

FÔLEGO DRAMATÚRGICO NOTAS SOBRE A FICÇÃO AUDIOVISUAL SERIADA

Iara Sydenstricker¹

Resumo: A autora cria o conceito de fôlego dramaturgic – espécie de ar absorvido na respiração durante o processo criativo e de desenvolvimento de um programa serializado que é distribuído ao longo de suas temporadas – para discutir três tipos de estrutura das séries (ou seriados), com base em suas unidades constitutivas, a saber: capítulos (unidades enoveladas), episódios (unidades independentes) e capisódios (unidades que mesclam características das duas primeiras). Com base nessa contextualização, são empreendidas três análises dos três episódios-piloto de três séries – *Lost*, *West Wing* e *Family Guy* – respectivamente capitular, capisódica e episódica.

Palavras-chave: Séries. Estrutura dramaturgic. Unidades constitutivas. Temporadas.

Abstract: The author creates breathtaking dramaturgic concept – sort of air absorbed in breathing during the creative process and development of a serialized program that is distributed throughout their seasons – to discuss three types of structure of the series, based on their constituent units, namely chapters (unfolded units), episodes (independent units), and “chapisodes” (units that mix characteristics of the first two). Based on this context, three pilots of three different series are analyzed: *Lost*, *West Wing* and *Family Guy*, respectively based chapters, episodes and “chapisodes”.

Keywords: Series. Dramaturgic structure. Constituent units. Seasons.

Neste artigo, dedico-me ao que tenho chamado de fôlego dramaturgic do programa ficcional seriado (ou serializado), expresso através de várias estratégias de combinação entre a(s) história(s) que se quer(em) contar e a sua distribuição, principalmente em três escalas: a do tempo de vida da história propriamente dita, em suas fases evolutivas (começo, meio e fim, ao longo das temporadas), a de cada temporada (período de um ano de exibição da série) e a de suas unidades narrativas (capítulos, episódios ou um misto dos dois). Em seguida, analiso as estratégias dramaturgicas adotadas em três episódios-piloto² de três tipos distintos de séries – *Lost*, *West Wing* e *Family Guy* – com o objetivo de evidenciar como se revela o fôlego de um programa seriado já em seu início.

A análise da estrutura dramaturgic das unidades narrativas das séries contribui para compreender como se estabelece o fôlego do programa. Por fôlego, entendo “energia dramaturgic” (o ar absorvido na respiração e distribuído durante o processo de espraiamento da narrativa) despendida para movimentar o programa nas três escalas acima citadas. A noção de fôlego expressa-se pelo quanto de informação e ação dos personagens é revelado no episódio/capítulo-piloto e pelo conteúdo que foi economizado, guardado, para uso posterior.

¹ Arquiteta, mestre em Planejamento urbano e Regional (IP-PUR/UFRJ), doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), roteirista (vice-presidente da Associação dos Roteiristas), professora do CECULT/UFRB, Campus de Santo Amaro, Bahia. e-mail: iarasyd.audiovisual@gmail.com.

² O primeiro episódio (ou capítulo ou capisódio, como se verá adiante) exibido.



Telenovelas, minisséries e *soap-operas*³ são constituídas por capítulos, unidades narrativas não independentes, mas organizadas numa determinada sequência. Para cumprir o compromisso de contar uma história em 180 dias ou noites praticamente seguidos, a telenovela recorre à pluralidade e a uma espécie de espriamento dramaturgico mais amplo: de forma mais rasa e superficial pode contemplar questões, temas, tramas, núcleos de personagens muito numerosos e variados e, assim, gerar, cotidianamente, “novidades” já vistas. A estrutura da história de uma telenovela é pensada para um arco que cubra entre 180 e 200 capítulos, distribuídos durante cinco a seis dias da semana, em média, o que significa que a história não pode chegar ao seu ápice no primeiro, nem no segundo, nem no terceiro mês de exibição. Aliás, vários pontos de clímax, de diversas hierarquias e proporções, costumam

³ Na década de 1930, o rádio passa a ser o grande veículo emissor de histórias seriadas nos Estados Unidos. São as chamadas *soap-operas*, patrocinadas por grandes empresas de produtos de limpeza que buscavam, em plena recessão econômica, sensibilizar donas de casa a consumirem sabões, detergentes e outras mercadorias do gênero. Era a mulher, portanto, o principal alvo dos patrocinadores, que ainda contavam com a vantagem de alcançar seu público no horário diurno – bem mais barato que o noturno – durante o qual a dona de casa realizava suas tarefas domésticas. A *soap* caracteriza-se basicamente pelo fato de não ter um final previsto, podendo desenvolver-se indefinidamente; por não haver uma única trama principal como fio condutor, não há um único núcleo dramático, mas sim uma comunidade de personagens e, por consequência, uma multiplicidade de plots; desde seu início, foi projetada para ter baixo custo, boa audiência e incrementar a venda de produtos de limpeza e, por isso, seus patrocinadores são também os produtores do programa. (SYDENSTRICKER, Iara, 2007, p. 4). A primeira *soap-opera* radiofônica, *Painted Dreams*, foi ao ar em 1930, nos Estados Unidos. A primeira *soap-opera* norte-americana a ser exibida na televisão foi *The First Hundred Years* (1950-1951), pela CBS. A mais longa *soap-opera* da televisão norte-americana é *Guiding Life*, que estreou no rádio em 1937, passou a ser exibida na televisão, no canal CBS, em 1952 e foi concluída em 2009. Boa referência para conhecer *soap-operas* norte-americanas em exibição ou já exibidas é o site <http://www.soaps.com/>. Último Acesso em: 21 jan. 2010. No Brasil, o programa serializado mais próximo do formato *soap-opera* é *Malhação*, produzida e veiculada pela TV Globo, criada em 1995 por Andrea Maltarolli, Emanuel Jacobina, Márcia Prates e Patrícia Moretzsohn, dirigida em sua primeira fase por Flávio Colatrello e Leandro Neri, com direção geral de Roberto Talma.

ser planejados para uma telenovela: além de seu arco maior, a história deve ter arcos menores, que prendam o interesse do telespectador em curtos e médios intervalos de tempo. A telenovela é arquitetada com base em surpresas, “desvios de rota”, expectativas, encontros, desencontros, mistérios, revelações, segredos e estratégias afins – próprias do melodrama –, dosadas ao longo dos seis meses de vida desse programa diário, que retrata, comenta e faz do cotidiano, *glamour*. Ainda que se trate de obra muito extensa (afinal, quantas séries conseguem alcançar 180 episódios?) é distribuída num intervalo de tempo relativamente curto, bem menor do que o de *soap-operas* e séries. Os seriados (ou séries) podem mesclar em suas unidades constitutivas a característica do capítulo com a natureza autônoma do episódio, hibridismo que, ao fim e ao cabo, está presente em maior ou menor grau em todos os programas “fatiados”, até mesmo naqueles estruturados em episódios muito fechados que encerram uma história que se inicia, desenvolve e finda numa única exibição e sem laço de continuidade ou de sucessividade com outros episódios. A própria longevidade das séries ficcionais de televisão acarreta um amadurecimento ou, ao menos, a perspectiva de transformação ou substituição de seus atores e autores, de seus personagens e de seu público, que espera e exige “vitalidade” do programa, só possível através de sua evolução. É improvável, por exemplo, que a série *Lei e ordem* (*Law and Order: Criminal Intent*, criada por Dick Wolf e transmitida pelo canal norte-americano NBC), no ar há mais de 20 anos, permaneça hoje igual à mesma que estreou em 1990. De fato, um dos “segredos” da longevidade das séries está justamente na perspectiva de sua transformação, proporcionada pela longa duração e pelo amadurecimento (e envelhecimento) de três de seus “agentes”: o telespectador, o ator e o personagem (CARLOS, 2006, p. 15), aos quais somo o autor. Um quádruplo envelhecimento, portanto.

Além do capítulo, as séries podem ser estruturadas em episódios ou em unidades que misturem características do capítulo e do episódio, mescla que nomeio capisódio, ou seja, unidade de um programa ficcional seriado escrita em duas ou mais camadas: uma(s) para deleite do telespectador que desconhece o programa, porém está familiarizado

com o ritmo e as estratégias dramatúrgicas das séries e; outra(s) para o telespectador fiel ao programa, guardião de sua memória, “graduado” a ponto de saber que nem tudo será resolvido ou explicado numa única exibição (nem necessariamente nas exibições seguintes), porém sabedor de que os fatos estão conectados, estruturados em redes mais ou menos complexas, muitas vezes na composição de rizomas erigidos a quatro mãos: pelo autor e pelo espectador coautor no fluxo das narrativas, de acordo com Jenkins (2009). Cada vez mais, as séries/seriados encontram espaço garantido em universos transmidiáticos, onde é fértil a multiplicação e a expansão de várias telas e respectivas dramatúrgias. O ideal, contudo, é que todo episódio, capítulo ou capisódio seja escrito também para a apreciação do telespectador leigo em relação ao programa e não muito afeiçoado ao “código” das séries/seriados já na primeira vez em que vier a “passar os olhos” pelo programa. Tal feito é, sem dúvida, um enorme desafio para o (tele)dramaturgo e, diga-se de passagem, o sonho de qualquer produtor. Ressalto, contudo, que hoje têm-se reduzido bastante as chances de alguém não ter tido qualquer contato com seriados, de um modo ou de outro – a exemplo de *outdoors*, torpedos para celulares, indicações em *twitters*, chamadas televisivas, *busdoors*, revistas, *sites*, *blogs*, dentre tantos outros meios e formas de comunicação.

Com base nos argumentos acima, considero *Lost* uma série/seriado em capítulos porque suas unidades estão absolutamente encadeadas (seria impossível compreender o que se passa no último capítulo de uma temporada sem ter assistido aos anteriores) e, embora eventualmente apresentem histórias, fatos ou ações que se encerram numa só exibição, operam abrindo um número de indagações e questões muito maior do que as (re)soluções narrativas que oferecem para o espectador; *West Wing* é uma série/seriado em capisódios, já que mescla em suas unidades narrativas o encadeamento de ações que não se concluem e uma oferta de eventos isolados e perfeitamente fechados e/ou compreensíveis; e, para concluir, classifico *Family Guy* (produzida em técnica de animação)⁴ como

uma série/seriado em episódios, já que traz histórias fechadas que podem ser vistas em qualquer ordem. Grosso modo, contudo (e repito), todas as séries podem ser consideradas capitulares ou capisódicas, se forem levados em conta o “natural” envelhecimento de seus personagens, atores, autores e espectadores e a evolução de suas tramas. Esse, contudo, não é um dado a ser aqui considerado, sob o risco de se chegar à conclusão de que todo e qualquer programa seriado jamais poderia contar com episódios fechados.

As séries podem ser divididas em dois grandes gêneros: cômicas ou *sitcoms* (abreviação de *situation comedy*) e dramáticas.⁵ O atual modelo das *sitcoms* originou-se, conforme Starling Carlos, graças à atriz Lucille Ball,

[...] que deu origem direta ao formato de ‘sitcom’ [...] gênero fundador dos seriados de TV. Nada de muito novo parecia oferecer a trama de ‘I love Lucy’: adaptada de um programa de rádio bastante popular, o ‘sitcom’ narra as aventuras rocambolescas de uma dona-de-casa e seu marido. [...] A inovação em parte veio de um modelo original de produção: registro em película [...] uso de três câmeras na gravação [...] presença do público nas gravações. [...] Contudo [...] o que ‘I love Lucy’ inventa é uma nova forma narrativa ao incorporar uma dimensão até então ausente: o tempo. Num episódio da temporada de 1953, ‘I love Lucy’ aboliu pela primeira vez as fronteiras entre fato e ficção ao transformar a gravidez de Lucille Ball [...] em acontecimento da narrativa.

função de exigências das empresas emissoras, que determinam que sua veiculação deve atender a critérios de repetição acompanhada por mudanças na ordem dos episódios conforme decisões internas de cada canal. Assim, por exemplo, uma série de animação pode ter sua primeira temporada transmitida num canal e outra temporada transmitida em outro, de forma interrompida, inclusive. Os canais costumam embaralhar a ordem dos episódios e das temporadas, o que exige que suas unidades constitutivas sejam independentes umas das outras.

⁵ A rigor, não apenas as séries, mas todos os programas podem ser assim divididos. No entanto, sigo, aqui, a tradição classificatória dos EUA, não apenas por ser um dos ou o país que mais tradição tem na criação e produção de séries, mas principalmente devido ao fato de separarem *sitcoms* e séries dramáticas com base na sua estrutura dramatúrgica e forma de produção, como se verá.

⁴ De modo geral, os seriados de animação são episódicos em



[...] Sua importância está em demarcar um ponto de mutação, uma marca na história, que passa a ser compreendida como a de personagens que se desenvolvem. (2006, p. 14-15)

A nova dimensão do tempo acima referida tornou-se uma marca das séries de forma geral, não se restringindo apenas às *sitcoms*. Segundo o modo de produção dos EUA, os orçamentos das *sitcoms* costumam ser bem mais reduzidos do que os das séries dramáticas, especialmente as *prime-time*,⁶ e o processo de gravação conta com a presença dos roteiristas e do público: em tempo real (em ensaios ou até mesmo gravações ao vivo), as piadas são testadas através da reação do público e, se necessário, modificadas ou eliminadas pelos roteiristas. Os episódios das *sitcoms* têm meia-hora de duração – 24 minutos, tendendo a 22 minutos – de programa gravado e o restante destinado a intervalos comerciais. Tudo isso, contudo, é passível de mudança, a depender de decisões empresariais.

Já as séries dramáticas e as *soap-operas* realizadas nos Estados Unidos têm duração de uma hora (média) – sendo cerca de 47 a 48 minutos de gravação e os demais 13/12 minutos destinados a comerciais. Como resume Thompson (2003), o número de páginas de roteiros em empreendimentos como esses é gigantesco e obedece a rígidas regras de produção. A mesma Thompson (2003) e ainda Epstein (2006), Douglas (2007) e Smith (1999) esclarecem que tanto os formatos de meia hora quanto os de uma hora de duração por episódio ou capítulo são geralmente construídos em blocos⁷ de 15 minutos cada um, podendo variar em torno de dois a quatro minutos a mais ou a menos por bloco, padrão que se mantém mesmo em canais onde não há comerciais (no caso de alguns canais públicos) ou naqueles em que não se usa dividir o programa em blocos (como ocorre muitas vezes no Canal HBO). Ao se referirem aos blocos, os autores incluem os

comerciais. Sem esses, a duração de cada bloco/ato gira em torno de 11 a 13 minutos, contagem que nem sempre se mantém a mesma, a exemplo do que acontece em algumas emissoras ou canais que determinam seu próprio *broadcast format* (como a TV Globo) ou quando, por motivos pontuais (concorrência com outro canal, estreia de série), os intervalos comerciais são cortados ou reduzidos. A roteirista Pamela Douglas (2007) alerta para a tendência a um aumento do número de atos, dando lugar, portanto, a um maior número de intervalos comerciais. Tal tendência à fragmentação em prol dos anunciantes já inclui sete atos em algumas instâncias de produção. Em conversa com um colega, Douglas informa como a imposição tem proporcionado cortes cada vez maiores nas histórias, concorrendo para uma fragmentação tamanha da unidade narrativa, a ponto de confundi-la com os próprios intervalos comerciais. Existem, ainda, os chamados *teaser* ou *cold open* (bloco de abertura) e *tag* (coda), que são pequenos atos nem sempre adotados por roteiristas. O *teaser* apresenta, “planta” a história principal do episódio, com o objetivo de capturar a atenção do espectador. Em alguns seriados, logo depois do *teaser* entram comerciais. Em outros, o programa avança sem interrupção, entre *teaser* e Ato/Bloco 1. Quanto ao *tag*, muitas vezes este se dilui no final do último ato e, em outros casos, é escrito em separado e entra após o último intervalo comercial do programa.⁸ Tais variações reforçam a importância de se compreender a estrutura dramática das séries em vez de se atrelar sua taxonomia e especificidades a mudanças, nuances e especificidades estabelecidas em cada canal, emissora, produtora e tipo de veículo.

A atual propensão à fragmentação e redução das histórias não se dá apenas em âmbito televisivo. Programas curtos, rápidos, ligeiros, explícitos e objetivos – ficcionais ou não – vêm ocupando espaços sempre maiores em todos os demais veículos de comunicação, como provam vídeos exibidos na *web*, em celulares e outros. Pode-se falar numa “dramaturgia mobile” (veiculada em sites como o *Youtu-*

⁶ Horário nobre, o de custo mais alto para os patrocinadores.

⁷ O termo “ato” parece ser mais adequado, já que considera apenas o tempo de gravação do programa, sem comerciais. No entanto, é bastante comum a adoção do termo “bloco” nos roteiros escritos em português. Em inglês, o mais comum é *Act*.

⁸ Na série *Friends* (*Friends*, de David Crane e Marta Kauffman, NBC, 1994-2004), o *tag* é sempre exibido em separado, depois que a história do episódio está concluída e após os intervalos comerciais do último ato.

be, além de celulares e outras telas através de novos aplicativos sempre lançados no mercado), por vezes adensada, por vezes diluída, encurtada, interrompida ou fragmentada, em razão de condições tecnológicas que aproximam cidadãos dos meios de produção – que se tornam mais e mais baratos, rápidos e de fácil manuseio – relação que, por sua vez, cria e impõe novas estéticas audiovisuais.

Além da inovação na dimensão temporal, a partir dos anos de 1980, as séries sobressaem-se pelo desenho de seus personagens; pelo rompimento de paradigmas (e preconceitos) temáticos;⁹ e pela emergência do *ensemble show*, ou seja, o programa “povoado” por muitos personagens com tramas próprias que não necessariamente se “resolvem” num mesmo episódio ou numa mesma temporada: “[...] uma estrutura narrativa em dois níveis. Cada episódio possui uma trama principal completa e uma ou várias tramas secundárias, que serão desenvolvidas ao longo da temporada ou até mesmo ao longo da série.” (CARLOS, 2006, p. 27). A pluralidade de tramas (ou *multiplots*) permite criar a ilusão de que existe muita ação no curto (e cada

vez menor) intervalo de tempo dos episódios de seriados:

[...] através de cortes rápidos entre tramas as narrativas dão a impressão de terem consideráveis densidade e vitalidade. Por isso, tantas séries dramáticas são encenadas em grandes instituições como hospitais, delegacias, firmas de advocacia e prisões, onde muitos interesses dos personagens estão interligados.

Essa impressão de densidade e realismo também tem contribuído para que alguns críticos postulem que séries desse tipo marcaram um avanço qualitativo em relação a outros programas. [...] Programas com tramas intrincadas podem ganhar a atenção da crítica, mas ‘a consagração da crítica tem-se tornado o beijo da morte para várias novas séries’. (THOMPSON, 2003, p. 57-58)¹⁰

Para Thompson (2003), outro fator que contribui para a ilusão de densidade dramática dos seriados é exatamente a introdução do capítulo ou do capisódio, que tem ocupado o lugar do antes exclusivo episódio fechado. A multiplicidade de tramas associada a arcos de história mais longos (quando os episódios são substituídos pelos capítulos) tem permitido uma imensa gama de arranjos entre um grande número de personagens, temporalidades e, por conseguinte, espacialidades.

Além da natureza da sua unidade narrativa (capítulo, episódio, capisódio ou combinação entre esses), outras características determinam e diferenciam os programas seriados ficcionais: tempo de duração da obra; número de capítulos e/ou episódios e/ou capisódios da obra; densidade narrativa da obra; e repetição, característica das obras longas serializadas. O que, contudo, determina a singularidade de cada programa seriado (telenovelas, minisséries, *soap-operas*, seriados ou séries para *web*, *mobiles*, televisão e outros veículos) está na sua composição dramaturgica, que se modela em função de diversos fatores, basicamente: gênero; personagens e tramas; tom, tema(s), tipo de abordagem; estrutura de toda a série, de cada temporada e de cada segmento semanal da temporada (episódio, capítulo ou análise combinatória entre os três, ao

⁹ Segundo Starling Carlos, o *Television Code*, criado em 1952, “tal como o Código Hays – que limitava determinados conteúdos no cinema hollywoodiano – era um conjunto de restrições de conteúdos adotado voluntariamente. O Television Code restringia o número de comerciais que poderiam ser veiculados a cada hora e restringia conteúdos de programas, com uma ênfase especial em linguagem, sexo e violência. Com o argumento de que limites à publicidade privavam anunciantes de competirem livre e abertamente, o Departamento de Justiça suspendeu o código em 1982, pouco antes de o grande número de programas de qualidade chegarem para desobedecê-lo”. Considerada por muitos a mais marcante e revolucionária série dos anos 1980, *Hill Street Blues* (de Steven Bochco e Michael Kozolli, NBC, 1981-87) trata de temas nunca abordados antes na televisão dos EUA. Nos anos de 1990, foram marcantes para a inovação dos seriados os programas *NYPD* (de Steven Bochco e David Milch, ABC, 1993-2005), *Homicide* (baseada no livro homônimo de David Simon, adaptado por Paul Attanasio, NBC, 1993-99), *Oz* (de Tom Fontana, HBO, 1997-2003) e *E.R.* (de Michael Crichton, Warner Channel, 1994-2009). *Twin Peaks* (David Lynch e Mark Frost, ABC, 1990-91), contudo, é até hoje considerada a mais revolucionária série dos anos de 1990. Dallas, por exemplo, abordou temas até então inéditos, “de política externa a atividades criminosas de grandes corporações” e *Hill Street Blues* mescla “humor e crítica social, dramas pessoais e intriga policial” (CARLOS, 2006, p. 26-27).

¹⁰ Livre tradução, assim como nas demais citações.



longo das temporadas); público-alvo; veículo (e, na maioria dos casos, o canal), dia(s) e horário do programa na grade. Evidentemente, direção, produção, interpretação, música, *design*, dentre outros aspectos que constituem a estética dos programas audiovisuais têm forte influência sobre a “feição” dos seriados. Ao roteirista cabe, dentre outras habilidades, dominar os princípios de dramaturgia, a estrutura dos programas seriados e as estratégias de “espraçamento” das narrativas, conciliando experiência, criatividade e talento com imposições empresariais, inovações, renovações e alterações de padrões e regras existentes.

Adoto o conceito de cronotopo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin, como suporte para a análise das estratégias de construção das narrativas ficcionais:

[...] À interligação das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa ‘espaço-tempo’). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem [...] nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria conteudística-formal da literatura (aqui não relacionamos o cronotopo com outras esferas da cultura).

[...] No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais um todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. [...]

[...] Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. (BAKHTIN, 1998, p. 211-212)

Para o autor, portanto, a relação entre tempo e espaço é inseparável, um não existe sem o outro. O espaço expressa o tempo, torna-o visível e assimilável. O tempo, por sua vez, é determinante na construção do espaço – haveria espaço sem tem-

po? Bakhtin (1998) enumerou diversos cronotopos – castelo; cidadezinha de província; encontro; estrada; idílio, limiar; salões de festa, ruas, cidade e ambientes de Balzac; dentre outros – para compreender como as narrativas neles se estabelecem. Uma história só pode acontecer num lugar e num período de tempo (ainda que repleta de *flash-backs*, como em *Lost*) e não será a mesma, se transportada para outro lugar-tempo. Os cronotopos assumem vários significados, dentre os quais o temático e o figurativo, e podem ser reinventados, transformados, assimilados uns por outros:

[...] Eles [os cronotopos] são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo.

[...] no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue. Pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. [...]

[...] cada um desses cronotopos pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos: pois cada tema possui o seu próprio cronotopo, sobre o que já falamos. [...]

[...] Os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. (BAKHTIN, 1998, p. 355- 357)

Assim é que a dimensão cronotopo facilita uma melhor situação e compreensão das narrativas ficcionais, em especial as seriadas, contribuindo para “organizar” a fragmentação das tramas, reordenando-as de forma mais simples, mais depurada de elementos que se sobrepõem à história.

Para empreender as análises de três primeiras unidades de apresentação das três séries acima referidas, busquei uma metodologia simples que pudesse “retirar” do material audiovisual a que assisti apenas a palavra escrita, a narrativa. Voltando atrás alguns passos no processo de erguimento do produto audiovisual final, cheguei ao estágio das sinopses dos episódios a partir da descrição daquilo a que assisti. Ofereço, portanto, ao leitor, não mais um programa em suporte audiovisual, mas um texto

que descreve o programa. Dessa maneira, para fim das análises dos três pilotos, restringi-me ao “reino da literatura”, embora em fase intermediária, ou melhor, na fase em que os personagens começam a se emancipar do autor-narrador e passam, eles mesmos, a comandar suas ações. Essa fase resulta no que intitulo sinopse de roteirista.¹¹ Esclareço, ainda, que as análises a seguir não estão comprometidas com qualquer proposta de se criar uma metodologia geral de análise de programas audiovisuais, porém estão circunscritas ao objetivo de evidenciar as diferenças entre episódio, capítulo e capisódio, como visto anteriormente.

Lost

Muito pouco é revelado acerca dos personagens. São informados os nomes dos personagens principais – Jack, Kate, Saiyd, Hugo, Sawyer, Claire, Locke e Charlie – além de Rose, Boone, Shannon, Sun, Jin, Michael e Walt, personagens secundários. Desses, sabemos apenas as profissões de Jack (médico) e de Charlie (músico de rock, contrabaixista). Deduz-se que Kate é destemida e que está habituada a enfrentar dificuldades. Além disso, ela mesma informa que estava acordada durante todo o tempo que precede o acidente do avião em que todos se encontravam antes que o mesmo caísse na ilha. Ela estaria sentada ao lado de um sobrevivente que se encontra, na ilha, com estilhaços na barriga e está sendo assistido por Jack. Os outros não se apresentam ou não são chamados por seus nomes e deles sabe-se apenas o que as ações revelam. Dentre esses, destacam-se Claire (a mulher grávida

que correu risco de perder o bebê), Hugo (um dos mais solidários do grupo, distribui alimentos, lembra aos demais que é preciso dar fim aos corpos), Locke (um misterioso homem que gosta de tomar chuva, observar as pessoas e o mar), Rose (viajava perto de Jack, é salva por ele no acidente, é (ou era) casada com um homem que não está entre aqueles sobreviventes), Boone (bem-intencionado, mas pouco competente, desabituaado a resolver problemas), Shannon (um tanto mimada, preocupada em pintar as unhas e esperar o resgate, não ajuda ninguém), Sun e Jin (casal de orientais que falam idioma desconhecido pelos demais e que não se integram ao grupo), Michael (responsável pelo garoto Walt), Sawyer (que nada sofreu no acidente e olha tudo de forma distante, sem se envolver, podendo inclusive não ser um dos passageiros, mas sim um morador do lugar), Walt (dono do cachorro Vincent), Vincent (cachorro que sobrevive e circula pelo local, deixando entrever que está no rastro de alguma coisa ou ser). Conhece-se, ainda, o piloto, que revela apenas o desvio da rota original e a tentativa de pousar nas Ilhas Fiji, após seis horas de viagem (o que deixa claro que aquele era um voo internacional) e sua conclusão de que eles estariam sendo procurados no lugar errado (o que arrefece as esperanças de resgate). O piloto é também “usado” dramaturgicamente para acirrar o mistério de um suposto monstro invisível e ruidoso que habita a ilha e já se faz presente.

Sabe-se, ainda, que o acidente partiu o avião em três seções. A do meio é a que está na praia (a que é revelada logo no início do programa), totalmente destruída, na qual viajavam os 48 sobreviventes (além do piloto), listados por Jack. A parte da frente, a cabine onde está o piloto, é encontrada por Jack, Kate e Charlie e não abriga nenhum outro sobrevivente, além do primeiro. Assim que os três personagens encontram o piloto, esse revela a mudança da rota do voo e a ausência de comunicação, sendo logo depois morto pelo suposto monstro que habita a floresta. Resta a parte de trás do avião, onde estariam pelo menos o marido de Rose, a aeromoça e o comissário de bordo (personagens que aparecem em *flash-back*, através da memória de Jack). Outra informação é que se trata de um lugar tropical onde há ou um vulcão ou pessoas, já que Kate avista fumaça saindo de algum ponto do vale.

¹¹ Refiro-me a um tipo particular de sinopse, que nomeio “sinopse de roteirista”, que é exatamente o que escrevi acima: a descrição da história a partir das ações de seus personagens. A sinopse é o território dos personagens, o lugar onde começam a se emancipar do narrador literário. É uma espécie de espaço intermediário entre a história escrita (romance, conto, novela, lenda, caso policial etc.) e a história em forma de roteiro. É resultado de uma parte do processo de elaboração do roteiro e não costuma ser divulgada, por isso “de uso interno”. Neste trabalho, contudo, a sinopse assume três funções: permitir que não roteiristas compreendam a o que é narrado; facilitar a análise de programas audiovisuais, reduzindo ao máximo as descrições; substituir o suporte audiovisual, transformando em prosa aquilo que é visto, e permitindo, portanto, sua inserção no corpo da tese.



Quanto aos cronotopos, *Lost* apresenta um maior, constituído pelo espaço “território tropical no Oceano Pacífico, cuja referência mais próxima é Fiji”, e pelo tempo “atualidade”. Em outra escala, há o espaço aberto da praia e o espaço fechado e misterioso da floresta tropical e do vale, e o tempo da natureza, já despojado de elementos que possam defini-lo (ao menos no capítulo-piloto), ou melhor, um tempo que corre de acordo com o ritmo da natureza. Nesse tempo, estão os dois dias contidos no capítulo (o dia da queda do avião; a primeira noite, quando descobrem a existência de um suposto e misterioso monstro invisível; e o dia seguinte, quando encontram a parte da frente do avião e o monstro se faz presente de forma mais contundente, através de ruídos estranhos e em alto volume, como se estivesse se aproximando dos sobreviventes).

O capítulo piloto apresenta mistérios e enigmas abertos em número muito maior do que o conhecimento sobre personagens e história nele oferecidas. Dosadas com precisão para criar e manter a curiosidade do público, as principais informações do capítulo revelam que: a) 48 sobreviventes de um acidente aéreo estão num lugar tropical à beira-mar e terão que encontrar meios para continuarem a sobreviver; b) o lugar provavelmente não está sendo considerado pelas equipes de resgate; c) o lugar onde estão encontra-se fora do alcance de sinais de transmissão de aparelhos de comunicação; d) o lugar apresenta grande perigo, expresso numa “força invisível” e ruidosa que, embora não possa ser vista, é capaz de matar; e) o líder que emerge naturalmente no grupo é um médico angustiado (Jack), que gosta de beber, preocupado em salvar vidas, muito competente, destemido e habituado a enfrentar situações de risco; f) uma mulher corajosa (Kate) torna-se parceira de aventuras do médico e demonstra gostar dele; g) um músico um tanto alienado (Charlie) e afetivamente carente é viciado em droga e; h) uma mulher grávida de oito meses (Claire) embarcou não se sabe como num voo internacional. Com relação às informações deixadas em aberto, os principais enigmas são: a) o “monstro” invisível, hostil e ruidoso, capaz de matar o piloto de forma tão violenta e cruel; b) a localização do lugar; c) o que e quem mais existem naquele lugar; d) quem são os 48 sobreviventes; e e) o que foi feito da parte de trás do avião.

No piloto, fica claro que as respostas para tais indagações, os sentidos da história maior e das pequenas e micro-histórias (que os personagens carregam e são informadas em diálogos ou principalmente via *flash-backs*) só podem ser obtidos a partir do acompanhamento de cada capítulo. É, portanto, uma série semanal capitular.

West Wing

Sam, Leo, C. J. Allison, Josh e Toby são apresentados, nessa ordem, assim que o piloto inicia. Com a referência a Potus (*President of The United States*, o presidente), fecha-se o círculo onde estão contidos os seis personagens mais importantes da história. Embora apresentados fora do ambiente de trabalho (a Casa Branca), os personagens giram em função do presidente, que acaba de sofrer um pequeno acidente, o que conduz todos os personagens para o principal cronotopo da série: os bastidores do poder presidencial dos EUA, mais precisamente a ala oeste (*West Wing* ou WW), onde o presidente e sua equipe trabalham. Conhecemos Sam, assistente do diretor de comunicação (Josh), homem galante, meio atrapalhado e distraído, bem-humorado, doce e trabalhador. O personagem Leo é apresentado como a iminência parda do governo, conselheiro e pessoa mais próxima do presidente, estrategista muito inteligente, pensamento rápido, coordenador e fiscal de tudo o que se passa em WW e na política em geral. Respeitado por toda a equipe, Leo oscila entre o bom e o mau-humor, é irônico e intermedia as negociações entre o presidente e políticos e grupos representativos da sociedade. C. J., a porta-voz da Presidência, é uma mulher inteligente, rápida, experiente, educada, sabe controlar suas emoções e lida muito bem com repórteres e jornalistas. Josh, profissional da área de articulação política, judeu (esse dado costuma ser destacado em muitos programas dos EUA), ex-parceiro (marido ou namorado) de Mandy (jornalista que desembarca em Washington), muito inteligente, irônico, corre o risco de ser demitido porque, na véspera, expressou num programa ao vivo de TV seu desprezo para com a Direita Cristã. Toby é revelado dono de pensamento rápido e é o diretor de comunicação, hierarquicamente superior a Josh e Sam, embora tente aparentar neutralidade. É emotivo e, por vezes, “explosivo”. Além desses, personagens secundários também são apre-

sentados no trabalho e em ação, dentre eles Mandy, que recém ocupou o cargo de assessora de Russel, o grande concorrente do presidente. Supõe-se que Russel seja ligado a interesses de conservadores, a ser como descreve Josh (“príncipe das mulheres brancas, dos negros de classe média alta”). Ainda conhecemos a filha de Leo, uma bonita professora primária com quem Sam cria um mal-estar. Também secundários são a secretária do presidente e demais assessores dos personagens acima relacionados, os quais se apresentam em ação (cumprindo suas funções profissionais).

O episódio transcorre em pura ação expressa em diálogos incessantes e rápidos, apresentando como principais conflitos os seguintes: a iminência da chegada de mil e duzentos cubanos foragidos, fato que pode gerar atrito com Fidel Castro e com a Direita do país; a antecipada emergência de um candidato (Republicano, pelo que tudo indica) concorrente do presidente em exercício, que visa a reeleição; a fala de Josh no programa de televisão e o consequente problema que gera entre Direita Cristã e governo; o fato de Sam ter dormido com uma prostituta; e o acidente de bicicleta sofrido pelo presidente. Outros pequenos conflitos, como o mal-estar entre Sam e a filha de Leo e o fato de Mandy estar a serviço do concorrente do presidente em exercício, contribuem para “temperar” um piloto que claramente se estrutura como capisódio: por um lado, apresenta com clareza os personagens principais (ao menos, o que é preciso apresentar para que saibamos que lugar ocupam e o que fazem na trama) e resolve alguns conflitos – a suposta demissão de Josh, a chegada dos cubanos, o acidente de bicicleta do presidente. Por outro lado, deixa entrever que muito mais está por acontecer – o conflito que se acirra com a Direita Cristã num momento em que emerge um candidato de oposição – além de deixar em aberto a questão das relações entre Sam e a prostituta e Sam e a filha de Leo e entre Josh e Mandy. De modo geral, esses são os mais importantes conflitos e ações do piloto, cujo cronotopo aproxima-se do “salão de festas de Balzac”:

Do ponto de vista temático e composicional é aí que ocorrem os encontros [...] criam-se os nós das intrigas, frequentemente realizam-se também os desfechos; finalmente ocorrem, o que é par-

ticularmente importante, os diálogos que adquirem um significado extraordinário no romance, revelam-se os caracteres, as ‘idéias’ e as paixões dos heróis.

[...] É lá que as reputações políticas, comerciais, sociais e literárias são criadas e destruídas, as carreiras iniciam e fracassam, estão em jogo os destinos da alta política e das altas finanças, decide-se o sucesso ou o revés de um projeto de lei, de um livro, de um ministro ou de uma cortesã-cantora; nela estão representadas de forma bem completa (e reunidas num único lugar e n um único tempo) as gradações da nova hierarquia social; finalmente, revela-se em formas visíveis e concretas o poder onipresente do novo dono da vida – o dinheiro.

Mas o principal nisto tudo é o entrelaçamento do que é histórico, social e público com o que é particular e até mesmo puramente privado, de alcova; a associação da intriga pessoal e íntima com a intriga política e financeira, do segredo de Estado com o segredo da alcova, da série histórica com a série biográfica e de costumes [...]. (BAKHTIN, 1998, p. 352-353)

Finalmente, ressalta-se que o maior protagonista da série – Bartley, o presidente da República – é apenas referido durante todo o capisódio e só aparece no final, em ação, resolvendo dois grandes conflitos “plantados” desde o início: a chegada dos cubanos, através do que se revela seu lado humanitário, solidário; e a decisão de não demitir Josh, deixando claro que é um homem que sabe reconhecer seus companheiros de trabalho, mas também sabe o limite de ação de cada um deles. Além disso, é Bartley quem abre o novo conflito a ser desenvolvido no capisódio seguinte: a briga com a Direita Cristã. Ele é mostrado como um homem de família, religioso (leu a Bíblia), carregado de emoções, justo, alegre e, acima de tudo, um grande líder, o presidente da utopia democrata norte-americana.

Family Guy

Nesta série predomina o cronotopo “cidadezinha de província”:

[...] o lugar do tempo cíclico dos costumes. Nela não há acontecimentos, há apenas ‘o ordinário’ que se repete. O tempo [...] se move por círculos estreitos: o círculo do dia, da semana, do mês,



de toda a vida. Um dia nunca é um dia, um ano nunca é um ano, uma vida nunca é uma vida. [...] Durante este tempo, as pessoas comem, bebem, dormem, têm esposas, amantes (não romancescas), fazem intrigas mesquinhas, sentam nas suas lojas ou escritórios, jogam cartas, mexericam. [...] Os indícios deste tempo são simples, grosseiramente materiais, estão solidamente ligados às particularidades locais: as casinhas e as saletas da cidadezinha, as ruas sonolentas, a poeira e as moscas, os clubes, os bilhares e etc. Aqui o tempo não tem peripécias e parece quase parado. (BAKHTIN, 1998, p. 353)

Nesse tempo cíclico, desenvolvem-se as peripécias da família Griffin, protagonizada por Peter (o marido e pai do clã) e suas investidas para “se dar bem” e, ao mesmo tempo, proporcionar conforto à esposa e filhos. Os acontecimentos na família podem ser narrados em qualquer ordem, já que os personagens são “estáveis”, criados em técnica de animação, muito embora possam perfeitamente envelhecer, se fantasiar ou disfarçar e até mesmo mudar. Mesmo assim, é possível assistir a um episódio no qual o filho temporão, o bebê Stewie, tenha crescido e a outro em que Chris, o filho adolescente e mais velho, tenha saído de casa e, mesmo assim, compreender toda a narrativa. Aqui, o que importa são os personagens e a crítica social que o autor faz através deles. O que está em evidência é a “cidade do interior”, a própria nação EUA, com seus preconceitos, exageros consumistas (muito bem evidenciados na relação que a família tem com a TV e nos inserts de personagens ligados a mercadorias).

O episódio apresenta os personagens com muita clareza. Peter é uma espécie de homem pela metade: meio ignorante, meio bobo, meio mau-caráter, meio pai, meio marido, meio espertalhão. Dentre tudo o que existe, sua preferência recai sobre a TV. Loise, sua esposa, é moralista, alienada, muito educada, esforça-se para passar os tais “bons valores” citados na música de abertura da série. Chris e Meg são adolescentes-“aborrecentes”, um tanto chatos, destituídos de compreensão acerca de si mesmos e do mundo ao seu redor. Stewie é o bebê em “estilo anglicano” (ele encarna uma feroz crítica aos britânicos), terrorista, utilitário, megalômano, características que ninguém – à exceção de Brian, o cachorro da família – percebe. Brian, o cachorro,

é construído como um verdadeiro homem culto, educado, crítico, lúcido, sedutor. Um cão-homem, que fala, circula em meios sociais e estabelece várias amizades com “humanos”, inclusive mulheres que caem de paixão por ele (e vice-versa).

Em relação aos acontecimentos, evidencia-se a tendência da criação de uma trama principal por episódio, com começo, meio e fim, sem qualquer compromisso com tramas passadas ou mesmo futuras. Os *flash-backs* e os inserts são também episódicos, não comprometem a linha narrativa, funcionando como gags ou apartes. Nessa direção, a técnica da animação “casa” perfeitamente com a proposta dramática de *Family Guy*, sem dúvida uma série estruturada em episódios.

Em seu *A milésima segunda noite*, Cristiane Costa (2000) afirma que:

As narrativas são maneiras de realizar e de expressar nossa temporalidade, tornando-a tão objetiva quanto a certeza de nossa finitude e transitoriedade. São metáforas constitutivas de ordenação, de ritmos e de seqüências seriais e causais. E se não são capazes de criar realmente uma duração, criam ao menos ‘a ilusão de uma duração’ (BACHELARD, 1994:106). Assim, as estruturas narrativas são formas de estabelecer modulações e durações, arquitetando a temporalidade humana.

São essenciais para a construção da identidade, tanto a individual como a coletiva, pois, a partir das considerações feitas, ser para o homem é ter uma história, é integrar durações e temporalidades. (2000, p. 41)

Ao definir que a “temporalidade das narrativas seriadas é a base para [...] os elaborados subterfúgios pelos quais as culturas, e neste caso específico as culturas populares do mundo moderno mantêm a ansiedade afastada”, Buonanno (2007, p. 119) lembra que, apesar de não ter sido uma invenção da TV, a narrativa seriada está a ela associada desde cedo, quando começaram a ser gravadas as primeiras *soap-operas* nos Estados Unidos, constituindo-se num aspecto crucial da identidade narrativa do veículo. A serialidade na televisão vem se modelando em padrões que regem a duração dos episódios e, acrescento, uma padronização estrutural (*teasers*, *tags*, atos ou blocos) capaz de promover uma es-

pécie de conforto existencial. A autora buscou, na origem do folhetim do século XIX, os fundamentos que explicam tamanha fascinação até os dias de hoje. Sem deixar de lembrar que a serialidade sempre esteve presente, de alguma maneira, nas narrativas populares e até mesmo na tragédia grega, Buonanno (2007) ressalta que o folhetim – a despeito da crítica e das análises que o relegam como gênero “menor” ligado a temáticas de mobilidade social, perversão, intrigas, dentre outras – traz uma forma rica em conteúdo. Com estratégias próprias para criar a narrativa segmentada, modelou uma interrupção sistemática e institucional do processo de leitura e das histórias, inaugurando uma relação entre texto e leitor baseada na promessa e na expectativa da interrupção, vista não apenas como um mero intervalo de tempo na leitura (ou a exibição) da narrativa, mas como espaço de trabalho da imaginação até que a próxima “fatia” seja revelada.

Toda ficção televisiva, com poucas exceções, pode ser resumida em duas fórmulas básicas de narrativa: extensão e redução. Da mesma forma que é capaz de multiplicar o corpo narrativo através de episódios e episódios que se repetem, a televisão pode abreviar tramas muito longas no âmbito do seu próprio espaço-tempo. A longa duração, ponto forte do folhetim, baseia-se no princípio de que desejamos o fim, mas também desejamos seu adiamento. Muito embora não seja uma criação do século XIX, a narrativa seriada nele se consolidou em meio às heranças do Iluminismo, da industrialização, da secularização que desestabilizou a noção de salvação e vida eterna, trazendo a morte para a esfera do mundano, para o cotidiano.

Para finalizar, lembro do delicado enlace entre morte, sentido da vida e fabulação através do que diz Todorov (2003), ao se referir às *Mil e uma noites*:

A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte. Se Sherazade não encontrar mais contos a narrar, será executada. É o que acontece ao médico Dubane quando ele é ameaçado de morte. Ele pede ao rei a permissão de contar a história do crocodilo; a permissão lhe é recusada e ele morre. Mas Dubane se vinga pelo mesmo meio e a imagem dessa vingança é uma das mais belas das *Mil e Uma Noites*: oferece ao rei impiedoso um livro que este deve ler enquanto cortam a cabeça de Dubane. (2003, p. 128)

Ao abrir o livro, o rei tenta passar as páginas, mas estão coladas umas às outras. Assim, ele coloca o dedo na boca e, com sua saliva, umedece-as, conseguindo virá-las pouco a pouco até se dar conta de que história não havia. As páginas estavam em branco. Foi o tempo necessário para que o veneno impregnado naquele livro o matasse.

Todorov, então, conclui: “A página branca é envenenada. O livro que não conta nenhuma narrativa mata. A ausência de narrativa significa a morte” (2003, p. 128).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BUONANNO, Milly. *The age of television: experiences and theories*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- CARLOS, Cássio Starling. *Em tempo real: Lost, 24 horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.
- COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- DOUGLAS, Pamela. *Writing the TV drama series: how to succeed as a Professional writer in TV*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2007.
- EPSTEIN, Alex. *Crafty TV writing: Thinking inside the box*. New York: Holt Paperbacks, 2006.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- MENDES, Cleise Furtado. *As estratégias do drama*. Salvador: EDUFBA, 1995.
- PALLOTINNI, Renata. *A construção do personagem*. Ática, São Paulo: 1989.
- _____. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- SMITH, Evan. *Writing television sitcoms*. New York, Perigree Book: 1999.
- SYDENSTRICKER, Iara. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR, Renato; SOBRI-NHO, Gilberto. (Orgs.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Campinas, SP; Faro: Socine/UniCamp/Universidade do Algarve (CIAC), 2012. p. 157-170. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/livro/televisao/>> e



<<http://www.socine.org.br/livro/televisoes.pdf>>.

Acesso em: 01 ago. 2013.

_____. Teledramaturgia de animação para roteiristas. *e-Com UniBH*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://revistas.unibh.br/index.php/ecom/issue/view/61>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

_____. Telenovelas latino-americanas: é tudo sempre a mesma coisa? *Revista Ensaio Geral*, Pará, p. 39-53, 2010.

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

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.