

Séries e cumplicidade: reflexões sobre ficção televisiva e seus fãs¹

Lucas Dias CORRÊA²

Patrícia AZAMBUJA³

Universidade Federal do Maranhão, São Luis, MA

RESUMO

As séries de televisão tem se tornado cada vez mais populares nos últimos anos, e anualmente fenômenos mundiais como *Game of Thrones* (HBO) ou *Breaking Bad* (AMC) tem surgido, com um público fiel. Mas o que garante a fidelização dos espectadores de uma ficção seriada e televisiva? Neste trabalho, serão feitas algumas reflexões baseadas no livro “As Séries Televisivas”, de Jean-Pierre Esquenazi (2011), assim como o uso de alguns exemplos atuais para buscar os motivos de tal cumplicidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cumplicidade; Familiaridade; Fidelização; Narrativa; Séries.

INTRODUÇÃO

Desde sua explosão no território norte-americano, em meados dos anos cinquenta, a televisão tem sido considerada um espetáculo audiovisual. Trazendo na sua formatação de grade programas para todos os gostos, é comum associarmos momentos caseiros e íntimos a programação do aparelho – que, mesmo com as emergentes tecnologias que convergem à linguagem televisiva a outros suportes, ainda é orientação de organização dos móveis da sala de estar em grande parte do mundo. As séries, programas de ficção com uma história que é recortada ao longo de episódios e temporadas, são uma das principais atrações exibidas nos horários mais nobres. Segundo dados⁴, em 2015 os Estados Unidos tiveram em média 409 séries no ar, divididos em períodos do ano conhecidos como *Fall Season* (temporada de inverno, em tradução livre), *Midseason* (meia temporada, em tradução livre) e *Summer Season* (temporada de verão, em tradução livre).

Nos últimos tempos, contudo, é possível notar certa escassez de conteúdo cem por cento original, a maior parte das grandes emissores investindo em *revivals* – que são séries já finalizadas anteriormente, mas que são revividas para que sua história continue, como é o

¹ Trabalho submetido ao IJ04 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, a ser realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

² Estudante do quarto período de Comunicação Social – Rádio e Televisão, e bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) pela Universidade Federal do Maranhão. Email: lucasdiascorrea@outlook.com.

³ Orientadora do trabalho, professora Adjunta do Curso de Comunicação Social - UFMA. Coordenadora do projeto de pesquisa "Comunicação Expandida II" e Bolsista de Produtividade em Pesquisa – Financiamento: Fundação de Amparo à Pesquisa no Maranhão/FAPEMA. Email: patriciaazambuja@yahoo.com.br.

⁴ Informações disponíveis no link: http://www.nytimes.com/2015/12/17/business/media/how-many-scripted-tv-shows-in-2015-a-precise-number-and-a-record.html?_r=0. Acesso em Maio 2016.

caso de *The X-Files* (FOX, de 1993 a 2002, ganhou nova temporada agora em 2016), *Twin Peaks* (ABC, 1990 a 1991, vai ganhar nova temporada em 2017) e *Prison Break* (FOX, 2005-2009, que vai ganhar nova temporada ainda em 2016); assim como o *hit* britânico *Doctor Who* (BBC, 1963 a 1989, ganhando uma continuação em 2005 que dura até hoje) – e *reboots* – que são uma espécie de recomeço de uma série, que se passa no mesmo universo, por vezes até com os mesmos personagens, como é o caso de *24 hours* (FOX, 2001 a 2010) e, segundo rumores, *Charmed* (Warner, 1998 a 2006). Mas o que, além dos óbvios motivos de cunho econômico, levam essas emissoras e produtoras a trazerem de volta tais produtos para suas grades?

Uma das suposições é a familiaridade do público com os universos e os personagens, permitindo uma adaptação mais fácil de telespectadores mais fieis; assim como a oportunidade de introduzir os mais jovens a esses grandes sucessos de outrora. Mas a partir disso nos questionamos: a empatia entre televisão e telespectador existe? E é justamente do que se tratará esse trabalho, sobre a cumplicidade de quem assiste televisão com o que é assistido. Para isso, serão usados conceitos abordados por Jean-Pierre Esquenazi em seu livro “As Séries Televisivas”, de 2011. Também será feito um passeio tanto pela história, quando pelos formatos e fatores que levam a aproximação do público com essas series; ilustrados com dados e exemplos contemporâneos ou não de produtos provindos da televisão. Vale ressaltar que o objetivo aqui proposto é refletir sobre a natureza dessa cumplicidade de acordo com uma bibliografia, e que em nenhum momento foi feita uma pesquisa netnografica, caindo assim no campo do hipotético.

A FICÇÃO SERIADA À SEU TEMPO

O surgimento do cinema de certo foi um marco não só na história da comunicação, como também no do mundo. A imagem em movimento revolucionou, e possuía características que vinham de outras atrações culturais, descendendo de diversos produtos culturais daquela época⁵. Pouco nos interessa adentrar mais profundamente tal período histórico, contudo, já que nos focamos especificamente na exibição seriada de produtos televisivos, por isso iremos pular para começo dos anos noventa; onde se inicia o período conhecido como o *Cinema de Atrações*. Recebeu tal nome pois “tem uma estratégia apresentativa, de interpelação direta do espectador, com o objetivo de surpreender” (MASCARELLO, 2006, p. 26).

⁵ O Cinema “estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais” (MASCARELLO, 2006, p. 17).

Nesse período é possível notar as primeiras faíscas ao que seria a serialização. Com o surgimento dos distribuidores, que eram grandes os empresários que se dispunham a barganhar os filmes, de forma que fossem exibidos ao povo, surgem também os niquelodeons (ou *nickelodeons*). Diferente dos vaudevilles – a exibição dos produtos cinematográficos em grandes teatros ou cafés, e que se restringia aos públicos de classes sociais mais elevadas – os niquelodeons eram locais menores e de natureza mais rústica, comumente localizados em galpões ou fabricas abandonadas. Possuíam uma estrutura distante das salas de cinemas que conhecemos nos dias de hoje, e eram voltados para a diversão das classes trabalhadoras mais baixas, custando menos de um níquel (origem do seu nome). Tal modo de exibição causava desconforto, motivo por qual os filmes precisavam ser picotados, de forma que não ultrapassassem a média de cinco, dez minutos – levando assim quem desejasse ver a continuação a retornar em datas posteriores. Ainda que desprovidos das linguagens das séries televisivas contemporâneas, sintomas de uma cumplicidade com o produto já podiam ser vistos, devido a esse retorno, fosse por curiosidade em relação ao desfecho, ou mesmo de certo apego em relação às personagens.

Mas a ficção seriada só vai começar a tomar forma vários anos à frente, em um período pós-guerra mundial dois, quando a TV finalmente chega a seu auge, “ao ponto de, em 1955, a televisão estar instalada em dois terços dos lares americanos, ou seja, 36 milhões de receptores” (ESQUENAZI, 2011, p. 18). O impacto na vida familiar foi tanto que, num período onde a maioria dos homens trabalhava de forma constante o dia inteiro, e as mulheres permaneciam em casa, cria-se um dilema: o televisor pertencia à sala de estar, e as esposas a cozinha. A solução? O que hoje conhecemos como cozinha americana, a separação apenas por um balcão ou mureta dos dois ambientes. Aqui também nota-se que as espectadoras eram o público-alvo da programação diurna. Jean-Pierre Esquenazi afirma que “O espetáculo televisivo afirmou-se então como um espetáculo doméstico: vai procurar os seus públicos onde estes privilegiam comportamentos característicos daquilo a que se chama vida privada”. (2011, p. 31). De tal forma, é criada uma das formas mais conhecidas de ficção seriada, consagrada até os dias de hoje: a *Soap Opera*.

No Brasil, conhecemos tal gênero como a Telenovela, ainda que haja distinções no que dizem respeito à linguagem e duração de ambas. Como iremos nos aprofundar nessas questões mais a frente, aqui nos limitamos a definir as *Soap Operas* como programas geralmente diurnos (também nominados como *Daytime Soap*), voltando especialmente as mulheres – motivo pelo qual há quem diga que o nome, que significa ‘Operas de Sabão’,

vem do fato dos inúmeros comerciais de sabão exibidos nos intervalos da programação. Na narrativa desta, vê-se muito do melodrama que era comum nas produções teatrais francesas datadas do século XIX, como o uso exarcebado das emoções e da imagem feminina; assim como os conflitos bem delimitados entre o bem e o mal. As histórias também geralmente eram em torno do eixo familiar, e das complicadas relações espelhadas na nossa realidade. Por esse motivo, essas espectadoras acabavam inevitavelmente criando uma conexão empática aos papéis das protagonistas, compartilhando das dores das Sra Henehan em *These Are All My Children* (NBC, 1949), ou dos conflitos maternais de Sue Ellen Ewing, em *Dallas* (que já foi mais adiante, em 1978, na CBS). Tal sentimento era uma das principais fontes de fidelização espectador-produto, inclusive até nos dias de hoje. Jean-Pierre Esquenazi diz ainda que “O melodrama tenta criar uma relação de empatia sentimental entre personagens e espectadores, que dá ao gênero o seu modo de existência teatral específico, a sua verossimilhança particular” (2011, p. 77).

Um longo caminho ainda é percorrido das primeiras *Soap Operas*, em meados dos anos cinquenta, até os fenômenos mundiais que são as séries de televisão, nos dias de hoje, como é o caso de *Game of Thrones* (HBO, 2011). Por diversos motivos a televisão se consagra, mas a cumplicidade e fidelidade do público de certo foram importantes para que até hoje em dia tenhamos tais produções. Seguindo esse viés, no tópico seguinte iremos refletir sobre os fatores que levam o público a se relacionar com a série.

FATORES DE APROXIMAÇÃO PÚBLICO-SÉRIES

O espetáculo televisivo, uma vez consagrado, trouxe consigo uma leva de hábitos que até os dias de hoje são fomentados e fazem parte da estrutura interina da televisão tradicional. A cumplicidade entre os públicos das séries e as séries em si é um destes, e é sobre o tal que iremos tratar agora. Diversos são os fatores que podem levar um espectador a sentir-se conectado ao seu programa favorito. Jean-Pierre Esquenazi, ainda em “As Séries Televisivas” (2011), vem falar sobre a questão do balanço entre o distanciamento e a simpatia: é possível identificar-se com um personagem de algum seriado, sem precisamente identificar-se com o universo – ou seja, não é necessário que a diegese do universo seja de total agrado aos públicos. Também comenta François Jost que:

Os primeiros estudos sérios sobre as series salientam o paradoxo de Dallas: embora essa *soap-opera* tenha contado fatos, gestos e atitudes de uma família de petroleiros texanos, os telespectadores de todos os países seguiram com paixão suas aventuras, pois os seus

problemas sentimentais os aproximavam a cada um de nós. (JOST, 2012, p. 30)

Aqui temos um ponto principal: o sentimentalismo. E são estes os grandes elementos que acabam guiando os telespectadores e criando os laços de cumplicidade. A afeição do telespectador está muito ligado a vida deste, por isso a verossimilhança é fundamental: ou seja, mesmo que uma dona de casa não seja uma grande líder da indústria petrolífera, no caso de *Dallas*, ela ainda pode se ver através dos conflitos emocionais das personagens inseridas nesse contexto, como já citado no tópico anterior. De toda forma, esse se ramifica em modos específicos de visualização, aos quais os principais serão citados a seguir.

Séries televisivas do modelo tradicional são aquelas que se estendem por temporadas e temporadas. Assim, eventualmente o mundo real e o mundo ficcional acabam por aproximarem-se intimamente; levando o telespectador a criar associações dos momentos de sua vida íntima, aos dos seus personagens favoritos. Então quando Monica Geller de *Friends* (NBC, 1994-2004) finalmente encontrou amor nos braços de Chandler Bing, um fiel telespectador daquele programa pode também ter encontrado sua cara metade, sentindo-se intimamente mais próximo aquelas personagens.

A regularidade da série e o regresso das mesmas personagens conferem grande familiaridade com o universo ficcional: Temos a certeza de nela reencontrar os mesmos cenários, objetos e pessoas, tal como aqueles que nos são mais queridos. (...) De tal maneira que nossa história se mistura com a da série, as suas peripécias combinam-se com as nossas próprias desventuras e, com ela, tecem um documentário de ficção original. (ESQUENAZI, 2011, p. 38)

Há também a questão da curiosidade. Ora, se as séries televisivas não instigassem seu telespectador a se questionar e teorizar sobre acontecimentos, pouco seria o interesse desses em continuar acompanhando-lhe – claro que existem divergências de acordo com o gênero, que será explanado no tópico seguinte. Neste, contudo, falaremos de um dos artifícios usados para manter o público fiel: o *cliffhanger*. Tal termo, que em tradução livre significa ‘segurando-se no precipício’, tem justamente esse efeito: de causar exaltação naqueles que assistem para, logo em seguida, ter sua resolução adiada a semana seguinte⁶.

⁶ Vale uma pequena citação aqui a Bluma Zeigarnik, uma acadêmica da área de psicologia, cujos estudos sobre o *cliffhanger* acabaram sendo muito baseados em sua obra. É dito que tal efeito, além de em conjunção aos emocionais citados anteriormente, sejam resultados de um simples traço humano: a capacidade que temos de nos lembrarmos tarefas incompletas mais facilmente do que as completas. Mais sobre isso no link: <http://www.spring.org.uk/2011/02/the-zeigarnik-effect.php>. Acesso em Maio 2016.



Figura 1 – *Liars* recebem sua primeira mensagem em conjunto de –A. Fonte: PLL Wiki.

Uma série muito conhecida por utilizar-se de tal recurso é *Pretty Little Liars* (Freeform, antigo ABC Family, 2011 até atualmente). Na **Figura 1** acima vemos o primeiro *cliffhanger* da série, exibido no episódio piloto, onde as protagonistas recebem uma mensagem em conjunto de um chantagista que assina por –A, a mesma assinatura de sua amiga Alison, cujo funeral elas acabaram de atender. Isso foi muito pertinente inclusive, já que na mensagem a pessoa anônima alegava “ainda estar aqui e saber de tudo”. Ao longo da primeira e das temporadas seguintes se torna tarefa das quatro protagonistas descobrirem de onde anda vindo tais mensagens, e ao fim de cada episódio revelações intensas eram deixadas por serem resolvidas. Jean-Pierre Esquenazi diz, sobre isso, que “A resolução adiada é um instrumento eficaz da participação do telespectador: a partir do saber acumulado sobre o universo da série, os públicos tentam adivinhar um futuro esboçado” (2011, p. 44).

O último fator a ser explanado é na verdade apenas um viés do que já vimos. A familiaridade com o universo, e a empatia com certos personagens, acabam por criar certas exigências de demanda aos chefões de estúdio e escritores de série. Desde muito tempo atrás os telespectadores já exigiam que as decisões tomadas pelos protagonistas, antagonistas e coadjuvantes das séries televisivas, correspondessem a sua personalidade já desenvolvida: ou seja, se por acaso algo fosse feito de forma errônea, discussões e revoltas seriam levantadas de forma muito fácil. Tanto que nos dias de hoje termos cunhados na internet – como o OOC (*Out of Character*, fora de personagem em tradução livre) – são comumente usados⁷.

⁷ É possível saber mais sobre isso no link: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/OutOfCharacter>. Acesso em Maio 2016.



Figura 2 – Jaime e Cersei no velamento de Joffrey. Fonte: GOT Wiki.

Um caso razoavelmente recente de revolta em conjunto aconteceu na série *Game of Thrones* (HBO), durante o terceiro episódio de sua quarta temporada. O personagem de Nikolaj Coster-Waldau, Jaime Lannister, durante o funeral de seu filho Joffrey (fruto de incesto), acaba por tomar a personagem de Lena Headey, Cersei Lannister, sua irmã, a força, apesar dos constantes pedidos dela para que ele não o faça; como é possível ver na **figura 2** acima. Isso causou descontentamento aos fãs justamente porque apenas uma temporada antes, o mesmo personagem havia demonstrado que condenava estupros. O site Vulture fez, inclusive, um texto⁸ falando sobre o incidente e lamentando que algo tão brutal seja tão banalizado em um programa de grandes alcances. Por mais que os produtores criassem justificativas, nenhuma delas foi aceita por um público que, tendo Jaime como personagem favorito, não conseguiram aceitar que ele faria tal ato em decorrência do seu histórico; considerando uma fuga a personalidade.

De certo esses são apenas alguns dos muitos fatores que podem ser considerados relevantes na criação da cumplicidade entre o público e as séries televisivas. Como já dito anteriormente, usaremos apenas as questões abordadas por Jean-Pierre Esquenazi (2011); e no tópico seguinte, inclusive, teremos a classificação televisiva dele como base para uma pequena análise de como esses fatores se encaixam em cada uma.

CLASSIFICAÇÃO: APLICAÇÕES GERAIS

Jean-Pierre Esquenazi (2011) decide usar um sistema diferente de classificação das séries televisivas em seu livro de mesma alcunha. Ele acredita que separar-lhes por gêneros

⁸ Disponível no link: <http://www.vulture.com/2014/04/rape-game-of-thrones-cersei-jaime.html>. Acesso em Maio 2016.

é algo que não funciona cem por cento, uma vez que existem os cruzamentos, as séries duais e a hibridez cada vez mais fluida do nosso período de tempo. Assim, ele propõe uma nova classificação, baseada na narrativa: as séries imóveis, um grupo que “garantem ao telespectador que regressam a um universo ficcional com regras involuntárias” (p. 93); e as séries evolutivas, que “fazem corresponder à sucessão dos episódios uma evolução dos seus universos ficcionais” (p. 93). E será também essa classificação a usada neste trabalho para explanarmos aquilo que já comentamos anteriormente.

Nas série imóveis, temos três tipos:

1. **Séries nodais:** que consistem em uma série de pontos chave por onde os episódios precisam passar, formando assim uma estrutura interina que possui começo, meio e fim nos capítulos liberados semanalmente. *Exemplos:* CSI, Law And Order.
2. **Soap Opera:** como já citados anteriormente, são os extensos programas norte-americanos que eram em seu princípio voltados as donas de casa; possuem uma estrutura narrativa suspensa – ou seja, não há uma verdadeira evolução na história, cada resolução de arco sendo meramente temporário, motivo pelo qual duram por muitos e muitos anos. *Exemplos:* Dallas, Dynasty.
3. **Sitcom:** as comédias de situação, em tradução livre, são aquelas séries que ao invés de se firmar em arcos narrativos (prioritariamente, o que não as exclui de possuir) são baseadas na comicidade da personalidade de seus protagonistas – um personagem preguiçoso, assim, vai garantir as risadas do público sempre mostrando que prefere fazer nada a fazer qualquer coisa. *Exemplos:* I Love Lucy, That 70's Show.

A cumplicidade a produções desse tipo se dá, principalmente, por empatia em relação aos personagens – uma vez que dificilmente há os grandes pontos de viradas ou os ganchos ao fim dos episódios para manter os telespectadores em constante apreensão. Destaca-se, acima de todos, a *Soap Opera*, esta por já possuir as características do melodrama – já citados anteriormente – muito mais intrínseca a sua narrativa, e permitir que o público se sinta muito mais emocionalmente ligado a elas. Isso não exclui precisamente outros fatores, como o entrelaçamento na vida pessoal, claro. Apenas é menor, devido a questões de linguagem mesmo.

Já nas séries evolutivas, temos quatro tipos⁹:

⁹ Na verdade, são apenas dois. Mas como o segundo possui três subtipos, por questões até mesmo de compreensão maior, decidimos mostra-los como separados. Há, claro, os pontos em comum: no caso a narrativa folhetinesca, advinda dos folhetins franceses.

1. **Corais:** são series que possuem uma proximidade com os nodais, possuindo até aquela proceduralidade – episódios com começo, meio e fim fechados – mas que, ao contrário dessas, também possui uma narrativa fluxa e que avança. Passam-se em espaços públicos, e o desenvolvimento dos personagens é sempre evidente. *Exemplos:* Grey's Anatomy, The Good Wife.
2. **Folhetinesca com Folhetim Puro:** as séries daqui são constituídas pelo suspense final, o gancho que fica ao fim de cada episódio e que garante a continuação da narrativa por tanto tempo quanto o arco permitir, ou os autores decidirem levar. *Exemplos:* Pretty Little Liars, The Vampire Diaries
3. **Folhetinesca com Enigma:** são séries com um mistério que é apresentado no começo (seja da temporada ou mesmo dela como um todo) e cuja resolução do mesmo vai se desenrolando aos poucos à medida que os episódios passam. *Exemplos:* How To Get Away With Muder, Twin Peaks.
4. **Folhetinesca com Fatalidade:** são séries que, bem no seu princípio, um acontecimento de peso acontece e recai sobre todos os episódios e/ou temporadas futuras; influenciando a vida dos personagens e os rumos narrativos. *Exemplos:* Six Feet Under, Desperate Housewives.

As séries evolutivas são as que possuem a maior gama de fatores de cumplicidade do público, justamente por possuírem essa narrativa e proporcionarem aos telespectadores uma expectativa. A empatia por personagens pode ou não ser grande, mas os grandes trunfos são mesmo os *cliffhangers*, a fidelização de personalidade – já que, se errônea, sabem que a audiência vai reclamar sim – e o entrelaçamento do real com o ficcional. Apesar disso, não é possível afirmar com cem por cento de certeza quais das duas classificações gerais possui um público mais fiel: para isso, seria necessária justamente uma pesquisa mais profunda e duradoura; assim como um recorte menor de séries.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho, refletimos sobre fatores de cumplicidade entre o público e as séries televisivas. Estes foram muito de cunho sentimental e psicológico, e de fato fazem bastante sentido. Gostaria, contudo, de deixar mais uma no fim desse texto. A inclusão digital cresceu exponencialmente nos últimos anos – ainda, claro, que grande parte da

população (especialmente de classes mais baixas) ainda não tenha acesso a internet¹⁰. Por isso, fica o questionamento: não teria isso haver com a onda crescente dos públicos. Ainda que tenhamos nos proposto a olhar sobre a televisão principalmente como meio, não é possível excluí-la como linguagem. Netflix e Hulu, assim como os suportes de emissoras como HBO GO e FOX+, estão aí para provar que há essa fluidez muito maior do audiovisual televisivo entre suportes. E como o acesso pela conhecida segunda tela parece estar ganhando cada vez mais destaque (CORRÊA, 2015). A digitalização e desmaterialização dos produtos, citados por Letícia Hermann (2012) estão cada vez mais presentes em nossa realidade, e conseqüentemente podem vir a tornarem-se fatores de maior relevância para tal fidelização. A isso, reservam-se futuras pesquisas e questionamentos. Enquanto não chegamos lá, continuamos a observar a linguagem e a narrativa como principais modos de “fisgar” sua audiência – algo que, claro, é conhecido pelas emissoras e pelo quais estas não se desfarão tão cedo de tais artifícios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORRÊA, Lucas. **Quando a segunda tela se torna protagonista: novos hábitos de consumo da televisão estrangeira no Brasil**. In: Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Natal, 2015.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Coimbra: Texto & Grafia, 2011.

HERMANN, Letícia. **A convergência midiática e as mudanças comportamentais no consumo do mercado de nicho: netflix e a “desmaterialização” dos produtos**. In: Revista Animus, v. 11, n. 22, 2012.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

¹⁰ Informações disponíveis no link: <https://www.nexojornal.com.br/grafico/2016/05/30/Quem-%C3%A9-a-popula%C3%A7%C3%A3o-sem-acesso-%C3%A0-internet-no-pa%C3%ADs>. Acesso em Maio 2016.