



Narrativas em série: o conceito de “série” do *pulp* à internet¹

Márcio MOREIRA²

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

Resumo

Serviços de *streaming*, troca de arquivos e tv por assinatura mais barata permitiram que crescesse, no Brasil uma geração de fãs de seriados norte-americanos. Um número cada vez maior de pequenos canais de tv a cabo, bem como grandes sites, investem em produções originais e fala-se numa Era de Ouro da televisão. Porém, esse fascínio não é novo; Desde os primeiros folhetins até as narrativas transmidiáticas, a narrativa seriada vem desenvolvendo ferramentas próprias para contar suas histórias. Buscando compreender melhor seus processos, o presente trabalho propõe um breve olhar sobre o conceito de série, passando por Umberto Eco, Todorov, Adorno, Thompson até os teóricos contemporâneos de televisão.

Palavras-chave

Narrativa; Séries; Televisão

Seriados de televisão tornaram-se um produto cultural internacional. De início rotulado no Brasil como “enlatados”, graças a baixos valores de produção e raízes profundamente estadunidenses, as séries de tv foram aos poucos saindo da esfera limitada da tv a cabo e das parcas retransmissões de canais abertos e se integrando ao fluxo de informações famélico da internet.

O impacto causado pela internet no modelo de negócios dos grandes canais de televisão ainda não foi assimilado em sua plenitude, mas seus efeitos podem ser sentidos todo os dias pelos usuários da grande rede. As maiores emissoras nunca tiveram índices de audiência tão baixos, no Brasil ou nos Estados Unidos, enquanto programas voltados para nichos específicos conquistam crítica e espectadores. Um número cada vez maior de pequenos canais de tv a cabo norte-americanos arrisca produções originais, sendo seguidos de perto por serviços de *streaming* como Netflix e Amazon, que, além de disponibilizarem conteúdo próprio, possuem em seu catálogo

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

² Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da UFC, email: marciomoreirasf@gmail.com



centenas de seriados novos, antigos e redescobertos. No Brasil, a lei da tv a cabo criou um mundo de possibilidades para roteiristas e diretores nacionais que desejam experimentar no formato seriado. Mais ainda: as possibilidades da narrativa transmídia, onde unidades narrativas em diferentes meios compõe um enredo único, se apropriam e reinventam recursos da narrativa seriada.

Além disso, o compartilhamento de arquivos permite que qualquer usuário da internet com uma conexão decente tenha acesso a todos esses produtos quando quiser e de graça. A rede tem fome de narrativa: o novo público pode assistir a uma temporada de 13 episódios em um final-de-semana, comentar em fóruns e consultar verdadeiras enciclopédias em forma de sites *wiki*. É um público fiel, aberto a experimentações, complexidade de *plots* e atenção aos detalhes.

Estamos diante, nos parece, de um mundo novo, ou pelo menos um mundo *maior* do que conhecíamos há pouco tempo atrás. Mas esse fascínio não é de toda novidade. Desde os primeiros folhetins até as narrativas transmidiáticas, passando pelos radiodramas, revistas *pulp*, quadrinhos e séries de tv, a narrativa seriada vem evoluindo, capítulo a capítulo. Adequando-se à novas tecnologias e modos de leitura, as narrativas em série nos mantém grudados às páginas e frames durante meses ou anos, acompanhando suas peripécias e descobertas e nos deixando levar pelas páginas ou pela fila do *Netflix*.

O trabalho a seguir é parte de uma pesquisa maior sobre a narrativa seriada na televisão contemporânea. Para compreender melhor seus processos e sua evolução dentro de uma cultura narrativa hiperconectada, trazemos aqui um breve olhar sobre o conceito de série.

Séries, seriados e repetições

Numa encruzilhada multidisciplinar, nos deparamos com um de múltiplos significados e aplicações. Na filosofia, o termo é amplamente explorado por Deleuze, Baudrillard e Marx com uma certa inexatidão quanto a seu significado. Consultando o dicionário Aurélio, descobrimos que “série” pode ter diferentes usos nas áreas de Matemática, História Natural, Química, Náutica, Gramática, Geologia, Eletricidade e Indústria.

Se afunilarmos os significados que se aplicam a nosso caso, o termo “série”, tanto pode determinar um “conjunto ordenado de fatos, coisas, objetos análogos” quanto um



“tipo de produção industrial ou artesanal capaz de lançar mais rápida e economicamente um grande número de objetos idênticos”.

Vamos nos deter por um momento nessa segunda definição. Séries de televisão estão inseridas dentro dos meios de comunicação de massa, sendo, portanto, parte de uma Indústria Cultural, produto do advento dos meios de produção em massa. Obras de entretenimento, dentro desse sistema, passaram a ser produzidas “em série”, ou seja, em grande quantidade e de maneira padronizada.

Essa talvez seja uma noção rasa para a Narrativa. Antes do movimento romântico, não possuíamos a noção de autoria como a conhecemos hoje. Histórias eram transmitidas oralmente por contadores dos mais diversos lugares, cada um adicionando suas próprias modificações e desvios na trama (DARNTON, 1988). Um conto era um ser vivo como a língua, combinando elementos comuns em novas narrativas. Porém, vimos surgir com o Romantismo os autores, indivíduos criadores de onde emanavam os produtos culturais. A cultura dita popular, fruto de um processo histórico coletivo, igualou-se às superstições e crendices do povo na concepção Iluminista. Arte foi separada de artesanato, *ars* de *techne*.

Durante o século XIX, os meios de comunicação de massa trouxeram consigo a possibilidade da cópia ilimitada. O valor da autoria, uma obra original e única, foi confrontado com a era da reprodutibilidade técnica. Uma pintura poderia ser impressa aos milhares, uma narrativa oral poderia ser transformada em imagens e distribuída pelo mundo inteiro. A arte volta-se para a série, desta vez seguindo regras de gêneros populares. Os romances policiais, as *space operas* e o romance de fantasia *pulp* desenham suas narrativas combinando os mesmos elementos de diversas maneiras.

Adorno e Horkheimer, teóricos da Escola de Frankfurt, classificaram os novos meios como uma Indústria Cultural. Segundo eles (1985), os produtos dessa indústria teriam como objetivo alienar a força de trabalho criando entretenimento baseado em técnica e vazio de conteúdo. As cores, linguagens e movimentos da narrativa seriam propositalmente coordenadas para criar uma perpétua tensão onde o espectador não consegue parar e refletir sobre o que está vendo. Ele apenas recebe mais e mais informação esvaziada de significado. Na base desse discurso estariam os estereótipos. O público ciente das regras de determinados gêneros e personagens, se ligaria mais facilmente à trama e seria atraído a consumir produtos semelhantes. Da mesma forma, a estrutura narrativa se repetiria, com novos elementos modificando seus enredos.



Essa análise, à primeira vista anacrônica, ainda permanece, por exemplo, no vocabulário brasileiro. Como citado anteriormente, ainda é possível ler em matérias de revistas a expressão “enlatados americanos” designando programas de televisão. De fato, Todorov, ao analisar o gênero policial, afirmou que o “romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas aquele que a elas se conforma”. Ou seja, o gênero se constitui num conjunto de regras a qual a obra se adequa. Se tomarmos o raciocínio de Adorno sobre a Indústria Cultural, podemos desenvolver ainda mais essa definição e afirmar que o gênero é composto por um conjunto de elementos e uma estrutura narrativa (regras) que atenda à expectativa resguardada sobre ele. Assim, a obra adequa-se para que o leitor sente satisfeito um grupo básico de expectativas gerado sobre os pressupostos do gênero.

Com a televisão não é diferente: sua produção em massa e limitações técnicas, as quais nos deteremos mais a frente, tornam a narrativa de muitos programas engessada em determinadas regras e ciclos de repetição. Séries hoje denominadas *procedurals*, como *CSI* ou *Person of Interest* são variações de um mesmo tema, uma sequência de ações semelhantes encadeadas em ordem pré-determinada, com algumas notas diferentes.

Ou seja, séries de TV não são apenas “um conjunto de episódios autônomos, mas, no entanto, relacionados entre si [por laços de variada ordem, personagens, tempos históricos, áreas temáticas, etc.]” (CEIA, 2012). São também produtos reproduzidos em série a partir de uma matriz narrativa. Não podemos reduzir todo o conteúdo televisivo a essa definição, como veremos adiante. Podemos, porém, refletir o fato de que a narrativa seriada é também parte de uma indústria que, se não produz em série o mesmo objeto, ao menos produz em série conteúdos e subjetividades sob diferentes abordagens.

O problema estético da repetição ainda é objeto de investigação. Umberto Eco, por exemplo, aponta que esse tipo de serialidade esteve presente “em muitas fases da produção artística do passado” (ECO, 1989:121). Entre essas formas, estão os esquemas musicais de entretenimento (minueto, sarabanda, jiga) e estruturas narrativas como a *commedia dell’arte*. Tal produção serial seria diferente apenas pelo julgamento da “alta” cultura, que a tomaria a serialidade dos meios de comunicação como “degenerada e insidiosa”, em relação à serialidade aberta e honesta da cultura popular.

A repetição da série televisiva teria uma fruição estética própria das infinitas possibilidades. Temos uma estrutura fixa com personagens principais da mesma forma fixos, em torno de quem orbitam diversos personagens secundários que mudam, dando a impressão de que a história seguinte é diferente da anterior. Uma vez familiarizados



com a repetição, apreciamos o retorno do familiar. A consolação de conhecer, de antemão, a história contada e a satisfação de ver os mesmos passos repetidos nos faz usufruir o conforto do gênero. Mas, mais além, aprendemos a apreciar as *variações*. Mesmo conhecendo o esquema geral de encadeamento dos fatos, nos fascinamos ante as pequenas mudanças e soluções encontradas pelos roteiristas para nos surpreender.

A questão, segundo Eco, é o nível de contrato em que se engaja o leitor do seriado. Em todo texto, há sempre o pressuposto de um duplo Leitor Modelo. O primeiro assimila a obra num nível semântico e segue o enredo segundo a guia do autor, acompanhando cada ponto de virada e resolução num jogo de previsão e expectativa. Esse leitor é enganado pela estrutura da narrativa, acreditando que cada repetição é, na verdade, uma nova história. O leitor de segundo nível, por outro lado, está consciente da repetitividade e consegue usufruir da estética da repetição. Eco afirma que podemos “classificar as produções narrativas seriadas num *continuum* que leva em consideração as diversas graduações do *contrato de leitura* entre texto e leitor” (1989:129).

Quando falamos de telespectadores, as condições para uma leitura crítica envolvem assiduidade, reflexão sobre os episódios e um conhecimento sobre o universo diegético do seriado. Grosso modo, podemos afirmar que o telespectador é um leitor de primeiro nível, pois não se envolve com a repetição da fórmula e não pode, segundo Eco, ser crítico de sua estrutura. O leitor de segundo nível conhece os processos do seriado que assiste, as dinâmicas de seus personagens e a história do mundo ficcional. Só assim pode realmente comprometer-se a um texto que, além de serial, é serializado, e se estende durante semanas, meses e anos.

Continua no próximo episódio

E assim chegamos ao segundo significado da palavra “série”. A serialidade da narrativa não diz respeito apenas à repetição, mas também à continuidade. A estética da repetição é fruto da dialética entre o familiar e o surpreendente. Assim como temos narrativas fechadas, com arcos completos, temos também um sentido de continuação. Em maior ou menor grau (como veremos mais a frente), mudanças acontecem, personagens amadurecem e precisam enfrentar novos desafios e o mundo ficcional expande suas bases e se torna cada vez mais rico e complexo.

Essa serialidade está presente desde o início da literatura de massa. O folhetim, impresso em panfletos de baixa qualidade e vendido a poucos centavos, já era comum em 1550, e a maior parte do material impresso na Inglaterra, França e Alemanha nos



séculos XVII e XVIII era constituída por histórias serializadas no formato. Segundo Jess Nevins (2011), historiador da literatura *pulp*,

o público leitor também mudou durante as décadas de 1860 e 1870. A reforma educacional criou uma enorme população de recém-letrados nas classes mais baixas e mudanças na tecnologia de impressão e fabricação de papel tornaram possível a venda de grandes tiragens a preços mais baixos. Essas mudanças criaram um mercado novo e mais extenso. Editores europeus passaram a vender *pamphlet fiction*, de novelas serializadas a livretos consistindo em uma única história de 20 a 80 páginas. Na Alemanha e Europa Oriental, as políticas tradicionais de guilda para entrar no comércio, incluindo o de impressos, desapareceram durante essa época, o que levou a um influxo de novos editores fornecendo para classes mais baixas. (Tradução nossa)

A serialidade estaria ligada ao crescimento de uma indústria literária que necessitava do consumo constante para continuar viva. Mesmo então, havia diversos modos de serialização. Seguindo a definição de Ceia supracitada, haviam séries de livros sem ligação entre si além de seu personagem principal ou o ambiente onde se desenrolava a trama. Personagens como O Sombra e Doc Savage, famosos heróis dos *pulp*, tinham séries próprias: em cada título, viviam uma aventura com início, meio e fim. Os livros anteriores não exerciam qualquer influência sobre a história contada e nem esta tinha qualquer repercussão em livros futuros.

Tal produção não tinha grandes pretensões literárias. Suas tiragens industriais inundavam as bancas de prosa precária e ideias reprisadas, derivando dos temas que estivessem em voga. Umberto Eco (1993) identifica na literatura de entretenimento uma forma que poupa esforço ao leitor e não se prende à exploração de caminhos demasiadamente originais, em favor da abrangência do público. O formato e o preço também satisfiziam os consumidores e, sob o formato de série, floresceram gêneros como o policial, a ficção científica e a fantasia - aproximando a literatura das definições de Adorno e Todorov.

Outra forma de serialização era a publicação periódica, em capítulos, de uma obra longa. Cada parte da narrativa desenvolvia-se de maneira a prender o leitor à continuidade da história principal. Esse era o formato favorito da literatura de entretenimento burguesa. Ao invés de impressões de baixa qualidade, tínhamos revistas especializadas e folhetins inseridos em jornais. Romances de salão como os de



Alexandre Dumas e Eugene Sue abriram espaço para que obras hoje tidas como “literatura clássica” fossem publicadas de forma serializada, incluindo aí boa parte do Romantismo e esforços transgressores como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicada entre março e dezembro de 1880.

Episódios e arcos

Temos, então, diferentes formas de construir a narrativa serializada. Todas, porém, compartilhando uma série de características, graças ao fato de serem, por definição, “narrativas em progresso” (THOMPSON, 2001). Quando nos aprofundamos na televisão, especificamente, observamos que a narrativa seriada guarda muito mais semelhanças com o *pulp fiction* do que com o cinema, apesar de sua natureza audiovisual.

Assim como nos livros de banca, o seriado de televisão é uma narrativa viva, que pode ser modificada ao longo do tempo por fatores externos de diversos tipos: respostas negativas do público, apego a determinados personagens secundários que passam a ter maior destaque na trama, questões pessoais de atores e equipe. Enquanto o cinema tem no diretor a figura do *auter*, numa série de TV não podemos, por exemplo, falar em autoria. Apesar de termos claramente destacadas nos créditos as figuras do Criador e do *Showrunner* (que não são necessariamente a mesma pessoa), temos uma variedade de roteiristas dividindo os créditos ou revezando-se na escrita dos episódios. A voz do seriado é reproduzida (em série) por diversos autores, mantendo sempre a identidade daquele universo ficcional.

E, mesmo em seriados que primam por sua visão criativa forte e enredos marcadamente serializados, é impossível fugir de certas convenções do formato. Afinal, não importa quão profunda seja sua obra, ela provavelmente ainda irá ao ar um capítulo por semana, interrompida por comerciais, num horário específico. Mesmo programas que não são exibidos nesse esquema (a HBO, por exemplo, não insere intervalos comerciais no meio de seus *shows*) tendem a adotar a mesma estrutura por convenções da narrativa (THOMPSON, 2001).

Um fator importante que influencia a recepção de um seriado de tv é a intimidade de seus espectadores com episódios anteriores. Especialmente para séries mais longevas, a relação de fãs, novos e antigos, é consideravelmente influenciada pela maneira como o leitor conheceu a série, qual foi o primeiro episódio assistido, se é um espectador casual ou assistiu a todas as temporadas anteriores. Hoje, uma necessidade



amainada por diversos serviços de streaming, conhecer o excesso de história progressa num seriado ainda é essencial para acompanhar seu desenvolvimento a longo prazo. E, mesmo que tenha acesso a todos os episódios já produzidos e exibidos, o novo espectador terá uma experiência diversa de quem acompanhou a série em sua exibição original.

É comum que seriados, especialmente os de emissoras abertas, tenham sua estrutura episódica bem delimitada, desenvolvendo, porém, histórias maiores podem se desenrolar por diversos episódios. A esses plots chamamos *arcos* e podem ser desde desenlaces amorosos a enredos que movem uma temporada inteira. Quando maior o malabarismo que o seriado fizer com seus diversos arcos, maior é a quantidade de informações que o espectador precisará ter em seu repertório para compreender o *plot*.

Essas informações costumam se concentrar no início de cada episódio (tipicamente introduzidos pela sentença “previously on...”). Isso se destina a lembrar ao espectador pontos importantes de tramas passadas e acolher curiosos eventuais que ainda não conhecem a série. Mas essa, apesar de ser a mais óbvia, não é a única forma de repetição dentro de um roteiro de séries. Embutido em diálogos de personagens e cenas em *flashback*, a recapitulação é parte integral e pouco notada dentro do discurso da narrativa seriada.

O espectador é o informado o tempo todo de detalhes da trama, integrado na estrutura episódica básica e da natureza básica dos personagens. Por mais serializada que seja, a narrativa volta-se para si mesma, numa auto-referência própria do produto industrial auto-contido.

Assim, os conceitos de série nos revelam certas particularidades interessantes da narrativa seriada: cada episódio é, em si, um produto. Uma narrativa que traz em si mesma começo, meio e fim, com seu clímax próprio. Num único capítulo, podemos perceber os elementos principais do todo: o gênero, o tom, a essência dos personagens, a identidade visual e os processos básicos daquele discurso.

Apesar disso, o produto tem continuidade e seus personagens envelhecem, suas motivações eventualmente podem se modificar e explorar novos terrenos. A longo prazo, aquelas histórias formam uma saga ainda maior. Valendo-se da dialética entre o repetitivo e o inovativo, os seriados televisivos foram capazes de criar sua linguagem própria, criando novas subjetividades a partir da mesma matriz.



Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985.

ALLRATH, Gaby. GYMNIC, Marion. **Narrative Strategies in Television Series**. MacMillan, 2005.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
_____. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
_____. **O Super-homem de Massa**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
_____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

MCCABLE, Janet. AKASS, Kim. **Quality TV: contemporary American television and beyond**. I. B. Tauris, 2007.

MITELL, Jason. **Narrative complexity in contemporary American television**. Texas: The University of Texas Press, The Velvet Light Trap, number 58, fall 2006.

NEWMAN, Michael Z. **From beats to arcs: Towards a Poetics of Television Narrative**. Texas: The University of Texas Press, The Velvet Light Trap, number 58, fall 2006.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and Television**. Harvard University Press, 2001.

THOMPSON, Robert J. **Television's Second Golden Age**. New York: Syracuse University Press, 1996. p. 18-35.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução a literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
_____. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.