

Drama e Ironia em *A Sete Palmas*¹

Luiz SIQUEIRA²
Goiamérico Felício Carneiro dos SANTOS³
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

RESUMO

O presente estudo tem por intuito, por meio de uma perspectiva narratológica, a análise da ocorrência de ironia, através da inserção de comerciais, no episódio piloto da série de TV *A Sete palmas*, com o objetivo de compreender de que maneira ela estabelece uma relação com o gênero da série, categorizada como drama.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa seriada; Drama e ironia; *A Sete Palmas*.

1 Introdução

“Nathaniel! Você está fumando?”, pergunta Ruth pelo telefone ao marido que, enquanto conversam, dirige ao aeroporto para buscar o filho do casal. A negativa do marido parece confirmar a Ruth sua percepção, que continua: “Está sim. Eu ouvi. Olha, esqueça que terá câncer e que morrerá devagar, com dor. Vai deixar o novo carro fúnebre fedido”. Nathaniel tenta acalmar a esposa prometendo que está largando o cigarro e o joga pela janela do carro, se despedindo, mas em seguida pega outro cigarro e ao se inclinar para acendê-lo, ao lado do banco do passageiro, um ônibus se choca contra o carro, arrastando-o pelo asfalto.

A cena, que é antecedida pelo comercial da edição Milênio do carro fúnebre que Nathaniel dirigia, caracterizado em *voiceover* enquanto uma modelo desliza suas mãos cobertas por luvas como “Elegante. Sofisticado. Sedutor” (Figura 1), compõe o piloto da série de TV *A Sete Palmas*, criada por Alan Ball, produzida e exibida pela HBO entre

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2019.

² Mestrando em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FIC/UFG. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda. E-mail: siq.luizc@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Pós-doutor em comunicação pela Unisinos/RS (2010) e pela Universidade Nacional de Rosário/Ar (2010). Doutor em Teoria da Literatura pela PUC-Rio (2005). Mestre em Estudos da Linguagem - Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Goiás (1999). Graduado em Letras pela Universidade Católica de Goiás (1997). Integra o PPGCOM - Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFG) e o PPGIDH - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Direitos Humanos. E-mail: goiamerico@gmail.com.

os anos de 2001 a 2005. À morte de Nathaniel no episódio piloto que os rumos da série são ditados. Assim, a narrativa centra-se na reestruturação dos membros da família que, após o trágico acidente, além de lidarem com o luto pela morte do pai, ao mesmo tempo em que devem decidir o futuro da empresa funerária que lhes garantia sustento sob o comando de Nathaniel, demonstra-se disfuncional na medida em que Ruth revela ter mantido um caso extraconjugal; David, o filho mais velho do casal, tem dificuldades em lidar com sua homossexualidade; Nate decide ficar na cidade enquanto se envolve em um relacionamento conturbado com Brenda, que acabara de conhecer no aeroporto e Claire, a filha mais nova, se envolve com drogas e tem problemas de relacionamentos na escola.

FIGURA 1 – O comercial de um carro fúnebre dá início ao piloto de *A Sete Palmas*



FONTE - DVD.

Tanto o comercial da edição Milênio do carro fúnebre que Nathaniel dirigia quanto sua própria morte em um acidente neste carro após sua esposa questioná-lo se fumava, dizendo-lhe que terá câncer e que morrerá devagar são indícios da presença de uma ironia na narrativa. Nesse sentido, o presente estudo, realizado a partir da dissertação “A Complexidade em questão: uma análise da estrutura narrativa das séries de TV ‘*Grimm*’ e ‘*A Sete palmas*’”, desenvolvida no programa de pós-graduação em

Comunicação da UFG, tem por intuito, por meio de uma perspectiva narratológica, a análise da ocorrência de ironia, através da inserção de comerciais, na série de TV dramática *A Sete palmos*, com o objetivo de também discutir o que se quer dizer quando se diz que uma série de TV é dramática. Assim, o estudo pretende compreender como se relacionam o drama e a ironia na série de TV em questão.

2 A *Sete Palmos* e a construção de uma narrativa dramática

A compreensão de *A Sete Palmos* como uma série de TV dramática, na esteira das pela HBO produzidas no período em que a mesma esteve no ar, como “*Oz*” (Tom Fontana, 1997-2003), “*Família Soprano*” (David Chase, 1999-2007) e “*The Wire*” (David Simon, 2002-2008), certamente que levanta algumas questões, a saber, primeiramente, o que isso quer dizer em seu contexto, uma vez que a palavra “drama” remete a diferentes significações e integra o cotidiano linguístico.

Para Williams (2010, p. 215), o uso da palavra “drama” decorre de duas maneiras: “primeiro, para descrever uma obra literária, o texto de uma peça; segundo, para descrever a representação cênica dessa obra, sua produção”. Embora o termo possa designar coisas diferentes, porém relacionais, Williams (2010) ressalta que o drama enquanto forma literária é uma obra destinada a ser encenada e que, no entanto, também pode ser lida, diante da dificuldade de muitas em serem representadas: “Quando um dramaturgo escreve uma peça, ele não escreve uma história para que os outros a adaptem para a cena; ele escreve uma obra literária que, como tal, pode ser diretamente encenada” (2010, p. 215).

A origem do termo consta da *Poética* de Aristóteles que, embora discorra sobre a arte de modo geral, se detém de modo mais específico em relação à literatura, que constitui grande parte de suas considerações e análises. Nesse sentido, de acordo com Brandão (1976, p. 45, grifo do autor), “a *Poética* é essencialmente um tratado sobre a representação literária” e nela, destaca-se o estudo da tragédia, por meio da qual Aristóteles “busca a natureza típica do fenômeno literário” (1976, p. 48).

Assim, o termo drama residiria em uma das distinções que Aristóteles (2015) reconhece entre as artes poéticas, que se diferenciam segundo os meios de expressão empregados; segundo os objetos, que representam as ações humanas e segundo os

modos, através dos quais a obra é construída. O autor distingue ainda neste último a maneira pela qual se pode mimetizar cada arte: “ou pela via de narrações – tornando-se outro, como faz Homero, ou permanecendo em si mesmo sem se transformar em personagens -, ou pela via do conjunto das personagens que atuam e agem mimetizando” (ARISTÓTELES, 2015, p. 51).

Nesse sentido que Aristóteles (2015) aproxima Sófocles de Homero, por mimetizarem personagens nobres, ou seja, mimetizam segundo os mesmos objetos e Sófocles de Aristófanes, por mimetizarem personagens que agem e dramatizam, portanto, mimetizam segundo os mesmos modos. A esse respeito o autor ressalta que a tal modo de mimetizar que se defende a denominação de dramático, “pois nelas se mimetizam personagens em ação” (ARISTÓTELES, 2015, p. 53), uma vez que a palavra drama, em grego, pode ser definida como “ação”, atribuída por Aristóteles (2015) a sua origem aos povos dóricos.

Com intuito de remontar às origens do drama seriado contemporâneo, Silva (2015) busca as características do gênero literário que o diferenciam dos demais e que residiriam nos procedimentos utilizados, na estruturação das obras e em seus objetivos. Assim, o drama se caracterizaria pela atuação de personagens que, por meio do diálogo, movem a ação dramática:

O drama é primário, unitário e intersubjetivo. Sua engrenagem se articula a partir da ação de personagens autônomos, destacados de uma instância narrativa exterior. Seus interesses mobilizam conflitos de vontades que, através do diálogo e do enfrentamento, movem a ação dramática a partir de mudanças substanciais no rumo da história (as chamadas peripécias) e de descobertas partilhadas com o público sobre a própria natureza de cada personagem (os chamados reconhecimentos). Como tal, é dialógico por essência, e aqui o diálogo é visto não como o caminho elementar para a compreensão mútua, mas como a fagulha catalisadora do desvelamento da verdade, através da revelação ostensiva e dolorosa das subjetividades em cena (SILVA, 2015, p. 131-132).

De origem no teatro, Silva (2015) ressalta que o drama tem sua tradição crítica realizada pelos dramaturgos ou por filósofos e críticos e que suas faces, “o drama moral de Diderot, o drama burguês de Lessing, o drama em crise de Ibsen e Tchekhov, o drama naturalista de Hauptmann, o existencialismo de Sartre e Camus, o drama moderno de Miller, Williams e O’Neill, o teatro épico de Brecht, o pós-dramático de Wilson e Gruber” (2015, p. 132) constituem rupturas formais a partir da inserção de

novos conteúdos, consideração essa que culmina em uma perspectiva adotada pelo autor para abordar o drama televisivo, ou seja, a compreensão do drama seriado contemporâneo a partir dos “modos pelos quais o drama enquanto espécie televisiva se formou e se transformou” (2015, p. 133).

Assim, Silva (2015) destaca que o drama televisivo tem raízes no teleteatro, que consistia na exibição de uma peça única, ao vivo, com origens no teatro e no rádio, representando um momento importante para o estabelecimento dos canais no início da televisão. A forma de emissão única do teleteatro caracteriza, para o autor, uma base estrutural de unidade de ação nos moldes do drama tradicional aristotélico, notável não só nos textos oriundos do teatro, que eram adaptados, como também nos desenvolvidos especialmente para a televisão. O teleteatro se disseminaria no meio televisivo por condições “técnicas (como o desenvolvimento do *videotape*), econômicas (necessidade de baratear a produção de modo seriado e industrial) e culturais (popularização do aparelho televisivo para além de uma elite cultural com alto poder aquisitivo)” (SILVA, 2015, p. 134-135, grifo nosso) que se materializariam em mudanças estéticas a serem notáveis no surgimento dos dramas seriados em seus diversos subgêneros, de faroeste, aventura e ficção científica.

Nesse sentido, a origem da estrutura dramática das séries de TV residiria no teleteatro, que auxiliou “compondo universos narrativos em torno dos quais se desenvolviam histórias, com estrutura mais ou menos fixa, de caráter unitário, porém acerca dos mesmos personagens e situações possíveis” (SILVA, 2015, p. 135), e no folhetim, que já tinha na literatura e no rádio uma tradição que foi levada para a televisão principalmente por meio da novela.

Essas duas origens que designariam as formas narrativas seriadas na televisão para Silva (2015), sendo que as advindas da primeira “apresentavam o episódio com uma trama unitária, que continha princípio, desenvolvimento e conclusão” (2015, p. 135), ainda seriam muito distantes das observadas atualmente, pois, segundo o autor, prezavam por valores morais e os personagens não apresentavam desenvolvimento significativo, uma vez que “sua natureza mistificante condizia bem com a necessidade de uma identificação a longo prazo, sempre repetida e sempre remoçada, que a televisão do período precisava estabelecer” (2015, p. 135).

Em relação à segunda origem, estruturalmente, Silva (2015) observa que o folhetim era composto em capítulos⁴, o que permite o desenrolar gradativo da trama “tecendo continuamente situações dramáticas para o acompanhamento diário” (2015, p. 136), se diferenciando de uma estrutura em episódios que,

se no episódio o desfecho significa o resultado do clímax da ação dramática que supera e suplanta a trama para a emissão seguinte iniciar novo percurso, no capítulo, o desfecho é o auge de uma situação dramática que não se resolve, deixando em suspensão o desenrolar de uma das tramas desenvolvidas paralelamente (SILVA, 2015, p. 136).

A perspectiva por Silva (2015) adotada para investigar as origens do drama seriado contemporâneo, que reside na forma teatral mais remota o seu berço, o permite traçar de fato as estruturas narrativas das séries de TV contemporâneas, em diálogo com outros autores, como acontece com Mittell (2015) em sua análise pelo viés da complexidade, uma vez que Silva (2015) destaca que a trama do drama seriado é “um entrelaçamento articulado de situações dramáticas envolvendo núcleos que se expandem e se delimitam de modo muito orgânico” (2015, p. 140), posição assumida por Mittell (2015) sob a denominação geral de narrativas complexas. Para Mittell (2015), a complexidade narrativa em vigor na contemporaneidade é, em um nível básico, a redefinição das narrativas episódicas sob a influência da narração em série, o que acontece pela rejeição “por um desfecho da trama em cada episódio que simboliza a forma convencional”⁵ (2015, p. 18), privilegiando “histórias contínuas que atravessam uma variedade de gêneros”⁶ (2015, p. 18).

O drama seriado contemporâneo que, para Silva (2015), estaria em um ponto abstrato no qual os modelos dramáticos do teleteatro e do folhetim se encontram, teria surgido ao fim dos anos 1990, com a apresentação de uma característica que o definiria:

uma representação gradual e complexa de um mundo que aos poucos se revela em sua profundidade rizomática, cuja função primordial é deteriorar gradativamente a compreensão inicial do mundo e fazer

⁴ Silva (2015) define os episódios como “a situação narrativa se constrói a partir de uma unidade dramática, a trama, que se desenvolve progressivamente tendo em vista a sua própria superação, ou seja, a trama episódica não se repete, ainda que sua forma se replique” (2015, p. 136).

⁵ “for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form”. A presente tradução, assim como as demais ao longo do texto, é de nossa autoria e responsabilidade.

⁶ “ongoing stories across a range of genres”.

revelar, pouco a pouco, uma verdade multiforme que habita no fundo dos personagens e das relações humanas ali apresentadas (SILVA, 2015, p. 139).

A essa representação gradual e complexa do mundo que parece ressoar de modo mais fidedigno a uma consideração de uma série de TV como dramática, a exemplo de *A Sete Palmos*.

Em suas considerações, Silva (2015) percorre os modelos que, de fato, habitaram a televisão em seus primeiros anos. No entanto, em sua concepção, e de modo algum equivocada, qualquer narrativa seriada poderia ser designada por dramática, uma vez que é, sem dúvida, encenada. Não é a esse respeito, embora seja uma constatação correta, que se pensa uma série de TV denominada de drama por veículos de comunicação, críticas e artigos acadêmicos.

Esclarecedor nesse sentido são outros aspectos do drama nas considerações de Szondi (2011), autor ao qual Silva (2015) também recorre, ou seja, em seu estudo sobre o drama da época moderna, que teria surgido no Renascimento, com a construção de obras que procuravam refletir a reprodução da relação entre os homens. Szondi (2011) ressalta o abandono, no período, de uma representação religiosa medieval e da supremacia absoluta do diálogo, o que se pronuncia entre os homens, meio que fornecia a expressão linguística desse mundo inter-humano característico do drama moderno.

Assim, para o autor, “o drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si” (SZONDI, 2011, p. 25). Nesse sentido que Szondi (2011) afirme a completa ausência do dramaturgo no drama, que não se pronuncia neste, e também a ausência de qualquer indício de uma relação com o público, uma vez que, para o autor, é na sua passividade, transformada, que reside a vivência dramática, “o público era (e é) arrastado para o interior do jogo dramático, passando de espectador a sujeito falante – pela boca de todos os personagens, bem entendido” (2011, p. 25).

Outra característica analisada por Szondi (2011) e que é ainda mais pertinente a uma compreensão da categorização de uma narrativa como dramática é o fato do drama remeter ao presente. Segundo o autor, uma representação de Lutero implicaria em uma referência histórica, o que não corresponde ao drama, que “não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena” (SZONDI, 2011, p. 26). Dessa forma, o tempo do drama é o tempo presente:

Sendo o drama sempre primário, seu tempo também é sempre o presente. O que não se traduz em absoluto numa situação estática, mas apenas no modo particular do decurso temporal dramático: o presente passa e se torna passado, mas enquanto passado não se faz mais presente em cena. Ele passa na medida em que traz consigo mudanças, na medida em que um novo presente surge de sua antítese. No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes. Sendo absoluto, ele fornece sua própria garantia, funda seu próprio tempo. Por isso, cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ser *prenhe de futuro*. Isso se torna possível graças à sua estrutura dialética, fundada, por sua vez, na relação inter-humana (SZONDI, 2011, p. 27, grifo do autor).

É natural, portanto, diante da análise do drama moderno de Szondi (2011), que Silva (2015) reconheça o drama seriado contemporâneo como oriundo da década de 1990, o que o faz se apoiando em Benjamin (2011), que o permite buscar a forma dramática como a manifestação de uma fissura no percurso histórico de suas próprias manifestações. Nesse sentido que Silva (2015) constata a representação decadente do mundo nas narrativas pós-década de 1990, o que as dotaria de uma forma dramática singular e assim, originariam o drama seriado contemporâneo, embora o faça teoricamente, ou seja, sem uma análise narrativa das séries de TV desse período.

A categorização usual de uma série de TV como dramática parece fazer referência então, por Szondi (2011), ao aspecto primário do drama, à sua capacidade inerente de narrar o tempo presente, o que lhe é interior e o que diz respeito ao cotidiano, tendo-se em vista que busca reproduzir a relação entre os seres humanos. Nesse sentido, seriam excluídas de tal categorização, por exemplo, as séries de TV de ficção científica e as de fantasia, embora resguardem o sentido original de drama como encenação por Aristóteles (2015) e Williams (2010), elas não têm o compromisso, por sua própria natureza, com o cotidiano a que remete o tempo presente, como se entende a partir de Szondi (2011).

A *Sete palmas* poderia assim ser pensada na medida em que apresenta, narrativamente, o cotidiano de uma família comum que busca gerir os negócios da mesma após a morte de seu patriarca, salvo o que, por vezes, possa parecer estranho a uma narrativa assim determinada, por remeter a uma seriedade inerente: a presença de ironia nessa série de TV.

3 A Ironia em *A Sete Palmos*

No episódio piloto de *A Sete Palmos*, o acidente de carro de Nathaniel, enquanto acendia o segundo cigarro para fumar, antecedida pela cena do comercial do carro funerário que dirige, logo após sua esposa lhe dizer que ele teria câncer e que morreria devagar e com dor, estabelece uma relação de ironia com o ocorrido a seguir: Nathaniel não morre de câncer, mas em um acidente de carro. Posto de outra maneira, ele morre sim por causa do cigarro, por fumá-lo, mas não pelo desenvolvimento de um câncer em consequência desse ato.

Quando Ruth diz ao marido Nathaniel que ele morrerá de câncer por fumar em *A Sete Palmos*, a personagem estabelece implicitamente uma concordância social certamente baseada em pesquisas científicas de que o cigarro causa câncer, que leva à morte. Daí que a morte de Nathaniel por acidente de carro e não por uma doença se constitua como uma ironia. No universo diegético da série, tal morte poderia ser compreendida como uma ironia de situação ou do destino, no entanto, para efeitos de uma análise narrativa, o fato remete a uma estratégia discursiva, propositadamente escrita para tal finalidade, ou seja, a de se constituir como uma ironia.

A compreensão da ironia é empreendida por Hutcheon (2000), que destaca o curioso caráter que a mesma detém como discurso, onde se diz algo que “na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer de verdade, como também sua atitude com relação a isso” (2000, p. 16). Com uma abordagem da ironia como estratégia discursiva que opera no nível da linguagem ou da forma, seja ela musical, visual ou textual, Hutcheon (2000) reconhece o interpretador e o ironista como os participantes do que a autora denomina “jogo da ironia”:

o interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual o sentido irônico particular ela pode ter (HUTCHEON, 2000, p. 28).

Já o ironista é aquele “que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito” (HUTCHEON, 2000, p. 28), residindo nessa relação a própria ironia. No entanto, como não se garante que o interpretador reconheça a ironia como a mesma foi

intencionada, Hutcheon (2000) caracteriza-a como um negócio arriscado, no qual não se tem garantias. Nesse sentido e a respeito dos participantes desse jogo que

a ironia, então, significará coisas diferentes para diferentes jogadores. Do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – como uma *atitude* para o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. Entretanto, do ponto de vista do que eu também (com reservas)⁷ chamarei de *ironista*, a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente (HUTCHEON, 2000, p. 28, grifos da autora).

Como detém um caráter dependente do interpretador, Hutcheon (2000) explica que por esse motivo a ironia é passível de desconfiança, pois “ela mina o sentido declarado” (2000, p. 30) e assim, por sua própria natureza, “a ironia só pode ‘complexificar’; ela não consegue nunca ‘desambiguar’” (2000, p. 30), ou seja, sua presença não tem o propósito esclarecedor, pelo contrário: trata-se mesmo de obscurecer.

Na série de TV *A Sete Palmas*, pode-se identificar o interpretador como o próprio telespectador, que é aquele a quem a ironia assim como a série como um todo é direcionada, e o ironista seria o criador ou o *showrunner*, termo elucidado por Martin (2014) que designa o responsável por determinado programa de TV, acumulando as funções de produtor-executivo, roteirista e criador que, “diferentemente do que ocorre no cinema, seu poder de decisão e controle costumam ser maiores que os do diretor” (2014, p. 25)⁸. A presença da ironia na narrativa televisiva em questão, que percorre a série em acontecimentos isolados, em algumas vezes não parece ter algum intuito complexificador, podendo ou não ser notada, uma vez que sua percepção não contribui significativamente para a compreensão narrativa da série.

⁷ As reservas a que Hutcheon (2000) se refere na passagem se devem justo a quem de fato pertenceria a designação de “ironista”, pois a autora esclarece que o interpretador pode ou não reconhecer uma ironia e, caso a reconheça, é ele (o interpretador) que atribui a ironia, que toma essa decisão, o que faz a autora questionar quem deveria ser denominado de “ironista”. Dessa forma, ela segue no texto se referindo ao “autor” de algo com potencial a ser determinado de irônico, como o “ironista”, apesar do questionamento.

⁸ Isso se deve ao fato das séries de TV possuírem uma dinâmica de manter um grupo de roteiristas no qual cada um pode assumir a escrita de um determinado episódio, enquanto os demais trabalham nos roteiros dos seguintes e, assim, embora os episódios tenham autores diversos, o *showrunner* responde pelo desenvolvimento da série como um todo e, desse modo, o programa se torna associado ao seu nome.

Que se perceba ou não o irônico na morte de Nathaniel é pouco relevante para a narrativa em si, uma vez que o importante é de fato a sua morte e a maneira como sua família lidará com a mesma, mas em *A Sete Palmos*, a ironia é por vezes ressaltada de modo a ser notada em outras ocasiões e assim, a garantir que se minimize o risco de passar despercebida, a exemplo das inserções de comerciais de produtos funerários sem qualquer aviso prévio, relegando ao telespectador a tarefa de produzir sentido, de descobrir de que modo a propaganda estabelece diálogo com as cenas seguintes ou com a proposta da série, como acontece com a relação estabelecida entre o comercial da edição Milênio do carro fúnebre, que dá início ao piloto da série e no qual Nathaniel morre.

No comercial em questão (Figura 1), a modelo que desliza de modo sensual as mãos pelo carro e a narração em *voiceover* que resalta as qualidades do produto são retomados na fala de Ruth ao brigar pelo telefone com Nathaniel por fumar, dizendo-lhe “Vai deixar o novo carro fúnebre fedido”, indicando que o mesmo fora recém-adquirido. O fato do carro ser novo é também retomado no episódio seguinte, em “O Testamento”, no qual David e Nate descobrem na oficina que o acidente resultou em perda total do carro.

FIGURA 2 – Sequência de frames do comercial de uma massa estética e de seu uso por David, no piloto de *A Sete Palmos*



FONTE - DVD

A ligação entre as cenas poderia ser dita, por vezes, quase imperceptível, a exemplo do comercial de uma massa cosmética no episódio piloto (Figura 2) em que uma voz feminina diz em *voiceover*: “Ela esteve linda todos os dias de sua vida. Não deixe que um acidente terrível mude isso. Use a massa cosmética ‘Preenche Ferimento’. Agora com assentamento rápido e autovedação. Para maquiar ferimentos feios facilmente”, exibida em seguida à cena em que Nate e Claire decidem ir a um supermercado e retomada sutilmente duas cenas depois, no momento em que David prepara o corpo de seu pai, Nathaniel, usando a massa neste e imaginando-o insatisfeito com seu trabalho.

FIGURA 3 – Comercial de um fluido embalsamador no piloto de *A Sete Palmas*



FONTE - DVD

Outro comercial inserido na narrativa da série é o de um fluido embalsamador. “Para um corpo que é firme, mas flexível. Para uma pele que implora para ser tocada. Pela aparência aveludada dos tecidos vivos. Os melhores agentes funerários contam com o fluido embalsamador ‘Esplendor vivo’. ‘Esplendor vivo’, somente a vida é melhor”, narra em *voiceover* o comercial ao mostrar o corpo de um homem em uma poltrona (Figura 3), cena que sucede David no necrotério, buscando o corpo do pai e antecede um *flashback* de Nate que se lembra, ao entrar na sala de preparação e ver o corpo de Nathaniel, de quando era criança na mesma sala, escutando a explicação do pai

de que não precisava ter medo e de que estava preparando o corpo do Sr. Bloomberg para que a família pudesse vê-lo pela última vez para se despedir dele. O produto, no entanto, não é mencionado na série e nem aparece em cena.

Que os comerciais estabeleçam alguma relação com as cenas da série ao aparecerem em uso por algum personagem, a exemplo da massa cosmética restauradora, que é retomada em cena posterior por David na preparação do corpo de seu pai, ou não, como acontece com o fluido embalsamador que não aparece em cena, estes são direcionados aos telespectadores justamente por operarem de modo externo à narrativa em curso, o que estabelece uma relação explícita entre interpretador e ironista, componentes do “jogo da ironia” que Hutcheon (2000) reconhece e que se fazem notar pela interrupção, minando assim o sentido do que está sendo narrado e pedindo para serem interpretados, integrados à narrativa da série, o que é próprio segundo a autora, das ironias. Nesse sentido, sua presença tem, de fato, o propósito complexificador a que Hutcheon (2000) atribui como característico da ironia.

Assim, a ironia nesses casos parece operar por contraste não só visual, mas narrativo: a sedutora mulher de luvas que apresenta o novo carro fúnebre *versus* o acidente de Nathaniel ao dirigir o próprio; um terrível acidente ocorrido a uma mulher bonita *versus* a beleza em vida à qual a nova massa estética recupera; o fluido embalsamador que imita a aparência dos tecidos vivos *versus* a própria vida, única melhor que o produto. Desse modo, a recorrência de tais inserções ou a ironia presente nas situações narradas na série parece configurar o que Jost (2007) compreende como o tom de uma emissão.

Jost (2007) reconhece os gêneros televisivos como referentes a mundos, um conjunto mais amplo que compreenderia os gêneros e serviria de fundamento a uma classificação mais racional dos mesmos. Assim, o autor distingue três mundos: o mundo real, que remeteria ao primeiro reflexo do telespectador diante de uma imagem, a saber, se elas falam do mundo ou não; o mundo fictício, no qual se aceita a presença de acontecimentos em um relato que não seriam possíveis no mundo real e o mundo lúdico, “intermediário entre o mundo da ficção, ao qual se conferem regras, e o mundo real, ligando de formas diversas o jogador ao mundo do jogo” (JOST, 2007, p. 64).

Que uma emissão se refira a algum dos mundos por Jost (2007) distinguidos, ainda assim ela o pode fazer de modos diferentes. A esse aspecto o autor reconhece que a emissão é detentora de um tom, uma vez que “uma emissão pode se referir à realidade

ou à ficção, sob vários tons” (JOST, 2007, p. 65). A esse respeito que se identifica em *A Sete Palmos* uma série de TV dramática que tem por intuito a representação do cotidiano, com um tom por vezes irônico.

4 Considerações finais

Em *A Sete Palmos*, série de TV da HBO, observa-se na narrativa, em especial no episódio piloto, a inserção de comerciais de produtos funerários que em si, constroem uma relação de sentido com a série, uma vez que a mesma narra a reestruturação dos membros de uma família que, após o trágico acidente com seu patriarca, além de lidarem com o luto ao mesmo tempo devem decidir o futuro da empresa funerária que lhes garantia sustento, porém não estabelecem continuidade com o narrado, operando de modo a minar o sentido declarado na mesma, que é compreendida como pertencente ao gênero drama, o que Hutcheon (2000) entende ser próprio das ironias.

Por Szondi (2011), o drama põe a si próprio em cena, referindo-se ao tempo presente e sem conhecer algo que lhe seja exterior, características às quais se remete quando se categoriza uma série de TV como pertencente ao gênero dramático. Dessa forma que a inserção de comerciais na narrativa em curso do episódio provoque uma quebra de sentido, evidenciando um diálogo estabelecido de modo explícito com o telespectador, no intuito de que o mesmo lhe atribua sentido, o que a série faz de modo a garantir que a ironia seja percebida através de uma interrupção narrativa, causando estranhamento, o que por sua vez configura o tom da emissão da série, uma vez que uma emissão pode se referir à ficção de diferentes maneiras, como entende Jost (2007) e assim, apesar de dramática, *A Sete Palmos* apresenta-se com tons de ironia.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: editora 34, 2015.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A Tradição sempre nova**. São Paulo: Ática, 1976.

JOST, François. **Compreender a Televisão**. Trad. Elizabeth B. Duarte; Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MARTIN, Brett. **Homens Difíceis: Os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias.** Trad. Maria Silvia Mourão Netto. 8ª edição, São Paulo: Aleph, 2014.

MITTELL, Jason. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling.** New York: NYU Press, 2015.

SILVA, Marcel V. Barreto. Origem do drama seriado contemporâneo. **Matrizes**, São Paulo, v. 9, nº. 1, p. 127-143, jan./jun. 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena.** Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Materiais Especiais

A SETE PALMOS. **Primeira temporada completa.** Criada por Alan Ball. HBO: DVD, 2004.