadas em efeitos sonoros de desenhos animados, principalmente quando a personagem animada, encontra-se na eminência de realizar alguma ação às escondidas. Essa cena, além de quebrar a tensão do suspense, apresenta uma das personagens da trama que, apesar de não ser principal, é uma das responsáveis por desencadear alguns conflitos paralelos das personagens principais.

...Meu corpo foi encontrado pela minha vizinha, Sra. Martha Huber, que levou um susto quando ouviu o estranho barulho de disparo. Morrendo de curiosidade, Sra. Huber tentou achar um motivo para aparecer lá em casa sem avisar. Após uma certa hesitação inicial, decidiu devolver o liquidificador que eu lhe emprestara há seis meses...

Movimentos rápidos da personagem, o seu caminhar de uma casa a outra e o efeito que acompanha esses movimentos dão o tom de comicidade que ousaria a chamar de “irônico”. Ora, havia acontecido um suicídio no qual a pessoa que será encontrada morta está narrando. Sua vizinha procura um motivo para ir ver o que aconteceu, com o intuito de saciar sua curiosidade pessoal e, para isso, procura um motivo não muito convencional e banal, que é a devolução de um eletrodoméstico. Vejamos que, se a intenção fosse manter o clima de tensão e suspense, provavelmente, a ação seguiria para uma busca do que realmente teria acontecido, dando uma ideia de preocupação, prolongando o efeito anterior gerado. A quebra desse tom de comicidade só é modificada novamente quando o efeito sonoro volta ao tom anterior, de efeito suspense. Até o fim desse trecho, é desta forma que os gêneros de representação vão oscilando, entre suspense e situação cômica. O suspense vem novamente com o susto da vizinha, que, ao ver o corpo de *Mary Alice* no chão, corre para pedir socorro. Até este momento, o espectador parece acreditar que o suspense predominará na trama, já que *Sra. Huber* é humanizada e constrói uma espécie de prolongamento dramático deste gênero (ver *Figura 04*). Porém, o suspense é quebrado novamente pelo tom de comicidade dado pelo som e, também, pelo texto, que anuncia o lado irônico e “sarcástico” da personagem *Sra. Huber*.

E, por um instante, a Sra. Huber ficou imóvel em sua cozinha, sofrendo com essa tragédia sem sentido. Mas, somente por um instante. Se há uma coisa pela qual a Sra. Huber é conhecida é por sua habilidade de ver tudo pelo lado positivo

Vejamos, ainda neste episódio piloto, um outro exemplo onde a imagem e o som compõem oscilações de gêneros de representação da ação, dão seqüência a um conflito paralelo, que já havia sido apresentado minuto antes, referente à personagem *Bree*. Novamente, há uma oscilação de dois gêneros de representação nos quais a música é um forte elemento de composição e, da mesma maneira, o acompanhamento narrativo reforça a fruição e uma disposição da audiência. Aqui, o tom melodramático, vivido pelo drama familiar da personagem em questão, evoca, no apreciador,

certa compaixão até o momento em que esse padecimento é quebrado por uma comicidade irônica, muito acentuada pela narração. A cena que antecede a esta mostra a insatisfação de *Rex* e seus filhos, *Andrew* e *Danielle*, com a vida de aparência e sem defeitos mantida por *Bree*. Ainda neste episódio, enquanto eles jantam em um restaurante *Rex* pede o divórcio a *Bree* que não consegue admitir seu fracasso como mãe, esposa e mulher perfeita. No hospital, enquanto *Rex* se recupera de uma crise alérgica, ele explica os motivos que o fazem querer a separação, colocando o seu incômodo sentido, enquanto *Bree*, surpresa, finge não levar a sério esse pedido e pede para ir ao banheiro molhar as flores. Nesse ambiente em que ela pode mostrar a sua fraqueza, *Bree* chora às escondidas, sem que seja percebida por seu marido. O trecho, descrito desta maneira, tem grandes indícios de ser interpretado de forma dramática e gerar, no espectador, um sentimento de comoção e pena pela personagem *Bree*. Por um instante, esse efeito pode mesmo ser gerado, já que o feito sonoro, uma música lenta, de tonalidade menor, dá o tom de tristeza e abre espaço para esse tipo de interpretação. A composição da personagem também contribui: *Bree*, surpresa com as palavras ditas pelo marido, parece ser tocada de tal maneira que, por um momento, o espectador acredita que ela vai mostrar o seu lado “imperfeito”. Entretanto, esse efeito de comoção é quebrado pela música que dá idéia de comicidade, semelhante ao que foi utilizado na apresentação da sua personagem (*Figura 04*). E, mais uma vez, a narradora dá o momento de quebra e oscilação de efeito. 🎬

Bree chorou silenciosamente no banheiro por cinco minutos, mas seu marido nunca soube. Pois, quando Bree, finalmente retornou, ela estava perfeita.

Figura 04

Gêneros de representação da ação oscilam com banda sonora intensificada





A relação música imagem tem também, grande importância na apresentação das personagens. Após a apresentação de conflito principal e estabelecimento de contrato narrativo, ao indicar os gêneros de representação que o espectador irá encontrar, serão apresentadas as personagens principais, aquelas que viverão seus conflitos paralelos contados pela narradora, sempre onipresente. Vejamos o modo como a série apresenta duas das *housewives*, ainda neste episódio piloto. Nesse caso, a música irá compor uma dimensão narrativa em parceria com a imagem e, também, com o texto, a narração. Novamente a cena inicia uma composição musical “descolada”, de ambientação das novas informações que estão por vir.

A entrada da personagem *Gabrielle Solis* é conduzida por uma música que, por conta de instrumentos utilizados e a bagagem cultural do apreciador, será logo identificada como sendo de origem latina e logo explicada pela narradora. A descendência latina de *Gabrielle* mostra-se na *paella*, comida escolhida pela personagem para apresentar ao funeral. A sua descrição (ex-modelo, mulher sensual, de casamento infeliz, construído por interesse) é apresentada em junção com o efeito sonoro que vai afirmando todos esses elementos e conflitos. A segunda personagem apresentada de forma similar é *Bree Van De Kamp*. A dona de casa perfeita, prendada, modelo de esposa e mãe é suscitada em um tom que faz referência aos modos britânicos e pontuais percebidos pelo senso comum dos apreciadores, na relação entre a música, sua perfeição e o seu conflito pessoal. A música acompanha a narração que, além de explicar os elementos principais de composição do personagem, compõe a dimensão narrativa da cena. O mesmo acontece com a personagem *Edie*, que irá ser apresentada de forma semelhante e aparece na trama para apresentar ao apreciador que ela será a maior rival de *Susan*, na conquista do coração de *Mike*. A entrada de *Edie* é marcada por uma música que irá seguir a sua apresentação feita pela narração, seguindo a mesma lógica da apresentação das protagonistas: 🎬

Edie Britt era a divorciada mais devoradora no raio de cinco quarteirões. Suas conquistas eram numerosas. Variadas. E lendárias.

Não podemos esquecer que, quando falamos em efeitos sonoros, devemos incluir nessa lista o silêncio ou “sensação de ausência de som”⁷⁵. Um tipo de recurso muitas vezes utilizado para acentuação de uma composição dramática, quando uma surpresa virá logo em seguida, ou quando é necessário que o apreciador não desvie a sua atenção para outro aspecto, pedindo que ele esteja totalmente atento, como num diálogo onde a personagem conta um segredo, uma revelação. Uma composição comum em produtos para televisão e não diferente em *Desperate*, que tem o uso expressivo do silêncio para organizar os conteúdos audiovisuais, atuando como instrumento de separação ao concluir uma etapa da narrativa, como, por exemplo, após uma situação dramática de muita intensidade; ou para dar uma idéia de realidade imitando os sons da ambientação, como os carros passando na rua ao lado, os passarinhos cantando, uma colher mexendo numa xícara etc.; ou, no modo mais recorrente que é o uso dramático, pontuado conscientemente pelo narrador a fim de expressar uma ação específica. Esta última pode ser vista no episódio oito, já destacado anteriormente por trazer um modo de utilização da música não muito comum nesta série: Após sonhos bizarros com *Mary Alice*, *Lynette* desabafa com suas amigas sobre sentir-se uma péssima mãe e ter precisado tomar remédios para dar conta de todas as suas atividades cotidianas.

Uma cena em que não há presença de efeito sonoro, solicitando ao espectador que dê total atenção àquela personagem e ao seu desabafo. Esse uso do silêncio ou não uso de música ou efeito sonoro nos leva a outra questão. Apesar de estarmos focando na importância da banda sonora, toda essa composição não poderia fazer sentido sem que as personagens, em cena, não fossem bem caracterizadas a ponto de convencer a audiência a participar de seus dramas e conflitos. A música sozinha, como já foi dito, não poderia funcionar sem que as personagens não fossem bem construídas e dessem voz aos conflitos planejados pelo autor, compostos pela imagem e reforçada pela música.


3.2. AS PERSONAGENS OU ESSAS MULHERES DESESPERADAS

Em termos pessoais, protagonizar uma série de sucesso na televisão norte-americana agrega não só sucesso, reconhecimento e respeito perante o público e a crítica, mas, também, prestígio no interior da classe artística e, economicamente, maiores oportunidades de participarem de

⁷⁵ Essa ideia de *sensação de ausência de som* é tocada por Rodríguez (2006). Segundo ele, não existe um silêncio absoluto, nem mesmo nos produtos audiovisuais. Até mesmo naquela cena em que as personagens conversam e não há percepção de áudio, o autor aponta a presença de ruídos que compõem a ambientação. Ou seja, como se em determinada cena ou contexto, a ausência de som atenuasse ruídos presentes no espaço. Assim: “silêncio é um efeito auditivo fundamentalmente por uma diminuição grande e rápida no nível de intensidade sonora” (p. 183). Pensando desta maneira, o silêncio seria uma queda brusca da intensidade do som chegando a um limite da audibilidade, o que o autor chama de *sensação de placidez auditiva*.


comerciais e serem garotos/garotas propagandas. Entretanto, todas estas vantagens podem “cair por terra” se o ator/atriz não souber segurar a trama no seu papel de destaque. A escolha de um protagonista quase sempre tem que vir como uma aposta acertada, já que elas são as personagens que alimentam a trama, a narrativa, que criam expectativas. Em *Desperate Housewives*, as protagonistas são as condutoras de inúmeras ações divididas entre os seus conflitos pessoais e o conflito geral da trama. O que se pode destacar dentre as cinco mulheres desesperadas, incluindo a narradora que não deixa de ser uma das protagonistas, é o modo como elas não se sobrepõem uma em relação às outras. E, embora elas tenham diferentes tipos de anseios e conflitos internos, as personagens e seus núcleos familiares dão vozes a ações e enredos que são mesclados ao conflito/mistério central.

Mary Alice Young é uma mulher aparentemente normal, com uma família e vida suburbana, também aparentemente normal, que subitamente, numa manhã de quinta-feira, após fazer todas as suas tarefas diárias, resolve pegar um revólver e dar um tiro em sua própria cabeça, deixando viúvo o seu marido *Paul* e o filho *Zach*. Sua personagem é, no contexto geral da narrativa, a pergunta e a resposta a inúmeras situações que serão apresentadas nessa primeira temporada. O que levaria uma mulher de classe média, moradora de um bairro pacato do subúrbio norte-americano tirar a própria vida? Será este, portanto, o início de um mistério que será fragmentado em 23 episódios e entrelaçado com as histórias vividas por suas vizinhas, aparentemente normais como ela. Após a sua morte, cabe a *Mary Alice* explicar, através de suas vizinhas amigas, os eventuais e possíveis motivos cotidianos que fazem uma dona-de-casa tomar uma atitude como essa. A ida ao seu funeral é o momento da apresentação dessas personagens.


A primeira a ser apresentada é *Lynette Scavo* . Uma grande profissional da área de marketing que tornou-se exclusivamente uma dona-de-casa quando, em sua primeira gravidez, foi convencida por seu marido *Tom* a abandonar o trabalho e dar total atenção à família. *Lynette* não contava, entretanto, que após o primeiro filho, outros viriam em seguida, formando o “time” de crianças que a ocupa em tempo integral. *Parker* (*Zane Huett*), *Potter* (*Shane Kinsman*), *Preston* (*Brent Kinsman*) e *Penny*⁷⁶ são os desencadeadores de todos os conflitos internos da personagem, associados a uma grande dúvida sobre a troca entre a carreira de sucesso e a maternidade condicional. Neste cenário familiar totalmente dedicado a seus filhos, marido e afazeres domésticos, coube a *Lynette* apresentar-se ao funeral com um prato de galinha frita, comprado na padaria. Dessa maneira, conhecemos a primeira *housewife*:

⁷⁶ A personagem *Penny* foi “interpretada” por vários bebês na primeira temporada não tendo os nomes nem mesmo nos créditos finais dos episódios.

Lynette Scavo trouxe galinha fria. Lynette tinha uma ótima receita de galinha frita. Ela não cozinhava muito enquanto ascendia na organização. Não tinha tempo. Mas, quando o médico anunciou sua gravidez, seu marido Tom teve uma ideia: “Por que não deixar o trabalho? Crianças se dão melhor com as mães em casa. Seria muito menos estressante”. Mas, esse não foi o caso. Na verdade, a vida da Lynette se tornou tão agitada, que ela agora era forçada a comprar sua galinha do restaurante de fast-food. Lynette teria apreciado a ironia, se tivesse pensado nisso.


Logo em seguida, conhecemos *Gabrielle Solis* . A ex-modelo que se casou com o empresário *Carlos*, fez do casamento um negócio e, como acordo, ganha presentes caros, vestidos de marca, tem diversos empregados e vive uma vida de madame. A troca da carreira de modelo por um bom casamento tem o preço do tédio e infelicidade que ela tenta driblar, no romance com o jardineiro *John*, um jovem de 16 anos. A descendência latina lhe dá o posto de ser a mais sensual e ardente das donas-de-casa. Não pensa em ter filhos, nem tão pouco abandonar as suas tardes no shopping, porém conta com outros dramas internos que a fazem uma *housewife* como as outras.

Gabrielle Solis, que vive logo abaixo, trouxe uma paella apimentada. Desde seus dias de modelo em New York, Gabrielle adquirira gosto por comidas ricas e homens ricos. Carlos, que trabalhava em fusões e aquisições, logo a pediu em casamento. Gabrielle se emocionou quando seus olhos se encheram de lágrimas. Mas logo descobriu que isso acontecia sempre que Carlos fechava um negócio. Gabrielle gosta se sua paella chiando de tão quente. No entanto, sua relação com seu marido era bem mais fria.

Bree Van De Kamp  é a típica dona-de-casa suburbana por diversos aspectos: vai à igreja regularmente, realiza grandes jantares em sua casa, tem o jardim mais bonito da rua, troca as melhores receitas inventadas por ela, está sempre bem vestida e apresentável, tem um belo casamento e uma linda família. Características encantadoras caso tudo isso não passasse de aparências. *Bree* não consegue admitir que seu marido *Rex* queira se divorciar – e por isso obrigou a fazer uma terapia de casal dizendo a todos que estão praticando aulas de tênis – e que seus filhos *Danielle* e *Andrew* não elogiem o seu jantar bem preparado, preferindo uma lata de salsicha ou uma sopa de ervilhas. O modo “britânico” de *Bree* irá desenrolar muitos dramas pessoais, já

que sua família não concorda com esse jeito “demasiadamente certinho” de conduzir a casa e suas relações afetivas. Diversos valores morais lhe serão colocados à prova: o filho consome maconha e assume-se gay, o marido que paga uma prostituta pra satisfazer seus desejos sadomasoquistas, dentre tantos outros.

Bree Van De Kamp, que mora ao lado, trouxe cestas de bolinhos que assou em casa. Bree era conhecida por sua comida. E por costurar suas próprias roupas. E cuidar de seu próprio jardim. E por estofar sua própria mobília. Sim, os muitos talentos de Bree eram conhecidos em toda a vizinhança. Todos em Wisteria Lane a consideravam esposa e mãe perfeita. Isso é, todos menos sua própria família.

Por fim, apresenta-se ao apreciador a última *housewives* Susan Mayer  com seus dramas pessoais de ordem sentimentais e amorosos. Mãe da adolescente Julie, sua cúmplice e fiel escudeira, e divorciada, há cerca de um ano, do ex-marido Karl (Richard Burgi), Susan procura um novo amor que não demora a aparecer com a chegada do misterioso encanador Mike Delfino. Entretanto, será uma conquista difícil já que Mike, o único solteirão de Wisteria Lane, também será cobiçado por Edie Britt, conhecida no bairro como a “devoradora de homens”. Uma das características da personagem é seu jeito atrapalhado e azarado de lidar com as situações mais triviais do cotidiano, beirando muitas vezes ao cômico. Ela será uma das mais interessadas em desvendar o mistério da morte de sua amiga Mary Alice.

Susan Mayer, que mora do outro lado da rua, trouxe macarrão com queijo. Seu marido, Karl, sempre brincava com ela sobre seu macarrão, dizendo que era a única coisa que ela sabia cozinhar e nunca o fazia bem. Estava muito salgado, na noite em que se mudaram para sua nova casa. Muito aguado, na noite em que ela encontrou batom na camisa dele. E queimado, na noite em que Karl lhe disse que a deixava por sua secretária. Um ano havia se passado desde o divórcio. Susan começava a pensar que seria bom ter um homem em sua vida. Mesmo que fizesse pouco de seus talentos na cozinha.

Outras personagens serão também apresentadas pela narradora, como Martha Hubber e Edie Britt que, no contexto geral da narrativa, terão importantes lugares no desenvolvimento dos conflitos pessoais das protagonistas e, também, no mistério central. A Martha, por exemplo, será

assassinada no episódio oito, após *Paul* descobrir que a carta recebida por *Mary Alice*, no dia de sua morte, havia sido enviada por ela, desvendando ao apreciador que ela sabia de todo o mistério do suicídio. E *Edie* será, nessa temporada, a antagonista e grande ameaçada do romance entre *Susan* e *Mike*.

As amigas vizinhas terão diferentes funções no desvendamento do mistério central. Após descoberta a existência de uma carta ameaçadora enviada a *Mary Alice* no dia de sua morte, todas elas terão como missão desvendar tal mistério. *Susan* será a mais empenhada neste papel, cabendo-lhe ações como interrogar *Paul* sobre paradeiro de *Zach* após o seu sumiço do bairro, segui-lo, a fim de saber onde ele poderia ter escondido o filho, descobrir a existência de um bebê chamado *Dana*, invadir a casa de *Paul* para achar provas, após descobrir que o verdadeiro nome de *Mary Alice* é *Ângela* etc. *Bree* também terá papel importante nesse desvendamento, já que ela encontrará a primeira pista que levará as *housewives* a desconfiarem de *Paul* e a terem certeza de que *Mary Alice* escondia muito segredos por trás das aparências de família feliz. O que interessa, na composição dessas personagens, é a sua relação com o contexto narrativo, com o modo como as suas ações e relações são contadas e, principalmente, como os seus dramas pessoais se entrelaçam com o conflito central da temporada.

3.3. O CONTEXTO NARRATIVO

Chegamos até aqui, então, com uma ideia do modo de funcionamento dos elementos encontrados em *Desperate Housewives* que contribuem, de alguma maneira, com esta serialização organizada pela narrativa. Seja o autor, que compõe a história de modo recortado, seja a narração que narra os mistérios e o gancho, seja a música que compõe diversas dimensões narrativas, muitas vezes numa única cena, seja as personagens que dão voz a toda a trama e que são construídas, de um modo tal que nos parecem íntimas, depois de um certo tempo. Entraremos agora num contexto de grande importância nesta análise e que carrega um grande peso nessas estratégias de serialização, nesse modo cada vez mais contínuo de contar histórias.

No capítulo anterior, começamos a apontar dentro de *Desperate Housewives*, a presença de diferentes tipos de representação da ação compondo todo o enredo e presentes durante toda a temporada. A hibridização genérica existente na série compõe a narrativa com uma oscilação e passeio entre os dramas familiares, sentimentais e amorosos das personagens femininas, muito comum nas telenovelas, a comicidade muito próxima aos *sitcoms* americanos e o thriller, o suspense, que toma conta do mistério central e é responsável pela criação de expectativas e

ganchos. Além disso, *Desperate* consegue unir uma enorme quantidade de conflitos não só numa temporada completa, mas, também nos episódios. O mistério central, em volta do suicídio de *Mary Alice*, não perde espaço para a gama de conflitos internos vividos por cada personagem: *Bree* e *Rex* vivem às voltas com divórcio, problemas sexuais e familiares, *Gabrielle* e *Carlos* não se entendem no meio de traições, mandados de prisão e desejos de paternidade, já *Mike* e *Susan* vivem entre enamoramento e desconfiança, e *Lynette* e *Tom* convivem com os conflitos entre filhos, carreira e família.

Nota-se também, que cada um dos episódios, tem diversas tramas: uma para cada uma das protagonistas, tramas adicionais que se relacionam entre as personagens e o mistério principal. Todas elas estão, de alguma forma, relacionadas entre os episódios que, uma vez apresentados, só terão seu desfecho ao longo dos episódios sucessores, como por exemplo, o drama de *Lynette* que achando-se incapaz de dar conta de cuidar dos filhos, da casa e do marido começa a se auto-medicar. Um conflito que se inicia no episódio seis e só tem o desfecho no episódio oito, quando ela entra num colapso nervoso e admite, para as amigas, que precisou tomar remédio para conseguir dar conta de todas as suas obrigações de dona de casa. O mesmo se repete com a personagem *Mama Solis* que chega à casa de *Gabrielle*, no episódio cinco, é atropelada no episódio sete, permanece em coma até o episódio 16, morrendo somente no episódio 17. Ou, quando, no episódio piloto, *Susan* acidentalmente põe fogo na casa de *Edie*, é descoberta por *Martha Hubber*, no segundo episódio, já no quarto, ela começa a chantagear *Susan*, mas somente no episódio 14 *Edie* fica sabendo a verdade sobre o incêndio. Essa narrativa cíclica se estrutura de forma mais ordenada, a partir do terceiro episódio, já que, nos dois primeiros, o mistério central da temporada é mais explorado. Retomamos aqui a ideia, apresentada no capítulo anterior, da existência de duas organizações narrativas em *Desperate Housewives*: a primeira, relacionada às subtramas dos episódios, compondo a micro-organização narrativa e, a segunda ligada à composição das temporadas, a macro-organização narrativa. Modos de organização que constituem essa estratégia de serialização identificada pelo modo como ela se apresenta. A existência de uma estrutura desta ordem pode ser encontrada em outros produtos semelhantes da série em questão, entretanto, faz-se aqui uma demonstração de como ela ocorre, dentro do seu contexto narrativo.

3.3.1. UMA FORTE HOMOLOGIA DE COMEÇO, MEIO E FIM

Na micro-organização narrativa, dada pelos episódios, um enovelado de histórias está ligado a diferentes personagens que não se sobrepõem entre si, nem ao mistério central da temporada. Em *Desperate* cada personagem passa por situações dramáticas distintas que poucas vezes se cruzam, mas seguem uma linha de acontecimentos que ultrapassam os 45 minutos, em média, que dura um episódio. Esses conflitos enfrentados por cada personagem têm sua implantação no episódio piloto e se desenvolvem ao longo da temporada através de indicações temáticas. Observa-se a presença de uma apresentação dos conflitos de cada personagem e os seus desdobramentos, a partir deste eixo central. Vejamos a personagem *Gabrielle*: uma mulher jovem, por volta dos 30 anos, ex-modelo, dá grande valor a beleza, conforto, riqueza e outros valores supérfluos, casada com *Carlos*, com quem não é feliz, mas, em contrapartida, desvia a sua infelicidade num caso extra-conjugal com o jardineiro *John*. Ao longo da temporada e fracionada entre os episódios, *Gabrielle* terá esse romance colocado a perigo, por diversas eminentes descobertas, até que ele seja desvendado por sua sogra e logo depois por *Susan*; *Carlos* será preso e após a morte de sua mãe irá questioná-la sobre maternidade; eles ficarão pobres, o que a obriga voltar a trabalhar. A temporada finaliza com ela grávida na dúvida de quem poderá ser o verdadeiro pai. Tramas que estão sempre relacionadas ao modo como o seu conflito foi implantado e caracterizado no primeiro episódio da temporada.

Essa lógica de fracionamento de conflitos pessoais acontece com as outras personagens. No caso de *Lynette*, temos no episódio piloto a apresentação de seu drama individual que é a dificuldade em lidar com a vida doméstica e materna e a grande dúvida por ter abandonado a sua carreira profissional de sucesso por este novo “cargo” ocupado por ela sem muito apoio de seu marido *Tom*, que vive em viagens a negócio. Até o primeiro episódio, os conflitos são implantados a fim de mostrar todos os dramas enfrentados por ela nesse cenário familiar. Esses conflitos, entretanto, são mostrados de forma serializada, sem que haja a intenção de ser finalizado, ao final de cada episódio, sem que seja “avisado” ao apreciador, que, já envolvido com as diversas micro-histórias em cada episódio, fica à espera das próximas resoluções. Do piloto até o oitavo episódio, *Lynette* enfrenta uma série de situações relacionadas a esta apresentação inicial: ela não consegue fazer com que seus filhos obedeçam às suas ordens, os gêmeos lhe causam inúmeros problemas na escola, obrigando-a a mudá-los de colégio, é detectado nas crianças um problema de déficit de atenção, mas ela opta por não medicá-los, toma drogas para conseguir dar conta de criar os filhos, tomar conta da casa e dar atenção ao marido, tem um colapso nervoso ocasionado pela drogas, até que resolvem contratar uma babá.

Essa micro-organização narrativa em *Desperate Housewives* ainda carrega outra característica. As tramas paralelas são incluídas, em cada episódio, de acordo com uma orientação temática e, muitas vezes, relacionadas ao título, embora ele não seja uma informação dada no momento de exibição⁷⁷. A apresentação do tema acontece na parábola inicial e é desenvolvido ao decorrer do episódio, na relação com os conflitos, de cada personagem, não deixando de lado, também, a relação deste tema com a temporada (a macro-organização narrativa). Essa é uma estrutura narrativa que se repete em todos os episódios, moldando isso que chamamos de homologia estrutural. Apesar de, nesse caso, tomar como exemplo o episódio 18⁷⁸, *Children Will Listen* (“As crianças irão ouvir”) percebe-se que essa organização narrativa irá se repetir em todos os episódios desta temporada⁷⁹.

Neste episódio mistérios do conflito principal aproxima-se do fim após inúmeras pistas já reveladas. Alguns conflitos das personagens continuam latentes e sem pretensão de findar ou ter um final feliz. O tema central será a educação doméstica dada aos filhos e as dificuldades enfrentadas pela maternidade, das diversas maneiras: *Bree* não consegue aceitar que seu filho seja *gay*, após “interná-lo” num acampamento para jovens delinquentes; *Gabrielle* continua convicta de que não quer ter filhos, mas nem imagina que *Carlos* esteja fraudando os comprimidos anticoncepcionais às escondidas; *Lynette* tem dificuldade em dar limites aos filhos e não impor castigos para as suas travessuras; Susan recebe a visita inesperada de sua mãe *Sophie* (Lesley Ann Warren), que, após ter se separado do ex-marido *Morty* (Bob Newhart), resolve morar definitivamente com a filha; E, relacionada ao conflito central, mais uma pista sobre a morte de *Mary Alice* é desvendada: o baú de brinquedo escondido por Paul, em um lago da cidade, é encontrado pela polícia (no episódio três) e nele são encontrados restos mortais de uma mulher. No episódio em que o tema é filhos e crianças, *Zach* pede explicações ao pai após vê-lo ser interrogado pela polícia e o diálogo desvenda mais uma pista sobre a morte de sua mãe. 🎬

Como acontece em todos os episódios, *Mary Alice* inicia a parábola apresentando o tema, tomando como protagonista a personagem *Gabrielle*:

⁷⁷ Os títulos estão ordenados por episódio no material audiovisual em formato DVD, entretanto, na exibição, no interior da narrativa eles não são indicados.

⁷⁸ Episódio 1x18: *Children Will Listen*. Theme by: Danny Elfman; Producer: Alexandra Cunningham, Larry Shaw; Produced by: George W. Perkins; Executive Producer: Michael Edelstein, Tom Spezialy, Marc Cherry; Co-Executive Producer: Kevin Murphy; Written by: Kevin Murphy; Directed by: Larry Shaw; Director of Photograph: Lowell Peterson; Music by: Steve Jablonsky.

⁷⁹ Apesar de não ser incluída na análise, essa homologia de organização narrativa se repete nas temporadas seguintes, tornando-se uma marca estrutural da série.

Havia muita coisa que Gabrielle Solis sabia com certeza. Sabia que fica bem de vermelho, que diamantes combinavam com tudo e sabia que os homens eram todos iguais. Mas, a coisa que Gabrielle mais sabia é que nunca iria querer filhos. Infelizmente, para Gabrielle, seu marido Carlos sentia diferente [...]. Sim, Gabrielle Solis sabia, sem sobra de dúvidas que não queria ser mãe. Mas, o que ela não sabia era o quanto o seu marido queria ser pai ou que ele vinha adulterando o seu anticoncepcional há meses, ou que, em uma semana, ela estaria grávida.

A narradora cumpre o “ritual de abertura” abrangendo o tema em situações do bairro *Wisteria Lane* para logo em seguida mostrar os conflitos das personagens que, neste episódio, estarão relacionados com a relação pais, filhos e maternidade: 🎬

Os sábados em Wisteria Lane pertencem às crianças. E, enquanto a maioria passava o dia praticando os seus esportes, andando de bicicleta e pulando corda, outras não participavam mais de brincadeiras infantis. Na verdade, algumas crianças foram obrigadas a crescer rapidamente.

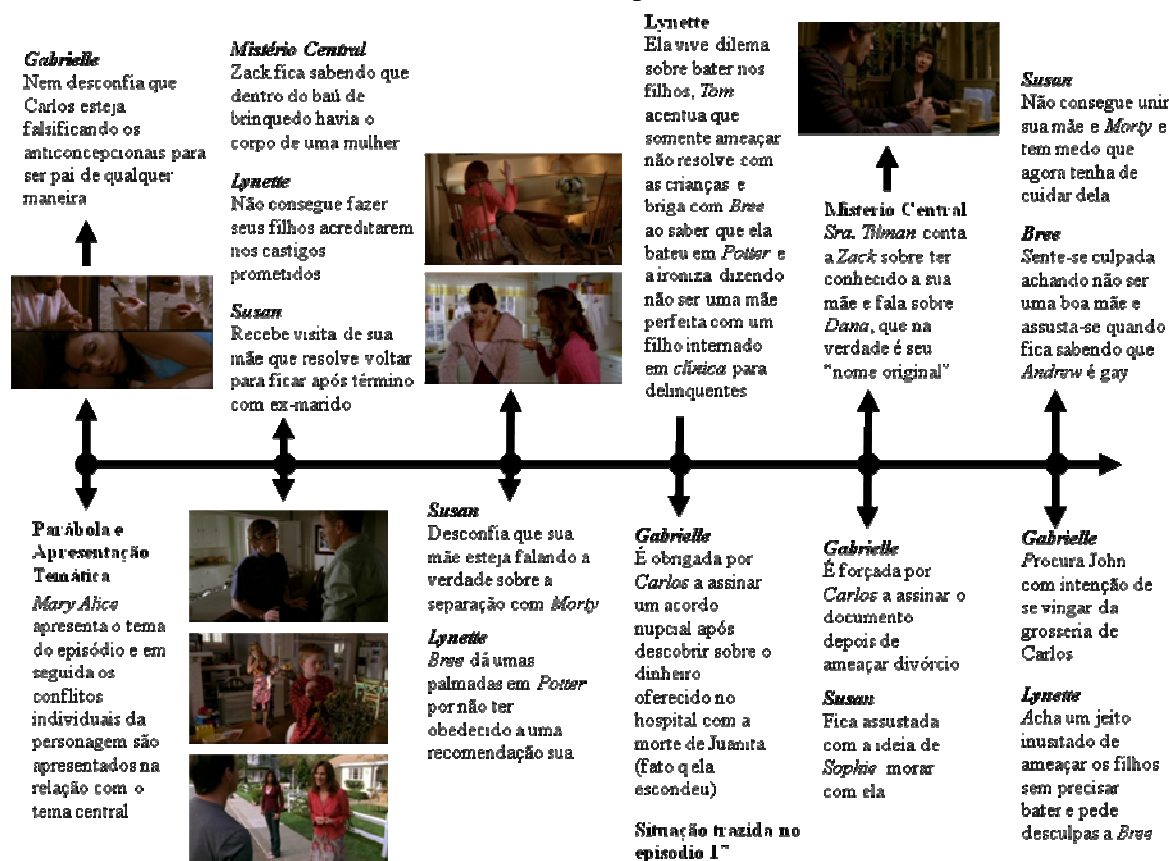
O próximo passo homólogo a todos os episódios é narrar ao apreciador o conflito pessoal de cada personagem e desenvolvê-lo até o seu desfecho, momento em que ela retomará este tema, assinando o seu tom moral, incluindo as revelações do mistério central que também tem relação com o tema apresentado. Aqui, *Mary Alice* irá nos contar que, no baú de brinquedo – fazendo referência a crianças – escondido por Paul havia um corpo de uma mulher, retirando a pista que poderia ser uma criança como até então havia sido blefado pela narrativa. O desenvolvimento do episódio vai oscilar, então, entre cada história de uma das personagens e revelações sobre o suicídio, chegando ao desfecho sem nenhum desses conflitos resolvidos. A narração inicial (parábola) e o desfecho têm funções complementares, este último irá reforçar o ponto de vista, de tom moral, e lançar ganchos e dúvidas para os episódios seguintes. É no desfecho que, a partir dos conflitos desenvolvidos, a narrativa irá anunciar o que pode acontecer com a vida daquelas personagens (*Figura 05*). Neste episódio, em que o conflito de *Gabrielle* está na parábola inicial, o seu desfecho deixa perguntas que solicitam respostas para o próximo episódio. Ou, em alguns casos, a resolução acontece fora da sequência cronológica de episódios, sendo retomado em algum outro momento da narrativa. O gancho do episódio 18, relacionado ao conflito de *Gabrielle*, a pergunta deixada pela narradora faz referência a sua gravidez, não imaginada por ela: Após brigar com *Carlos*, que estava manipulando os seus comprimidos anticoncepcionais, *Gabrielle* encontra-

se com *John*. Disposta a ação, a narrativa aproveita para deixar dúvidas ao apreciador, solicitando que ele continue a acompanhar, como incentiva *Mary Alice* nas frases finais do episódio:

Os filhos vêm ao mundo com as suas próprias agendas. Alguns para alegrar os nossos dias, alguns para testar a nossa paciência, alguns para nos dar um propósito e alguns para cuidar de nós. Sim, quando chegam os filhos mudam tudo. Especialmente quando não são convidados.

Figura 05

Desenvolvimento dos conflitos pessoais e mistério central



Esse modo de estruturar o episódio é recorrente em toda a temporada, da mesma maneira como acontece na macro-organização narrativa, composta pela temporada que é marcada pelo mistério da morte de *Mary Alice*. Do piloto até o último episódio será desvendado, paulatinamente, ocorrendo, algumas vezes, inclusão de pistas falsas, os motivos que levaram *Mary Alice* a suicídio. Esse recorte tem como estratégia a utilização de ganchos que cria expectativa para os desdobramentos futuros. A cada final do episódio um clima de suspense é levantado pela narradora, pistas são mostradas e perguntas são deixadas para serem interpretadas pelo apreciador. *Mary Alice* que sabe do ocorrido, antes de sua morte, não interfere nos rumos dos acontecimentos

e, da mesma maneira, não antecipa revelações. Tudo é mostrado como se tivesse vida própria e fizesse parte de ações da vida real.

Percebe-se, desta forma, que cada episódio abre um leque de histórias que pode ser facilmente esquecido pela apreciação, já que muitos deles não têm o seu desfecho numa ordem cronológica de episódios, além de outros novos serem inseridos no meio do caminho. Para refrescar a memória e fazer um recorte do que será tratado naquele episódio em específico, é utilizada a estratégia que resume os acontecimentos dos episódios anteriores. Assim, em todos os episódios, os minutos iniciais apresentam resumos dos conflitos já exibidos anteriormente, nos quais os acontecimentos estão relacionados ao que será desenvolvido naquele momento. Paul joga o baú de brinquedo, retirado da piscina de sua casa no episódio dois e o baú é descoberto pela polícia no episódio três, porém, o apreciador fica sabendo que, no baú, havia restos mortais de uma mulher, no episódio 7, quando a polícia inicia as investigações, e ela é retomada no episódio 18, quando policiais interrogam Paul, já que tem seu nome incluído na lista de compradores do baú. A estratégia utilizada para a retomada deste acontecimento é o resumo inicial que oscila entre cenas e pontuações da narração. Um modo de retomada da narrativa, que é claramente identificado com a frase inicial proferido pela narradora, que diz “*Previously on Desperate Housewives*”. É o momento da narrativa de dizer que, naquele episódio, tais assuntos e conflitos da narrativa, deixados em suspenso, serão ali retomados. O resumo funcionaria, de certa maneira, como uma escolha entre os diversos conflitos existentes no contexto geral da narrativa, a ser privilegiado frente aos outros. Outros exemplos poderiam ser dispostos, como a relação de *Maisy Gibbons* e *Rex*, em que, no episódio 10, é descoberto por *Bree*, achando que eles têm um romance extra-conjugal, mas esse assunto é retomado no episódio 16, no resumo inicial, quando *Maisy* é presa por prostituição e *Bree* descobre que *Rex* não era o seu amante, mas seu cliente.

Desta maneira, da mesma forma que o resumo é uma estratégia para retomar a narrativa, os minutos finais do episódio constituem os ganchos para as ações futuras, que podem ou não ser resolvidos no episódio seguinte. O gancho é a maneira dos acontecimentos serem lembrados e relacionados, além de aguçar o desejo do apreciador em vê-los resolvidos. O modo, como a temporada se organiza, é na relação com o mistério central que, ao seu final, também deixa gancho para a próxima temporada, conferindo à *Desperate Housewives* uma série em que se tem a sensação de não chegar ao fim, assim como acontece na vida real.

Para percorrer o caminho que separa o piloto do 23º episódio é necessário que as mesmas estratégias sejam utilizadas, já que, embora o autor possa deixar suspensas algumas tramas menores, o conflito central deve ser resolvido e pede que haja coerência com o que foi “plantado”

no decorrer da temporada. O último episódio (*One Wonderful Day*⁸⁰) será responsável por contar todos os acontecimentos e é o que permite que a narradora explique os motivos reais de sua morte. Inclusive, o seu discurso terá semelhança com aquele dito no primeiro episódio:

Meu nome é Mary Alice Young. Antes de eu morrer a minha vida era cheia de amor, alegria, amizade e, infelizmente se segredos. Os segredos começaram há 15 anos quando meu nome era Ângela Forrest e vivia uma vida de desespero calado. Eu o sentia a cada manhã quando servia o café para o meu marido. E durante as minhas tarefas da tarde, até mesmo em meu trabalho todas as noites. Para mim todos os dias eram cinzentos e sem sentido. Até que uma noite, inesperadamente, as cores surgiram [...].


Para quem esperava que o último episódio da temporada fosse ter uma tendência aos “finais felizes” semelhantes à telenovela e *soap opera*, surpreende-se com o grande gancho a ser desvendado somente na temporada seguinte. *Susan* e *Mike* estão em eminente perigo ao ser ameaçado por *Zach*, que transtornado ao saber que *Paul* não é seu verdadeiro pai, busca satisfações sobre o seu paradeiro. Nesse episódio também é apresentada a nova família que muda-se para *Wisteria Lane* e que será responsável pelo grande mistério da segunda temporada. As perguntas e ganchos, portanto, não se findam mesmo com o final da temporada, ao contrário são induzidos a serem resolvidos na etapa seguinte, incluindo os conflitos pessoais das personagens.

3.3.2. UM CALDEIRÃO DE IRONIA COM PITADAS DE GÊNEROS DE REPRESENTAÇÃO DA AÇÃO

Porém, não há como negar que o que mais tem espaço dentro desta composição narrativa é a presença da ironia. *Desperate* é uma série em que a ironia tem o lugar privilegiado e pode ser encontrado na narração, nos diálogos das personagens, nos seus gestos e, também, no ponto de vista da câmera. Essa ironia, entretanto, não se constitui um gênero de representação da ação, mas está presente na composição deles, principalmente nas situações cômicas. Ela não é traço de personagens específicos, mas sim um modo de contar as histórias, traçando um elemento próprio a

⁸⁰ Episódio 1x23: *One Wonderful Day*. Theme by: Danny Elfman; Produced by: George W. Perkins; Producers: David Grossman, Alexandra Cunningham, Larry Shaw; Co-Executive Producer: John Pardee, Joey Murphy, Kevin Murphy. Executive Producer: Michael Edelstein, Tom Spezialy, Marc Cherry; Written by: John Pardee, Joey Murphy, Tom Spezialy, Marc Cherry, Kevin Murphy; Directed by: Larry Shaw; Director of Photography: Walt Fraser; Music by: Steve Jablonsky.

toda série. Todas as personagens apresentam essa ironia ligada ao tema principal (*Everybody has some little dirty laundry*), no qual todos têm um segredo a esconder e um drama pessoal que não pode ser descoberto pelo outros, mesmo aqueles mais próximos. A ironia é o modo ideal de expressão quando esses segredos vêm à tona, principalmente quando quem descobre esses segredos possui outros similares por trás das suas portas.

A ironia muitas vezes suaviza as ações de grande dramaticidade, especialmente as que são protagonizadas pela personagem *Bree* (ver *figura 19*) O drama, presente principalmente nas relações familiares dessa personagem, às vezes ganha outra dimensão organizada pela presença da ironia. *Bree* e *Rex* começam uma terapia de casal após pedido de divórcio, a fim de salvar o seu casamento. Depois de um tempo o terapeuta acentua queixas de *Rex* que não está satisfeito com a vida sexual do casal. Para reverter a situação, *Bree* vai ao encontro de *Rex* num hotel e tenta seduzi-lo. Porém, no momento de maior clímax do casal, ela acaba se distraíndo com o molho do sanduíche que está prestes a manchar o tapete. *Rex* se irrita com o acontecido e, o que parecia acabar numa cena dramática, uma “lavagem de roupa suja” do casal, ganha tom de comicidade pela ironia dita no discurso de *Bree*.  De forma semelhante acontece no episódio 07 quando *Rex*, querendo agradar seus filhos por conta do pedido de divórcio, resolve presentear *Danielle* com passagens para um curso de modelo em *New York* e a *Andrew* com um conversível. A reação de *Bree* para convencer seus filhos a não aceitarem os presentes é a expulsão deles de casa de uma forma inusitada e irônica: quando eles retornam para a casa encontram os seus pertences no jardim da casa, todos “separadinhos” e organizados, no modo *Bree* de ser.

Há, também, as situações que são tratadas de forma irônica através de outras personagens. A irmã de *Martha Hubber*, *Felicia Tilman* (Harriet Sasom Harris), faz da ironia o seu habitual discurso. Na cena em que conta à vizinhança como foi encontrado o corpo de sua irmã (episódio 12⁸¹) ela abusa da ironia e as situações que poderiam parecer mórbidas, caso fosse tratada de forma dramática, ganham tom de comicidade. Outro aspecto a ser levado em conta é que na narração a ironia tem seu lugar de destaque. As frases de *Mary Alice*, sobre determinados conflitos das personagens, quase sempre são carregadas com seus tons irônicos, não deixando de fora nem mesmo as situações relacionadas à sua morte. A parábola é momento em que a narradora impõe maior carga de ironia, embora, no desenvolvimento de cada episódio, suas pontuações não deixam de fora o “humor negro”, característico da série. Um modo narrativo que se repete em diversas

⁸¹ Episódio 1x12: *Every Day a Little Death*. Theme by: Danny Elfman; Produced by: George W. Perkins; Producers: Patty Lin, Tracey Stern, Alexandra Cunningham, Larry Shaw; Co-Executive Producer: Kevin Murphy, Michael Edelstein, Tom Spezialy, Marc Cherry; Written by: Chris Black; Directed by: David Grossman; Director of Photography: Lowell Peterson; Music by: Steve Jablonsky.

situações, como no episódio nove, “Mentes Suspeitas” (*Suspicious Minds*⁸²), em que *Gabrielle* tem uma grande ideia para ocupar o vazio de sua vida e é narrado por Mary Alice como mais uma das suas inúmeras ideias para conseguir o que almeja. 🎬

Gabrielle estava esperando por sua próxima grande ideia. A primeira que ela teve foi aos 15 anos, depois que seu padrasto lhe fez uma visita, tarde da noite. Ela comprou uma passagem para New York no dia seguinte. A segunda ocorreu cinco anos mais tarde, quando decidiu seduzir um fotógrafo de moda famoso. Uma semana depois começou a sua carreira de modelo que, logo, levou a sua próxima grande ideia, sua decisão de se casar com Carlos Solis. Deixara as passarelas e se mudara para o subúrbio. Sua grande ideia mais recente havia nascido do tédio de sua nova vida. Foi assim que começou um caso com seu jardineiro adolescente, que terminou em um trágico acidente. Então, uma vez mais, Gabrielle precisava de uma grande ideia.

A comicidade presente na série tem lugar reservado à personagem *Susan*, apesar de ser comum a todas as *housewives*. Porém, a comicidade provocada por *Susan* está relacionada ao seu modo desajeitado de lidar com as situações cotidianas. Seja por distração, ao incendiar acidentalmente a casa de *Edie* (episódio piloto), ou quando fica presa em um buraco na casa de *Mike* (episódio 08), ou quando cai de um touro mecânico ao seguir *Mike* e *Kendra* (Heather Stephens), que ela pensava ser amante (episódio 07); Assim como, por pura falta de sorte da personagem, quando se prende ao lado de fora de sua casa, completamente nua (episódio 03) ou quando é confundida como a amante de John e desfila com o vestido rasgado por *Helen* (Kathryn Harrold), mãe dele (episódio 09). Outras personagens também dão o tom de comédia, como *Gabrielle* e *Lynette*. A diferença delas para *Susan*, que proporciona o riso pelos malogros de sua vida, é que, neste caso, a comicidade é dada pelo modo como elas resolvem as situações a seus favores, ou seja, em resoluções em que é solicitada uma certa esperteza das personagens. *Gabrielle* consegue despistar a vigilância da sua sogra fazendo-a passar como ladra de uma loja feminina (episódio 05), rouba um banheiro químico para a sua casa já que não possui dinheiro para a reforma do esgoto (episódio 16), esconde todos os móveis para que não sejam confiscados pelo FBI (episódio 10). Da mesma forma que *Lynette* tem uma ótima estratégia para fazer as

⁸² Episódio 1x09: *Suspicious Minds*. Theme by: Danny Elfman; Producer: Tracy Stern, Alexandra Cunningham, Patty Lin, Larry Shaw; Produced by: George W. Perkins; Executive Producer: Tom Spezialy, Marc Cherry; Co-Executive Producer: Kevin Murphy, Michael Edelstein; Written by: Jenna Bans; Directed by: Larry Shaw; Director of Photograph: Walt Fraser; Music by: Steve Jablonsky.

crianças serem aceitas na escola *Barcliff* (episódio 05) ou consegue fazer aulas de *Yoga*, deixando a atendente pensar que um dos seus filhos tem câncer (episódio 12).

Figura 06

Cenas de comicidade de algumas *housewives*



Os dramas são composições presente para todas as personagens, já que cada uma delas tem os seus conflitos individuais a serem desenvolvidos. O tema para as mulheres, esperado em uma série como *Desperate Housewives*, é destinado às questões familiares e, muitas vezes, tem relação com aspectos da vida real. *Bree*, por exemplo, sofre uma série de problemas com seu filho *Andrew*, *Gabrielle* descobre-se grávida sem saber quem é o pai, *Lynette* tenta salvar o seu

casamento e *Susan* ama *Mike*, mas, aos poucos, vai descobrindo verdades sobre o seu passado. Dramas da feminilidade que são tratados pela série da forma do drama clássico mais tradicional, já chamado aqui de melodrama doméstico (*domestic melodrama*), melodrama familiar (*family melodrama*) ou melodrama maternal (*maternal melodrama*). Aliás, a relação da série, apesar da grande carga de humor está na presença dos temas dramas femininos. Dessa forma, as fraquezas das personagens são pontuadas pela narrativa como problemas cotidianos vividos por mulheres e mães, como as donas de casas representadas por essas protagonistas.

Os temas presentes nesses dramas femininos de *Desperate Housewives* podem ser facilmente comparados àqueles vistos em telenovelas ou *soap operas* como adultérios, filhos ilegítimos, divórcio, casamentos falidos, casamentos por ascensão social, maternidade colocada à prova, filhos delinquentes, busca de amor eterno etc. Todos eles distribuídos entre a diversidade de composição das protagonistas que, em cada episódio, vive-os de forma cíclica. Afinal, são dramas que estão presentes na vida real e que, da mesma forma, se apresentam, de tempos em tempos, nas vidas femininas. Não é à toa que mulheres do mundo inteiro, inclusive a primeira dama Laura Bush⁸³, admitem se identificar com as mulheres de *Wisteria Lane*. Esse modo cíclico unido a todas essas características apontadas até então nos fazem entender os motivos de *Desperate Housewives* ter se destacado em meio a tantas séries existentes no período e porque pode ser considerada como uma narrativa que parece não ter fim.

⁸³ A ex-primeira dama Laura Bush em seu discurso na Casa Branca admitiu que assistia à série com suas amigas e que se considerava uma “mulher desesperada”. Disponível em < http://www.usatoday.com/life/people/2005-05-01-laura-bush-comments_x.htm> Acesso em 05 Dez. 2009.

REFLEXÕES FINAIS

As narrativas sem fim, como foram chamadas neste projeto as narrativas seriadas de televisão, encontrou em *Desperate Housewives* um exemplo da presença e modos de organização das estratégias de serialização. Passadas seis temporadas, com mais uma agendada para o ano de 2011, a série conseguiu construir um modo de contar histórias fragmentadas que lhe deu um estilo próprio de organização narrativa, mesmo que tenha sido inspirado em modelos e formatos anteriores. O que encontramos em *Desperate* não está muito distante do que já conhecemos nas narrativas impressas, radiofônicas ou até em outros formatos para televisão. Entretanto, esta recorrência de organização narrativa, na qual se apresenta de forma fragmentada e solicita uma apreciação recortada, trabalha com elementos que empregam uma forma própria ao produto analisado.

A análise dos modos de composição das estratégias, que elaboram produtos de maior continuidade, nos leva a perceber que elementos como memória e hábito de consumo começam a ser mais explorados e solicitados nas narrativas que se apresentam em pedaços. O modo encontrado por esta narrativa seriada, especificamente em *Desperate Housewives*, para assegurar a permanência desse hábito de consumo vai além de estratégias encontradas na sua exibição – como as redes de fãs que disseminam grande fluxo de informação e, por parte dos produtores e canais de exibição, as reprises em horários diversificados da programação. A diversidade de meios de disponibilização do produto abre espaço para inúmeros modos de consumi-lo e, ao mesmo tempo, que dispõe de variadas opções aos diferentes hábitos de consumir produção seriada.

Para a instância de consumo em *Desperate Housewives*, as estratégias de serialização são verticalizadas em dois processos. No que diz respeito à memória, algumas estratégias podem ser apontadas, pensando no modo de organização interna do produto. O papel exercido pelo resumo inicial, antes da apresentação da vinheta, tem grande importância na recuperação dessa memória. A sua importância, no contexto geral da narrativa, diga-se na temporada, constitui um modo de fazer o apreciador voltar ao fluxo narrativo e, quanto à serialização, seleciona o que será explorado naquele episódio, diante de uma diversidade de tramas e subtramas implantadas. Da mesma maneira, tem-se em *Desperate* um desfecho realizado, a cada episódio, cheio de ganchos para os episódios seguintes, avisando ao apreciador que muitos assuntos ainda estão para ser desenrolados e mostrados a ele. Estratégias que se torna algo próprio da organização narrativa de *Desperate Housewives*, por apresentar-se como um elemento homólogo em todos os episódios (e até temporadas).

No que diz respeito ao contexto das narrativas seriadas televisivas em que *Desperate Housewives* está inserida - no cenário das séries norte-americanas dos finais da década de 90 e início de 2000 que tem o drama como tema principal - percebe-se como ela se destaca frente às outras e é considerada por alguns autores (Tous, 2006) como um retorno dos "dramas serializados", já visto em série como *Dallas* e *Dinastia*. Isso se deve, dentre outras coisas, ao modo como *Desperate* tornou-se visível dentro de um contexto em que a maioria das séries organizava suas histórias, finalizando os conflitos em um único episódio, com começo, meio e fim e sem grandes conexões entre episódios (o que foi referido como "série tradicionais"). As tramas interepisódicas, por assim dizer, pedem que sua organização seja estabelecida de um modo tal que as inúmeras histórias presentes, de cada protagonista da série, não se perca no meio da temporada. Tramas essas que podem ser consideradas como o ponto forte da série, principalmente no que diz respeito aos temas e gêneros de representação presentes.

A hibridização temática mistura diferentes modos de representação de ação que, na relação com outros produtos, muitas vezes são encontrados, de forma separada, em outros produtos - os dramas sentimentais, amorosos e femininos das *soap operas*, a comicidade dos *sitcoms* e o *thriller* - mas, em *Desperate*, abre maiores possibilidades para que a série consiga contar diversas histórias, entre centrais e paralelas, recortando entre os episódios. Provavelmente se seguisse o formato das séries consideradas tradicionais, não daria conta de findar tantas histórias desenvolvidas por tantos personagens de construção bem elaborada. Assim como as *soap*, portanto, poderíamos afirmar que *Desperate* se caracteriza pela *serialidade*, *recorrência organizacional* e por ser uma *narrativa feminina serializada para televisão*. Neste último ponto, de ser uma narrativa feminina, destaca-se a presença do melodrama no modo mais clássico. Mesmo com todo o humor, a comicidade e a farta dose de ironia, o melodrama tem seu lugar assegurado. Afinal, as mulheres de desesperadas de *Wisteria Lane* vinculam a sua felicidade às relações familiares e amorosas.

A presença de arquétipos nos conflitos das protagonistas, que impedem que elas alcancem essa felicidade esperada, reforça essa aproximação melodramática. *Susan* busca a sua felicidade em seu romance com *Mike*, porém é obrigada a desistir dele em inúmeros momentos: primeiro quando é chantageada por *Martha Hubber*, depois quando uma amiga desconhecida (*Kendra*) que aparece no dia do tão sonhado primeiro encontro, no meio do caminho, a disputa com *Edie*, sem contar as desconfianças sobre o passado de *Mike* (quando vai preso por encontrarem o bracelete de *Martha Hubber* em suas coisas ou quando descobre sua ficha na polícia). Da mesma forma, que a felicidade de *Lynette* é manter uma estabilidade familiar e o seu casamento com *Tom*, porém, fatores antagônicos surgem para impedir que ela chegue a esse propósito: seus filhos têm

problemas de disciplina, seu marido viaja demais, deixando os cuidados dos filhos em sua inteira responsabilidade, o contrato de uma babá que, embora esteja ajudando com as tarefas domésticas, torna-se uma ameaça no seu relacionamento com *Tom*, ameaça que se repete com a volta da sua ex-noiva *Annabel*.

As outras protagonistas, igualmente, encontram obstáculos para que a felicidade possa lhes dar um final feliz. Porém, o que diferencia *Desperate* da espera dessa busca por um *happy end* é que, nem as protagonistas, nem os apreciadores poderão se encontrar ao final da temporada. Os modos recortados de contar histórias e mostrar os dramas das personagens são também serializados entre as temporadas, elemento que corrobora para essa idéia de continuidade posta em questão neste projeto. Uma outra diferença também a ser apontada, é o modo como a feminilidade, dada a essas protagonista, é construída ao longo desta primeira temporada. Tem-se uma personagem como a *Susan* que é apresentada como aquela que não possui dotes culinários e que tem a sua filha adolescente como maior confidente, assim como a *Bree* que ficará feliz ao receber de presente uma arma de fogo, como se fosse um colar de pérolas. O termo *dramedy*, dado por Tous (2006), resume essa hibridização genérica encontrada em *Desperate*, o qual faz-se reconhecer a série como sendo uma narrativa dramática e cômica. E, nesse caso, o destaque inserido na serialização desses temas é como a comédia pode interromper uma trama forte, de viés emocional

Dessa forma, chega-se a considerar que a homologia de *Desperate* não se restringe somente às questões estruturais da organização narrativas, mas, também, a uma repetição temática, estando relacionado com o aspecto de repetição que foi explorado à luz dos conceitos de Calabrese (1987) e Eco (1989). Produtos televisivos como a série em questão, recorrem a um modo de organização narrativa inerente a sua especificidade genérica e à recorrência temática onde se produzem narrativas coerentes e facilmente reconhecidas pelo apreciador. Isso se deve, dentre outros motivos, aos temas cotidianos desenvolvidos pela série. As suas personagens vivem os dramas da vida real de qualquer dona de casa norte-americana, ou quem sabe do mundo. A ausência de uma narrativa fantasiosa, mesmo para aquelas situações de comicidade que beiram o absurdo, propicia esse esquema de serialização em que os textos são resultado de uma combinação de modos de representação diferentes que se assemelham à vida cotidiana.

Dadas essas questões, percebe-se que, enquanto produto serializado, as estratégias presentes em *Desperate* estão mais relacionadas com essa homologia estrutural, a que nos referimos. Dito de outra maneira, ao modo repetitivo em que essa narrativa se apresenta. Todos os elementos colocados em análise, como banda sonora, narração e personagens, estão inseridos nesse modo de serialização que tem recorrência homóloga. Porém, essa repetição e recorrências

homólogas geram um impasse nesta pesquisa. A partir desta demonstração da presença de estratégias de serialização, entramos numa discussão entre o limite do que seria repetição, enquanto estética, e a imitação. Até que ponto, esse modo de organizar a narrativa de forma contínua e repetitiva pode ser interpretada como uma imitação dos modos de contar história ou de uma repetição com fins estéticos? *Desperate* apresenta poucas variáveis de mudança dentro do contexto geral da série que, enquanto estética, satisfaz todas as instâncias, seja a instância de produção, que tem um “modelo pronto e fabril dos episódios”, seja para o público, que mantém uma relação de apreciação e gosto pelo produto, seja para a narrativa, que estabelece a sua forma própria de contar história.

Desperate mostra-se, então, no contexto daqueles produtos em que a inovação, enquanto organização narrativa entre os episódios e temporadas, tem um lugar mínimo ou quase inexpressivo. Os 23 episódios analisados exibem um modo de contar história que repete elementos como apresentação de personagens e conflitos, modo como as situações são solucionadas, a banda sonora e o momento em que ela é inserida na narrativa, a plasticidade visual e, até mesmo, essa hibridização genérica (a repetição da mescla de gêneros numa única cena, por exemplo). Como afirma Eco (1989):

O verdadeiro problema é que o que interessa não é tanto a variabilidade quanto o fato de que dentro do esquema se possa variar ao infinito. É uma variabilidade infinita tem todas as características da repetição e pouquíssimas da inovação (p. 134).

Estas séries de padrão norte-americanas, a partir da análise de *Desperate*, compõem esse “time” de série em que os textos (narrativos) se repetem e se mostram cíclicos. Essa repetição, dessa maneira, propõe outra discussão, não tratada aqui nesta pesquisa, mas que levanta questões, tal como essa estética estar relacionada como uma marca autoral ou, até mesmo, como um elemento de qualidade do produto. Essa estética poderia ser considerada a uma imitação, repetição ou criação? Estabelecer uma homologia de organização narrativa pode ser considerado um modo estético? Com tantas características e elementos postos em análise, acredita-se que no, caso de *Desperate*, essa imitação está relacionada ao seu modo próprio e específico de contar suas histórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, M. B. (2006). *Argumentação, parábola e apólogo*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Linguística, Belo Horizonte - MG.

ANDRADE, R. M. B. de. (2003). *O fascínio de Sherazade: Os usos sociais da telenovela*. São Paulo: Annablume.

ARISTÓTELES. (2007). *Arte Poética*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret.

ARÊAS, V. (1990). *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

AUMONT, J. et al (1995). *A estética do filme*. Tradução de: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus.

BALOGH, A. M. (2000). *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Editora Edusp.

BANDEIRA, A. P. (2008). Os fãs de seriados norte-americanos e suas práticas. *Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação/PUCRS*. Anais [recurso eletrônico]/PUCRS. Porto Alegre: EDIPUCRS. Disponível em < <http://www.pucrs.br/orgaos/edipucrs/>>. Acesso em 24 jan. 2010.

BARONI, R. 2007. *La tension narrative*. Suspense, curiosité, surprise. Paris: Seuil.

BERGSON, H. (2007). *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.

BORELLI, S. H. S. (1996). *Ação, suspense, emoção: Literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC, Estação Liberdade.

BOURGAGE, R.; CAZEMAJOU, J. e KASPI, A. (1973). *Os meios de comunicação de massa nos Estados Unidos: imprensa, rádio, televisão*. Tradução: Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Agir.

BOURNEUF, R. e OUELLET, R. (1976). *O universo do romance*. Tradução: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina.

CALABRE, L. (2002). *No tempo do rádio: Radiodifusão e cotidiano no Brasil – 1923-1960*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro-RJ.

_____. (2007). No tempo das radionovelas. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo, PósCom-Metodista, a. 29, n. 49, p. 65-83, 2º sem. 2007.

CAPPARELLI, S. (1997). A periodização nos estudos da televisão. *Intexto*. Porto Alegre: UFRGS. Vol. 1(1): 1-16.

- CHILDS, P. (2001). Reading fiction: opening the text. *Library of Congress Cataloging-in-Publication Data*. New York, NY.
- COSTA, C. (2000). *A milésima segunda noite: Da narrativa mítica à telenovela – Análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume.
- DIZARD, W. (2000). *A nova mídia: a comunicação de massa na era da informação*. Tradução: Edmond Jorge. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- ECO, U. (1978). *O super-homem de massa: Retórica e ideologia no romance popular*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1989). A inovação no seriado. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (1994). *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2008a). *Obra aberta: Formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2008b). *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa dos textos narrativos*. Tradução: Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva.
- GOMES, L. G. (2007). *Fansites ou o "consumo da experiência" na mídia contemporânea*. *Horizontes. Antropológicos*. Porto Alegre. vol.13, n.28, p. 313-344.
- GOMES, W. (1996). Estratégias de Produção de Encanto. O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles. *Textos de Cultura e Comunicação*. BA: V.35, p. 99 -125.
- _____. (2004). La poética del cine y la cuestion del método em la analisis filmico. *Significação*. Curitiba, v.21, n. 1, p. 85-106.
- GONZÁLEZ, R. (1986). Prehistoria de la radionovela. *Revolución y Cultura*, N° 2, Ano XXX, Fev.
- GUIMARÃES, M. J. (2001). Ironia: uma primeira abordagem. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literatura*. Universidade de Porto. Série II, Vol. XVIII, p. 411-422.
- HEIDRICH, A. L. (1995). *O pensamento capitalista em Robinson Crusoe*. In: Revista Vidya, n° 14. p. 17-34. Editora Palotti. Santa Maria.
- HESMONDHALGH, D. e BAKER, S. (2008). Creative Work and Emotional Labour in the Television Industry. *Theory, Culture & Society*. SAGE Publications. Vol. 25 (7-8): 97-118.
- JACOBS, J. (2001). Issues of judgement and value in televisions studies. *International Journal of Cultural Studies*. SAGE Publications. Vol. 4 (4): 427-447.
- JENKIS, H. (1992). *Textual Poachers: Televisions fans & Participatory culture*. New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc.

KNOBLOCH, S. (2003). Suspense and Mystery. In: BRYANT, J. et all (orgs). *Communication and Emotion: Essays of honor of Dolf Zillmann*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

LÁZARO, A. (1996). *Amor: do mito ao mercado*. Petrópolis, RJ: Vozes.

LOPES, M. I. V de; BORELLI, S. H. S e RESENDE, V. R. (2002). *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus.

MACHADO, A. (2001). *A televisão levada à sério*. São Paulo: Editora Senac.

MAIA, G. (2007). *Elementos para uma poética da música*. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador-Ba.

MANZANO, L. (2003). *Som e Imagem no cinema: A experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP.

MARTHE, M. (2007). Desesperadas em série. *Revista Veja*. Ed. 2015, ano 40, nº 38. 04 de julho de 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. (2003). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ.

MARTÍN-BARBERO, J. e REY, G. (2004). *Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução: Jacob Gorender. 2.ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

MENDES, C. F. 2007. *Dramaturgia e Comicidade – Reconstruções*. *IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Dramaturgia/Dramaturgia%20e%20comicidade%20-%20Reconstrucoes%20-%20-%20Cleise%20Mendes.pdf>>. Acesso em 25 Jun. 2009.

OROZ, S. (1992). *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed.

PALLOTTINI, R. (1998). *Dramaturgia de televisão*. 1.ed. São Paulo: Editora Moderna.

PROPP, V. (1992). *Comicidade e Riso*. São Paulo: Editora Ática.

PEREIRA, P. G. (2008). *Almanaque dos seriados*. São Paulo: Ediouro.

RODRIGUES, V. J. S. (2006). *Coração de Ouro: o cinema melodramático de Lars Von Trier*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador-Ba.

RODRIGUEZ, A. (2006). *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. Tradução Rosângela Dantas. São Paulo: Editora Senac, São Paulo.

ROSA, R. A. (2003). *Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler*. Ijuí, Rio Grande do Sul: Unijuí.

ROSENFELD, A. (2006). *Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva.

SARAIVA, L; CANITO, N. (2004). *Manual do roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil.

SCOTT, A. J. (2004). The Other Hollywood: the Organizational and Geographic Bases of Television-Program Production. *Media Culture & Society*. SAGE Publications. Vol 26(2), p. 183-205.

SILVA, G. (2007). Desperate Housewives. *Revista Contracampo*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/69/desperatehousewives.htm>>. Acesso em 25 Jun. 2007.

SOUZA, M. C. (2004a). *Telenovela e representação social* – Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais

_____. (2004b). Analisando a autoria nas telenovelas. In: SOUZA, M. C. (org). (2004). *Analisando telenovelas*. Rio de Janeiro: EPapers.

STARLING, C. (2006). *Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sexy in the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda.

THOMASSEAU, J. (2005). *O melodrama*. Tradução: Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva.

TODOROV, T. (1979). *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva.

TOUS, A. (2008). *El text audiovisual: anàlisi d'una perspectiva mediològica*. Tese (Doutorado). Universitat Autònoma de Barcelona. Faculdade de Ciències de La Comunicació, Barcelona.

WATT, I. (1990). *A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.

XAVIER, I. (2003). Melodrama ou a sedução moral negociada. In: *O olhar e a cena*. São Paulo: Editora Cosac Naify.

YANAL, R. J. (1996). The paradox of suspense. *British Journal of Aesthetics*. Oxford University Press. Vol. 36. N° 2, April.

ZILLMANN, D. (1980). Anatomy of suspense. In: TANNENBAUM, P. H. (org.). *The Entertainment Functions of Television*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.