



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA

THAIANE DOS SANTOS MACHADO

**NARRATIVAS SEM FIM?
SERIALIZAÇÃO EM *DESPERATE HOUSEWIVES***

SALVADOR
2010

THAIANE DOS SANTOS MACHADO

**NARRATIVAS SEM FIM?
SERIALIZAÇÃO EM *DESPERATE HOUSEWIVES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Professora Orientadora: Maria Carmem Jacob

SALVADOR
2010

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Machado, Thaianne dos Santos.

Narrativas sem fim? Serialização em Desperate Housewives / Thaianne dos Santos Machado. - 2010.

154 f. : il.

Orientadora : Profª. Maria Carmem Jacob.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2010.

1. Análise do discurso narrativo. 2. Televisão - Seriados - Estados Unidos. 3. Desperate Housewives (Programa de televisão). 4. Ficção. I. Jacob, Maria Carmem. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.450973
CDU - 654.1(73)

THAIANE DOS SANTOS MACHADO

**NARRATIVAS SEM FIM?
SERIALIZAÇÃO EM *DESPERATE HOUSEWIVES***

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Comunicação

Salvador, 29 de Junho de 2010

Banca examinadora:

Maria Carmem Jacob (FACOM/UFBA) – Orientadora

Jéder Janotti Júnior (UFAL) – Examinador

Ludmila Moreira Carvalho (FACOM/UFBA) – Examinador

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

AGRADECIMENTOS

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por ter financiado parte da minha pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação em Cultura Contemporânea, por oferecer estrutura, bons profissionais e a essência humana para entender as aflições acadêmicas de seus alunos, as minhas particularmente;

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, e meu pequeno sobrinho Pedro, 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: Dina “Dinda”, Lúcia, Daniel, Ana Paula Boni, Jamille, Rose, Tati Gusmão, Fernando, Bruna, Janira, Danielle, Marília, Lica, Flávio, Myrna, Eliana, Diana, Mel e Pricila.

Aos parceiros da Nomad Interativa, Adelino Mont’Alverne, Flávio Carvalho e Laert Yamazaki, por entenderem meus momentos de pausa;

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 cliço 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.

ABSTRACT

This work presents the results of a study on *serialization*, a phenomenon that is becoming increasingly common in television serial narratives, particularly those produced in the United States. Based on the construction of a repertoire of audiovisual products, the North American television series tend to use strategies and elements of narrative organization that extend the period for which the series are shown and they also tend to fragment the narrative in order to increase the dependency between episodes and often between seasons. These *serialization* strategies were investigated in the series *Desperate Housewives* (USA/ABC, 2004), considered by critics and academics as a product, among contemporary series, that restored the idea of *continuity*, using resources and modes of narrative previously found in fictional products such as soap operas and telenovelas. The aim of this thesis is not to show that the phenomenon of serialization is an inherent feature of narratives today, but to determine its recurrence and form of organization within the narrative composition of the series in question.

Key words: serial narrative, *Desperate Housewives*, serialization, continuity, North American television series, fiction.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 – Visitas inesperadas e pessoas que entram na vida de outros
- Figura 02 – Micro-organização narrativa dos episódios
- Figura 03 – Episódio 02: Situação cômica – malogro de uma vontade humana
- Figura 04 – Episódio 14: Ilustração em cena que exemplifica comicidade e marcas de ironia
- Figura 05 – Episódio 06: Imagens ilustrativas do embate entre *Gabrielle* e *Juanita*
- Figura 06 – Desfecho do episódio retoma parábola inicial e dá pistas sobre a trama
- Figura 07 – Composição cênica-narrativa no episódio piloto
- Figura 08 – Closes apoiando a narração realizada pelas câmeras
- Figura 09 – Apoio da banda sonora na mudança de gênero de representação
- Figura 10 – Composição dramática quebrada pela ironia e comicidade
- Figura 11 – Gêneros de representação da ação oscilam com banda sonora intensificada
- Figura 12 - Apresentação de *Edie Britt* e composição de dimensão narrativa
- Figura 13 – Imagens de *Lynette Scavo* e caracterização de sua personagem
- Figura 14 – *Gabrielle Solis* sendo caracterizada no episódio piloto
- Figura 15 – *Bree Van De Kamp* e sua composição polida
- Figura 16 – *Susan Mayer* sob o ponto de vista da narradora
- Figura 17 - Desenvolvimento dos conflitos de *Gabrielle* entre episódios.
- Figura 18 – Os conflitos individuais de *Lynette* recortado entre episódios
- Figura 19 – *Gabrielle* é tema da parábola inicial que aborda filhos e maternidade
- Figura 20 – Desenvolvimento dos conflitos pessoais e mistério central
- Figura 21 – Resumos iniciais recuperam tramas desenvolvidas nos episódios
- Figura 22 – Ironias de *Bree Van de Kamp*
- Figura 23 – Ironia da relação imagem, câmera e narração
- Figura 24 – Cenas de comicidade de algumas *housewives*

ÍNDICE

CONVERSAS INTRODUTÓRIAS.....	11
1 NARRATIVA FICCIONAL, NARRATIVA FICCIONAL SERIADA, NARRATIVA FICCIONAL SERIADA TELEVISIVA.....	19
1.1 Preâmbulo Histórico: um olhar no passado das narrativas ficcionais seriadas.....	21
1.1.1 Narrativa seriada impressa: romance popular e romance-folhetim.....	21
1.1.2 A narrativa ficcional seriada nas ondas do rádio.....	32
1.1.3 <i>Sherazade</i> na TV: narrativas seriadas televisivas.....	36
1.2 Um padrão que se conforma nas narrativas seriadas televisivas norte-americanas.....	41
1.2.1 Os aspectos da produção seriada.....	47
1.2.2 O lugar da apreciação.....	51
2 NARRATIVAS SEM FIM: A QUESTÃO DA SERIALIZAÇÃO.....	56
2.1 Modos de organização narrativa das séries e a questão da serialização e continuidade.....	56
2.2 Destacando características de serialização.....	68
2.2.1 Por uma homologia de organização narrativa.....	71
2.2.2 Uma questão de gênero: “essa série é sobre o quê mesmo?”.....	80
2.2.2.1 Os modos cômicos e a hora do riso.....	85
2.2.2.2 Modos melodramáticos no seu modo clássico.....	93
2.2.2.3 Suspense e mistério garantindo a continuidade.....	98
3. ENTRANDO EM WISTERIA LANE: O CASO DE <i>DESPERATE HOUSEWIVES</i>.....	102
3.1 “ <i>Previously on Desperate Housewives...</i> ”.....	102
3.1.1 Lavando a roupa suja de <i>Wisteria Lane</i> : a série, o autor.....	102
3.1.2 O lugar da narração.....	107
3.1.3 O lugar da banda sonora.....	113
3.2 As personagens ou essas mulheres desesperadas.....	125
3.3 O contexto narrativo.....	132
3.3.1 Uma forte homologia de começo, meio e fim.....	132
3.3.2 Um caldeirão de ironia com pitadas de gêneros de representação da ação.....	140
REFLEXÕES FINAIS.....	148
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	152

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, que antecede o Curso do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, 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 compõem 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 de 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 encontrado 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 a 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 Starlling (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, encontra-se um preliminar histórico sobre as narrativas ficcionais televisivas. A questão da serialização, portanto, é colocada dentro de um processo histórico das narrativas ficcionais, apontando os principais produtos em que ela está presente. Iniciamos a nossa análise no romance de ficção que desponta dentro do cenário da literatura clássica, no qual os modos de contar história estavam mais preocupados com reprodução de histórias bíblicas ou santas. A introdução do romance de ficção, no universo cultural dos primórdios da formação de um público leitor, aponta para um dos primeiros modos de ficção

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.

seriada que é o folhetim. Inserida num contexto histórico europeu, no século XVIII, o folhetim configura-se como um dos primeiros modos de organização narrativa recortada que, no decorrer do tempo, foi modificado e adaptado a outras mídias. Assim, segue a este preâmbulo histórico que passeia pelas narrativas ficcionais radiofônicas, as radionovelas, chegando à televisão, com as *soap operas* e telenovelas. As séries, produto de interesse neste projeto, são apresentadas, em seguida, sendo direcionadas para as produções aos *moldes* norte-americanos. Chegamos ao final deste capítulo, portanto, com uma noção histórica sobre as narrativas ficcionais televisivas seriadas, e como ela se apresenta na produção norte-americana, região que conformou um padrão de produção e consumo.

A segunda parte está preocupada em caracterizar esse fenômeno de serialização, de narrativa contínua. Partindo dos pressupostos teóricos de Calabrese (1987) e Eco (1989) como já foi colocado, 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, NARRATIVA FICCIONAL, NARRATIVA FICCIONAL SERIADA, NARRATIVA FICCIONAL SERIADA TELEVISIVA

Contar histórias, “reais” ou “inventadas”, é uma atividade natural à humanidade em todas as épocas. Na Idade Antiga, Média, Moderna e Contemporânea, as estórias, fábulas e epopeias sempre permearam o imaginário humano. Do mesmo modo, contar história “em pedaços” constituiu-se uma tradição que está longe de ser denominada como uma prática atual, advinda exclusivamente de veículos de comunicação, como a televisão. Essa narrativa fracionada envolve não somente a construção de uma boa trama, mas a criação de uma “engenhosidade” que instaure, em seu público, um sentimento de se manter vivo para acompanhar o desenrolar dos acontecimentos dia após dia. Não é à toa que uma das obras mais conhecidas neste universo, *As Mil e Uma Noites*⁸, tenha se tornado notável. Óbvio que naquele tempo, *Sherazade* não imaginava que estaria construindo um universo ficcional que poderia passear por diversos formatos tempos depois. Porém, entreter o seu sultão contando histórias fracionadas, cheias de mistérios, durante mil e uma noites, não nos parece algo incomum nos dias atuais. *Sherazade* foi um grande prenúncio de uma estrutura de uma obra fracionada, contada em pedaços e, nesse caso, não estamos falando de nenhum gênero ou formato classificatório, mas de um modo de contar uma história que permaneceu por séculos e perpassou por diversos meios de comunicação. Claro que não há aqui uma tentativa de convencer que esta tenha sido a “obra” inaugural, de um nascimento de um modo narrativo, mas, sem dúvida, representa os primórdios do que veremos na literatura, com os romances e folhetins, por exemplo, e na televisão, com as telenovelas e seriados.

Pensar na maneira como uma trama se desenvolve e é recortada para a apreciação e, principalmente, sem que ela perca a sua unidade, a sua relação com os fragmentos e seu eixo central, é buscar um conhecimento sistematizado desse mistério semelhante ao de *Sherazade*. O que vemos hoje, na atualidade, são formas contemporâneas dessas *mil e uma noites*, desse conto narrativo recortado, dessa junção de elementos que gera a expectativa para acompanhar o desenrolar de tramas, por um determinado período, com sofisticções possíveis para diferentes

⁸ *As Mil e Uma Noites* é uma compilação de contos da literatura árabe, datados entre os séculos IX e XVI. A narrativa nasce da história do sultão das Índias, Shariar, que, ao ser informado por seu irmão que foram traídos por suas respectivas esposas, resolve que, a partir daquele dia, iria a cada noite dormir com uma virgem e, no dia seguinte, a mandaria matar. Eis que, numa dessas, encontra Scherazade, uma linda mulher, inteligente e de boa memória que, para livrar-se da morte passa a contar histórias, durante mil e uma noites, cheia de mistérios e, sobretudo, ganchos para serem desvendados no dia seguinte. Segundo o prefácio da obra de Andrade (2003), Eduardo Menezes afirma que “Sherazade é assim a precursora do suspense, esse estratagem político no seu caso – visto que, apoiando-se na Memória e lidando com o tempo, vai estimulando a curiosidade e o desejo mediante a astúcia e a magia de sua imaginação, a fim de reeducar o tirano e abrandar os costumes do seu reino – mas, que é também recurso das narrativas em série, como até hoje o fazem nossas telenovelas” (p. 15).

públicos e formatos. O que seria, então, isso que chamamos de narrativas seriadas? O que seria esse modo particular de contar histórias aos pedaços? Quais seriam os elementos presentes nesta narrativa ficcional seriada que compõe estrategicamente este modo fracionado de contar histórias?

Pensando em narrativas ficcionais, pensemos, também, nos contextos culturais, econômicos e sociais em que essas narrativas são desenvolvidas e que levaram a uma tradição temática, íntima no repertório do atual consumo dessas narrativas. As tradições melodramáticas e sentimentais utilizadas nessa narrativa, por exemplo, não são algo intrínseco às ficções televisivas e não parecem ser “escolhidas” para ocupar o universo de histórias fracionadas de forma aleatória. Nem, tão pouco, o caráter comercial dado a elas tenha sido fruto de uma recente descoberta de uma indústria de “entretenimento” muito bem organizada, como é atualmente. Entender essa construção narrativa fracionada é, também, um desafio de localizar, dentro da história de sua composição, elementos e contextos presentes no produto ficcional que vemos hoje. Antes mesmo do cinema e da televisão, grandes conhecidos nesta “indústria de fazer narrativas”, a literatura - os romances do século XVIII e os folhetins do século XIX -, já nos forneciam esse princípio central de estruturação de uma narrativa fracionada.

O caminho percorrido por isso que chamamos de narrativa ficcional seriada traduz um montante de elementos estratégicos que foram se reconfigurando durante o tempo e criando modos narrativos próprios ao seu período e linguagem. O *Édipo Rei*, de Sófocles lá do teatro grego em 427 a.C, não seria o mesmo de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe em 1719, nem o *Rocambole*, de Ponson du Terrail em 1857, muito menos o nosso brasileiro *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, em 1968. Porém, mesmo tendo sido construídos em épocas distintas, a semelhança, quanto à utilização de recursos como as peripécias apresentadas, desenroladas e finalizadas, pode ser identificada neste “modo” de como se conta uma história, de como se desenvolve uma trama, de como se compõe uma narrativa, dentro de um contexto, de uma linguagem, de uma estratégia que lhe são próprias enquanto obra (folhetim, *soap opera*, telenovela, seriado etc) e enquanto narrativa seriada. Entender o ponto de partida deste universo geral que as narrativas seriadas compõem através de sua tradição nos faz compreender que este fenômeno, de contar histórias em pedaços, constitui uma prática intimamente relacionada à ideia de serialização televisiva.

1.1. PREÂMBULO HISTÓRICO: UM OLHAR NO PASSADO DAS NARRATIVAS FICCIONAIS SERIADAS

1.1.1. NARRATIVA SERIADA IMPRESSA: ROMANCE POPULAR E ROMANCE-FOLHETIM

No século IV A.C, muito antes de o romance ser configurado um gênero literário, Aristóteles já falava sobre narrativas, construção de enredos e fábulas. A *Poética*, pequeno tratado sobre ficção e representação teatral e literária, distingue as seis partes de composição da tragédia, tais: os *caracteres*, a *elocução*, o *pensamento*, o *espetáculo* apresentado, o *canto* (*melopeia*) e a *fábula*. Os *caracteres* estariam no que hoje chamamos de caracterização das personagens; o *pensamento*, nas personagens que agem pelo caráter, onde elas encontram conteúdo do assunto que a tragédia pontua; por *elocução* entende-se como a composição métrica, o *espetáculo*, a encenação; a *melopeia* corresponderia à composição musical, à composição melódica. E a *fábula*, que, para Aristóteles, constitui o mais importante dentre os seus elementos, seria o princípio e a alma da tragédia, a “organização dos fatos”, onde se encontram as peripécias e os reconhecimentos. “É a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade” (Aristóteles, 2007, p. 36). Se as personagens agem, por exemplo, é porque imitam uma ação e é nesta imitação, nesta unidade, que está a fábula. Essa preocupação com enredo, entretanto, não ficou debruçada somente no gênero de representação trágico. O que Aristóteles descreve na tragédia são partes constituintes desta engenhosidade de construção narrativa, com princípio, meio e fim, onde todas as partes e elementos compõem uma “imitação de ação completa formando um todo e de certa extensão” (p. 39).

Pensando nesse “modelo aristotélico”, mesmo no teatro grego clássico a que ele dedica esta descrição, aplicá-la ao romance não seria irrelevante, já que ele passou a ser entendido como uma história, uma fábula. Esse “modelo” de construção de uma fábula é explicado por Eco (1978) na relação com o romance, do modo como o conhecemos, de ênfase nas narrativas ficcionais. Desta maneira, Eco (1978) define o que seria uma “receita aristotélica” simples:

Tomem uma personagem com o que o leitor possa identificar-se, não decididamente ruim mas tampouco excessivamente perfeita, e façam com que lhe aconteçam casos tais que ela passe da felicidade à infelicidade ou vice-versa, através de peripécias e reconhecimentos. Retesem o arco narrativo além de todo limite possível, de modo que o leitor e o espectador experimentem piedade e terror a um só tempo. E quando a tensão tiver atingido o auge, façam intervir um elemento que

desate o nó inextricável dos fatos e das conseqüentes paixões – um prodígio, uma intervenção divina, uma revelação e um castigo imprevisto; que daí sobrevenha, de algum modo, uma catarse – aliás, em Aristóteles, não fica claro se catarse é purificação da audiência, aliviada do peso que enredo insustentável lhe impusera, ou purificação do próprio enredo, que encontra finalmente uma solução aceitável, coerente com a idéia que temos sobre a ordem lógica (ou fatal) dos eventos humanos. E acabou-se a história (p. 20).

Parece simplório, mas, segundo o autor, estaria aí o cerne dos modos de contar história. Para ele, essa “receita aristotélica” dá lugar a dois modos de interpretação de como uma composição narrativa deve se estruturar, sendo eles de estrutura *problemática* e de estrutura *consoladora*. Entendendo melhor essa questão colocada por Eco, ele explica que, na composição narrativa de estrutura problemática, a história propõe um problema e o leitor, ao invés do alívio e da consolação, chega ao final da trama com interrogações sem respostas. Em oposição, a narrativa problemática tem-se o caráter de consolação, onde a “solução aceitável” não estaria só relacionada ao princípio de verossimilhança⁹, mas, também, aos modos como uma trama, uma narrativa soluciona os seus nós. A ideia de consolação seria um dos caminhos de interpretação deste modelo aristotélico, onde “a trama, resolvendo os nós, consola-se e consola-nos. Tudo acaba exatamente como se desejava que acabasse” (p. 23). O herói dessa interpretação do modelo aristotélico, segundo ele, luta contra o mal e, caso ele venha morrer, que seja para justificar alguma ação da narrativa e seguir a composição da “satisfação das expectativas”. Os modos dados pela narrativa para que esta consolação se efetive podem ser inúmeros, mas a satisfação deve ser realizada por uma solicitação do leitor. Essa ideia de uma narrativa, que é composta segundo mecanismos que satisfaçam uma apreciação, ele chama de “romance popular”¹⁰, na verdade do romance de narrativas ficcionais que conhecemos nos dias atuais e que, durante um período foi visto como uma “nova forma literária”.

⁹ O princípio de verossimilhança estaria ligado ao que Aristóteles explica na *Poética*. Na ideia de verossímil do que é aceitável, do que é possível dentro de uma representação da ação. Ou seja, verossimilhança ao conectar fatos, histórias de forma lógica (entrecho das ações, composição dos atos, encadeamento da narrativa), diferente de uma ideia realista com uma verdade, com um mundo real. Essa verossimilhança aristotélica aceita o fantasioso, entretanto, na narrativa deve ser aceita de forma lógica com toda a ação representada.

¹⁰ Eco explica que, em sua concepção, a ideia de popular não deve ser compreendida como um produto feito para povo e/ou consumido pelo povo, mas porque a construção de sua história, a sua composição, trazia o que o seu público esperava no seu desenlace. “O modelo aristotélico abre para o narrador, marca a diferença que caracteriza o romance chamado ‘popular’ não porque seja compreensível para o povo, mas porque, como sabia Aristóteles, ligando os problemas da Poética aos da Retórica, em última instância, o construtor de enredos deve saber o que seu público espera” (Eco, 1978, p. 23).

Percorrer esta interpretação do “modelo aristotélico”, realizada por Eco, nos ajuda a compreender as narrativas ficcionais do que ele chama de “romance popular”. A preocupação – dentre outras possíveis – estava em desenvolver uma diferenciação que nos remetesse a uma forma literária que não poderia ser comparada com as obras clássicas de autores clássicos (como o próprio Aristóteles, Homero, Cícero, dentre outros), nem com os textos religiosos (retirados da Bíblia ou das narrativas que contavam a vida dos Santos, por exemplo). Por isso, esse romance, com o qual Eco se preocupa e que vai chamar de “popular”, era um questionamento sobre o surgimento de um gênero literário diferente da prosa de ficção que era escrita na Grécia ou na Idade Média. Uma história que, em inícios do século XVIII, começava a ser contada e fazia indicações de elementos e temas que constituía uma “nova forma literária”, de um novo modo de compor e contar histórias (plenamente) ficcionais.

Ian Watt, em *A Ascensão do Romance* (1990)¹¹, obra considerada o início de um questionamento sobre o romance como um novo gênero literário, levanta em sua análise o público leitor como um dos principais motivos do surgimento deste “novo” romance, principalmente na Inglaterra. O autor afirma que uma mudança da classe leitora, não só nos gêneros literários, mas também com uma maior força dos textos jornalísticos, aponta direções de mudanças para o surgimento deste “modo de contar história” que distingue as outras formas literárias produzidas anteriormente. O que Watt traz é uma acepção nova do que iremos conhecer posteriormente como o “realismo literário”, que veio em oposição a um modo romântico e renascentista de contar histórias. Esse “realismo literário”, a que este romance se propunha, estava ligado a uma sociedade que saía de um regime político, social e econômico do feudalismo para um processo de práticas e relações modernas.

Estamos falando de uma Europa, mais especificamente da Inglaterra, do início do século XVIII, onde uma classe burguesa se estabelecia e tornava-se detentora do capital econômico e um processo de Revolução Industrial estava em eminência. Além disso, nos planos dos pensamentos filosóficos, estava em voga uma filosofia realista, encabeçada principalmente por Locke e Descartes¹², onde a busca da verdade era uma questão inteiramente individual e os problemas filosóficos, relacionados a uma identidade pessoal, despertavam grande interesse. Nesse cenário, uma “nova forma literária” segue estes elementos da vida social, política, econômica e artística e o

¹¹ A primeira publicação deste livro foi realizada em 1957, de título original *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson e Fielding*.

¹² Para John Locke a busca do conhecimento deveria ocorrer através de experiências e não por deduções ou especulações e as experiências científicas deveriam ser baseadas na observação do mundo. Locke também afirmava que a mente de uma pessoa ao nascer era uma tábula rasa, ou seja, uma espécie de folha em branco. As experiências que esta pessoa passa pela vida é que vão formando seus conhecimentos e personalidade (Chibeni, 2007).

romance surge como um anseio destes “novos leitores”, de diferentes pensamentos e expectativas de mundo real e verdade. Sobre estes novos leitores, aos quais Watt atribui grande parcela de contribuição para o surgimento do romance, era grande parte de uma população, do território inglês, analfabeta e de baixo poder aquisitivo.

Os livros comercializados, naquele período, davam poucas oportunidades para que esta classe, de pouco capital econômico e cultural, pudesse usufruir dos clássicos da literatura. “O que se pagava por um romance podia sustentar uma família por uma ou duas semanas (...). O romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média (...), estritamente falando não era um gênero popular” (p. 40). Para atender a esta demanda, começam a surgir publicações de romances em edições mais baratas e, principalmente, em jornais, que publicavam pequenos contos ou romances em capítulos. O “semianalfabetismo” contribuiu para um gosto maior por leituras de ficção e, mesmo o acesso gratuito dado a algumas bibliotecas a leituras de não ficção, eram os livros que contavam históricas ficcionais que atraíam o público deste período, e, segundo o autor, as mulheres eram em maior número¹³, principalmente, por serem detentoras de maior tempo livre¹⁴.

Para Watt, o grande ponto de delimitações entre essas formas literárias está na sua própria narrativa. Romancistas como Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding¹⁵, autores que ele toma como os precursores, seriam os responsáveis por esta mudança nos modos de escrever

¹³ Razões para o público feminino ter sido de maior montante são inúmeros, segundo Watt. Um deles seria a quantidade de tempo livre atribuído às mulheres, especialmente nos centros urbanos e, principalmente nas camadas média e alta da sociedade. Em meio a uma Revolução Industrial instaurada, os afazeres domésticos, que antes tomavam todo o tempo de uma mulher, seriam diminuídos pela facilidade de compra de produtos manufaturados. Agora, não era preciso cozer, fiar, tecer, fabricar velas ou sabão, tudo já poderia ser encontrado pronto e, por isso, sobram-lhe mais tempo para as leituras, agora divididos entre os trabalhos manuais. Com suas determinadas proporções e “doses de exagero” sobre a relação entre o ócio feminino, a questão econômica e o aumento do público leitor, o fato é que é nas mulheres que o romance encontra o seu lugar. É para elas que o romance começa a se dirigir e se estruturar de forma cada vez mais ficcional e, também, utilizando temas não antes incorporados às formas literárias anteriores.

¹⁴ Essa questão do tempo livre é explicada por Costa (2000) como sendo uma das consequências deste novo panorama social e capital que era desenhado neste período. Segundo a autora, o fim de uma comunidade feudal, tomada pelas máquinas e divisão de trabalho, dada pela Revolução Industrial, faz crescer uma massa urbana que começa a viver num esquema capitalista onde horas de trabalho são estabelecidas, da mesma forma que o “tempo de descanso”. Esse “tempo livre de descanso”, agora remunerado, dá certa liberdade a este indivíduo que agora pode escolher formas de lazer não antes possíveis. “O tempo livre, ou seja, aquele no qual não trabalha, passa a ser visto como disponibilidade, liberdade, descanso e lazer” (p. 81). Falando de uma classe feminina em que, sendo de classe média e alta, passa a ter o “tempo livre” dos seus afazeres domésticos e, também, de uma classe feminina de classe mais baixa que é introduzida ao mercado de trabalho e está nesta condição “temporal” colocada pela autora. Mais à frente, ela vai explicar que este processo irá contribuir, fortemente, para a formação do público do folhetim.

¹⁵ Henry Fielding, romancista inglês do século XVIII, ficou mundialmente conhecido pelo seu romance *A História de Tom Jones (The History of Tom Jones, a Foundling)*, de 1749. Ele foi um dos defensores de uma *verossimilhança* no universo ficcional literário, aproximando as histórias desta verdade pregada no realismo literário, o que ele chama de *new species of writing* (Watt, 1990). Nesta mesma linha também se encontrava Samuel Richardson, com *Pamela* (1741), também dentro desta classificação de romance moderno, de narrativa realista.

uma narrativa literária. O romance, *novel*¹⁶ tinha o caráter inovador, original e enredos inteiramente inventados ou baseados em acontecimentos do período. “O enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como foram usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada” (p. 17).

Daniel Defoe, por exemplo, é o nome deste novo gênero literário. Seu mais (re)conhecido romance *Robinson Crusoe*, publicado em 1719, na Inglaterra, é considerado o marco desta mudança narrativa de grandes preocupações com a verdade, com a realidade¹⁷. Como diz Watt, esse romance indica uma ascensão de uma sociedade moderna “regida basicamente pela idéia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação aos outros indivíduos” (p. 55), com rompimentos de uma tradição passada onde as estruturas sociais eram menos rígidas. Agora, assim como neste romance, “os arranjos sociais já não eram a família, a igreja, a guilda, o município, ou qualquer outra unidade coletiva, mas o indivíduo: ele era o responsável pela determinação de seus papéis econômicos, social, político e religioso” (p. 56).

Robinson Crusoe é inspirado na história do marinheiro escocês *Alexander Selkirk*, resgatado de uma ilha aparentemente deserta, em 1709 (por isso, o endosso do autor ao afirmar que sua narrativa era verdadeira). Na narrativa, *Crusoe*, nascido em 1692, desobedece às advertências paternas, abre mão dos cânones familiares e lança-se às aventuras marítimas. Este é o início de suas aventuras onde a personagem enfrenta os mais diferentes obstáculos, como lutas com mouros africanos, naufrágio em ilha deserta (onde fica durante 28 anos), lutas pela sua sobrevivência etc. Ao retornar à Inglaterra, 35 anos depois, levando dinheiro resgatado de navios espanhóis, descobre que seus pais e irmãos haviam morrido (ficando somente duas irmãs) e que

¹⁶ O autor inclusive pontua que o termo *novel*, do inglês, não significa somente romance, mas também o “novo”.

¹⁷ “*Crusoe* nos conta os maiores detalhes que poderíamos esperar ler sobre algo e sua autobiografia: o lugar e o ano de seu nascimento, a identidade de seus pais, seu nome e a origem de sua família. Primeiro passo de Defoe em escrever esse romance é tentar convencer seus leitores da sólida realidade de *Robinson Crusoe*. Em outras palavras, Defoe deseja que o leitor acredite que isto é 'real' ou 'verdade' e atenderá ser todo mais convincente por iniciar a escrita com a própria voz de *Crusoe*. Em breve, Defoe atende ao que o crítico francês Roland Barthes chama de 'efeito de realidade': a criação objetiva através de inumeráveis detalhes acreditáveis de um mundo ficcional que não é literal, mas uma imitação inteiramente plausível da realidade em que tudo pode acontecer, dando uma lista inicial de circunstâncias, aparecimentos lógicos e certamente prováveis. [Tradução minha de: “*Crusoe telling us the most basic details that we would expect to read about someone from their autobiography: the place and year of their birth, the identity of their parents, their name and family origins. Defoe's first step in writing the novel is to try to convince the reader of the solid reality of 'Robinson Crusoe'. In other words, Defoe wishes the reader to believe that this is a 'real' or 'true' story and the attempt will be all the more convincing for being written in Crusoe's own voice. In brief, Defoe attempts what the French critic Roland Barthes has called 'the reality effect': the objective creation through innumerable believable details of a fictional world which is not a literal but an entirely plausible imitation of reality in which everything that happens, given an initial set of circumstances, appears logical and indeed likely*”]. (Childs, 2001, p. 17).

todos os seus bens foram doados à Coroa Portuguesa. Muda-se para Lisboa, casa-se, tem três filhos, fica viúvo e, logo em seguida, é convidado pelo sobrinho para uma viagem às Índias Orientais, cujas aventuras são relatadas nos dois romances seguintes, publicados em 1719 e 1720¹⁸. Com este romance, Defoe traz, pela primeira vez, numa obra essencialmente ficcional, um individualismo econômico de um personagem sem apegos familiares e laços sociais convencionais, de relativa fraqueza religiosa, em busca de seu destino e que, segundo Watt, concretiza “o grande anseio da civilização moderna: a absoluta liberdade econômica, social e intelectual do indivíduo” (p. 77).

Crusoe, portanto, inicia este caráter inovador de criar personagens e situações, que se aproximavam de uma realidade mais próxima de seus leitores. Pensando numa organização narrativa, Defoe (assim como outros romancistas) propõe mudanças no enredo e nas personagens onde, nesta “nova forma literária”, viviam suas ações num determinado tempo e espaço narrativo¹⁹. No que diz respeito aos personagens, por exemplo, a “novidade” dada a esta forma literária está no modo como ele é construído nesta perspectiva “individualista”. Havia, portanto, uma intenção do romancista em apresentar um personagem como indivíduo particular, com nomes de indivíduos da vida real, possuidores de nome e sobrenome como de qualquer indivíduo daquele contexto social contemporâneo. Como afirma o autor:

Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função. Nas formas literárias anteriores evidentemente as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas (...). De qualquer modo os nomes situavam as personagens no contexto de um amplo conjunto de expectativas formadas basicamente a partir da literatura passada, e não do contexto da vida contemporânea (p. 19-20).

¹⁸ Segundo Heidrich (1995), *Robinson Crusoe* consiste em três obras sobre a mesma aventura: a primeira, publicada em 1719, foi “Vida e aventuras pasmosas surpreendentes do marinheiro Robinson Crusoe, de Iorque” (*The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe, of York, meriner*); a segunda, divulgada no mesmo ano, “Ulteriores aventuras de Robinson Crusoe” (*The Farther adventures of Robinson Crusoe*); e, em 1720, “Reflexões graves de Robinson Crusoe” (*The serious reflections during the life of Robinson Crusoe*).

¹⁹ Watt vai mais além ao afirmar que não bastava o personagem ser um indivíduo, ou personificado numa realidade individualista, mas assim como um indivíduo que tem um passado, presente e futuro. O tempo deveria ser introduzido neste romance e deveria estar relacionado dentro de um espaço físico. Ou seja, as situações e ações das personagens deveriam ser desenvolvidas num período de tempo e num determinado espaço. As formas atemporais, ou passadas, da forma literária anterior, não cabiam a esta personagem e, neste contexto, o espaço é correlativo ao tempo. (p. 24-26).

Da mesma maneira, as temáticas que serão abordadas nesse romance, irão refletir o contexto social e não poderão fugir deste realismo formal. Temos, pois, “a premissa ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, as particularidades da época e locais de suas ações” (p. 31). Desta maneira, este romance que começa a ser difundido no século XVIII, não tarda a atingir um público de grandes proporções e é no século seguinte que ele inicia o que Bourneuf e Ouellet (1976) chamam de processo de “massificação” literária. Para uma classe popular que começa a ter melhores instruções, o preço de um livro ainda parecia o principal impasse para introduzir a leitura dentre os seus hábitos de lazer. Entretanto, uma burguesia, que ansiava por entretenimento e não tinha um capital cultural para usufruir das obras clássicas, vai achar nesse tipo de ficção literária sua “leitura frívola”. E, em consequência, a redução dos custos de impressão e a introdução intensa dos jornais fazem nascer o *folhetim*, que será responsável, no século XIX, pelo forte consumo literário e por oferecer ao público uma estrutura narrativa recortada, contada aos pedaços. Agora se reconfigura não somente a narrativa ficcional, mas a narrativa ficcional “em série” onde, num cenário econômico, procura maior vendagem de folhetos (jornais) – já que os “picotes narrativos” pediam que o leitor comprasse o exemplar do dia seguinte - e, num cenário ficcional, a história discorre um curso previsto pelo autor, com uma estruturação de enlaces, desenvolvimentos e desfechos que cria um modelo ficcional de estratégias de “criação de hábito” e acompanhamento dia após dia.

A Revolução Industrial, como foi colocada anteriormente, contribui para a formação desse público que, munido de melhores condições escolares, o que não significava um público intelectualizado, via no folhetim um modo de aproveitar o seu “tempo livre de descanso”. Segundo Costa (2000), o gênero foi inserido num universo cultural “do qual era uma metáfora perfeita e instaurava um imaginário que vinha ao encontro dos anseios planejadores da burguesia, além de mostrar, de todas as maneiras, que o tempo de descanso, podia ser ele também altamente lucrativo para o processo industrial” (p. 88). Esse processo industrial, também presente no universo cultural, torna o indivíduo consumidor de bens simbólicos, antes não acessíveis e, também, implanta o sistema de lucratividade. Assim como no comércio, as artes também tinham que entrar no processo de auto-sustentabilidade (já que, neste período, os famosos mecenas não tinham mais tanta autonomia para impor restrições), ou seja, era preciso criar produtos culturais, de entretenimento, que atingissem um grande público e se mantivesse a partir de sua lógica de produção e consumo.

O folhetim, de certa maneira, trazia uma nova configuração deste esquema entre criação, produção e consumo. Como afirma Martín-Barbero (2003), esse *modo de escrever*, que é marcado,

agora, por um esquema periódico, que não tem estrutura fechada de um livro e que sofre fortes pressões “salariais”, influencia no *modo de leitura* de um público que rompe uma distância com o escritor, com maiores possibilidades de interpelação. Ele continua dizendo que:

O estatuto da comunicação literária sofre com o folhetim um duplo deslocamento: do âmbito do livro para o da imprensa – o que implica a mediação das técnicas da escritura jornalística e da técnica do aparato tecnológico na composição e na diagramação de um formato específico – e do âmbito do escritor-autor, que agora só entra com a “matéria-prima” e que por vezes, mais do que escrever, reescreve, para o editor-produtor, que é quem muitas vezes “tem o projeto” e dirige a sua realização (p. 185).

Dessa maneira, as matrizes comerciais das narrativas ficcionais iniciam o debate sobre o que Martín-Barbero fala sobre o *modo de trabalhar* que impõe um formato ao escritor. A lógica mercantil está instaurada, assim como uma lógica publicitária (já que é necessário manter custo de produção, pagamento de profissionais e impressão), e a sua distribuição e consumo passam longe do “culto da cultura”, formando um quadro de elementos que colocam esse produto massivo e popular numa mescla entre exigências de mercado e uma demanda cultural. Assim, essa literatura ficcional seriada, de origem francesa, veiculada pela primeira vez por Émile de Girardin²⁰, parecia o projeto mais adequado: atraía grandes consumidores, publicado em jornais impressos diariamente (o que significa menor custo de produção, se comparado com um livro) e utilizava uma estratégia muito semelhante ao que vemos na ficção televisiva, que é, como foi dito anteriormente, a criação de um hábito.

Obviamente que, em seu surgimento, esse hábito não era tão explícito, já que os primeiros folhetins eram os romances recortados de um dia para o outro, como se fossem obras publicadas aos pedaços (algumas delas, inclusive, quando faziam sucesso, eram publicadas por editoras mais comerciais). Não havia, inicialmente, uma preocupação em criar um modo narrativo onde fosse criado, no espectador, o desejo de continuar acompanhando a história, pois a pretensão de maior vendagem ainda era a maior preocupação (Costa, 2000). Entretanto, não demorou que escritores, romancistas e, principalmente, empresários percebessem a necessidade de compor uma narrativa que compusesse estratégias próprias de leituras e criação de fidelidade de leitura, deixando de ser, somente, um processo de edição de um texto pré-existente.

Inicia-se, então, um caminho de construção de identidade a este produto que é dado tanto pelo modo de contar histórias, quanto pelos temas que eram tratados na narrativa. Costa (2000)

²⁰ Dono do jornal francês *La Presse*, primeiro a publicar o romance da forma folhetinesca, no ano de 1836.

afirma que o folhetim constitui-se como um gênero, e não um processo de edição, já que ele se organizava de um modo em que havia “uma trama central e inúmeras subtramas que se enrolavam umas nas outras tendo por objetivo predominante o desenvolvimento da ação e da aventura” (p.121). Havia, neste modo “picotado” de costurar essas tramas, uma estratégia que era utilizada como elemento narrativo: o gancho. Este auxílio, que interrompia a ação no seu maior momento de tensão, adiava o desfecho da trama e a satisfação de expectativa dos leitores, além de compor um ritmo narrativo²¹. Afirma a autora, “o gancho é mais do que um corte na história, é um elemento de sua construção, uma arte particular do autor” (p. 90). Ela vai mais além:

É ele [*o gancho*] que caracteriza essa forma de narrativa seriada que é o folhetim e que se distingue de outros romances também publicados aos pedaços, mas cuja interrupção constitui-se apenas em divisões que não criam expectativas, anseios nem tensões. O verdadeiro seriado é aquele que à maneira de *As mil e uma noites*, renova dia a dia a curiosidade e estabelece uma relação contínua e permanente entre narrador e ouvinte (p. 90).

Martín-Barbero (2003) aprofunda algumas especificidades deste gênero que se formava, pensando em níveis de traços textuais e processo de escritura, na relação entre parâmetros comerciais e o *mundo do leitor*. O primeiro traço é quanto à organização material do folhetim do texto, o que ele chama de *dispositivos de composição tipográfica*. O folhetim, segundo o autor, possui uma tipologia e letras grandes, claras e espacejadas que, numa lógica de leitura, diminuía o esforço do seu público e, enquanto lógica comercial, “era uma estratégia para vender mais páginas e assim faturar mais” (p. 192). E mais, essa lógica de leitura traduzia uma maior inclinação já que, imerso num universo de poucos leitores alfabetizados, aumentava o desejo em apreciar estas narrativas, já que “os mecanismos da tipografia e da composição material desempenharão papel importante na constituição desse desejo” (p. 192).

O segundo dispositivo assinalado pelo autor, e já comentado anteriormente, é o de *fragmentação de leitura*, relacionado à fragmentação da narrativa e por outros conjuntos de fragmentos que vão desde a quebra de frases, parágrafo, até a divisão do episódio em partes, capítulos e subcapítulos. Sendo estes últimos, os responsáveis por uma unidade de leitura que articulam o recurso narrativo a leituras sucessivas sem a perda do sentido global da narrativa.

²¹ Martín-Barbero (2003) dá a essa composição narrativa a uma criação do suspense. A organização por episódio seria, em sua opinião, o responsável por esse suspense, onde cada unidade compõe informações que satisfazem a curiosidade do leitor. Entretanto, essa estratégia deve se dar de tal forma que o leitor acompanhe os trechos e não se sinta de alguma forma confundida. “O suspense introduz assim outro elemento de ruptura com o formato-romance, já que não terá um eixo, e sim vários, que o mantêm como narrativa instável, indefinível, interminável” (p. 194).

Como ele assinala, “boa parte do sucesso ‘massivo’ do folhetim residia aí: numa fragmentação do texto escrito que incorporava os cortes ‘produzidos’ por uma leitura não-especializada como é a leitura popular” (p. 192-193). O terceiro dispositivo, que ele chama de *sedução*, diz respeito a uma estruturação aberta²² dos episódios, onde “a organização narrativa em *episódios* opera com os registros da duração e do suspense” (p. 193). Essa lógica de duração da narrativa, com um novo tipo de personagem que se envolvia em várias peripécias, inicia, para Martín-Barbero, uma ampliação de maior interferência do público nos acontecimentos narrados. E essa configuração, atende também à lógica comercial, sendo, portanto, ideal para esse gênero e todos os outros que se formaram em seguida. Assim, para ele:

A estrutura aberta, o fato de escrever dia após dia conforme um plano que, entretanto, é flexível diante da reação dos leitores também se inscreve na confusão da narrativa com a vida, permitida pela duração. Estrutura que dota a narrativa de uma permeabilidade à “atualidade” que até hoje, na telenovela latino-americana, constitui uma das chaves de sua configuração como gênero e também de seu sucesso. Sabe-se que o *feedback*, ao criar a sensação de participação, aumenta o número de leitores e, portanto, o negócio (p. 194).

O quarto dispositivo, *de reconhecimento*, tem a ver com a identificação do mundo narrado com o mundo do leitor popular, onde o reconhecimento vai além da identificação *das* personagens, mas sua identificação *com* elas. Esse processo está ligado não só com o modo como a narrativa se estruturava – já que o leitor acompanhava o desenrolar da narrativa acompanhando a trajetória da narrativa do herói, ao mesmo tempo em que sua ação se complexifica com outras que

²² Essa idéia de estrutura aberta dialoga com a discussão proposta por Umberto Eco em seu livro *Obra Aberta*, publicado pela primeira vez em 1962. O autor propõe uma reflexão de modelos de obras consideradas abertas, onde não pontua uma estruturação objetiva, mas uma estrutura de relação frutiva que todos nós experimentamos, na relação entre produção (autor) e consumo (fruição). Como afirma Eco (2008a), (...) “uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato da reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. (...). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passa por mil interpretações diferentes, sem que isso redunde e alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (p. 40). De certa forma, Eco abre uma discussão que envolve diferentes representações artísticas, seja poesia, pintura, literatura ou representações contemporâneas, como cinema e televisão, entendendo a obra, portanto, como texto em seus aspectos semântico-pragmático, onde os processos de produção coincidem com os de recepção. No caso do folhetim, estamos falando de uma obra que é construída ao passo que, de forma concomitante, também passa pelo processo de fruição, da mesma forma que a telenovela. Ou seja, existe neste modelo um maior papel participativo do público, onde ele pode interferir na mensagem através da decodificação, quando inclui e sua interpretação e acredita, de certa maneira, integrante da construção da obra.

sustentam e atravessam essa ação – mas, também, nos temas privilegiados para contar estas histórias de “dupla narrativa”²³. Esta “dupla narrativa” teria um movimento de contar histórias de forma horizontal e vertical – ou seja, narrativa de trama central, que passeia por todo o enredo, e a narrativa das tramas paralelas que podem se resolver num capítulo²⁴ – que busca um único fim. Na dinâmica de modos melodramáticos, onde “os maus desfrutam de sua boa vida e aparentam honestidade, enquanto os bons sofrem e passam por maus pedaços, até a inversão da situação, com a descoberta de seu reverso” (p. 196-197), esse recurso favorece a descoberta de algo de modo paulatino e sucessivo, com regressões, digressões e revelações durante toda a narrativa.

Para compor essas histórias deu-se o casamento com as aventuras rocambolescas²⁵, principalmente nos romances-folhetins, entre 1851 e 1871, onde o maior representante era a personagem *Rocambole*, de Ponson du Terrail. Como afirma Souza (2004a), sob referência de Meyer (1996), esses modos de narrar estão muito próximos do que encontramos na contemporaneidade, como a “concorrência e influência dos *fait divers*²⁶ (o relato romanceado do cotidiano real), os temas e as estratégias discursivas” (Souza, 2004, p. 92). Se no romance de Defoe, por exemplo, o indivíduo expõe a sua interioridade particular, agora, no folhetim, formava-se um conflito entre esse indivíduo (particular, cheio de anseios e necessidades) e uma sociedade imersa nos valores moralistas e de tendência conservadora, principalmente relacionada à família. Temas como adultérios, incestos, filhos ilegítimos e o sucesso pessoal – que podia acontecer com a ascensão social, o enriquecimento, mesmo que através de casamentos arranjados, disputa por herança –, fazem com que os leitores acompanhem as peripécias dos seus heróis com a certeza de que sua expectativa, sua satisfação será alcançada. À espera de que o mocinho ficará eternamente

²³ Martín-Barbero (2003) afirma que no folhetim operava uma dupla narrativa, como foi dito anteriormente. “Uma progressiva, que nos conta o avanço da obra justiceira do herói, e outra, regressiva, que vai reconstruindo a história das personagens que apareceram ao longo de toda a narrativa” (p. 196)

²⁴ Esta idéia de *narrativas horizontais e verticais*, será melhor desenvolvida mais à frente. Porém, à princípio, podemos entendê-las como uma estrutura narrativa na forma de “narrativas múltiplas”, na qual, segundo Bourneuf e Oullet (1976) explica ser “uma narrativa na narrativa” e que Todorov (1979), em *As Estruturas Narrativas*, coloca como “encaixe” de uma narrativa que pode acontecer, por exemplo, com a introdução de uma personagem na trama, ou com a inclusão de uma história no interior de outra. No âmbito do audiovisual, mais especificamente nas narrativas seriadas, vemos isso na relação entre episódios – onde as histórias, nesta microestrutura, possuem começo, meio e fim – e uma temporada, onde a trama central, nesta macroestrutura, é iniciada no episódio piloto, se desenvolve ao decorrer da temporada e finaliza no último episódio (e, em alguns casos, deixa indícios para a temporada seguinte). Esta microestrutura narrativa se chamaria de *narrativa vertical* e essa macroestrutura de *narrativa horizontal*.

²⁵ Esse termo faz referência ao herói mais famoso dos folhetins, o *Rocambole*, criado por Ponson Du Terrail, no romance *Dramas de Paris*.

²⁶ Segundo Meyer, o *fait divers* era a “notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-la nas tiragens” (Souza, 2004a, p. 92 *apud* Meyer, 1996, p. 98).

ao lado da mocinha e serão “felizes para sempre” (*happy end*), que o vilão será punido por suas crueldades e aqueles que cometeram adultério serão julgados por “leis” sociais aceitáveis.

Esses dramas sentimentais-amorosos e familiares são mesclados com narrativas de aventura, ação, suspense e situações cômicas²⁷ montando, dentro de um enredo, um misto de situações que provocam, numa mesma história, diversas reações aos leitores. Com maior força, os modos melodramáticos de contar histórias acabaram sendo os de maior destaque e recorrência, encontrando o lugar de prevalência dentro deste universo temático. Além de tomar corpo na maior das histórias folhetinescas, as estratégias melodramáticas encontram um ambiente propício para tocar os corações de um público que ansiava por histórias que satisfizessem seus anseios individuais e estas dúvidas de condutas morais e sociais.

Ora, toda esta estrutura narrativa apresentada no folhetim: narrativa fragmentada, elementos narrativos próprios, de produção comercial e em larga escala, com criação de um público fiel e com forte viés melodramático, foi sendo substituído, enquanto consumo de ficção seriada, com a introdução de outro veículo de comunicação massivo, o rádio. Agora, as narrativas não precisavam ser lidas, pois as radionovelas acabaram por estabelecer um maior grau de intimidade com o público ouvinte, tornando-se um “prato cheio”, digamos, para as tramas ficcionais e “picotadas”, já desenvolvidas no folhetim. Como afirma Costa (2000), o rádio permite que “como na relação entre Sherazade e seu sultão, o encontro diário, regular e fiel era elemento básico da relação” (p. 135).

1.1.2. A NARRATIVA FICCIONAL SERIADA NAS ONDAS DO RÁDIO

O rádio, que logo foi descoberto como uma ferramenta de grande acesso e introdução domiciliar tornou-se um sucesso em pouco tempo de implantação, por ter características que diferenciavam da imprensa escrita, imponente até o século XVIII e XIX, tal qual a oralidade que propiciava rapidez de transmissão de informação. Essas características impulsionavam e iam de encontro aos anseios das empresas de comunicação que começavam a pensar no rádio como produto de informação e entretenimento e, em consequência, necessitava de uma organização de

²⁷ Percebe-se que essa organização narrativa, onde era possível encontrar diferentes modos de representação da ação, não é algo novo, nem específico dos produtos audiovisuais. Sendo um produto de massa, como o folhetim, seria necessário ampliar, mesmo que na sua estrutura, formas narrativas que atingissem, de certa maneira, diferentes públicos. Falaremos com maior intensidade sobre este aspecto ao nos referirmos às questões de produção de ficção nos meios audiovisuais e, principalmente, sobre essa lógica de “reconfiguração” de gêneros antigos e tradicionais na construção de outros ou na composição de obras com narrativas de “gêneros híbridos” (Borelli, 1994). A princípio, fiquemos com a ideia de que esta prática se constitui como algo específico de produtos que se destinam a um grande público.

programas em função da disponibilidade e horário do ouvinte. Este ouvinte, o qual queria ser atingido, tanto por produtos de entretenimento, quanto pela publicidade²⁸, era formado em grande parte por mulheres, donas-de-casa, grandes consumidoras dos produtos, em meio aos seus afazeres domésticos. Foi com a publicidade que os romances do século XIX, de caráter sentimental e melodramático, ganharam as ondas de rádio com as *soap operas*, como eram conhecidas nos EUA²⁹. O romance folhetim, sucesso na tradição impressa, era transposto para o rádio e ganhava os lares e o universo feminino com grande êxito nestes “romances ouvidos”.

A primeira *soap opera* transmitida, nacionalmente, em solo norte-americano, foi *Betty and Bob*, em 1932. Contava a história da estenógrafa Betty, por quem se apaixona o seu chefe Bob. “Ao resolver casar-se com a moça, Bob é deserdado e passa a viver todos os conflitos decorrentes da sua decisão e de sua imaturidade. O casal enfrenta inúmeras dificuldades, tem um filho, separa-se e, depois, termina novamente junto, após sete anos de transmissão do programa” (Costa, 2000, p. 137). Estão aí todas as heranças das temáticas sentimentais do romance do século XIX, onde as histórias contadas no rádio se aproveitarão das questões femininas e os conflitos conjugais (infidelidade, ciúmes, divórcio, maternidade e família), misturando os desejos de ascensão social e as questões de diferenças de classes. As histórias davam ênfase ao trinômio “herói-heroína-vilão”, quando formadas por personagens que fazem parte das situações cotidianas e sua linguagem dava o tom homogêneo ao produto, já que deveriam ser entendidas por um público de diversas classes sociais, diversos níveis de conhecimento e faixas etárias.

A *soap opera* configurava um modo de contar história fracionada onde, a cada dia, ela era iniciada, desenvolvida e finalizada, o que chamaríamos nos moldes televisivos de um *seriado*, do qual falaremos mais adiante. A quantidade de tramas e subtramas era em menor escala, assim como o número de personagens e o local onde a história acontecia. Uma estratégia que dialogava com o veículo de comunicação e, também, com a necessidade de um maior cuidado no acompanhamento das peripécias, sem que o ouvinte se “perdesse” no meio do caminho, pedindo um ritmo mais lento e repetitivo. Aliás, sobre isso, Costa (2000) afirma que surgem com a *soap opera* as primeiras publicações especializadas em trazer ao ouvinte sinopses, numa tentativa de “colocar o público em dia com as novidades da história” (p. 137). Um recurso que, com o passar

²⁸ O caráter oral do rádio e a possibilidade de atingir um público que antes não era possível, com o impresso, foi logo descoberto pelos americanos como poderoso canal publicitário. Seu caráter comercial foi incorporado pelas grandes empresas que agora podiam fazer anúncios de seus produtos num instrumento de baixo custo, grande alcance e que não necessitava de uma cultura letrada e alfabetizada (Costa, 2000).

²⁹ O termo *soap opera* explica o meio comercial do produto. As primeiras radionovelas foram chamadas de *soap opera* por terem sido criadas (e patrocinadas) por empresas norte-americanas de sabão, como a Colgate Palmolive-Peet e Procter & Gamble. A *opera*, segundo Tomas Lopez-Pumarejo (1987, *apud* Costa, 2000), seria uma crítica a este produto erudito, massificada pela mídia e comercialização.

do tempo, amplia-se e toma o lugar não só em publicações, mas em diversos meios de comunicação, tornando-se, quase imprescindível, dentro do contexto cada vez mais comercial das narrativas seriadas.

Apesar de o rádio ter surgido nos Estados Unidos, em 1920³⁰, foi na América Latina que as radionovelas, como passaram a ser chamadas³¹, tiveram o seu espaço, mais especificamente em Cuba, antes de se espalharem para outros lugares, tendo forte aceitação no México, Argentina, Colômbia e Brasil³². As primeiras radionovelas cubanas foram ao ar na década de 30 e esses sucessos fizeram deste país, em pouco tempo, um das maiores exportadoras do produto para vários países do continente (González, 1983). Uma das tramas mais conhecidas e de grande sucesso em solo cubano foi *Direito de Nascer*, exibida em 1948 pela CMQ Radio. Com texto de Félix Caignet, a história de amores, traições e segredos entre *Maria Helena* e *Alfredo Martinez* teve grande sucesso, que pode ser conferido pelo número de capítulos veiculados: um total de 314.

Esse gênero, de ascensão na década de 40, trouxe como herança elementos que podemos encontrar nos formatos audiovisuais. Sua oralidade, como foi dito, dá grande importância aos diálogos e contribuiu para que as radionovelas fossem produtos íntimos de sua audiência misturada às tarefas cotidianas, já que dava maior vazão à imaginação do público e estreitava a relação entre ouvinte e narrador. Essa aproximação (ouvinte-narrador) acentuava aspectos da dramaticidade, além de criar o fenômeno de construção de ídolos, pois, diferente da tradição impressa, havia alguém que dava voz às personagens. Em sua tese de doutorado *No tempo do rádio: Radiodifusão e cotidiano no Brasil, 1923-1960*, Lia Calabre (2002) fala que esse cenário começou a formar uma geração de fãs que, munidos pela curiosidade sobre quem eram essas

³⁰ Até a Primeira Guerra Mundial, o rádio era utilizado nos EUA para fins estritamente militares, com privilégios outorgados pelo governo americano. A primeira transmissão de rádio aconteceu em 1920, realizada por Frank Conrad, com um transmissor de rádio que permitiu a transmissão de programas de música ininterruptos. Ainda neste ano, em 02 de novembro, a primeira transmissão pública aconteceu em Pittsburg, na estação KDKA, instalada pela empresa *Westinghouse Electric*. A primeira transmissão foi o debate político entre Warren G. Harding, candidato republicano, e James M. Cox, adversário democrata, por ocasião da eleição presidencial que ocorreria naquele ano (Burgage *et al.*, 1973).

³¹ Na verdade, *Novela*, é como ficou conhecida as produções de narrativas ficcionais, melodramáticas e seriadas na América Latina, valendo tanto para as versões literárias, quanto as de rádio e televisivas. O termo, segundo Pallotini (1998), tem origem na palavra italiana *novella*, portanto ao latim *novellus*, *novella*, *novellum*, adjetivo diminutivo originário de *novus*. Assim ela completa, “do sentido de novo, a palavra derivou para o *enredado*. Substantivando-se e adquirindo denotação especial, durante a Idade Média acabou significando *enredo*, *entrecho*, vindo daí a *narrativa enovelada trançada*” (p. 33).

³² Essa grande abertura, segundo Martín-Barbero (2003), deve-se “ao grau de desenvolvimento do sistema de radiodifusão, o hábito popular de leitura coletiva de histórias, principalmente nas fábricas de tabaco, e a forte influência da indústria fonográfica *hollywoodiana* com seus filmes também tendentes ao sentimentalismo e ao melodrama” (*apud* Costa, 2000, p. 138-139). Segundo o autor, entender a introdução desse meio de comunicação na América Latina é estabelecer a relação entre “rádio-audiência” e a “leitura coletiva”, prática que constituiu a “leitura popular”. (p. 248).

pessoas que davam vidas aos seus heróis e heroínas, freqüentavam as emissoras estreitando a intimidade entre astros e ouvintes. Como ela afirma

Os artistas eram transformados em seres especiais que o rádio colocava ao alcance de todos (...). O rádio forneceu às fãs sentimentos de proximidade, de intimidade como nenhum veículo de comunicação. Ir ao auditório das emissoras de rádio era uma das atividades que preenchiam o dia-a-dia de algumas pessoas. Mesmo aqueles que não eram fanáticos tinham seus artistas preferidos, torciam por eles confeccionando faixas, organizando festas de aniversários, escrevendo cartas, colecionando fotografias, fazendo o ato de ser fã uma atividade cotidiana (p. 245-247).

Mais do que no folhetim, o público se sentia participante dos rumos da trama, podendo, muitas vezes, contribuir para os caminhos da história, afinal, pelo seu cunho comercial, a necessidade de agradar ao público e conquistar a audiência, levava em conta essa participação, criando em pouco tempo pesquisas que aferissem as tendências e perfis dos ouvintes. E, falando em público, as radionovelas vieram com o interesse de conquistar as mulheres, público tradicional das radionovelas, que criam os seus hábitos de escutar as narrativas sentimentais, passando a ouvir essas histórias num determinando tempo, num determinado horário do dia³³. Esse tempo dedicado às radionovelas começa a representar o período que a ouvinte é transportada de sua vida real para a construção imagética daquela ficção que narrava, de forma recortada, as ações dos heróis e vilões e pedia a estas senhoras para estarem a postos no dia seguinte, naquele mesmo horário.

A radionovela mantém uma tradição de organização narrativa que se assemelha a uma estrutura básica do drama: dividindo em atos, obedecendo à seqüência de apresentação dos conflitos, ação e desfecho (Costa, 2000, p. 142). Uma organização que passa pelo romance (e pelos romances-folhetins), encontra, também, na radionovela, o seu lugar e daí para a televisão foi uma questão de tempo. A narrativa seriada televisiva, sob forte influência do rádio, ganhou o aspecto dinâmico e de série, criando diversos produtos próprios para a TV, com formas específicas como: teleteatro³⁴, telenovelas, minisséries, unitários³⁵ e seriados.

³³ Assim como nos EUA, a publicidade também teve espaço na América Latina e, no caso do Brasil, por exemplo, a maioria dos anunciantes eram fabricantes de produtos de limpeza e higiene pessoal e os textos comerciais se dirigiam a elas como “prezada ouvinte”. Como afirma Calabre (2007) “Eram apresentados produtos que limpavam melhor, facilitando o serviço feminino no lar, ao lado dos que embelezavam a mulher, deixando-a tão linda como as estrelas de Hollywood ou sintonizadas com as últimas novidades tecnológicas surgidas nos países desenvolvidos” (p. 73).

³⁴ Os teleteatros eram adaptações literárias, considerados clássicos no universo do romance, muito comum no período de formação da dramaturgia brasileira. Segundo Pallottini (1998), era um teatro gravado em estúdio, onde podia ser transmitido direto ao público (ao vivo) ou gravado em fita para posterior exibição. Para Martín-Barbero e Rey (2004) o teleteatro aparece com a criação da televisão colombiana e foi o produto que, entre 1955 e 1960, iniciou um esforço televisivo e começou a convergência com recursos técnicos ainda desconhecidos, formação de recursos humanos,

1.1.3. *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

inclusão de entretenimento, dentro de uma faixa horária e inaugurava uma formação de audiência. Pensando nos aspectos culturais, Barbero coloca que os teleteatros têm natureza paradoxal: por estar uma mídia em ascensão que permitia uma difusão massiva (a televisão), antes só alcançada pelo rádio, combinando com as tradição cultas, reservadas até este período a um público reservado, que, neste modelo, começava a ter caráter de massa – “(...) a encenação teatral com as condições impostas pelas narrativas audiovisuais da televisão” (p. 123).

³⁵ Tomemos a definição de *unitário*, a partir do que Pallottini (1998) coloca como um produto de certas características específicas e linguagem inerente, como extensão, tratamento do material, unidade e organização da estrutura narrativa, das tramas e subtramas. Neste sentido, *unitário*, segundo essas características e fazendo uma assimilação neste contexto colocado, seria “uma ficção para TV (...) que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua proposição na unidade e nela se encerra” (p. 25).

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*³⁶ 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

³⁶ 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.

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).

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 consumo³⁷, emaranha redes de

³⁷ 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).

sociabilidade³⁸, estreita a relação entre ficção e realidade³⁹, apresenta-se como assumidamente comercial, produz uma grande intertextualidade com outros meios de comunicação⁴⁰ 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 de 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*⁴¹ tinha na sua “fórmula” elementos semelhantes aos utilizados no folhetim e nas

³⁸ 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).

³⁹ 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 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).

⁴⁰ 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 utilizadas no cenário ou por determinada personagem, trilha sonora etc.

⁴¹ 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.

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 telespectador⁴², 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 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).

⁴² 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.

Narrativas seriadas de caráter de “saga”⁴³, 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 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 industrial⁴⁴, 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*

⁴³ 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.

⁴⁴ 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.

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 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)⁴⁵.

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),

⁴⁵ 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).

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 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)⁴⁶, 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

⁴⁶ 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)*.

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 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*⁴⁷, o criador da série *Seinfeld* (EUA/ *Sony Entertainment*, 1989) foi eleito um dos homens mais ricos da indústria de entretenimento, garantindo a 37ª 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 2011⁴⁸.

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 17ª 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

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.forbes.com>>. Acessado em 24 fev. 2010.

⁴⁸ Boscovi, I. “Séries que são locomotivas”. Revista Veja, Ed. 1947, ano 39, nº 10. 15 de março de 2006.

“Melhor Série”, o *People’s Choice Award*, como “Novo Programa Favorito”, além de seis prêmios *Emmy* e dois Globos de Ouro⁴⁹.

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 campeãs” que se destaca diante dos outros produtos existentes⁵⁰. 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 episódio⁵¹. 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)⁵². Sucesso em vários países do mundo, o seriado

⁴⁹ Disponível em: < http://ofuxico.uol.com.br/Materias/Noticias/noticia_8060.htm>. Acessado em 23 Out. 2007.

⁵⁰ 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”.

⁵¹ 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.

⁵² Série criada por Damon Lindelof, Jeffrey Lieber e J. J. Abrams, sendo este último, o mesmo criador de *Alias* (EUA/ABC, 2001).

conquistou o público também pelo modo como sua narrativa se entrelaçava a outros meios midiáticos, como *Internet*, revistas e a própria televisão⁵³.

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 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 após 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.

⁵³ 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.

Como afirma Starlling (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*⁵⁴, em que certos criadores e escritores escolhem determinados diretores, produtores etc. para compartilhar o ato criativo.

A maioria das séries, possui no 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

⁵⁴ 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 instancias audiovisuais, como o cinema, e que suscita debate no interior do campo acadêmico, ao ser considerado a sua existência também para narrativas seriadas televisivas.

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 Shaw⁵⁵, 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 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

⁵⁵ 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*.

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, já comentado na primeira parte deste capítulo, 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 Internet⁵⁶, 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

⁵⁶ 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).

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” (Starlling, 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*⁵⁷, ganchos estrategicamente elaborados entre os episódios e as temporadas, dentre outras coisas -, solicitam um tipo de consumidor que não somente assiste aos episódios, mas os *acompanha*. É um apreciador que espera ansiosamente, semana a semana, um episódio inédito, lê *spoiler*⁵⁸ 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 Starlling (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*⁵⁹, 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

⁵⁷ 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 (Starlling, 2006).

⁵⁸ 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.

⁵⁹ Rede Social estabelecida em meios digital (Internet), que cria redes de sociabilidade entre pessoas e amigos de interesses comuns.

séries norte-americanas, Gomes (2007) denomina de *fansites*⁶⁰ 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, já que apreciadores se reúnem em meios virtuais, como *blogs*, fóruns, comunidades em redes sociais, para continuar acompanhando o que é mostrado na ficção⁶¹.

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 série⁶², sem contar em suas versões impressas⁶³ 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-

⁶⁰ 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).

⁶¹ 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.

⁶² 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.

⁶³ 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.

televisivos”⁶⁴. 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 estereotipado⁶⁵, tem estado mais próxima de um público que tem a tarefa de divulgar a série e reunir pessoas com 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

⁶⁴ 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

⁶⁵ 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.

público, aumenta o interesse de investigação de como essa serialização acontece. Uma tentativa que levaremos adiante no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2

NARRATIVAS SEM FIM: 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 formato⁶⁶ 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 *split-screen*⁶⁷

⁶⁶ 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.

⁶⁷ 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)⁶⁸ e *Magnum* (*Magnum PI*, EUA/CBS, 1980)⁶⁹. 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 audiência⁷⁰ 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

⁶⁸ 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.

⁶⁹ 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.

⁷⁰ 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 familiares⁷¹. Ou *Sex and the City* (EUA/HBO, 1998) com as histórias de relações íntimas de *Carrie* (Sarah Jessica Parker), *Charlotte* (Kristin Davis), *Miranda* (Cynthia Nixon) e *Samantha* (Kim 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

⁷¹ 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 formatos⁷². 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

⁷² 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 interpretação⁷³. 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)⁷⁴. 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

⁷³ Muito semelhante à ideia de decalque colocada por Calabrese (1987) e exposta mais a frente neste capítulo.

⁷⁴ 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 intâncias (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 (1987), 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 história⁷⁵ 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 principal⁷⁶. *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

⁷⁵ 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.

⁷⁶ 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 Demme⁷⁷, 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 narrativo⁷⁸ se

⁷⁷ 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).

⁷⁸ 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 *Sex and 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 findarem 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 real⁷⁹ 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.

⁷⁹ 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 temporadas⁸⁰. 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 seguinte⁸¹. 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 delas⁸².

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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*.

⁸² 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 todo⁸³ 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-versa⁸⁴. 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).

⁸³ 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.

⁸⁴ 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*. Vejamos como acontece no Episódio 05, *Come in, Stranger*⁸⁵ (“Entre, estranho”), em que se trata a questão da segurança em *Wisteria Lane*, como um fio condutor para diversas situações.

Em todos os episódios, exceto o episódio piloto, a narração introduz o tema central a partir de recortes do que aconteceu em episódios anteriores, onde a narradora acentua aspectos que relacionam possibilidades de pessoas entrarem na vida das outras, na metáfora do “estranho”⁸⁶. 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: *Susan* é o ponto de início do episódio.  Ela descobre que a casa de *Sra. Frome* (Betty Murphy) foi invadida e encontra nela uma prova do invasor, que vem a ser o encanador *Mike Delfino*, só descoberto em outro momento do episódio. Situação que vai girar em torno do mistério de *Mike* e seu romance com o misterioso encanador. Com essas situações iniciadas, dá-se a sequência de referências sobre “pessoas entrarem ou saírem de determinadas situações e/ou vidas de outrem”, inclusive da própria *Susan*: *Lynette* está preocupada em fazer os filhos gêmeos *Potter* (Shane Kinsman) e *Preston* (Brent Kinsman) serem aceitos e entrar na escola mais conceituada do bairro, conflito já iniciado em episódios anteriores; *Gabrielle* tem a surpresa da visita inesperada da sua sogra, *Juanita Solis* (Lupe Ontiveros); e *Bree*, tem a casa invadida por *Zach* (Cody Kasch), filho de *Mary Alice*, após conversa em que ele insinua ser responsável pelo suicídio de sua mãe (*figura 01*).

⁸⁵ As referências dos episódios virão seguidas por uma ficha técnica com créditos dos realizadores. Episódio 01x05 | *Come in, Stranger*. Theme by: Danny Elfman; Producer: Tracy Stern, Alexandra Cunningham, Patty Lin, Larry Shaw; Produced by: George W. Perkins; Executive Producer: Michael Edelstein; Tom Spezialy, Marc Cherry; Co-Executive Producer: Kevin Murphy; Written by: Alexandra Cunningham; Directed by: Arlene Sanford; Director of Photograph: Walt Fraser.

⁸⁶ A narradora introduz o episódio da seguinte forma: *Nos episódios anteriores, perguntas foram feitas e muitas provas descobertas em se falando de roupa suja*. Essas frases são intercaladas com imagens de episódios anteriores que fazem referência ao tema em questão.

Figura 01

Visitas inesperadas e pessoas que entram na vida de outros



Os conflitos são desenvolvidos e, ao fim do episódio, alguns deles deixam aberturas para resoluções futuras: *Susan* finalmente inicia o seu romance com *Mike*, já anunciado nos minutos iniciais do episódio; *Lynette* consegue que seus filhos sejam aceitos na *Academia Barcliff*; *Gabrielle* continua incomodada com a presença de sua sogra; *Bree* dá continuação ao processo de investigação sobre a morte de *Mary Alice*, a partir das informações dadas por *Zach*. Resoluções que serão pautadas pela narradora que realiza o desfecho do episódio seguindo o fluxo narrativo, colocado pela narradora em sua apresentação inicial: 🎬

*As pessoas por natureza estão sempre à espreita de intrusos, tentando impedir que os do lado de fora, entrem. Mas, existirão aqueles que forçam a sua entrada em nossa vida, assim como aqueles que convidamos a entrar. Mas, o mais perturbador de todos é aqueles que ficam do lado de fora olhando para dentro. Aqueles que nunca conseguimos verdadeiramente conhecer.*⁸⁷

⁸⁷ Os trechos transcritos do produto audiovisual são traduções feitas pelo formato DVD em que a série foi analisada.

Uma organização dada em todo episódio, evidencia que, em se tratando de micro-organização narrativa, *Desperate Housewives* segue uma espécie de padrão. 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

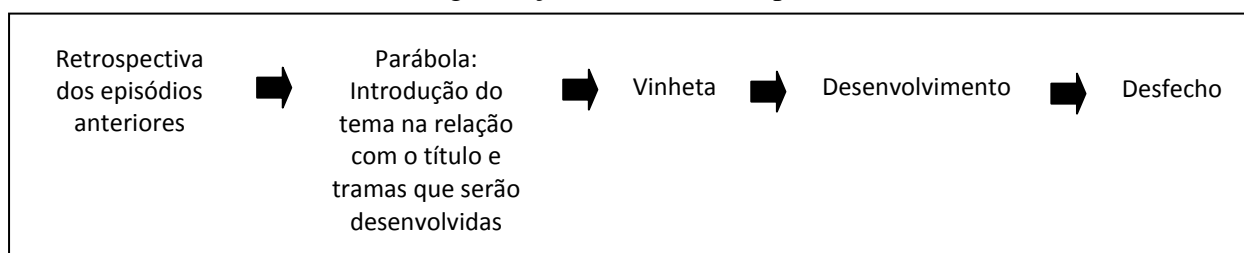
Narrativa curta, não raro identificada como apólogo e a fábula, em razão da moral, explícita ou implícita, que encerra a estrutura diamétrica. Distingue-se das outras duas formas literárias pelo fato de ser protagonizada por seres humanos. Vizinha da alegoria, a parábola comunica uma lição ética por 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. Em *Come in, Stranger* essa parábola (*Figura 02*) acontece com a história da *Sra. Frome* e envolve a personagem *Susan*. Para fazer o gancho com a situação da invasão da casa, e falar sobre os conflitos que envolvem este tema a narração relata uma breve história para relacionar com outros conflitos e, também, dar pistas sobre a história de *Mike* e *Susan* que, apesar de sua habitual má

sorte, naquele episódio estaria prestes a revirar. O argumento de lição moral será iniciado com a parábola inicial, na relação com o desfecho do episódio.

De modo geral, tem-se uma micro-organização narrativa que segue um esquema repetitivo. Tal como foi exemplificado no episódio 05, os outros 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 02*)⁸⁸.

Figura 02
Micro-organização narrativa dos episódios



Essa ideia de organização narrativa por episódio pode ser notada em outros produtos, como já foi exemplificado, ainda que seja um tipo de organização que pareça desorganizado, a *irregularidade regulada* lembrada por Calabrese (1987). Um modo de contar histórias dado por elementos que dão ritmo e estilo aos produtos, moldando certas características próprias e de fácil identificação pelo consumidor. Características que devem estar visíveis tanto para quem acompanha episódio por episódio, ou aqueles que assistem à série esporadicamente, ou quem consegue perceber semelhanças entre temporadas. 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

⁸⁸ Voltaremos a esse esquema de organização narrativa dada por episódio, em *Desperate Housewives* mais à frente, no capítulo 03.

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-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 demorarmos 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 leitor⁸⁹, ao reconhecer o universo de determinada fábula, ou

⁸⁹ 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

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 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.

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, “entremeado 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).

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 série⁹⁰, 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.

2.2.2 UMA QUESTÃO DE GÊNERO: “ESSA SÉRIE É SOBRE O QUÊ MESMO?”

Até então, a questão do gênero não havia sido tocada neste projeto de forma mais profunda, principalmente, devido ao alto grau de discussão que envolve esse conceito. Entretanto, chegamos a um ponto dessa discussão em que a ideia de um gênero ficcional torna-se imprescindível, já que tratamos de um produto ficcional que passa por um processo de utilização híbrida de determinados modos de representação da ação, como já foi posto. Certos autores tocam nesta questão sob diferentes aspectos, seja no que tange os gêneros ficcionais na literatura, seja na reconfiguração deles nos produtos audiovisuais. A discussão no campo literário é trazida por Borelli (1996) a partir de um amplo debate de autores que afirmam que os gêneros “configuram-se em um conjunto de normas coercitivas, conformadoras de um padrão” (p. 171) no processo de criação literária⁹¹. Esse embate, iniciado na literatura, contribui para a ideia do gênero ser algo em grande mobilidade e transformação, já que aqueles gêneros clássicos – como, épico, lírico, trágico e cômico – diversificam-se com a introdução de “novas” categorias – como, o romance – e, muitas vezes, dividem-se, criando subcategorias (chamados, muitas vezes, de subgêneros), como romance popular, romance policial, romance policial-suspense, etc. Entretanto, mesmo entendendo essas mudanças e mobilidades dos gêneros dos campos do audiovisual, faz-se necessário que entendamos as referências desses modelos clássicos, mesmo que dificilmente eles sejam encontrados na sua forma pura. Ainda que alguns produtos do audiovisual não tenham

⁹⁰ Informações retiradas de entrevista com o criador *Marc Cherry*, na seção *Bônus*, do DVD da primeira temporada.

⁹¹ Um debate que envolve a discussão entre a teórica clássica e os românticos, que, no fim do século XVIII, pregavam o fim deste modelo clássico e a favor de uma liberdade de criação.

características genuínas do épico ou dramático, em alguns deles podem ser notados *traços estilísticos* que os aproximem destes gêneros. Não se trata, neste caso, de uma discussão sobre a teoria dos gêneros, mas um entendimento do que venha a caracterizar estes três gêneros clássicos e presentes nas obras ficcionais.

A grande referência desta distinção encontra-se na simplória definição realizada por Rosenfeld (2006), que compunha limites e utilidades de uma categoria dos três gêneros – épico, dramático e lírico – com determinadas categorizações e arquiformas literárias:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menos, na medida em que nele não se cristalizem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprima seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (p. 17).

Vendo desta maneira, parece não surgir grandes dificuldades de identificação entre estes três gêneros clássicos, no que se refere aos seus significados. Porém, há de se prever que, numa obra ficcional, poderá haver recorrências, em maior ou menor grau, de um desses gêneros, dando ao que Rosenfeld (2006) chama de *traços estilísticos*, que, neste caso, não seria o gênero, mas sua forma adjetivada. Para o autor, esses dois modos de leitura estão relacionados com a existência de duas acepções dadas aos termos épico, lírico e dramático. Enquanto o primeiro tem seu significado substantivo, ou seja, de caracterização dos gêneros, o segundo toma-se de um modo adjetivo que uma obra pode ser imbuída⁹². Dito de outro modo, podem-se encontrar determinadas obras de caráter épico, com *traços estilísticos* líricos. O próprio autor admite que “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (p. 16), mas que a utilização destas classificações e o entendimento destes usos torna-se indispensável, principalmente pela multiplicidade do fenômeno.

Esta “demarcação” de territórios, do que é propriedade de cada um desses gêneros, estará presente aqui neste projeto, sempre pensando na sua relação com o que podemos encontrar nas narrativas seriadas televisivas da atualidade. Começamos, então, sobre o que Rosenfeld (2006), define como Lírica. Segundo o autor, a **Lírica** pode ser definida, subjetivamente, como “uma voz central que exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações” (p. 22). Seria uma manifestação verbal de intensas emoções dada a determinado texto. Embora a lírica esteja muito relacionada à poesia, o autor pontua a existência de baladas, que ocorrem muitas vezes dialogadas

⁹² O autor inclusive pontua que a utilização de modo adjetivo, pode ser, inclusive, utilizada em situações extra-literárias, ou extra-ficcionais, como, por exemplo, uma “noite épica”, um “encontro lírico” etc.

e de cunho narrativos, ela está essencialmente ligada a uma expressão de emoções e disposições psíquicas e seu traço estilístico importante é o “uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos” (p. 23). Assim:

Sendo apenas expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento, o poema lírico puro não chega a configurar nitidamente o personagem central (o Eu lírico que se exprime), nem outros personagens (...). Qualquer configuração mais nítida de personagens já implicaria certo traço descritivo e narrativo e não corresponderia à pureza ideal do gênero e seus traços; pureza absoluta que nenhum poema real talvez jamais atinja (Rosenfeld, 2006, p. 22-23).

A **Épica**, segundo Rosenfeld, mostra-se de forma mais objetiva. Já que, para o autor, “se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata da Épica” (p. 17). A presença do narrador tem forte distinção com a Lírica, pois, neste caso, não há expressão de emoções, mas sim de uma descrição, narração sobre outros seres. “O narrador, muito mais que se exprimir a si mesmo quer comunicar alguma coisa a outrem” (p. 24). A relação entre o sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado) torna-se fundamental. Muitas vezes o narrador já conhece toda a história e o futuro das personagens tendo, desta maneira, um horizonte de informações muito mais vasto. Entretanto, esse alto grau de conhecimento não permite que ele não seja fundido às personagens, mesmo que imite seus gestos, suas expressões fisionômicas. Ele permanece narrador, mostrando e ilustrando o comportamento destas personagens. Ou seja:

O narrador, distanciado do mundo narrado, não finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos. Geralmente finge apenas que presenciou os acontecimentos ou de qualquer modo está perfeitamente a par deles. De um modo assaz misterioso parece conhecer até o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções como se fosse um pequeno deus onisciente (p. 25).

Dispostos estes dois gêneros, Rosenfeld (2006) coloca a **Dramática** como uma narrativa em que não há mais quem apresente os acontecimentos, eles se apresentam tal a realidade, por si mesmos. A ação, neste caso, acontece de forma autônoma, sem intervenções do narrador, confiando na atuação dos personagens e em outros elementos que a compõem, como o cenário, que passa a ser o ambiente. A situação dramática pede menor intervenção de seu “autor” e maior autonomia da ação, na qual este último estabelece um esquema de apresentação, desenvolvimento e desfecho. As digressões de volta ao passado só poderão ser feitas através de estratégias que mudem todos os elementos em cena, como o *flashback*, não solicitando ao autor que mude o curso

da história de forma linear. “Qualquer interrupção ou retorno cênicos há tempos passados revelariam a intervenção de um narrador manipulando a estória” (p. 31). Desta maneira, Rosenfeld (2006) acentua que

Estando o autor ausente, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados na situação. O começo da peça não pode ser arbitrário, como que recortado de uma parte qualquer do tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pelas exigências internas da ação apresentada. E a peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim (p. 30).

Sendo assim, temos no drama a apresentação de um mundo ficcional onde a voz de um narrador é apagada e as personagens existem e são donas de seus desejos. Nesta relação, onde é dada às personagens essa capacidade de autonomia e auto-intervenção, tem-se em vista a composição de uma ação, como já proposto por Aristóteles, na *Poética*. A unidade básica do drama, deste desenrolar de uma história, coloca na ação dramática o centro de sua composição. Como afirmam Saraiva e Canito (2004), “um dos mais importantes componentes do drama é a primazia das relações intersubjetivas, isto é, da ação dramática”. O drama, portanto, é pensado como uma ação que se passa no presente, em relação a uma organização temporal, já que pressupõe uma ação em decurso naquele presente momento, e, também, uma ação que se apresenta “por si só”. Têm-se, deste modo, elementos do dramático que compõem estas definições, como a noção disso que chamamos de organização temporal, numa dada *situação dramática*⁹³, respeitando a presença de *diálogos*⁹⁴, responsáveis por esta autonomia dada aos personagens.

A partir do que foi discutido até o momento tem-se a idéia do que sejam esses gênero clássicos que, de certa maneira, influenciaram nesta multiplicidade de rótulos dados a diversos produtos, principalmente pertencentes ao contexto audiovisual. Da mesma forma que acontece com o teatro ou com a literatura, no campo do audiovisual, a diversidade de interpretação e

⁹³ Tem-se a idéia de situação dramática como a tensão dada a determinada ação. A situação é, de certa maneira, o ponto de partida para o desenrolar de uma ação. Através dela, temos o princípio de uma transformação da história. Como afirmam Saraiva e Canito (2004), “para fazer jus à denominação de situação dramática, o princípio de transformação da história de ser identificado com a ação dos personagens. Ou seja, a situação de tensão deve levar algum personagem a agir, pondo assim em movimento um processo de ações e reações – um conflito” (p. 62). Situação dramática, então, parte do princípio de uma tensão que se estabelece quando personagens começam a se relacionar entre si.

⁹⁴ Da mesma forma o diálogo que, na relação com a situação dramática, é a forma verbal de exprimir esta tensão e realizar as decisões das personagens. “O diálogo é arena do drama” (Canito e Saraiva, 2004, p. 63), criando a evolução solicitada por ele, criando espaço e tempo da narrativa.

classificação de gêneros ficcionais dão-se da mesma maneira. Numa prateleira de uma vídeolocadora é possível perceber a diversidade de categorias genéricas que é dada aos produtos. Vêm-se denominações genéricas como *westerns*, de suspense, policiais, drama, romance, ficção científica e ainda aqueles híbridos como, romance-policial, suspense-aventura etc. Para Lopes *et al* (2002), a transposição desse diálogo para o audiovisual merece que haja um processo de salvaguardar as dinâmicas específicas de cada campo. Mesmo que haja um reconhecimento dos gêneros clássicos advindos do teatro ou da literatura, no caso do audiovisual, há de se admitir que os gêneros, “neste processo de reapropriação, mantenham suas características basicamente universalizantes, algumas alterações podem demandar outras classificações, de maneira a permitir que modelos sejam dinamicamente criados” (p. 246).

Nesse contexto, Martín-Barbero (2006) acentua a questão do gênero a partir do que ele utiliza como ponto de partida na análise da relação entre apreciador e televisão, especialmente, com a telenovela, considerado maior produto de massa da América Latina. Com a ideia de mediação, Martín-Barbero irá discutir a relação “mediada” entre produção, produtores e produto, incluindo, neste sentido, questões de ordem social, cultural, econômica e política, colocando o gênero como *estratégias de comunicabilidade*. Para o autor, os gêneros são responsáveis por uma mediação que está relacionada à lógica do sistema produtivo e às lógicas de uso, instituindo os diferentes formatos televisivos, através de regras que lhes são próprias. As mediações estabelecidas entre produtos culturais com os seus leitores e apreciadores são a existência de uma espécie de pacto ou um contrato que colabora na qualificação dos gêneros ficcionais. A ideia central dessa mediação dá-se pelo *reconhecimento*, como afirma o autor.

Entre a lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos medeiam os *gêneros*. São suas regras que configuram basicamente os formatos, e nestes se ancora o reconhecimento cultural dos grupos. Um gênero não é algo que ocorra *no* texto, mas sim *pelo* texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que da competência (Martín-Barbero, 2006, p. 313-314).

Os gêneros, portanto, vistos dessa forma, funcionariam como um mecanismo de “recomposição de memória e do imaginário coletivo” (Lopes *et al*, 2002), de diferentes grupos que compartilham de um repertório a partir da mediação entre produtores, produto e receptores. Trabalha-se assim, com a ideia de dinamismo dado aos gêneros e, independente das suas variações conceituais, eles se encontram presentes nos produtos audiovisuais. Há-de-se entender, contudo, como acontece esse dinamismo e as reapropriações dos gêneros clássicos, também presentes

nestes produtos. Esse entendimento dos gêneros ficcionais, como certa variação dos gêneros clássicos, torna-se essencial para o entendimento destas narrativas seriadas televisivas, já que, em sua maioria, existem variados gêneros compostos de forma híbrida (Lopes *et al*, 2002, p. 255). Em *Desperate Housewives*, como já foi citado, percebe-se que diferentes modos de representação da ação, ou gêneros ficcionais, se misturam entre diferentes personagens e situações dramáticas. Tais gêneros passeiam entre os modos melodramáticos, cômicos e de suspense, com certas variações de cada um deles. Destaca-se nesta utilização híbrida de gêneros, uma programação de efeitos⁹⁵ no apreciador dando-lhe momentos de riso, apreensão e comoção, referentes a cada um dos seus gêneros ficcionais e estratégias utilizadas para provocar tais reações. Têm-se, a seguir, alguns gêneros dramáticos que estabelecem certos parâmetros à narrativa, em que cada um deles constitui-se por uma combinação de certas variáveis que lhes dão uma identificação, como as personagens, o enredo, a curva dramática etc.

2.2.2.1 OS MODOS CÔMICOS E A HORA DO RISO

Pelo senso comum, facilmente conseguimos identificar uma obra audiovisual inscrita no que conhecemos como comédia. Em geral, as situações postas e uma ação dramática que nos causam o riso ou gargalhada, automaticamente nos levam a crer que se trata de um modo cômico de representação da ação. Tal “definição”, postulada ao senso comum não está de todo errada. Porém, deve-se também levar em conta, que, na sua organização narrativa, há elementos muito próximos daqueles encontrados nos modos melodramáticos e farsescos, onde uma mesma situação dramática pode receber tratamentos cômicos e melodramáticos. Isso porque não devemos esquecer

⁹⁵ Essa ideia de programação de efeitos, posta aqui, pretende regatar um conceito elaborado por Gomes (1996), em seu texto, *Estratégias de produção de encanto*. O autor faz uma releitura da *Poética* de Aristóteles e coloca as questões sobre as representações, trazidas neste tratado, numa abordagem orientada às questões atuais, no contexto das disciplinas da expressão e interpretação. Ele traz uma nova leitura às representações, com maior ênfase aos fruidores da obra, a partir do pressuposto que uma obra seja uma tela, um filme ou uma teleficção, só pode ser considerada obra se tiver um apreciador que faça a sua “leitura”. Preocupa-se, portanto, com a representação, contudo a quem esta representação se destina. Desta maneira, para ele cada gênero destina-se a provocar um certo efeito específico sobre os seus fruidores, nos quais cada espécie de poesia, entendendo poesia como texto, possui uma destinação, e provocam efeitos que são produzidos na feitura da obra. “O problema central de Aristóteles diz respeito aos critérios a serem levados em conta no cumprimento da destinação ou finalidade de cada espécie de representação pela qual se realiza a poesia” (p. 112). A poética, neste caso, a análise da poética do produto de ficção a ser examinado, “deve ser capaz de indicar, em princípio, o que está convocado por natureza a realizar cada tipo de representação. Esta perspectiva pressupõe que os realizadores (escritores, autores e/ou produtores) tornam-se *estrategistas*, condutores de *instruções de leitura*, que visam provocar determinados efeitos. Meios que são ordenados estrategicamente tendo em vista a produção dos efeitos de ordens comunicacionais, sentimentais, sensoriais. No caso citado, refiro-me à, por exemplo, utilização de estratégias que, nos modos de representação cômica, provoquem riso ao apreciador. Estratégias que são percebidas a partir do uso de certos recursos, que podem ser visuais, sonoros, cênicos ou narrativos

que a comédia, na sua forma clássica, está dentro de um dos reinos do drama, onde podemos encontrar a tragédia, o melodrama e a farsa⁹⁶.

Diversas são as teorias e conceitos sobre a comédia e o cômico, principalmente sobre os seus limites e o seu propósito estético. A problemática que envolve a comicidade passeia por diversos campos de estudos, seja na filosofia e seja na estética, até mesmo nos estudos literários, psicanálise, teorias do teatro, dentre outros. Porém, o estudo da comicidade tem grande contribuição nas pesquisas que dizem respeito à recepção, já que o fruto dos elementos que compõem os modos cômicos leva ao riso, no caso, à platéia, local onde a comicidade ganha, verdadeiramente, as suas acepções. O riso seria, portanto, a resposta imediata e conciliadora de um conjunto de elementos e estratégias que foram postas em extrair esse propósito da audiência.

Pensando dessa maneira, consideramos estudos de Henri Bergson (2007), em seu livro *O Riso*. Para ele o riso possui três grandes características: é efeito de uma atitude propriamente humana, dirige-se a uma inteligência pura e é um efeito, com função social, pede uma realização em grupo. Ou seja, não há comicidade fora daquilo que é essencialmente humano, já que o riso é social, é produto de costumes e ideias de uma sociedade. O riso não tem ligação com a emoção, ao contrário, ele faz parte de um mecanismo vivo, advindo de uma inteligência genuína e coletiva. “Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco. Nosso riso é sempre o riso de um grupo” (p. 04-05). Há, para Bergson (2007), a existência de um *vício cômico*, algo como uma percepção intensa, um efeito acidental que se encontra na superfície das pessoas. “Quando certo efeito cômico deriva de certa causa, o efeito nos parece tanto mais cômico quanto mais natural consideramos a causa” (p. 09). O vício presente numa *mecanização da vida* em ver os atos e objetos como coisas, mesmo que sejam formas, movimentos ou palavras. Uma mecanização tanto do corpo humano, como das ações humanas, onde as coisas naturais são substituídas pelo artificial. “Rimos sempre que uma pessoa nos dá impressão de coisa” (p. 43). Bergson (2007) completa dizendo que,


Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou uma expressão humana. Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com o pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhe deram, com o capricho humano que lhe serviu de molde (p. 02-03).

⁹⁶ Não há uma intenção de destacar as definições clássicas da comédia, na relação com seu modo clássico de apresentação. Embora alguns estudos, principalmente da teoria do teatro, dêem ênfase à relação entre a comédia e a tragédia, neste projeto essa questão não será destacada já que, como já foi dito, o que nos interessa aqui é a forma contemporânea da comicidade e as causas dos efeitos, como o riso.

O motivo pelo qual se ri é destacado por Bergson (2007) em diversas situações. Uma delas diz respeito à imitação, que pode vir através de um desenho, caricatura ou personificação. Tal imitação muitas vezes está relacionada a uma deformidade acentuada pelo desenhista e muitas vezes imperceptível na realidade. “Pode-se tornar cômica toda deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar” (p. 17), afirma o autor. Vêm-se como exemplos de uma fealdade cômica, a partir de uma deformidade risível, como o corcunda, o manco, aqueles que possuem grandes orelhas e assim por diante. Da mesma maneira, os movimentos e gestos também são considerados, pelo autor, como causa do riso. Como aquela pessoa que, ao correr, no curso normal de sua trajetória, depara-se com uma pedra e cai, levando um espectador desta situação ao riso. Trata-se, portanto, de efeito desta mecanização da vida, já que “não é a sua mudança brusca de atitude que provoca o riso, é o que há de involuntário na mudança, é o mau jeito”, pontua Bergson (2007). O riso dá-se nos atos singulares de comportamento, onde há, para o autor, uma falta de disposição do indivíduo a estar atento aos desenvolvimentos à sua volta. A preocupação de Bergson é como essa ideia de mecanização da vida poderia ser aplicada a exemplos do cotidiano, abrangendo a comicidade inerente às ações físicas, como um tropeção, um tombo, o jogo de palavras, ironias sutis e tons de sarcasmo.

Um outro autor que dá bastante atenção a esta relação entre comicidade e riso é Vladimir Propp (1992), em seu livro *Comicidade e Riso*. Percebem-se duas grandes preocupações do autor: a primeira seria conceituar a questão da comicidade em sua especificidade, não negando a sua relação clássica e aristotélica ao trágico, onde o cômico não deve ser visto somente como uma oposição ao trágico, mas procurar sua definição enquanto tal; a segunda estaria na separação, já realizada por alguns teóricos da comicidade, que é relacionar somente a aspectos negativos, sendo visto, muitas vezes com certo desprezo e “grosseria”, definindo a comicidade como todos os tipos de farsas, palhaçadas e espetáculos circenses⁹⁷. Desta maneira, o autor examina o diálogo estabelecido entre quem ri e o que causa o riso, elencando uma série de elementos onde esta relação se estabelece. Seja em elementos da natureza, seja em aspectos físicos humanos – ambos também exemplificados por Bergson (2007) –, a comicidade pela semelhança, pela diferença, através da paródia, do exagero etc.

⁹⁷ Propp (1992) acentua que este modo de definir o cômico está na relação entre a comicidade de ordem superior e comicidade de ordem inferior. O primeiro seria a comicidade sutil, as comédias finas e requintadas que não pedem um riso vulgar, ao contrário da comicidade de ordem inferior, que se atribui a elementos burlescos, vigarices, brigas etc. Uma noção, segundo ele, que tem a ver com questões sociais: “Na teoria dos dois aspectos da comicidade, a ‘fina’ e a ‘vulgar’, entra também uma diferenciação social. O aspecto refinado da comicidade existe para as pessoas cultas, para os aristocratas de espírito e origem. O segundo aspecto é reservado à plebe, ao vulgo, à multidão” (p. 23).

Dentre os aspectos colocados por Propp (1992), sinalizaremos, neste projeto, aquele com grande afinidade e possibilidade de ser encontrado nas narrativas seriadas televisivas, principalmente na série em questão, *Desperate Housewives*. Um deles é o que ele chama de *malogro da vontade*, segundo ele muito utilizado no cinema: “Acontece um inesperado *malogro de uma vontade humana* devido a motivos perfeitamente casuais e imprevistos” (p. 94). Vejamos a personagem *Susan*, que muitas vezes é comediada por esse malogro ao qual Propp (1992) se refere. No segundo episódio da primeira temporada, *Ah, But Underneath*⁹⁸ (“Bem lá no fundo”) *Susan* inicia a sua disputa com *Edie Britt* (Nicollette Sheridan) pelo amor de *Mike*  (Figura 03).

A largada da disputa acontece num jantar, na casa de *Mike*, onde o primeiro passo é conquistar a amizade do seu cachorro *Bongo*, já caído de amores por *Edie* e rejeitado por ela. Disposta a não perder essa batalha, *Susan* tem a idéia de lambuzar partes do seu corpo com um molho servido no jantar, na espera de que o cachorro se “aproxime” e, assim, parecesse que ele estava sendo carinhoso com ela. Tal situação implica numa finalização não esperada: quando o cachorro lambe as orelhas de *Susan*, num instinto intensificado pelo molho lambuzado naquele local, ele se engasga com um dos seus brincos, para seu desespero e o de *Mike*. O pressuposto de uma tragédia tem seu lado cômico pela ação inesperada e imprevisível, com comicidade, que é apoiada pela narração:

Lá longe, Susan pensou ter ouvido um som. O primeiro round tinha começado. Susan mal conseguia manter um sorriso no rosto. O segundo round tinha começado e ela já estava apanhando. O que Edie não imaginara, era que Susan tinha uma parceira. Susan estava furiosa com a Edie por usar um cachorro para se aproximar de seu dono. Estava também furiosa com o Mike por não ver que era uma manobra óbvia. Mas, sobretudo, estava furiosa consigo mesma por não ter pensado nisso primeiro.

⁹⁸ Episódio 01x02 | *Ah, But Underneath*. Theme by: Danny Elfman; Producer: Tracy Stern, Alexandra Cunningham, Patty Lin, Larry Shaw; Produced by: George W. Perkins; Executive Producer: Michael Edelstein, Tom Spezialy, Marc Cherry; Co-Executive Producer: Kevin Murphy; Written by: Marc Cherry; Directed by: Larry Shaw; Director of Photograph: Walt Fraser.

Figura 03

Episódio 02: Situação cômica – malogro de uma vontade humana



Um tipo de situação dramática que tem grande recorrência nesta série, principalmente relacionada a esta personagem, considerada desastrada e “azarenta”. Como afirma Propp (1992), é um princípio que, em geral, é agregado a outros valores, como aspirações e desejos. O malogro não é culpa da pessoa, mas acontece por uma “falha de previsão ou falta de observação” (p. 95). Além disso, ele é provocado por causas inerentes à pessoa, já que acontece de modo quase que automático, levando a consequências inesperadas, fruto de um elemento: a distração. O riso, portanto, é causado pela incapacidade dessa pessoa orientar-se nesta situação embaraçosa. No caso de *Susan*, o seu desejo era conquistar a amizade de *Bongo* e assim se aproximar de seu dono, *Mike*. Propp segue dizendo

Comicidade sem qualquer mescla de tristeza, antes até com certa parcela de alegria maldosa, ocorre nos casos em que a pessoa é guiada não por pequenas coisas do dia-a-dia, mas por impulsos e tendências egoístas e mesquinhas (...). A comicidade é reforçada, se esse malogro acontece brusca e inesperada para os protagonistas, ou para os espectadores e leitores (p. 94).

A segunda causa de comicidade e, também, muito próxima da proposta deste projeto, é o que Propp (1992) chama de *instrumentos lingüísticos da comicidade*. Destes instrumentos o autor destaca os trocadilhos, os paradoxos, as tiradas e a ironia. Daremos, então, atenção especial a este último, pensando em seu grande uso em *Desperate Housewives*. A grosso modo, definiríamos a ironia como um modo de expressão com as palavras onde a pessoa inclui um conceito

subentendido, não verbalmente expressado, para dizer uma outra coisa, diferente daquilo que foi dito. Em outras palavras, “diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito” (p. 125). E mais:

A ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala. Ela constitui um dos aspectos da zombaria e nisto está a sua comicidade. O fato de o defeito vir a ser definido por meio da qualidade que se lhe opõe, coloca em evidência e realça o próprio defeito. A ironia é particularmente expressiva na linguagem falada, quando faz uso de uma particular entoação escarnecedora (Propp, 1992, p. 125).

O peso da ironia está, em grande parte na linguagem falada e, principalmente, na sua estrutura fônica. A comicidade se dá, primordialmente, pelo aspecto lingüístico, mesmo que outros elementos ou gestos acrescentem elementos que causem o riso, mas o peso maior estará no discurso de quem fala, constituído de sons. O riso é causado, neste caso, quando “desvia-se a atenção do conteúdo do discurso para as formas exteriores de sua expressão” (p. 126). Por isso, os estudos sobre a ironia têm grande espaço no campo da retórica e ficou por muito tempo “encarnado” na figura de Sócrates, consagrando na história da filosofia como *ironia socrática*⁹⁹. A ironia, portanto, mesmo com algumas redefinições de conceito, continua ainda com uma relação muito próxima com a comicidade, a depender, obviamente, do ato verbal a ser considerado irônico. Guimarães (2001) vai ainda mais adiante ao afirmar que a ironia também mantém fortes laços com o sarcasmo, porém ressalva que, enquanto comicidade, seu efeito muitas vezes mostra-se diferente:


O sarcasmo é, no meu entender, mais mordaz que a ironia, vai mais longe enquanto instrumento de crítica, pois quem a ele recorre pretende magoar, ferir. Além disso, enquanto ironia pode surgir através de uma situação (ironia do destino) ou de um ato de comunicação, o sarcasmo é marcadamente inerente aos atos de comunicação e não às situações (p. 413).

Assim, teríamos o que Guimarães (2001) chama de *marcas de ironia* dentro de um discurso que pode, ou não, ser de caráter verbal, mas, também, modulações gestuais e entonatórias, com mudanças perceptíveis de tom de voz. Porém, o que realmente marca a presença

⁹⁹ A ironia socrática, como conhecida na Grécia Antiga, não tinha esta acepção relacionada a uma mensagem subjetiva com desvalorização de crenças e ideias morais. A ironia era utilizada como recurso da retórica, presente nos finais dos discursos com ideia de alcançar um impacto na plateia, tendo o riso como recurso estratégico e fundamental para o sucesso do orador (Guimarães, 2001).

da ironia é o contexto ou a situação em que ela está sendo estabelecida. O contexto tem que ser, portanto, o alvo da estruturação do discurso “para que o material relevante que o compõe possa ser integrado no processo de interpretação” (p. 416). Por isso a importância da interlocução, já que quem profere a ironia deve ser capaz de sistematizar o discurso de uma determinada forma que as estratégias utilizadas consigam ser entendidas pelo receptor, chegando às conclusões pretendidas pelo emissor. As razões para a escolha do discurso irônico podem ser inúmeras, mas, sem dúvida, está muito relacionada à crítica e a um juízo de valor que cria uma relação de tensão entre o significado literal e o derivado. Uma tensão que se estabelece com uma seleção de destinatários, já que há escolhas de elementos incluídos no discurso que não são interpretados por todos, mas por aqueles que partilham do conhecimento de certas informações restritas e presentes no discurso irônico. Assim, cabe também a ironia para que a comicidade se concretize, uma interpretação do que foi dito. Como afirma Guimarães (2001)

Ao tradutor/intérprete compete o conhecimento de todas as convenções e de todo o historial do relacionamento mais ou menos direto entre emissor e receptor ao serviço dos quais ele se encontra e ainda a capacidade de se aperceber de todos os sinais transmitidos pelo emissor e que o devem alertar para a impossibilidade de uma interpretação literal (p. 422).

Em *Desperate Housewives* há uma forte presença do discurso irônico, seja pela narradora seja nos diálogos e ações das personagens. Na narração de *Mary Alice* percebe-se a ironia não só no que é proferido, mas na entonação e pausas entre uma e outra intervenção, intercalada com diálogos de personagens, que endossam o discurso irônico. Vejamos o exemplo do episódio 14, da primeira temporada, *Love is in the air*¹⁰⁰ (“O amor está no ar”).  O episódio inicia com a narradora discursando sobre os momentos de constrangimento sentidos por *Lynette* ao receber os presentes mais esquisitos de seus filhos (*Figura 04*). Entretanto, para a sua surpresa, o presente dado a ela, em comemoração ao Dia dos Namorados, surpreende-a pela beleza e diferença entre todos os outros já ganhos. A surpresa, portanto, é que este presente seria de propriedade de sua vizinha *Sra. McCluskey* (Kathryn Joosten). Os filhos de *Lynette* teriam roubado da casa de *Sra. McCluskey* e a presenteariam, dizendo ter sido feito por eles. A situação dramática tem o propósito de introduzir um problema familiar o qual *Lynette* terá que tratar no decorrer dos episódios,

¹⁰⁰ Episódio 01x14 | *Love is in the air*. Theme by: Danny Elfman; Producers: Alexandra Cunningham, Larry Shaw; Produced by: George W. Perkins; Executive Producer: Michael Edelstein, Tom Spezialy, Marc Cherry; Co-Executive Producers: John Pardee, Joey Murphy, Kevin Murphy; Written by: Tom Spezialy; Directed by: Jeff Melman; Director of Photograph: Lowell Peterson, A.S.C.

porém, pelo modo como foi implantado, ocorre com certa comicidade e marcas de ironia enfatizadas pela narração.

A relação do que é narrado com o diálogo mostra-se contraditória, já que, inicialmente, a narradora afirma o quanto os filhos são “presentes de Deus” para depois, ao final, ao ser revelado que as crianças aprontaram uma grande travessura, insinuar que não merecem tanta candura de *Lynette*.

A maioria das mães dirá que seus filhos são um presente de Deus. A maioria delas também dirá que os presentes que ganham dos filhos não são nada celestiais. Lynette sofrera com os trabalhos de arte feitos no jardim-de-infância, O porta-tempero feito no acampamento de verão e a bijuteria feita no encontro de escoteiros. Nesse dia Lynette Scavo recebeu um presente com o qual toda mãe sonha. Um que ela não tinha vergonha de mostrar

Lynette: Onde compraram este vaso?

Crianças: Nós fizemos!

Lynette: Mesmo? Adorei. É o presente mais bonito que vocês já me deram. Vou colocá-lo na varanda para que toda a vizinhança possa apreciar.

Lynette sabia que iria acalentar a lembrança desse momento pelo resto da sua vida. A lembrança daquele momento foi arruinada no dia seguinte.

Lynette: Sra. McCluskey, por que está pegando meu vaso de flores

Sra. McCluskey: Porque é meu. Seus filhos o roubaram.

Lynette: Não, eles fizeram isso para mim, para o Dia dos Namorados.

Sra. McCluskey: Comprei isso na Costa Rica, no último cruzeiro que fiz. Vê? Ainda tem a etiqueta com o preço. O que foi? Não tem nada pra dizer? O gato comeu sua língua? Preste atenção, mantenha seus filhos longe de minha propriedade.

Sim, muitas mães dirão que seus filhos são um presente de Deus. A maioria delas também dirá que há dias em que você tem vontade de devolvê-los.

Figura 04

Episódio 14: Ilustração em cena que exemplifica comicidade e marcas de ironia



Narrações e diálogos deste tipo predominam nesta série que se mostra como um exemplo de outras semelhantes, como *A sete Palmas* e *House*. Porém, neste caso, em *Desperate Housewives*, tem maior ênfase, compondo-se, inclusive, como uma espécie de identidade da série, presente em todos os episódios, na maioria das situações dramáticas apresentadas. Forte traço da narração que conta a história sob seu ponto de vista, sempre muito irônico e de viés moralista. A comicidade marcada com fortes traços de ironia está presente não só na forma verbal, mas também em ações, gestos e movimentos das personagens. Assim colocada, partiremos para um segundo modo de representação da ação, também muito presente nesta série.

2.2.2.2 MODOS MELODRAMÁTICOS NO SEU MODO CLÁSSICO

Melodrama é o tipo de gênero que tem estado presente no universo ficcional da maioria das narrativas ficcionais, seja no cinema, na TV ou no rádio. O gênero que ficou conhecido como “narrativa de lágrimas”, tem sua presença marcada em vários produtos das mais diferentes formas. Segundo Thomasseau (2005), a gênese do melodrama tem início nos anos de 1770 e está relacionada com a Revolução Francesa, quando, a partir de 1791, todo e qualquer cidadão poderia construir um teatro público e exhibir peças teatrais de todo e qualquer gênero. Para o autor, o melodrama acabou tornando-se um gênero popular, massivo, que, na época, causou uma certa

ambigüidade entre as salas oficiais vazias e as multidões nas arenas ao ar livre. Como afirma Thomasseau (2005), “o melodrama, durante todo o século [XVIII], iria permanecer neste estatuto ambíguo; ao mesmo tempo amado por um grande público e desprezado pelos críticos e historiadores da literatura [...]” (p. 16). Martín-Barbero (2003), em seu livro *Dos meios às mediações*, reserva um de seus capítulos para retratar resumidamente sobre o melodrama. Para ele, o melodrama está ligado...

[...] à transformação do canalha, do populacho em povo e à cenografia dessa transformação. É a entrada do povo duplamente ‘em cena’. As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas *emoções* (p. 170)

O termo “melodrama”, assim como o seu próprio gênero, possui uma dualidade de sentidos. A palavra que nasceu na Itália, no século XVII, designava um drama inteiramente cantado. Posteriormente o termo (o novo gênero) e as peças que levavam este nome introduziram o “bailado” juntamente com as personagens e a partir daí o termo tornou-se, segundo Thomasseau (2005), cômodo para classificar as peças que não estavam inseridas no critério clássico e que utilizavam música como suporte ao apelo dramático. No espetáculo popular, que inicialmente era exibido em feiras, com semelhanças a espetáculos circenses, ao ir para os palcos, é proibido pela elite “cultura” que houvesse diálogo, restringido-se aos gestos. Como saída, os atores utilizavam placas que exprimissem interjeições ou textos que correspondessem às suas ações. “Uma economia da linguagem verbal se põe a serviço de um espetáculo visual e sonoro onde primam a pantomima e dança” (Martín-Barbero, 2003, p. 172).

Com o tempo, o melodrama tornou-se o sinônimo de histórias de “lágrimas”¹⁰¹ e, por isso, acabou sendo relacionado com a tragédia, porém diferente das tragédias gregas, por ser mais popularizado. Esta estreita ligação está relacionada, dentre outros elementos, com a frequente dualidade temática incorporada ao melodrama, como paixão/dever, bem/mal, amor/poder etc, apresentando-se como um sistema binário e de contraposições. A este sistema, Martín-Barbero (2003) propõe o melodrama como um *drama de reconhecimento*, pois, pelo seu cunho popular, possui a característica de interpelação e de re-conhecimento, não somente do sujeito individual, mas também os coletivos, os sociais.

¹⁰¹ Na América Latina, o melodrama ficou por muito tempo, entre as décadas de 30, 40 e 50, rotulado como “o cinema das lágrimas” ou “os filmes para chorar”. Segundo Aristóteles (*apud* Oroz, 1992, p. 13), “o melodrama foi o gênero que veiculou o pranto, inspirando a piedade e o temor necessários para atuar como catarse legítima de tais emoções”.

O conteúdo melodramático cumpre, segundo ele, esta função interpelativa ao seu público através do que é mostrado na ficção (peça melodramática) com os valores sociais “reais”. Segundo o autor, “todo sujeito está sujeito a outro e é ao mesmo tempo sujeito para alguém” (p. 316), por isso o drama de reconhecimento do filho pelo pai ou da mãe pelo filho, move o enredo que é sempre do desconhecimento de uma identidade e “a luta contra as injustiças, as aparências, contra tudo o que se oculta e se disfarça: uma *luta por se fazer reconhecer*” (p. 317). O autor ainda aponta quatro eixos principais básicos do melodrama: “medo, entusiasmo, dor e riso”, que correspondem a quatro tipos de sensações, “terríveis, excitantes, ternas e burlescas”¹⁰². Assim, o melodrama propõe-se a suscitar certos efeitos no seu público, criando uma “função social” no interior da narrativa.

Pode-se entender melhor sobre esta “função social” através dos estudos de Oroz (1992), em seu livro *Melodrama – Cinema de lágrimas da América Latina*, quando ela propõe que o melodrama transformou-se numa espécie de “consultório sentimental”, pois, segundo a autora, o “melodrama [...] foi a educação sentimental de mais de uma geração, consolidando e sublimando, através de sua própria convenção linguística as condutas e modelos motivados pelo dito popular: ‘o amor tudo pode’” (p. 46-47). Baseado nestes argumentos ela propõe que o melodrama esteja ancorado em quatro grandes “mitos”, da cultura judaico-cristã: amor, paixão, incesto e mulher. Estes são, portanto, alguns dos estereótipos e arquétipos adquiridos pelo gênero melodramático, que acabam, por vezes, sendo inerentes ao próprio gênero, pois a posição maniqueísta¹⁰³ e a valorização dos personagens entre “bons” ou “maus” acabam criando elementos de identificação no interior da narrativa.

O melodrama se baseia, segundo Thomasseau (2005), na ideia da perseguição, sendo ela o pivô de toda a intriga melodramática. Por isso, a divisão maniqueísta das personagens entre o “bem” e o “mal” opera-se em função de um vilão. Em geral, numa trama melodramática, assim como nas narrativas seriadas, antes da chegada da personificação do “mal”, a vida é harmoniosa e após a sua punição, todos os mal-entendidos são resolvidos, havendo uniões familiares,

¹⁰² Um ponto importante apontado por Martín-Barbero (2003) diz respeito aos personagens arquétipos que desenvolvem estes quatro tipos de sensações citadas por eles. São: O Traidor, o Justiceiro, a Vítima e o Bobo. O traidor, para ele, é a personagem que liga o melodrama ao romance de ação e à narrativa de terror. Sua figura é a personificação do mal, mas também do sedutor que fascina a vítima. Ao passo que a vítima, quase sempre mulher, a heroína é a inocência e a virtude. O justiceiro (ou protetor) é a personagem que salva a vítima do castigo do traidor, seria o herói, do tipo tradicional, cavaleiro, ligado à vítima sempre por amor (ou parentesco). E, finalmente, o bobo, que está fora dos três protagonistas, representa o cômico, uma vertente essencial para as narrativas populares.

¹⁰³ Lembrando que esta visão maniqueísta compõe um modo de construção melodramática, pois pode-se conter o elementos do melodrama sem necessariamente ser uma obra maniqueísta. O fato de ter o “bem” e o “mal” nas narrativas não expressa que ela seja exclusivamente maniqueísta, embora possa haver traços. Do mesmo modo, como afirma Xavier (1998) nem sempre o melodrama recorre-se ao maniqueísmo em suas obras.

casamentos, enfim, tudo retoma o equilíbrio de antes. Esta construção arquetípica dos personagens é uma característica do gênero e é através dele que se exprime a moral social, religiosa ou afetiva. A organização dramática do melodrama ficou ligada ao “que se vê”, sendo a imagem o elemento mais importante de sua apresentação, pois trata-se de algo essencialmente visual e sonoro. As narrativas seriadas contemporâneas dão grande espaço para as situações melodramáticas, criando situações onde o espectador compartilha o sofrimento com determinado personagem e, claro, a música muito presente, aumenta o clima da emoção. “É preciso co-mover, mover o espectador para junto da vítima” (Saraiva e Canito, 2004, p. 86).

Os modos melodramáticos utilizados nas narrativas seriadas contemporâneas abarcam características básicas das origens do melodrama, como afirma Rodrigues (2006), em sua dissertação de mestrado *Coração de Ouro: o cinema melodramático de Lars Von Trier*: “a ênfase na questão moral, a espetacularização, a ancoragem de elementos visuais e sonoros, a solicitação de emoções extremas, o mecanismo de justiça poética, a utilização da música como forma de enfatizar as emoções dos personagens, a personificação de valores éticos e espirituais e a exploração de acasos e coincidências” (p. 61). Ao mesmo tempo, o que vemos de comum nos modos melodramáticos dos produtos atuais tem forte relação com o melodrama muito utilizado entre 1930 e 1960. Período em que ele começa a se voltar às questões familiares, colocando em foco, principalmente, o papel da mulher como responsável pela manutenção dos valores morais, éticos e espirituais.

O *woman's film*, como era chamado (Rodrigues, 2006 *apud* Singer, 2001) põe os sacrifícios femininos, principalmente aqueles ligados à maternidade, num cenário doméstico de forte apelo sentimentalista¹⁰⁴. Uma classificação que, logo em seguida, abriu espaço para outras nomenclaturas como *maternal melodrama*, *family melodrama* e *domestic melodrama* (p.88). Tipos de concepções melodramáticas que abusavam dos assuntos polêmicos antes não permitidos até a década de 1930, como famílias atormentadas por problemas sexuais, abusam de álcool e drogas, filhos ilegítimos, relações sexuais extraconjugais, relações amorosas entre personagens de raças diferentes etc. Do mesmo modo, as questões românticas, ligadas ao padecimento, sofrimento e sacrifício são algo desejado e quase imprescindível para aqueles personagens que buscam no amor

¹⁰⁴ A autora acentua que este melodrama tinha como forte elemento o *pathos*, comum ao tipo de gênero, porém acentuado por este sentimentalismo. A noção de *pathos*, empregada por Aristóteles, estaria associada às emoções, sentimentos e paixões. É colocada na Poética como um construto tanto cognitivo, quanto afetivo, se aproximando, algumas vezes, do *pathos* trágico, já que solicita do apreciador um compadecimento provocado pela narrativa (Rodrigues, 2006, p. 81-82).

o caminho para a felicidade eterna. O amor romântico¹⁰⁵ também ganha espaço nos seriados de televisão, já que os pares protagonistas quase sempre estão ligados por laços amorosos.

Todas essas denominações se assemelham ao que já chamamos neste capítulo de dramas sentimentais, amorosos e familiares encontrados nas narrativas seriadas televisivas, especialmente em *Desperate Housewives*. Entretanto, o que diferencia este melodrama descrito acima e o que vemos em filmes ou séries de televisão? Rodrigues coloca que, dentro da discussão do que seria o melodrama contemporâneo, passa a ideia de haver possibilidades do melodrama se reinventar, a partir de uma matriz clássica. O melodrama mostra-se, nesta perspectiva, como o gênero que se mantém aberto para introdução de novos desdobramentos, pedindo ao autor da trama que seja criativo, dando-lhe o “poder” para incluir mais uma personagem, algum desencontro ou, até mesmo, acrescentar doses de elementos risíveis caso a história esteja sendo apresentada de forma muito dolorosa. Uma característica que coloca o melodrama como artifício das narrativas da arte moderna, comum a partir do século XX. Uma tendência fortemente marcada pelo caráter seriado das narrativas que, mesmo utilizando de outras estratégias para aguçar a audiência, mantém o vínculo com o melodrama, destacando, dentre outros assuntos, a temática sentimental.

Desta maneira, os temas comuns do melodrama, como a busca pela felicidade e realização amorosa, a reparação de justiça e questionamento dos valores morais encontram-se muito latentes, em escalas diferenciadas ou mesmo em pés de igualdade. Em geral, os três repousam em situações em que seja salvaguardada a questão familiar, amorosa e sentimental: mães que fazem tudo para manter a felicidade dos seus filhos, mesmo que, para isso, seja necessário passar por cima de valores morais e religiosos, consagrados pela sociedade; mulheres que buscam o amor eterno e verdadeiro, consagrados pelo matrimônio e constituição familiar; personagens que, apesar de não possuírem fortes traços de vilania, da forma maniqueísta que o melodrama solicita, colocam o seu caráter em dúvida, ao mentir, trapacear, roubar, ou até mesmo matar, em benefício próprio. Ou seja, temas já consolidados pelos modos melodramáticos e tratados na atualidade de forma mais próxima de uma humanização, de uma aproximação com o cotidiano. A ideia do príncipe e da princesa, do herói e da heroína, tão comuns nas histórias infantis e melodramas clássicos do século

¹⁰⁵ Quando refiro-me ao “amor romântico”, trato do tipo de laço amoroso comum nas “narrativas açucaradas” como as telenovelas e *soap opera*. Nelas, a sua destinação está totalmente voltada para o “verdadeiro amor”, para busca da felicidade, de um sentimento único e indissociável da pessoa amada. Ao mesmo tempo torna-se um paradoxo, pois para que chegue este “final feliz” os “enamorados” passarão por inúmeros momentos de incertezas e tristezas ou, quando não, preferirão a morte a ter que viver sem aquele amor. A morte, ou o suicídio, que pode se deixar levar pela falta deste amor, não é vista como uma atitude covarde, ao contrário torna o amado um “herói”, pois foi uma morte justificada pelo amor (Lázaro, 1996).

XVIII, continuam presentes, porém, adaptados a estes personagens mais contemporâneos e mais próximos da audiência.

Desperate Housewives abarca todas estas situações dramáticas, com destaque às relações amorosas e uma discussão sobre moralidade do indivíduo e da sociedade. A primeira temporada da série relaciona os temas retratados como uma “lavagem de roupa suja”, onde segredos familiares e íntimos tornam-se públicos e desmascaram personagens antes considerados “acima de qualquer suspeita”. O próprio *Marc Cherry* afirma que, essa questão da moral é um elemento importante de construção dramática, onde os segredos e atitudes humanas, que contrariem o considerado correto socialmente, são mantidos do lado de dentro das casas e nunca expostos, por exemplo, aos seus vizinhos ou mesmo aos amigos¹⁰⁶. Segredos relacionados Aos maiores temas melodramáticos que envolvem o universo feminino e recheado de dramas sentimentais, amorosos e familiares: no quesito reparação da justiça temos as personagens em busca de desvendar o mistério da morte de *Mary Alice* a fim de descobrir os reais motivos do bilhete ameaçador, aparentemente responsável por seu suicídio ou o *Mike*, disfarçado de encanador, para descobrir o responsável pela morte de sua namorada *Deirdre* (Jolie Jenkis); no que se refere à busca da felicidade amorosa temos *Susan* à espera do amor de *Mike* e reconstituição familiar; e as questões morais, muito presente no núcleo *Van de Kamp*, com *Bree* que tenta manter a todo custo o seu casamento fracassado, escondendo dos vizinhos sua terapia de casal, a falta de rédeas na criação dos seus filhos, a descoberta de um filho homossexual, uma filha que se envolve com um homem negro e, além disso, o segredo mantido por seu marido, *Rex*, que passa algumas tardes com a vizinha *Maisy Gibbons* (Sharon Lawrence), a quem paga favores sexuais. Exemplos que não negam a presença do melodrama clássico.

2.2.2.3 SUSPENSE E MISTÉRIO GARANTINDO A CONTINUIDADE

Embora para muitos o suspense esteja relacionado a filmes de terror, enquanto uma classificação genérica, percebe-se que ele estaria mais relacionado a uma estratégia narrativa do que a uma categoria de modos de representação da ação. Saraiva e Canito (2004) defendem a posição de que o suspense, muito utilizado nos roteiros de cinema clássico, pode ser visto como um “modo de atrasar a resolução de uma questão” com um final que causa certa surpresa ao apreciador (p. 66). Ao mesmo tempo, a relação entre suspense e surpresa encontra-se num limite em que muitas vezes há uma difícil distinção. Até que ponto a revelação de uma carta para

¹⁰⁶ Informações retiradas de entrevista com o criador *Marc Cherry*, na seção *Bônus*, do DVD da primeira temporada.

determinada personagem pode ser definida como uma ação de suspense ou surpresa? Retirando das palavras de Alfred Hitchcock, faz-se, então, esta distinção:

A diferença entre suspense e surpresa é muito simples e falo dela frequentemente. Nós estamos falando, talvez haja uma bomba sob esta mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial e, de repente: bum, explosão. O público fica surpreso, mas antes que ficasse, nós lhe mostramos uma cena absolutamente comum, desprovida de interesse. Agora, examinaremos o suspense. A bomba está sob a mesa e o público sabe disso, provavelmente porque viu alguém colocá-la. O público sabe que a bomba explodirá a uma hora e sabe que faltam quinze minutos para uma – há um relógio no cenário; a mesma conversa anódina torna-se de repente muito interessante, porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: ‘Vocês não deveriam dizer aí coisas tão banais, há uma bomba sob a mesa e ela vai explodir logo’. No primeiro caso, ofereceram-se ao público, quinze minutos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, ofereceram-lhe quinze minutos de suspense (Hitchcock e Truffaut *apud* Saraiva e Canito, 2004, p. 66).

É, portanto, este o suspense brilhantemente descrito, encontrado nas narrativas seriadas. É o tipo de suspense que deixa o público à espera de consequências de desdobramentos dos acontecimentos ou que o deixam com expectativa do que poderá acontecer. Ou seja, com o suspense trabalham-se dois sentimentos extremamente úteis para as narrativas seriadas: *espera* e *expectativa*. Não descartemos, então, a surpresa como elemento utilizado, entretanto, ela servirá de estratégia para quem cria a situação dramática, como uma maneira de brincar com essa expectativa posta em questão. O suspense, estrategicamente inserido numa trama, cria para o espectador uma variedade de expectativas e especulações sobre determinada situação que, muitas vezes, deixa de ser algo particular e torna-se coletivo, extrapolando para outros ambientes como Internet, revistas especializadas, etc.

De qualquer maneira, fica a questão: quais seriam os elementos responsáveis pela criação de suspense numa situação dramática? O que, de fato, gera essa expectativa por parte da audiência? Segundo Yanal (1996), existem certos elementos responsáveis pelo suspense. Um deles seria a necessidade da audiência ter uma identificação com as personagens da narrativa. Dito de outra forma, a narrativa deve trazer elementos muito próximos da probabilidade e, neste caso, ter grande empatia e semelhança com situações vividas pelo público. Um segundo elemento, segundo o autor, seria a criação da incerteza, que estaria implicada em alguma decisão de um dilema qualquer. Uma incerteza que proporciona ao espectador a sensação de desconforto, que só poderá

ser dissipado com a revelação que envolve o suspense. Como afirma o autor, “o suspense e o desconforto associado a ele é dissipado através da simples remoção de incerteza” (p. 152)¹⁰⁷.

Essa incerteza, presente no suspense, acaba por produzir um tipo de efeito na plateia, já que são utilizados certos artifícios narrativos para criar essa esfera de incerteza solicitada pela ação dramática. Em seu artigo *Anatomy of Suspense*, Zillmann (1980) afirma que a grande característica do suspense, dentro de uma situação dramática, é a apreensão que ele causa na audiência na resolução de crises e conflitos. Por isso, essa experiência de incerteza e apreensão muitas vezes é causada pelos sentimentos de medo e esperança. O medo que a resolução seja negativa e a esperança de ela ser favorável ao que ele gostaria que se realizasse, ou seja, as possíveis combinações de medo e esperança poderão confortar a audiência ou levá-la à desolação a depender do resultado implantado pelo suspense, já que a questão pode ser resolvida nestes dois caminhos.

Não podemos esquecer que o suspense é uma situação do drama e, sendo assim, possui um dos elementos principais que é a criação de conflitos, certamente com uma finalização que envolve um grande impacto¹⁰⁸. Há de se destacar, portanto, a forte relação do suspense com a criação de conflitos que envolvam o elemento *mistério*. Muitos autores, como Knobloch (2003) definem o mistério como o desvendamento de um enigma, o encaixe de final das peças de um quebra-cabeça (p. 385), muitas vezes relacionados a narrativas policiais e situações dramáticas que envolvem crimes. As histórias de grandes detetives, como a do conhecido personagem de *Sherlock Homes*, permeia-se no elemento mistério como *plot* central, fazendo com que a narrativa esteja à volta de grandes investigações, onde as ações dramáticas da narrativa provêm de um acontecimento criminoso. Mistérios que, na visão de Zillmann (1991 *apud* Knobloch, 2003) são concebidos com as incertezas de um dos elementos mais importantes: os suspeitos do crime cometido, incluindo, neste caso, um número variado deles, que é responsável pelo efeito de surpresa.

É, com esses elementos do suspense, que as narrativas seriadas garantem maior continuidade e, também, esta serialidade cada vez mais comum nestes produtos. O suspense

¹⁰⁷ Tradução minha de: “*The suspense and its associated discomfort is dissipated through the simple removal of uncertainty*” (Yanal, 1996, p. 152).

¹⁰⁸ O autor pontua o suspense como uma espécie de *plot* dentro de uma ação dramática, descartando a existência de uma macro-estrutura, afirmando, com isso, que o suspense pode ser produzido repentinamente no curso da história. O autor defende que não há uma história de suspense, mas uma história com conflitos em que há um suspense estrategicamente colocado. Ou seja, para ele, o espectador não irá sentir medo de uma protagonista de um filme policial, mas poderá sentir medo de uma situação dramática em que a protagonista estará vivendo (Zillmann, 1980, p. 139.140).

garante o prolongamento das soluções de certos conflitos que, na maioria das vezes, levam mais de um episódio para serem solucionados. Um fenômeno que se repete, em diferentes produtos exibidos atualmente, garantindo um retorno assíduo da audiência a cada episódio, em que partes do suspense vão sendo desvendadas (até ser todo revelado ou mesmo que seja preciso esperar a próxima temporada). Deste mesmo modo apresenta-se *Desperate Housewives*. Aliás, a série é baseada sempre num mistério principal, que envolve a temporada inteira e pequenos mistérios que são solucionados ao decorrer de alguns episódios. A primeira temporada, como já foi dito, tem o mistério principal da morte de *Mary Alice*, que solicita do apreciador uma resposta sobre a questão: Quais os motivos que levaram esta personagem a cometer suicídio? Essa espécie de fórmula, marcada pela presença de “algo a ser desvendado no final” continua nas temporadas seguintes. Na segunda temporada, o mistério será voltado para *Betty Applewhite* (Alfre Woodard), que mantinha um filho com deficiência mental no porão de sua casa, com a crença de que ele seria o assassino de uma menina. Já na terceira temporada, o mistério cerca a personagem *Orson Hodge* (Kyle MacLachlan), já casado com a *Bree*, acusado de, juntamente com sua mãe, ter assassinado a sua ex-esposa *Alma* (Valerie Mahaffey) e a sua amante *Monique* (Kathleen York). Uma marca que irá perdurar até a atual sexta temporada, com o mistério da personagem *Angie Bolen* (Drea de Matteo), que muda-se com sua família para a antiga casa dos *Young*. Um mistério ainda não desvendado até então.

Com este panorama, chega-se aqui, então, com certos pressupostos que nos ajudam a compreender como as narrativas seriadas televisivas, exibidas atualmente, organizam a sua narrativa com intuito de manter uma serialização e prolongar a sua permanência de exibição. Sabe-se, portanto, que as séries da atualidade, especialmente a escolhida para a análise, possuem uma organização que compreende uma série de estratégias e tornam as séries cada vez mais dependentes entre episódios e temporadas. Ao mesmo tempo, este caminho percorrido nesta investigação, nos leva a pensar que este fenômeno de serialização não se constitui como algo novo e próprio das narrativas seriadas televisivas. Ao contrário, remonta de modos narrativos diferenciados e, também, de fatores que não estão só relacionados ao recurso narrativo, mas também de produção e consumo. O exercício de compreensão, dentro do próprio produto, tem a pretensão de investigar como esta serialização se efetiva, principalmente na instância narrativa. Ou seja, como esta continuidade encontra-se presente em *Desperate Housewives*? O que pode diferenciar a sua serialização na relação com outras séries que tratam de assuntos e temas semelhantes? É o que veremos no capítulo seguinte.

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 expectadores 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 sucesso¹⁰⁹, 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, 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 explorado¹¹⁰. 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 premiadas, 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

¹⁰⁹ 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.

¹¹⁰ Na época de sua estreia, *Desperate Housewives* chegou a ser comparada com *Sex and 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 nervos¹¹¹. 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 *Sex and 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)¹¹².*

Aliás, parte da forte ironia e certo sarcasmo dados às histórias e condutas dessas cinco mulheres desesperadas, deve-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*

¹¹¹ 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 BTK¹¹³ 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)¹¹⁴.

Em outra mão, essa face de “humor negro” com os segredos humanos é o ponto mais apontado pelos apreciadores e, de certa maneira, responsável pelo interesse deles pela série. Em uma comunidade brasileira do *Orkut*¹¹⁵, rede social na Internet, foi perguntado aos apreciadores da série o que lhes chamava atenção em *Desperate Housewives* e os motivos que os faziam assistir, acompanhar, estar por dentro de tudo. A maioria das respostas colocava a ironia no modo como as personagens lidavam com os seus segredos e, principalmente, como o autor fazia isso ser transformado em elementos de humor como motivos da sua grande simpatia pela série. Vejamos alguns depoimentos selecionados¹¹⁶:

¹¹³ 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.

¹¹⁵ Comentários colhidos em uma comunidade brasileira, intitulada “*Desperate Housewives*”, com um total de 29. 916 membros, num período de 02 de fevereiro a 08 de março de 2010. Foi perguntado aos participantes da comunidade: “Quais os motivos que o fazem acompanhar os episódios de *Desperate Housewives*?”.

¹¹⁶ Não foi incluída aqui a identidade das pessoas, embora todas elas tenham autorizado a utilização para fins acadêmicos.

Primeiro pelo humor negro, se analisarmos o piloto podemos ver o quanto a série tem a oferecer com esse tipo de humor, juntando isso ao drama [...]. Eles utilizam tramas principais que possuem uma carga dramática e tramas paralelas que ficam encarregadas do humor. Em DH temos Susan com o humor e Lynette com o drama, assim como Gabriela com o humor e Bree com o drama, sendo dosados, na medida certa, esses gêneros, dividindo com cada "Housewife" essa tarefa.

Da mesma maneira:

É interessante saber que todos temos (sic) nossos dramas e conflitos. A forma como é mostrado que cada um, a sua maneira, enfrenta os diversos problemas do dia-a-dia. Gosto da análise psicológica que é feita no início e no final dos episódios, sobre os comportamentos das pessoas. O humor é um "acompanhamento".

Em uma análise mais profunda em um comentário de um fã do produto:

A série nos mostra a realidade de outra cultura. Mostra para nós todos os problemas que as donas de casa enfrentam no seu dia-a-dia. Pode ser ficção, mas a arte imita a vida. Além do mais, uma série perfeitamente escrita, com toques de humor, com um drama completamente entrosado, não tem como não nos prender. Fora que estas mulheres já não são mais personagens [para mim pelo menos], são da 'minha família', ocupam lugar no meu coração como qualquer outro familiar meu. São consideradas pessoas reais que eu conheço a vida inteira. Imagine, você, que cada episódio contém uma lição de moral. E essa lição você leva ela consigo durante dias e por que não, para a vida inteira? Cada vez que Mary Alice fala sobre a vida dessas personagens é como se ela estivesse falando um pouco sobre nós, às vezes estamos com um problema e, só escutando ela falar algo, nós já assemelhamos e conseguimos resolver nossas crises. Fora que, durante semanas, quando fechamos nossos olhos podemos escutar como se fosse ao vivo Mary Alice repetindo as frases... E sem falar que nos ajuda infinitamente a estimular nossa capacidade de raciocínio, pois, afinal de contas, é uma série que contém um mistério e esse mistério se resolve durante os episódios, então estamos sempre pensando e 'ligando' os fatos e, no fim, quando o mistério está resolvido, pensamos: "ahh! Então é isso"

Reforça-se, com esses comentários, não só a intenção do autor em escolher uma trama que tivesse o foco nos segredos pessoais (moralmente) escondidos, mas também, o papel da narração

nesta série. *Mary Alice Young*, uma das mulheres desesperadas, é narradora de todos os episódios¹¹⁷ (e temporadas) e responsável por contar esses segredos, sempre recheados de muito mistério e ironia, como “manda” o texto de Marc Cherry.

3.1.2 O LUGAR DA NARRAÇÃO

A personagem, interpretada por Brenda Strong¹¹⁸, 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 *foco narrativo*¹¹⁹. 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:

¹¹⁷ Ressalva que o autor faz uma brincadeira em dois episódios da série em que *Mary Alice* não faz a narração: No 16º episódio da terceira temporada, *My husband, the pig* (“Meu marido, o porco”), onde *Rex Van De Kamp*, já falecido, faz uma narração em homenagem aos homens de *Wisteria Lane*: *Gaby* conhece *Victor Lang* (John Slattery), *Tom* e *Lynette* comemoram aniversário de casamento, *Carlos* começa romance com *Eddie* e *Susan* é apostada no pôquer por *Ian* (Dougray Scott) e *Mike*. Já no 19º episódio da quinta temporada, *Look into their eyes and you see what they knows* (“Olhe dentro de seus olhos e você verá o que elas sabem”), *Eddie Britt* é a responsável por contar a história. Faz uma retrospectiva de sua relação com as *housewives* e conta aos espectadores o que aconteceu e a causa de sua morte.

¹¹⁸ 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.

¹¹⁹ 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.

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

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

Vejamos o exemplo do episódio *Running to Stand Still*¹²⁰ (“Correndo sem Sair do Lugar”). O tema, em questão, que irá desencadear as tramas paralelas deste episódio, está relacionado com embates domésticos entre as relações femininas e a busca da supremacia de poder. Desconfiado de que sua esposa estivesse tendo um caso, *Carlos Solis* pede que sua mãe *Juanita* apareça em visita a sua casa a fim de espionar *Gabrielle* e descobrir se sua desconfiança de homem traído seria confirmada. *Gabrielle Solis* será a personagem que “protagonizará” a parábola: após a chegada inesperada de sua sogra, *Gabrielle* se sente ameaçada e inicia uma luta em busca da supremacia e confiança de *Carlos* 🎬 (Figura 05). *Mary Alice*, então, inicia o episódio da seguinte maneira:

O subúrbio é um campo de batalha, uma arena para toda a forma de embate doméstico. Maridos e mulheres entram em choque, pais e filhos digladiam-se. Mas, as batalhas mais sangrentas, em geral, envolvem mulheres e suas sogras. A guerra pelo domínio de Carlos começou quando ele a pediu em casamento e, desde então, Gabrielle vinha perdendo terreno para Juanita: Do acordo pré-nupcial que ela assinou com relutância, à seleção de música da cerimônia, que ela odiou, à cor da casa que ela não queria. Gabrielle tinha sofrido uma derrota atrás da outra. E agora que Juanita suspeitava que sua nora estava tendo um caso, ficou cada vez mais claro, que nessa guerra, não haveria prisioneiros.

Figura 05

Episódio 06: Imagens ilustrativas do embate entre *Gabrielle* e *Juanita*



Assim, durante esse episódio, será sabido que as personagens principais se envolverão em determinadas subtramas em que haverá um embate a ser iniciado com alguma outra personagem: *Lynette* inicia embates com *Maisy Gibbons* – a coordenadora de pais da escola de seus gêmeos que implica por ela estar sempre questionando sobre suas atitudes ditadoras –, e *Martha Hubber* chantageia *Susan*, ao descobrir que ela teria provocado o incêndio na casa de *Eddie*. As cenas que

¹²⁰ Episódio 1x06 | *Running to Stand Still*. Theme by: Danny Elfman; Producer: Tracy Stern, Alexandra Cunningham, Patty Lin, Larry Shaw; Produced by: George W. Perkins; Executive Producer: Michael Edelstein; Tom Spezialy, Marc Cherry; Co-Executive Producer: Kevin Murphy; Written by: Tracey Stern; Directed by: Fred Gerber; Director of Photograph: Walt Fraser; Music by: Steve Jablonsky.

serão desenvolvidas no episódio têm forte relação com o discurso e tema proferidos na parábola e o seu desfecho dá pistas sobre o mistério da temporada. A narradora, desta forma, lança o quesito moral no início do episódio, mostra as cenas que confirmam o que foi dito, fazendo pontuais intervenções no desenvolvimento das tramas do episódio, para finalizar, sempre com interação ao tema da parábola, neste caso, a supremacia por poder, e explica ao apreciador que esse tema tem a ver com a sua morte, com o mistério de seu suicídio.

Neste episódio, *Mary Alice Young* finaliza trazendo pistas a partir de acontecimentos em episódios anteriores e desenrolados no episódio em questão: *Paul* havia internado o seu filho *Zach* numa clínica psiquiátrica às escondidas de toda a vizinhança, principalmente das “*detetives housewives*”. Em um bazar tradicional em *Wisteria Lane*, *Susan* compra um objeto decorativo pertencente a *Mary Alice* e questiona *Paul* sobre o motivo de ter colocado tal objeto à venda, iniciando um diálogo que investiga o paradeiro de *Zach*, de sumiço já notado pelas personagens. Sem perceber, *Paul* enrola o objeto numa manta de bebê, de nome bordado, na tentativa de livrar-se das intermitentes perguntas sobre o paradeiro de *Zach*. *Susan*, da mesma forma, não percebe os detalhes da manta em que o objeto foi protegido, mas tem a certeza de que há um mistério a ser desvendado 🎬 (ver *figura 06*). No final do episódio, portanto, a narração traz esse objeto em cena, relacionando com o quesito moral imposto na parábola inicial:

A busca de poder começa quando somos bem pequenos. Quando crianças, aprendemos que o bem sempre triunfará sobre o mal. Mas, quando crescemos, vemos que nada é tão simples assim.

Figura 06

Desfecho do episódio retoma parábola inicial e dá pistas sobre a trama



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 07*). 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*.

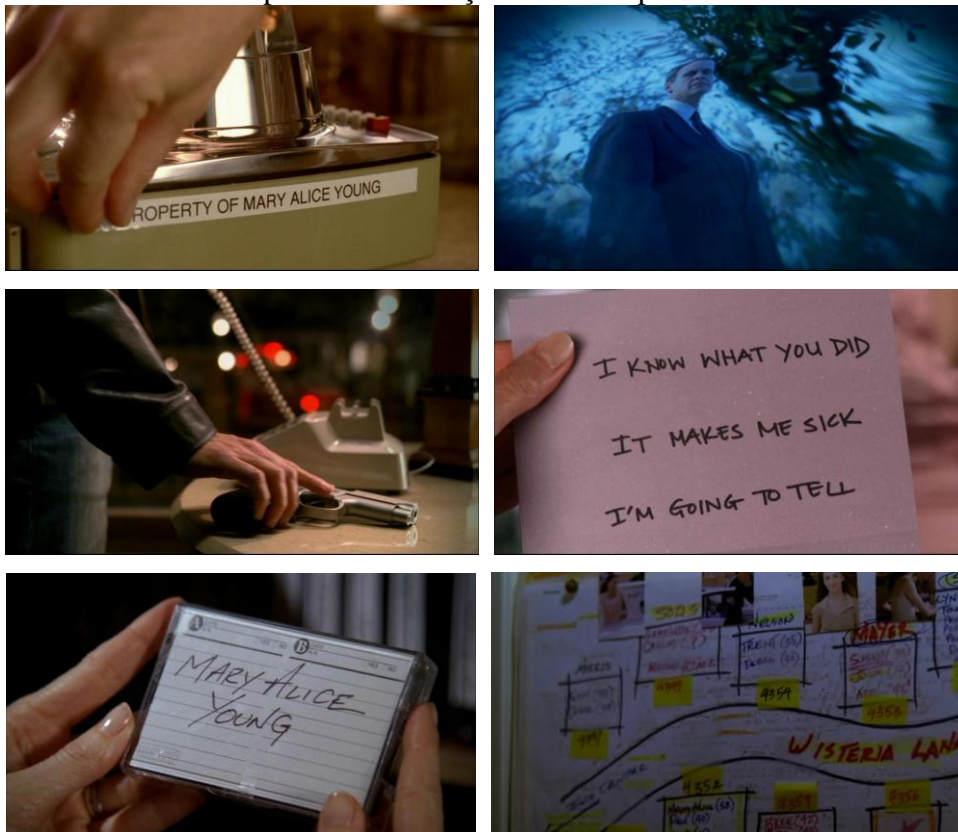
Figura 07
Composição cênica-narrativa no episódio piloto



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 08*).

Figura 08

Closes apoiando a narração realizada pelas câmeras



3.1.3. O LUGAR DA BANDA SONORA

Antes de chegarmos à importância da banda sonora em *Desperate Housewives*, para entender a sua composição narrativa, é válido salientar que o papel da música, nesta série, tem um lugar especial na organização e identificação dos gêneros de representação da ação que são encontrados neste produto. Uma identificação que requer uma grande participação da audiência que deve ser capaz de apontar, na relação entre narrativa e banda sonora, qual o gênero convocado na sua apreciação. Independente de a música ser, ou não, um elemento importante para a composição de uma narrativa ou produto audiovisual, ela por si só já tem o poder de suscitar algum tipo de disposição sobre aqueles que a ouvem. Basta remeter a momentos em que a música possui o papel emotivo de quando, por exemplo, uma pessoa, que dirige seu automóvel, ouve uma música que a faz lembrar um bom momento do passado e, naquele instante, seu estado de ânimo é modificado por uma lembrança que lhe foi resgatada através da música¹²¹.

O que é sabido é que a ligação entre narrativa e música tem sido objeto de pesquisa e estudos para diversos pesquisadores preocupados com o modo com que a música produz no espectador certas disposições de ordem da tristeza ou alegria. Pensar na idéia simplória de certos analistas e críticos de obras audiovisuais, que colocam a música como “elementos para pontuar a narrativa” ou “responsável por dramaticidade a tal cena”, é colocar de lado outros aspectos importantes da música e seu papel na história do audiovisual, principalmente no cinema. Sem entrar no mérito do papel do crítico, ao analisar a música numa narrativa, sabemos que a música, ou os efeitos sonoros, possuem significativa importância dentro de um material audiovisual e, muitas vezes, não pode ser vista sem a associação entre imagem e som. Como afirma Chion (1993), a associação com imagem e som produz uma percepção completamente diferente daquela que cada uma produz separadamente e, por conta disso, deve ser pensando no *valor agregado*¹²² que cada uma delas produz ao associar-se.

¹²¹Essa é uma das preocupações, por exemplo, de estudos na área de *psicofísica* da percepção musical que tem se debruçado sobre os modos com que as pessoas reagem diante de um contato com certo tipo de música e como ela tem um poder metafísico e irresistível. Entretanto, será deixada de lado aqui toda a teoria e estudos sobre os efeitos dos sons musicais sobre uma pessoa, um ser humano, pois nisso caberia um outro tipo de aprofundamento teórico que envolveria disciplinas e análises não propostas neste trabalho. Como é o caso de Juan Roederer (1998) em seu livro *Introdução à Física e à Psicofísica da música*, em que ele faz um estudo sobre os alcances contemporâneos de pesquisas sobre o modo como o produtor ou compositor musical produz sensações e sentidos em um ouvinte.

¹²² Michel Chion (1993), em seu livro “*La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*”, fala sobre o “valor agregado” sobre uma designação de um valor expressivo e informativo que o som enriquece uma determinada imagem. Na sua concepção, há uma forte defesa de que o som, em uma narrativa audiovisual, enriquece a imagem, dando primazia ao sentido da visão (*apud* Rodriguez, 2006)

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 semiologia¹²³, tem a ver com interpretações 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 ser um acidente que está por vir e transformar o decurso inicial da ação.

Importante salientar que essa ideia 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

¹²³ 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 numa cena, o nosso universo real nos indicará e nos dará pistas para relacionar com a existência de um automóvel se aproximando. A ideia Saussuriana de signos lingüísticos estaria, de certa maneira, relacionada com esta ideia de uma existência de “signo sonoro”, pensando no signo como uma formulação entre significado – conceito - e significante - forma gráfica e som (Rodriguez, 2006).

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 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*¹²⁴. Nesse cenário, o som teria o papel fundamental numa narrativa, sendo, portanto o responsável por uma organização e estruturação da sequência audiovisual.

Acrescentando noções teóricas na discussão sobre a relação entre som e imagem, temos o autor francês Michel Chion, já citado. Toda a sua vasta literatura sobre o tema está preocupada em encontrar noções e conceitos que sejam relevantes na compreensão da dimensão narrativa da música. Chion também é responsável por cunhar termos que, atualmente, são empregados nos estudos de som e cinema em filmes, especificamente. Termos como *contrato audiovisual*, *pontos de sincronização*, *dissonância audiovisual* e *valor agregado*, são referências de seus estudos (*apud* MAIA, 2007). Dentre esses citados, talvez os mais compreendidos e, de maior aproximação

¹²⁴ 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).

com o nosso interesse, aplicável são os que dizem respeito a *contrato audiovisual e valor agregado*.

Para Chion, som e imagem no cinema forma uma espécie de contrato, no qual o que nos chega aos ouvidos interfere na nossa percepção de imagem, da mesma forma, o que chega aos nossos olhos modifica o que escutamos. Ou seja, a música não seria somente um complemento, mas um recurso adicional que compõe a obra e, portanto, indissociável dela. Dessa maneira, não só há um contrato entre os dois elementos, como, também, um acréscimo de valores. Vendo deste ponto de vista, a música não reforça ou sublinha a imagem, mas “acrescenta um valor de sentido a ela e sofre a ação do sentido da imagem sobre si mesma” (*apud* MAIA, 2007, p. 130). A análise tenderá para o lado da crença e existência de uma forte ligação entre esses dois elementos e o modo como cada um agrega valor ao outro, na produção de sentido. Como afirma o autor,

O valor acrescentado é aquele efeito em virtude do qual uma oferta de informação, de emoção, de atmosfera, suscitada por um elemento sonoro é espontaneamente projetada pelo espectador (o audiespectador, a rigor) sobre aquilo que ele vê, como se emanasse naturalmente das imagens. Isso o conduz, frequente e paradoxalmente, a críticas ao som – ou à música – como “redundantes” em relação ao que se vê, como se o som e música não fossem mais que a sombra, a emanação, o duplo da imagem, enquanto imagem em verdade, é vista através do que ouvimos e está estruturada, marcada e impressionada totalmente pelo som (*apud* MAIA, p. 129).

A banda sonora de *Desperate Housewives* tem direção geral de Dany Elfman¹²⁵, em parceria com Steve Bartek¹²⁶, 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

¹²⁵ 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.

¹²⁶ 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.

super-herói *Tick*, personagem de uma história em quadrinho. E, em 2004, Steve¹²⁷ 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.

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 08¹²⁸, *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 manhã durar / Chutando as pedras da calçada / Procurando diversão e sentindo-se bem*¹²⁹. 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.

¹²⁷ 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.

¹²⁸ 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 Photography: Walt Fraser; Music by: Steve Jablonsky.

¹²⁹ 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.*

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 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.

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 ideia 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 (*Figura 09*).

Figura 09
Apoio da banda sonora na mudança de gênero de representação



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, decidi 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 10*). 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

Figura 10

Composição dramática quebrada pela ironia e comicidade



Veamos, 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. 🎬

Um outro exemplo é 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 11*). 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 11

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.

Figura 12

Apresentação de *Edie Britt* e composição de dimensão narrativa



Não podemos esquecer que, quando falamos em efeitos sonoros, devemos incluir nessa lista o silêncio ou “sensação de ausência de som”¹³⁰. 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 ideia 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

¹³⁰ 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* 🎬 (*Figura 13*). 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*¹³¹ 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*:

¹³¹ 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.

Figura 13

Imagens de *Lynette Scavo* e caracterização de sua personagem



Logo em seguida, conhecemos *Gabrielle Solis* 🎬 (ver figura 14). 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.

Figura 14

Gabrielle Solis sendo caracterizada no episódio piloto



Bree Van De Kamp 🎬 (Figura 15) 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 obriga-o 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.

Figura 15

Bree Van De Kamp e sua composição polida



Por fim, apresenta-se ao apreciador a última *housewife* Susan Mayer 🎬 (Figura 16) 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 agitado, 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.

Figura 16

Susan Mayer sob o ponto de vista da narradora



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 o 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-mediar. 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.

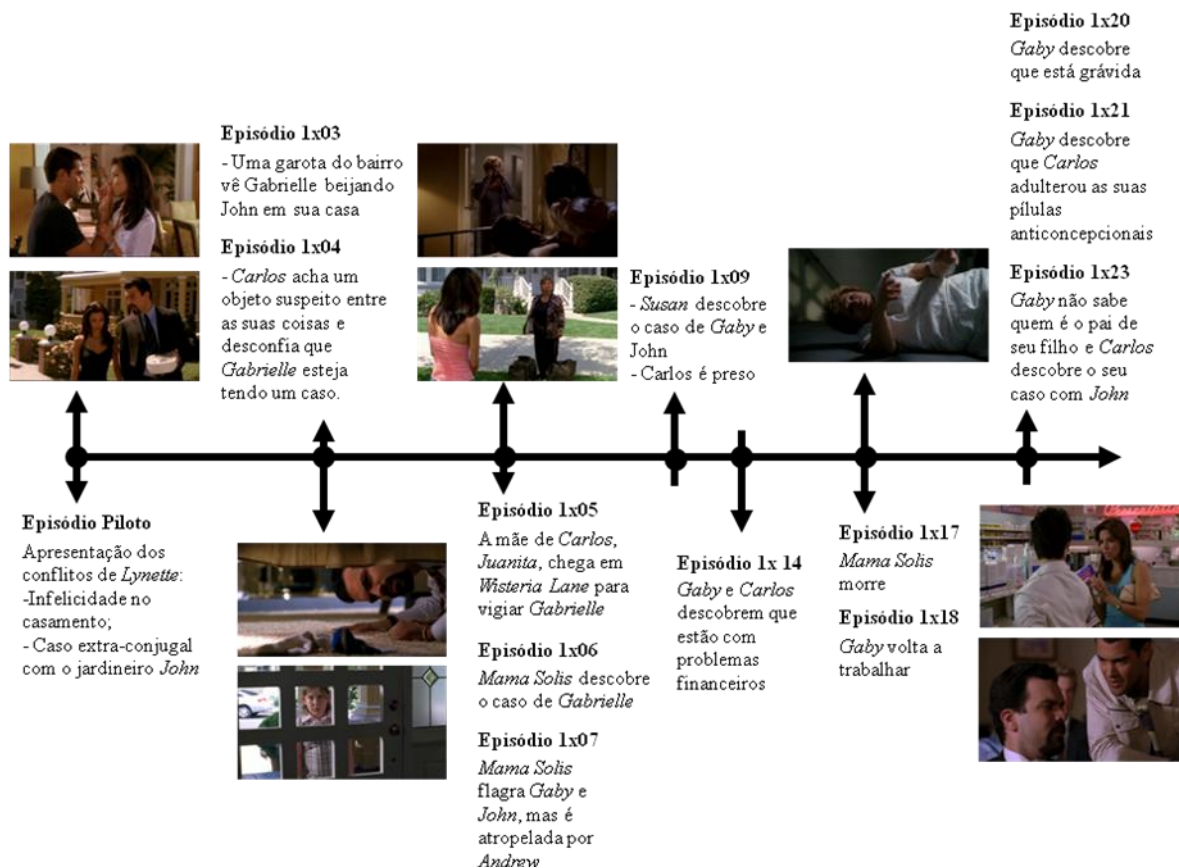
3.3.1. UMA FORTE HOMOLOGIA DE COMEÇO, MEIO E FIM

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 (*Figura 17*).

Tramas que estão sempre relacionadas ao modo como o seu conflito foi implantado e caracterizado no primeiro episódio da temporada.

Figura 17

Desenvolvimento dos conflitos de *Gabrielle* entre episódios.



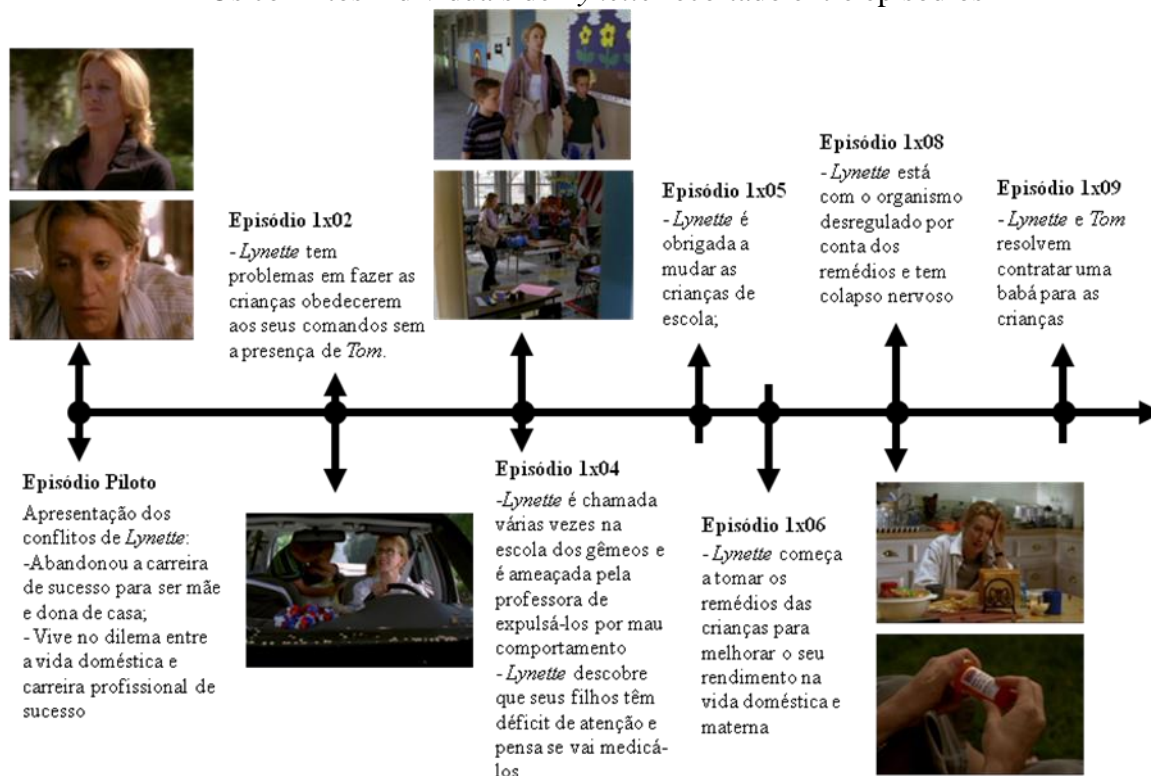
Essa lógica de fracionamento de conflitos pessoais acontece com as outras personagens. No caso de *Lynette*, temos no episódio piloto a apresentação de seu drama individual que é a dificuldade em lidar com a vida doméstica e materna e a grande dúvida por ter abandonado a sua carreira profissional de 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 (ver *figura 18*).

Nos primeiros oito episódios, os conflitos de *Lynette* são recortados e adicionados aos conflitos das outras personagens, sem a necessidade de ser destacado frente aos outros. Embora até o episódio oito, como foi dito, a chegada de uma babá possa parecer uma paz reinando em seu lar e o fim dos “tormentos domésticos”, nos capítulos seguintes *Lynette* continuará a viver os seus conflitos individuais de outra dimensão, mas ainda sim relacionados a esses já descritos: ela descobre que seus filhos estão roubando objetos da vizinhança, iniciam-se desconfianças na sua relação com *Tom* e no, último episódio da temporada, o seu marido fica desempregado e eles decidem que *Tom* ficará em casa cuidando das crianças enquanto *Lynette* volta a trabalhar. Dessa maneira, ainda após os 23 episódios que compõem a primeira temporada, será sabido, pelo apreciador, que os seus conflitos irão continuar, seguindo a mesma lógica e composição do que foi implantado no piloto.

Figura 18

Os conflitos individuais de *Lynette* recortado entre episódios



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 exibição¹³². 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 18¹³³, *Children Will Listen* (“As crianças irão ouvir”) percebe-se que essa organização narrativa irá se repetir em todos os episódios desta temporada¹³⁴.

Neste episódio o mistério 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* (Figura 19):

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.

¹³² Os títulos estão ordenados por episódio no material audiovisual em formato DVD, entretanto, na exibição, no interior da narrativa eles não são indicados.

¹³³ 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.

¹³⁴ Apesar de não ser incluída na análise, essa homologia de organização narrativa se repete nas temporadas seguintes, tornando-se uma marca estrutural da série.

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.

Figura 19


Gabrielle é tema da parábola inicial que aborda filhos e maternidade



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.

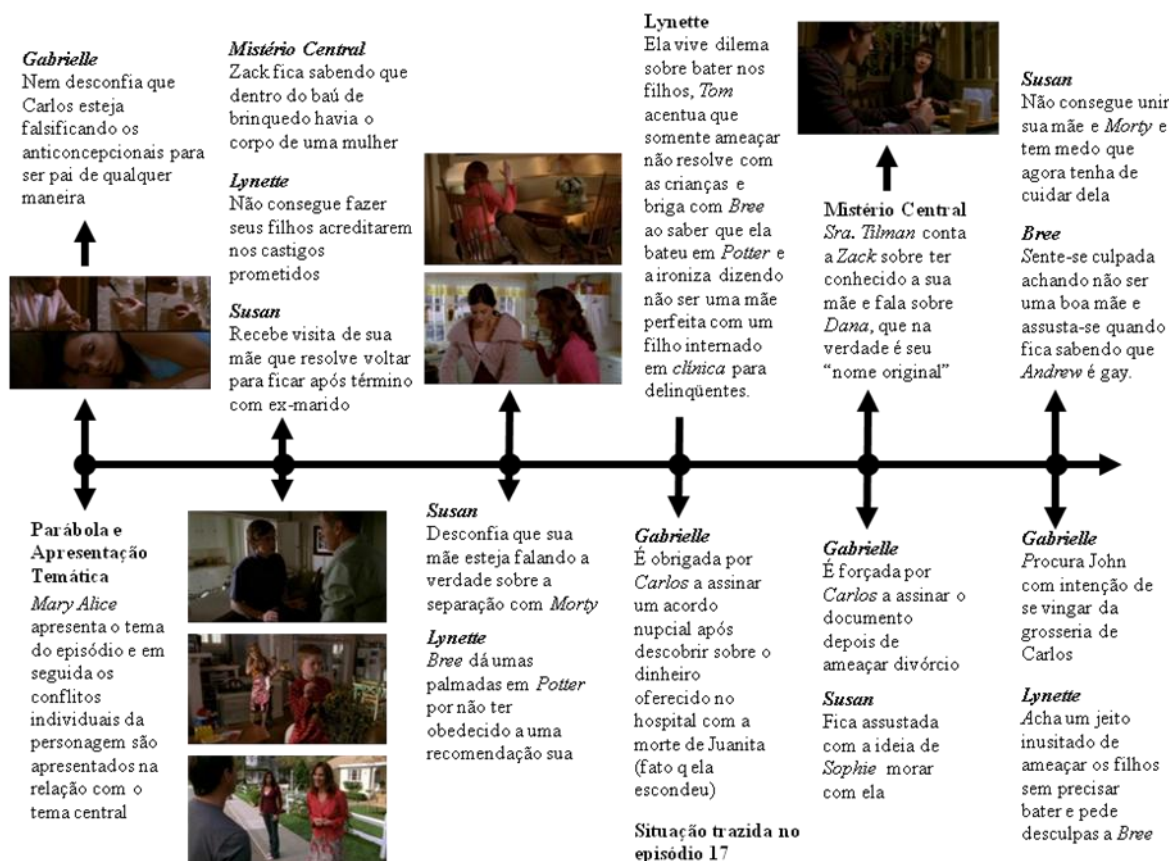
O próximo passo homólogo a todos os episódios é narrar ao apreciador o conflito pessoal de cada personagem e desenvolvê-lo até o seu desfecho, momento em que ela retomará este tema, assinando o seu tom moral, incluindo as revelações do mistério central que também tem relação com o tema apresentado. Aqui, *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 20*). 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 seqüência 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 20

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.

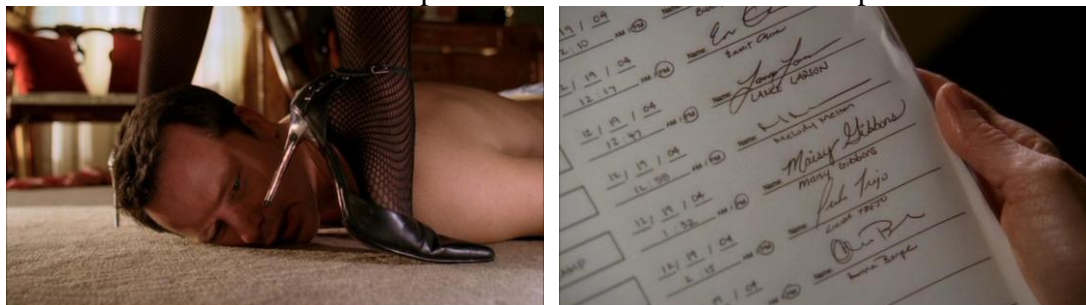
Percebe-se, desta forma, que cada episódio abre um leque de histórias que pode ser facilmente esquecido pela apreciação, já que muitos deles não têm o seu desfecho numa ordem cronológica de episódios, além de outros novos serem inseridos no meio do caminho. Para refrescar a memória e fazer um recorte 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 (*Figura 21*). 

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

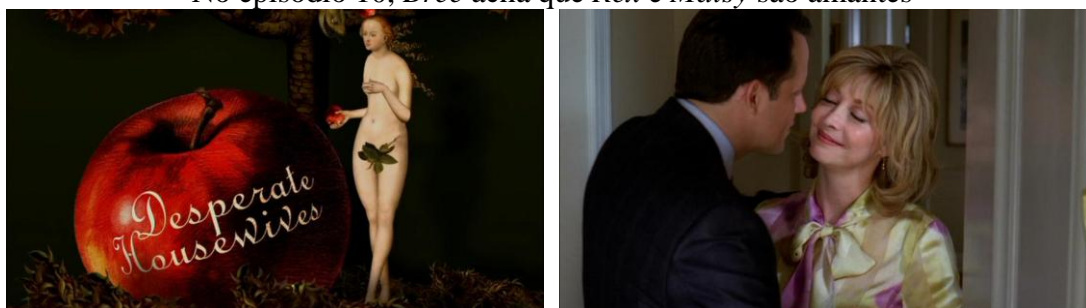
para a próxima temporada, conferindo à *Desperate Housewives* uma série em que se tem a sensação de não chegar ao fim, assim como acontece na vida real.

Figura 21

Resumos iniciais recuperam tramas desenvolvidas nos episódios



No episódio 10, Bree acha que Rex e Maisy são amantes



No resumo inicial do episódio 16:

Anteriormente em Desperate Housewives amantes são confrontadas

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*¹³⁵) 🎬 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:

¹³⁵ 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.

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

A grosso modo, poderíamos incluir *Desperate Housewives* dentro do que conhecemos como narrativa dramática com traços estilísticos épicos, segundo a definição de Rosenfeld (2006) – ver capítulo 2. Isto porque, enquanto drama, ela compõe uma narrativa em que os acontecimentos, tal e qual a realidade, acontecem por si só e possui a ação dramática no centro de sua composição. Ao mesmo tempo, a figura forte de um narrador, aquele que conta as histórias e acontecimentos, dá traços épicos à série, principalmente por ele conhecer grande parte da história e ter um horizonte de informações muito vasto. O traço épico é identificado com forte presença da narradora, que coloca-se de forma explícita fora da história, não “fingindo” sua presença no meio das outras personagens. Ao mesmo tempo, essa personagem deixa o curso da história correr de forma própria sem intervir ou fazer digressões futuras. O máximo de recurso usado, e permitido na narrativa dramática, são os *flashbacks* para explicar algo acontecido no passado e de grande necessidade para conhecimento do apreciador.

Porém, não há como negar que, nesta narrativa dramática de traços épicos, 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 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 22*). No episódio 06, 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*. 🎬

Rex: Mandei você esquecer

Bree: Desculpa. É só...

Poxa, vai criar um problema por causa disso?

Rex: Sabe...para dizer a verdade...

Agora não é uma boa hora para mim;

Bree: É obvio que nunca teve que remover mancha de queijo na sua roupa.


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. 🎬

Figura 22
Ironias de *Bree Van de Kamp*




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 12¹³⁶) 🎬 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. Neste mesmo episódio, o corpo da *Sra. Hubber*, dado como desaparecido, desde o episódio 11, é encontrado pela polícia. Essa descoberta, que não constitui nenhum segredo para o apreciador que conhece o autor do crime, é tratada por *Mary Alice* de forma irônica, fazendo referência ao modo como *Martha Hubber* conduzia a sua vida desde muito pequena. A ironia torna-se presente quando a narração enfatiza que, apesar da *Sra.*

¹³⁶ 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.

Hubber ter sempre sonhado com algo emocionante acontecendo em sua vida, só a sua morte lhe traria: 

Martha Hubber esperou a vida toda que algo lhe acontecesse, algo emocionante. Quando era criança esperava ser seqüestrada por um bando de piratas. Na adolescência sonhava ser descoberta por Hollywood. Quando jovem, fantasiava que um lindo milionário a arrebataria. Mas, os anos haviam se passado e nada ainda de emocionante tinha acontecido com Martha Hubber, até a noite em que foi assassinada. Naqueles últimos momentos, ocorreu a ela que, além de tediosa, a vida podia ser também muito cruel. Para a sorte de Sra. Hubber, a morte foi bem mais misericordiosa.

Tal modo de lidar com situações irônicas também pode ser destacado quando *Mary Alice* narra a prisão de *Maisy Gibbons* (episódio 16¹³⁷), a morte de *Mama Solis* (no episódio 17¹³⁸), dentre tantas outras situações, algumas já citadas anteriormente. A ironia também está presente nos gestos e pontos de vista da câmera que são acentuados pela narração. No episódio 04 (*Who's that Woman*¹³⁹), *Lynette* é chamada na escola dos gêmeos que estão prestes a serem expulsos por mau comportamento. A narração que introduz esse conflito não deixa de fora o tom irônico percebido na relação entre as atitudes e gestos da personagem e o que está sendo dito por *Mary Alice*. 

Quando eu era viva, mantinha diferentes identidades. Amante, esposa e, finalmente, vítima. Sim, os rótulos são importantes para os vivos. Ditam a forma como se vêem. Como minha amiga Lynette. Estava acostumada a se ver como uma mulher de carreira muito bem sucedida. Era conhecida por seus almoços de negócios, suas apresentações criativas e pelo modo implacável com que eliminava a competição. Mas Lynette abriu

¹³⁷ Episódio 1x16: *The Ladies Who Lunch*. Theme by: Danny Elfman; Produced by: George W. Perkins; Producers: Alexandra Cunningham, Larry Shaw; Co-Executive Producer: John Pardee, Joey Murphy. Executive Producer: Michael Edelstein, Tom Spezialy, Marc Cherry; Written by: Alexandra Cunningham Directed by: Arlene Sanford; Director of Photography: Lowell Peterson; Music by: Steve Jablonsky.

¹³⁸ Episódio 1x17: *There Won't Be Trumpets*. Theme by: Danny Elfman; Produced by: George W. Perkins; Producers: Alexandra Cunningham, Larry Shaw; Co-Executive Producer: Kevin Murphy. Executive Producer: Michael Edelstein, Tom Spezialy, Marc Cherry; Written by: John Pardee, Joey Murphy; Directed by: Jeff Melman; Director of Photography: Walt Fraser; Music by: Steve Jablonsky.

¹³⁹ Episódio 1x04: *Who's that Woman*. Theme by: Danny Elfman; Produced by: George W. Perkins; Producers: Patty Lin, Tracey Stern, Alexandra Cunningham, Larry Shaw; Co-Executive Producer: Kevin Murphy. Executive Producer: Michael Edelstein, Tom Spezialy, Marc Cherry; Written by: Tom Spezialy, Marc Cherry; Directed by: Jeff Melman; Director of Photography: Walt Fraser; Music by: Stewart Copeland.

mão da carreira para assumir um novo rótulo. O papel incrivelmente gratificante de mãe em tempo integral.

Um modo narrativo que se repete em diversas situações, como no episódio nove, “Mentes Suspeitas” (*Suspicious Minds*¹⁴⁰), 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 🎬 (Figura 23).

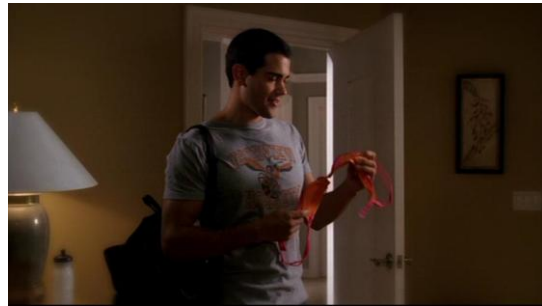
Gabrielle estava esperando por sua próxima grande ideia. A primeira que ela teve foi aos 15 anos, depois que seu padrasto lhe fez uma visita, tarde da noite. Ela comprou uma passagem para New York no dia seguinte. A segunda ocorreu cinco anos mais tarde, quando decidiu seduzir um fotógrafo de moda famoso. 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.

Figura 23

Ironia da relação imagem, câmera e narração



¹⁴⁰ 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.



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 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 24
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 estar 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 Bush¹⁴¹, 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.

¹⁴¹ 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, encontraram 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 tornam 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 narrativa, 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.

CALABRESE, O. (1987). *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70 (Série Arte e Comunicação, nº 42).

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 fílmico. *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 al (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, Sex and 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 os 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.