

NARRATIVAS SEM FIM? A SERIALIZAÇÃO EM *DESPERATE HOUSEWIVES*

ENDLESS NARRATIVES? THE SERIALIZATION IN *DESPERATE HOUSEWIVES*

Thaiane Machado 1

Resumo: Este artigo trabalho apresenta resultados de pesquisa sobre o fenômeno de serialização nas narrativas seriadas televisivas. A partir da construção de um repertório de produtos audiovisuais, percebeu-se uma tendência dos seriados norte-americanos em utilizar certas estratégias e elementos de organização narrativa que estendiam o período de exibição das séries e, também, fragmentavam a narrativa de modo a criar maior dependência entre os episódios e, muitas vezes, entre as temporadas. Tais estratégias de serialização foram investigadas na série *Desperate Housewives* (EUA/ABC, 2004), considerada no início dos anos 2000, por críticos e estudiosos, dentro do universo das séries contemporâneas, como um produto que retomou a ideia de continuidade, utilizando recursos e modos narrativos antes encontrados em produtos ficcionais como soap opera e telenovelas. Este artigo não pretende apontar o fenômeno de serialização como algo próprio das narrativas oferecidas na atualidade, mas verificar a sua recorrência e modo de organização dentro da composição narrativa da série em questão.

Palavras-chave: Narrativa seriada; *Desperate Housewives*; Serialização.

Abstract: This article presents the results of a research on the phenomenon of serialization in television narratives. Starting with the construction of a repertoire of audiovisual programs, we realized a tendency in North American serials to utilize certain elements and strategies of narrative organization to extend the exhibition period of the series, and also fragmented the narrative to create a greater dependency between episodes and, most of the time, seasons. Such serialization strategies were observed in *Desperate Housewives* (EUA/ABC, 2004), considered by critics and scholar of contemporary series as one product that brought back the idea of continuity in the early 2000s, utilizing resources and narrative modes found on soap operas and telenovelas. This article do not intend to point to the phenomenon of serialization as something unique to contemporary narratives, but to understand its recurrence and organization inside the composition of the series in question.

Keywords: Serial narrative, *Desperate Housewives*, serialization

Introdução

A década de oitenta, dentro do universo audiovisual, pode ser considerado um período em que despontou, especialmente no cenário norte-americano, uma rica criação de produtos para televisão, especialmente aqueles que ficaram conhecidos como séries ou seriados. Na história da narrativa ficcional, os seriados aproveitaram-se de outros produtos já existentes em outras mídias, como o jornal impresso e o rádio, reprocessou seu modo de apresentação e confirmou um modo de contar história que alcançou status de uma narrativa mais elaborada, tanto no que diz respeito à organização narrativa, quanto à apresentação estética. Porém, ainda na década de cinquenta, as séries começaram a ser objeto de maior consumo dentro da programação televisiva norte-americana. Foi o período, também, em que essas séries passaram a ter uma maior longevidade, a apresentar a sua organização narrativa de um modo que só era encontrado em outros produtos, como as *soap operas*.

Personagens que envelheciam, engravidavam, criavam seus filhos e permaneciam no ar contando os seus dramas passou a ser um modo de contar histórias cada vez mais comuns e aceitas pela audiência. Série como *I Love Lucy* (EUA/CBS, 1951), que, com 194 episódios, contou a história de *Lucy* e nem mesmo a gravidez da atriz Lucille Ball fez a série sair do ar, sendo incorporada à sua personagem. O mesmo aconteceu, já no fim da década de oitenta, com a série *Anos Incríveis* (*The Wonder Years*, EUA/ABC, 1988), que inicia com o garoto *Kevin Arnold* (Fred Savage) ainda no *High School*, contando as suas dúvidas adolescentes e finaliza a série, cinco anos depois, mesclando o crescimento das personagens com aqueles que os interpretavam. Inúmeros exemplos poderiam ser dados para ilustrar essa recorrência de séries contínuas, até porque essa tendência só aumentou principalmente durante os anos 2000.

A ideia de séries episódicas, com começo, meio e fim bem separados, com poucas tramas e poucos personagens, foi sendo gradativamente substituída por produtos que enovelam diversas tramas e, nelas, inclui-se uma diversidade de personagens, ou seja, grupos de personagens. Em consequência, para dar conta de tantas histórias de tantos personagens, as séries passam a estender a sua exibição, a garantir uma audiência em longas temporadas que parecem não ter fim e a complexar o modo de organizar uma narrativa. Uma complexidade que estava relacionada aos temas tratados, nos quais o humor misturava-se a críticas sociais, os melodramas se misturavam às intrigas policiais etc.

Produtores e roteiristas, então, começaram a entender que estratégias como, por exemplo, passagem de tempo de uma personagem, servia de recurso para manter o apreciador interessado, passando a explorar diversas estratégias que transformassem as narrativas seriadas televisivas em narrativas que parecessem não ter fim. E, nesse sentido, a narrativa que se estende em inúmeros episódios desenvolve um sistema cíclico de contar histórias que parece se repetir a todo momento. A repetitividade dos modos de contar história nos encaminha para a ideia da existência de uma estética da repetição, na qual há uma poética comum a produtos da comunicação de massa, criando uma discussão entre criação e repetição. Como afirma Calabrese (1987), ao se referir à série *Dallas* (EUA/ABC, 1978), sucesso em fins da década de 70, “todas as histórias se repetem ciclicamente e as personagens parecem não colher do passado qualquer nova sabedoria: repetem os mesmos erros, caem nas mesmas armadilhas, aplicam as mesmas estratégias” (p. 55).

Essa composição narrativa foi percebida na série *Desperate Housewives*, da mesma forma como acontece em outros produtos do mesmo período. A série começou a ser exibida, simultaneamente, nos EUA e no Canadá, em 03 de outubro de 2004. No Brasil, a primeira temporada do seriado foi ao ar entre novembro de 2004 e junho de 2005, às quintas-feiras, às 21h, com reprises às sextas (01h) e aos domingos (às 20h), pela *Sony Entertainment Television*, embora a temporada seguinte tenha sofrido uma mudança de horário na programação. A primeira temporada, utilizada nesta análise, teve o total de 23 episódios e um especial¹, com cerca de 45 minutos cada um. Após a exibição da primeira temporada completa, *Desperate*

¹ Programa especial com os melhores momentos da temporada, com um novo olhar sobre a série, entrevistas das principais personagens e informações sobre o final da temporada.

Housewives saiu em formato DVD², no Brasil, pela *Buena Vista Home Entertainment*, em novembro de 2005. A série finalizou a sua exibição em 2012, em sua oitava temporada.

A narrativa se passa num bairro fictício do subúrbio americano, *Wisteria Lane*, onde vivem as personagens principais, formadas por cinco donas-de-casa: *Mary Alice Young* (Brenda Strong), *Susan Mayer* (Teri Hatcher), *Lynette Scavo* (Felicity Huffman), *Bree Van De Kamp* (Marcia Cross) e *Gabrielle Solis* (Eva Longoria). Alguns elementos chamaram a nossa atenção no maior contato com a série. Um deles foi a mescla de diferentes tipos de gêneros de representação da ação, dentre eles o que o nosso senso comum conhece como suspense, já que o episódio piloto iniciava com o suicídio, aparentemente sem grandes motivos, de *Mary Alice Young*. A morte inesperada de *Mary Alice*, a narradora de toda a série e responsável por “revelar” os segredos de suas quatro amigas, será o fio condutor e elemento de ligação do piloto com os episódios seguintes.

O segundo ponto destacado é que, em paralelo a esse grande suspense, as histórias e dramas dos personagens que habitam *Wisteria Lane* mostravam uma interdependência entre os episódios. Surgiu uma inquietação ao perceber que, ao final do piloto, as histórias apresentadas não haviam sido finalizadas. A organização narrativa de *Desperate* utilizava certos modos estratégicos de contar histórias, episódio a episódio, que incluía sistemas de “recapitulação” dos fatos ocorridos no episódio anterior e ganchos nos finais de cada episódio. Em *Desperate Housewives*, portanto, a trama central e as tramas secundárias das personagens, remetiam aos episódios seguintes, construindo um alto grau de expectativa. A esse fenômeno de serialização, que se pretende investigar, procuramos entender como essa estética de repetição se opera e, principalmente, conhecer os mecanismos utilizados para tal.

Modos de organização narrativa das séries e a questão da serialização e continuidade

As séries de televisão, com o passar do tempo, desenvolveram certas características que as fazem ser reconhecidas dentro do grande universo de produção ficcional televisiva. Mesmo a telenovela, por exemplo, também sendo um produto exibido em série, o modo como ela se apresenta faz com que o repertório de consumo do público a reconheça como sendo “o formato telenovela”. Da mesma forma acontece com as séries. Características como o modo como elas apresentam a organização narrativa e seu esquema de produção e consumo, as colocam em categorias diferenciadas desta diversidade de produção ficcional televisiva que encontramos.

Pallottini (1998) já anunciou que série “é uma produção ficcional para TV, estruturada em episódios independentes que têm, cada um em si, uma unidade relativa” (p. 30). Olhando a cartela de séries que tem sido oferecida atualmente, veremos que, em alguns casos, o modo como as narrativas seriadas televisivas se estruturam apresenta-se diferente do que Pallottini denomina como uma classificação de “formato série”. Com uma grande preocupação em caracterizar um produto televisivo quanto às suas características formais, Pallottini expõe um olhar sobre os diferentes produtos ficcionais televisivos e tenta, dentro deste universo, denominar formatos encontrados na televisão. Porém, essa ideia de um formato rígido, com elementos e aspectos particulares dos produtos, tem dissipado na atualidade quando, muitas vezes, encontramos na narrativa televisiva produtos com organizações narrativas cada vez mais híbridas e, muitas vezes reutilizando elementos, modelos e/ou temas de produtos anteriores.

Desperate Housewives também pode ser inserida neste contexto. A sua temática, as personagens e os gêneros de representação da ação encontrados na série nos remetem a outras narrativas seriadas de televisão. Poderíamos incluí-la no rol das séries que retratam os conflitos e dramas (sentimentais, amorosos e familiares) de cinco mulheres, aparentemente, muito bem resolvidas? Vejamos: Basta lembrar a série *Supergatas* (*The Golden Girls*, EUA/NBC, 1985), sitcom que contava a história de quatro mulheres de meia idade, entre viúvas e divorcia-

² Os episódios que serão utilizados na análise são os que compõe o DVD da série. Portanto, não serão levados em conta os cortes dados pela publicidade e, sim, o modo como ele foi organizado neste formato.

da, que dividiam apartamento e dramas pessoais e familiares. Ou *Sex and the City* (EUA/HBO, 1998) com as histórias de relações íntimas de Carrie (Sarah Jessica Parker), Charlotte (Kristin Davis), Miranda (Cynthia Nixon) e Samantha (Kim Cattrall), sucesso em seis temporadas, finalizada em 2004, ganhou a primeira versão para o cinema, em 2008, e a segunda versão em 2010.

A este fenômeno de renovação de elementos e reorganização narrativa, temas e/ou personagens, Omar Calabrese (1987) denomina de “replicantes”, ou, para ser mais específico, considera ser uma estética da repetição. Segundo o autor, há uma tendência nos produtos de ficção, principalmente aqueles exibidos na televisão, em nascer/serem lançados, sob uma mecânica de repetição e otimização de um trabalho de produção, narrativo e de consumo. Ou seja, o que vemos nas narrativas seriadas de televisão, no conceito de Calabrese, segue uma tendência de repetição, em que certos produtos podem ser facilmente comparados a outros, com elementos que dão ares de inovadores. Desta maneira destaca-se, para o autor, três noções de repetição:

- 1) a repetitividade como modo de produção de uma série a partir de uma matriz única, segundo a filosofia de industrialização (produção);
- 2) a repetitividade como mecanismo estrutural de generalização de textos (narrativo);
- 3) a repetitividade como condição de consumo por parte do público dos produtos comunicativos (consumo) (p. 43).

A primeira noção de repetição está relacionada com a instância de produção, ao que Calabrese (1987) chama de “standardização”, e está muito relacionada a um processo de reutilização de modelos de produção pré-existentes. Os *spins-offs* seriam modalidades desta repetição à qual se refere o autor. A série *CSI – Crime, Scene, Investigation*, por exemplo, ganhou reproduções dos modos de produção, e também narrativo, com *CSI – Miami* (EUA/ABC), lançada em 2002, e *CSI – Vegas* (EUA/ABC), primeiro episódio exibido em 2004. Ambos foram lançados em episódios do *CSI* original, servindo de passagem para as suas reproduções.

Outro exemplo é a série *Private Practice* (EUA/ABC, 2007) que surge a partir da história da personagem de *Grey’s Anatomy*, Addison Montgomery (Kate Walsh), que resolve abrir uma clínica particular em parceria com seus antigos colegas de faculdade, mostrando os seus conflitos pessoais referentes à profissão e à vida pessoal, semelhante aos dramas vividos pelos médicos de *Grey’s*. Seria uma repetição em que um produto é montado, como sendo novo, a partir de um protótipo pré-existente, pretendendo, não só a uma economia intelectual, como afirma Calabrese, como também a uma economia financeira. Economia intelectual no sentido do “reaproveitamento” de modos narrativos já existentes e economia financeira nos modos de produção e consumo. A “standardização” privilegia não somente o produtor da série, que terá uma carga de custo reduzida na sua produção, padronizando um sistema narrativo, cênico etc, assim como, segundo Calabrese, “serve muitíssimo bem para o controle social” (p. 44), já que será visto também por uma audiência interessada no modelo anterior a partir do qual o produto foi concebido.

O segundo tipo de repetição sugerida por Calabrese tem preocupação com o modo como o produto se estrutura, com sua instância narrativa. Para o autor, refere-se a um tipo de repetitividade que, muitas vezes, está relacionada com rerepresentação de uma história, de uma personagem, de um cenário etc., como os decalques dos westerns norte-americanos ou a “astronave em órbita terrestre” das ficções científicas. Nesta ótica, certos produtos são colocados muitas vezes, no mercado de produção ficcional televisiva como uma espécie de continuação de outros já existentes ou se mostram como originais, mesmo possuindo elementos idênticos de outras séries anteriores ou contemporâneas. É o que o autor chama de “a variação de um idêntico e a identidade dos mais diferentes” (p. 44).

Baseada nesta ideia de identidade e diferença pensemos, por exemplo, na série *Smallville* (EUA/The WB, 2001), que tem origem nas histórias advindas dos quadrinhos (HQs), passou para o cinema e depois para a TV em diversos formatos. Exibida no Brasil pela *Warner Channel*, na TV por assinatura, e pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), TV aberta, a série composta por dez temporadas, conta as aventuras do jovem Clark (Tom Welling), em sua cidade natal, *Smallville*, Kansas. Nesta série, Clark não é ainda o *Superman*, já que a história dá atenção à vida adolescente do futuro super-herói e, por conta disso, explora todo o lado dramático de

um jovem que começa a descobrir certos poderes não cabíveis a um ser-humano normal. Entretanto, tais dramas podem ser vistos em filmes e séries sobre *Superman*. Basta lembrar os seus dramas entre o amor de Louis Lane e sua missão de salvar o mundo, ou a tensão entre sua vontade de ser uma pessoa comum e o orgulho por poder ser escolhido a ter super poderes, ou sua vulnerabilidade enquanto super-herói, quando está próxima à *Kryptonita*, e enquanto humano, com suas fragilidades emocionais.

Da mesma maneira, seguindo a proposta de Calabrese, esta repetição dialoga com o que ele chama de nível discursivo, por tratar exatamente dos elementos relacionados à organização narrativa da série. Em outras palavras, esse tipo de narrativa ficcional depara-se com “nós problemáticos”: o primeiro é referente ao tempo, já que põe em discussão não somente o que é repetido, mas a ordem desta repetição – sendo *Smallville* a história de *Superman* quando adolescente, porém produzido muito tempo depois que as primeiras produções, qual seria esse tempo da repetição? Além disso, porque a série traz certas informações só entendidas por quem conhece a história do *Superman*?; O segundo é esta dialética entre identidade e diferença, anunciada anteriormente. Como uma série como *Smallville*, na relação com os outros produtos das aventuras do *Superman*, reestrutura sua organização narrativa, dentre os aspectos e elementos narrativos do que é que é repetido, mostrando-se possuidora de uma “nova identidade” e “diferente” de outros produtos? Esses são os dois nós apontados por este segundo tipo de repetição.

O terceiro tipo de repetição, por fim, está relacionado ao consumo dos produtos ficcionais televisivos ao longo de sua história, o que Calabrese chama de acepções de receptividade. Estratégia comum às narrativas ficcionais seriadas que é a criação de expectativa para os consumidores, ou, em outras palavras, uma oferta de satisfação, um conceito já explorado por Eco (1978) ao falar sobre as narrativas literárias. Um processo que acarreta formas repetidas de comportamento de consumo como, a criação de um hábito – ao hábito “milenar” de ouvir a mesma história, a mesma fábula, mesmo podendo ser contada de forma diferente –, ao culto – a sua fruição por parte de consumidores que formam cadeias produtivas sobre o produto, sejam fãs ou assíduos “leitores” –, e a cadência, que, como afirma Calabrese, tem a ver com a fruição deste modo fragmentado, do recorte dado às narrativas seriadas e a necessidade do consumidor cadenciar a sua leitura neste formato, num ritmo que é dado por ele mesmo e pelo seu modo de exibição.

De semelhante ideia, digo, sobre uma tendência de repetição dos produtos ficcionais televisivos, Eco (1989) lista casos de narrativas que nos são apresentadas como originais e diferentes, porém repete-se sobre algo que já faz parte do nosso conhecimento. Eco (1989), entretanto, está mais preocupado com as implicações comerciais desta repetição na relação com o seu valor estético. Para ele, a repetição é uma característica comum aos produtos em série dos meios de comunicação de massa, mais especificamente às narrativas seriadas televisivas. Neles, “se tem a impressão de ler, ver, escutar sempre alguma coisa nova, enquanto, nos contam sempre a mesma história” (p. 121). Sob esse ponto de vista, da repetição, ele classifica os produtos em retomada, decalque, saga e série.

A classificação usada por Eco ajuda a reconhecer as estratégias de repetição utilizadas nestes produtos. A retomada foi o primeiro tipo de repetição identificado. Nesse caso, a estratégia que a caracteriza é a retomada de um tema de sucesso, uma continuação, como por exemplo, a história do *Superman*, colocada no segundo tipo de repetição de Calabrese (1987). O decalque, por sua vez, traz uma história de grande reconhecimento, que pode ser reescrita com explícitas finalidades de interpretação. A saga conta uma história de “envelhecimento”, na qual os personagens passam por um processo de mudança no decorrer da série (podem crescer, amadurecer, morrer, serem substituídos, inclusive, pela próxima geração). De forma geral, Eco define uma série como “uma situação fixa e um certo número de personagens principais da mesma forma fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que mudam, exatamente para dar a impressão que a história seguinte é diferente da história anterior” (p. 123). Porém, série para ele define todo material que é apresentado de forma seriada, incluindo, neste caso, a literatura e outros produtos audiovisuais, como a telenovela, e está relacionada não somente a um modo estilístico, mas a uma estrutura narrativa.

A Serialização

Alguns conceitos trabalhados até aqui, principalmente no item anterior, nos encaminham para essa noção de serialização que já foi posta. Entendamos daqui em diante que esse fenômeno ao qual estamos nos referindo remonta para a ideia de continuidade dada aos materiais em série exemplificados até então. Dizer que há uma forte tendência em serializar essas narrativas é partir para uma discussão que se inicia muito antes do advento da TV. Entretanto, são postos aqui os modos recorrentes de organização das séries contemporâneas, mais especificamente nas séries de televisão norte-americanas. Além disso, não podemos dissociar essa característica, apresentada pela maioria dos produtos, e aí se inclui *Desperate Housewives*, do universo de séries comerciais produzidas por grandes redes e empresas de comunicação que esperam garantir a fidelização de uma ampla audiência. Esse aspecto comercial torna-se indissociável desta serialização estrategicamente organizada em *Desperate Housewives* e outras séries semelhantes a ela.

Ao mesmo tempo, na instância de produção, vê-se que realizadores, principalmente, roteiristas, propõem e desafiam cada vez mais produtos com organização serial, explorando maior profundidade, dessa ideia de série, e um caráter mais contínuo dos conflitos e personagens. Essa complexidade permite maior variedade de situações, já que é preciso maior número de histórias, e para vivê-las é preciso maior número de personagens. Uma estratégia que Starling (2006) denomina de ensemble show, no qual o enfoque, antes dado a uma personagem passa para um conjunto de personagens: Os detetives forenses de *CSI – Crime Scene Investigation*, as quatro mulheres de *Sex and in the City*, a família de A Sete Palmos, políticos e assessores de *The West Wing* (EUA/NBC, 1999), os médicos de *Grey's Anatomy*, os heróis de *Heroes* (EUA/NBC, 2006), as mulheres desesperadas de *Desperate Housewives* etc. Essa “pulverização de foco” permite aos realizadores construir uma história para cada uma das personagens do grupo em protagonistas, “no qual cada episódio pode aprofundar um fio narrativo, deixá-lo em suspenso, retomá-lo semanas ou meses adiante ou mesmo abandoná-lo” (STARLING, 2006, p. 37). Sendo assim, diminui-se a necessidade das histórias se findarem num único episódio. E, se antes a continuidade era pelo hábito do apreciador em seguir, a cada semana, uma nova história, agora, essa continuidade é dada pela própria história. Trabalha-se agora com a memória, com um modo de contar a narrativa em que o público é solicitado a acompanhar, semana a semana, a depender da temporalidade da série, ou alugar/comprar as temporadas, em formato DVD, e fidelizar a sua companhia àqueles personagens.

Diante de tantas histórias para tantas personagens, o que escolher contar? A diversidade de conflitos e tramas abre espaço, também, para maior possibilidade de temas e situações dramáticas. Sem se distanciar tanto dos modos clássicos, as séries organizam a sua narrativa com bastante ênfase em dramas individuais e familiares, mesmo que venham mesclados com outros modos de representação da ação, como os modos cômicos, por exemplo. Estratégia que aproxima a vida daquelas personagens dos dramas vividos no mundo real, ou melhor, se servem da realidade como um referencial, como um dos episódios de *The West Wing*, em que são retratados os atentados de 11 de setembro, exibidos logo após a tragédia ao *World Trade Center*. Mas, também, a vida real pode ser encontrada nos dramas e conflitos que envolvem família e relações amorosas, como é o caso de *Brothers & Sisters*, série que foi ao ar logo após o sucesso de *Desperate Housewives*.

Desta forma, essa serialização baseia-se em utilização de certas estratégias que estão relacionadas com essa organização narrativa e o modo como os dramas são apresentados neste emaranhado de possibilidades que, cada vez mais, dá um tom de complexidade às séries. Há de se destacar algumas destas estratégias, entendendo que muitas delas são partes desta estética de repetição, colocada por Calabrese (1987) e Eco (1989). Uma repetição que algumas vezes não está só na relação com outro produto, mas no interior de uma mesma série.

Diferentes séries podem apresentar modos de organização narrativa diferenciados. Isso é algo que podemos perceber ao construir um repertório das séries disponíveis nos diversos canais de TV a Cabo. O modo como a narrativa é serializada, recortada, depende de estratégias que podem, ou não, ser inovadoras, mas, de qualquer maneira, buscam sempre ser próprias, contínuas e coerentes ao seu modo de contar histórias em série. O modo como um episódio está ligado a outro requer a utilização de estratégias que serão responsáveis, de certa maneira,

pela sua unidade narrativa. A sua apresentação para o público e o modo como a organização da narrativa está desenhada poderá se repetir e, desta forma, criar certa unidade e reconhecimento da série. Essa unidade pode ser dada pelos protagonistas, pelo tema, ou pela época e, por isso, cada episódio deve contar sua história, inserindo-se no conjunto, respeitando as características do programa como um todo.

Mas a que exatamente refere-se esta homologia de organização narrativa? Buscando no Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, a palavra homólogo, de onde deriva homologia, têm-se os seguintes verbetes: “2. Equivalente, correspondente, embora mais ou menos diverso. 3. Que tem posição, estrutura, função etc., iguais ou similares.” (p. 455). Na relação com essa definição, entende-se por organização narrativa, o modo como um conjunto de elementos internos à narrativa se ordenam e se dispõem num determinado modo de contar uma história. Sem estabelecer uma profunda discussão acerca do que venha a ser narrativa, nos focaremos em um debate que tem grande proximidade com isso que vem sendo desenvolvido neste percurso. Em “Estruturas Narrativas”, Todorov (1979) volta-se para a narrativa no intuito de estabelecer uma gramática, não no seu sentido normativo, mas de conhecimento dos elementos que estão subjacentes a toda narrativa, como o repertório de intrigas, funções e suas relações, a partir da análise de obras literárias em particular. Muito mais do que uma definição, o autor propõe uma metodologia de análise da estrutura que compõe uma narrativa, ou melhor, “os modos narrativos, ou os pontos de vista, ou as sequências, e não tal ou tal conto, em si mesmo, por ele mesmo” (p. 87).

Desta forma, tem-se a ideia do que este projeto pretende ao se referir à homologia de organização da narrativa. Destacam-se semelhanças na organização narrativa, algo comum nesses produtos, porém, cabe nesta investigação, levantar quais seriam esses elementos que compõem essa homologia. Vejamos, com um pressuposto dos modos, como a maioria das séries de televisão existentes, organiza a sua narrativa, entre episódios ou temporadas que são apresentadas, quase sempre, de forma homóloga. A disposição de elementos possui uma recorrência igual ou similar entre os episódios e temporadas da mesma série. Similaridade que tem a ver com a trama é disposta na apresentação, como as personagens a desenvolvem, em caso de haver um narrador, quais as funções que ocupa na narrativa, qual a forma como se dão os recortes entre blocos, episódios e temporadas.

Aliás, é o sentido de temporada dado a essas séries que aumenta esta necessidade de organizar a narrativa para que sua unidade estabeleça uma continuidade ao longo dos episódios. Uma organização que deixa as produções norte-americanas com maior longevidade, como *Friends*, *Dallas*, *ER* e *Law & Order*, respectivamente com 10, 14, 15 e 20 temporadas. Além desta organização por temporadas, os EUA criaram um sistema de períodos de exibição que aumenta a espera por continuações do produto e, também, garantem aos produtores uma regularidade de exibição: As séries iniciam-se, quase sempre, no mês de setembro, o que eles chamam de *fall season* (temporada de outono) e ficam até janeiro do ano seguinte. Durante esse período o episódio inédito é exibido em horário e dia fixos e repetido em outros dias e horários da programação. Há, dessa maneira, uma grande rotatividade de exibição, onde as séries sofrem deslocamentos dentro da grade de programação entre temporadas, ou no meio delas.

Falando sobre a sua fragmentação, chegamos ao seu modo “episódico” de se apresentar aos apreciadores. Essa ideia de episódio nos leva a dois modos de organização da narrativa: a tendência de ter o desenvolvimento de histórias que tem começo, meio e fim em cada episódio; e a tendência de preservar a relação do conjunto com a trama ou tramas centrais, no geral, apresentadas no episódio piloto (*pilot*). Cabe ao primeiro episódio apresentar aos espectadores os elementos que ele irá encontrar nos episódios seguintes: ambientação, tempo em que a trama se desenrola, elementos temáticos condutores, conflitos e ações principais, caracterização das personagens (níveis psicológicos, sociais e físicos) e as relações entre núcleos dramáticos.

O primeiro episódio precisa “vender” esta história que será exibida de forma fracionada, em geral, uma vez por semana, por determinado período e precisa motivar o público a acompanhar as histórias daquelas personagens apresentadas. A ideia de temporada nos remete a um sentido de unidade dado às séries, onde aos episódios constituem sua fragmentação nar-

rativa. Dito de outro modo, temos uma macro-organização da narrativa, a qual relacionamos com as temporadas, e uma micro-organização, que relacionamos aos episódios, formando a parte e o todo dessa organização narrativa que compõe toda a série. São duas formas que se complementam, já que a ideia do todo prevê a ideia da parte, do fragmento, assim como a temporada está para os episódios e vice-versa. É uma relação que tem a ver, principalmente, com essa narrativa seriada, com as escolhas de como contar uma história recortada.

Esta micro-organização, dada aos episódios, é o modo como determinados elementos compõem-se a fim de contar uma determinada história, naqueles 40 a 45 minutos, em média, que durar o episódio, mesmo que essa não tenha seu completo desfecho neste. Ou, de outra maneira, os episódios discutem determinado tema, podendo recuperar algum conflito, já em andamento, ou apresentar novas situações dramáticas, fechando-as neles mesmos ou deixando em aberto. Porém, essa organização não se trata de uma forma estanque e universal. Muitas vezes cada tipo de série modela seu modo de organizar internamente e apresentar seus episódios, quase sempre mostrando-se como uma forma nova, mesmo que seja uma repetição de outros já exibidos. *Desperate Housewives* apresenta um esquema de micro-organização sem grandes sobressaltos de inovações, construindo o seu próprio esquema narrativo. Na primeira temporada, todos os episódios possuem um título que tem relação com o tema que será tratado naquele episódio em específico, sempre pontuada pela narração de Mary Alice. Vejamos como acontece no Episódio 05, *Come in, Stranger* (“Entre, estranho”), em que se trata a questão da segurança em *Wisteria Lane*, como um fio condutor para diversas situações.

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

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

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

Uma organização dada em todo episódio, evidencia que, em se tratando de micro-organização narrativa, *Desperate Housewives* segue uma espécie de padrão. Sobre essa organização, há de se destacar que, embora alguns episódios sejam escritos por outras pessoas além do

criador Marc Cherry, o modo como eles se apresentam não sofre modificações. Segue sempre uma organização semelhante no modo como se apresenta, desenvolve e encerra. Exemplo disso é que, em *Desperate Housewives*, o conflito central da trama é apresentado através de um recurso o qual denominamos de parábola.

No âmbito da ficção, a parábola nos é apresentada a partir da figura da narradora que, desenvolvendo um tema, quase sempre de ordem moral, explica, através de uma narrativa curta, argumentos que serão desenvolvidos nas ações das personagens no decorrer do episódio em questão. A presença na narração, de alguém que observa e conta os fatos, sob seu ponto de vista, é que faz essa narrativa curta de *Desperate Housewives*, aproximar-se do conceito de parábola. Em “*Come in, Stranger*” essa parábola acontece com a história da Sra. Frome e envolve a personagem Susan. Para estabelecer o gancho com a situação da invasão da casa, e falar sobre os conflitos que envolvem este tema a narração relata uma breve história para relacionar com outros conflitos e, também, dar pistas sobre a história de Mike e Susan que, apesar de sua habitual má sorte, naquele episódio estaria prestes a revirar. O argumento de lição moral será iniciado com a parábola inicial, na relação com o desfecho do episódio.

De modo geral, tem-se uma micro-organização narrativa que segue um esquema repetitivo. Tal como foi exemplificado no episódio 05, os outros episódios ao longo de todas as temporadas, têm a mesma organização narrativa. Um esquema que poderia ser descrito da seguinte maneira: 1. Recapitulação dos episódios anteriores, baseada num recorte de conteúdo que tenha relação com os conflitos que serão desenvolvidos no episódio em questão; 2. Introdução de um tema que tenha relação com o título, no qual a narradora faz o gancho com algum conflito a ser desenvolvido por uma das personagens principais, que chamamos de parábola; 3. Vinheta; 4. Desenvolvimento dos conflitos (central e paralelos), na relação com o tema do episódio. Na relação com as personagens, há introdução de uma nova trama ou continuação de outras. Na relação com o conflito principal, há continuação do mistério que move a temporada; 5. Desfecho de forte atuação da narradora, finalizando o que foi apresentado na parábola inicial.

Essa ideia de organização narrativa por episódio pode ser notada em outros produtos, como já foi exemplificado, ainda que seja um tipo de organização que pareça desorganizado, a irregularidade regulada lembrada por Calabrese (1987). Um modo de contar histórias dado por elementos que dão ritmo e estilo aos produtos, moldando certas características próprias e de fácil identificação pelo consumidor. Características que devem estar visíveis tanto para quem acompanha episódio por episódio, ou aqueles que assistem à série esporadicamente, ou quem consegue perceber semelhanças entre temporadas. As temporadas têm relação com o que chamamos de macro-organização da narrativa, com os modos como as temporadas se interligam e o viés condutor e identificatório entre todos os episódios. Em alguns casos, as temporadas ficam conectadas através da utilização de estratégias, como o gancho, que pedem ao apreciador que aguarde as “cenas da próxima *season*”, como é o caso de *Lost*, *Grey's Anatomy* e, também, *Desperate Housewives*. Este último molda as suas temporadas com conflitos que envolvem um mistério principal. Na primeira temporada, tem-se o mistério do suicídio de Mary Alice e, atrelado a ele, o mistério que envolve a personagem de Mike Delfino. Apesar de todo o mistério ser desvendado no último episódio, ele termina deixando o gancho para a temporada seguinte, numa cena em que Zach aponta uma arma para Susan, fazendo-a refém, e Mike chega ao local. Fica, então, a pergunta do que aconteceu naquela sala, em aparente perigo: Quem foi ferido? Quem poderá ter levado o tiro? Qual o destino final dessas personagens?

A macro-organização da narrativa envolve a geração de expectativa e conta com a memória do apreciador, já que o intervalo entre uma temporada e outra tem maior duração do que entre episódios. Uma estratégia comum às narrativas seriadas televisivas é a utilização do gancho, como já dito, elemento presente desde a literatura de folhetim. O gancho é uma estratégia comumente utilizada em narrativas populares, com grande espaço nas telenovelas, principalmente por sua forte característica em ritualizar a relação do apreciador com o produto. É uma relação que envolve, além do fator emocional, gerado com a criação do suspense e expectativa, o fator da temporalidade, já que este suspense temporaliza a narrativa na espera que a trama, situação e conflito tenham seu desfecho ou a ação mude para um curso diferente do anterior. Eco (1994) pontua sobre essa questão colocando que “se algo importante ou ab-

sorvente está ocorrendo, temos de cultivar a arte da demora” (p. 56).

Considerações Finais

As narrativas sem fim, como foram chamadas neste projeto as narrativas seriadas de televisão, encontraram em *Desperate Housewives* um exemplo da presença e modos de organização das estratégias de serialização. Passadas oito temporadas, a série conseguiu construir um modo de contar histórias fragmentadas que lhe deu um estilo próprio de organização narrativa, mesmo que tenha sido inspirado em modelos e formatos anteriores. O que encontramos em *Desperate* não está muito distante do que já conhecemos nas narrativas impressas, radiofônicas ou até em outros formatos para televisão. Entretanto, esta recorrência de organização narrativa, na qual se apresenta de forma fragmentada e solicita uma apreciação recortada, trabalha com elementos que empregam uma forma própria ao produto analisado.

A análise dos modos de composição das estratégias, que elaboram produtos de maior continuidade, nos leva a perceber que elementos como memória e hábito de consumo começam a ser mais explorados e solicitados nas narrativas que se apresentam em pedaços. O modo encontrado por esta narrativa seriada, especificamente em *Desperate Housewives*, para assegurar a permanência desse hábito de consumo vai além de estratégias encontradas na sua exibição – como as redes de fãs que disseminam grande fluxo de informação e, por parte dos produtores e canais de exibição, as reprises em horários diversificados da programação. A diversidade de meios de disponibilização do produto abre espaço para inúmeros modos de consumi-lo e, ao mesmo tempo, que dispõe de variadas opções aos diferentes hábitos de consumir produção seriada.

Para a instância de consumo em *Desperate Housewives*, as estratégias de serialização são verticalizadas em dois processos. No que diz respeito à memória, algumas estratégias podem ser apontadas, pensando no modo de organização interna do produto. O papel exercido pelo resumo inicial, antes da apresentação da vinheta, tem grande importância na recuperação dessa memória. A sua importância, no contexto geral da narrativa, diga-se na temporada, constitui um modo de fazer o apreciador voltar ao fluxo narrativo e, quanto à serialização, seleciona o que será explorado naquele episódio, diante de uma diversidade de tramas e subtramas implantadas. Da mesma maneira, tem-se em *Desperate* um desfecho realizado, a cada episódio, cheio de ganchos para os episódios seguintes, avisando ao apreciador que muitos assuntos ainda estão para ser desenrolados e mostrados a ele. Estratégias que se tornam algo próprio da organização narrativa de *Desperate Housewives*, por apresentar-se como um elemento homólogo em todos os episódios (e até temporadas).

Chega-se a considerar que a homologia de *Desperate* não se restringe somente às questões estruturais da organização narrativa, mas, também, a uma repetição temática, estando relacionado com o aspecto de repetição que foi explorado à luz dos conceitos de Calabrese (1987) e Eco (1989). Produtos televisivos como a série em questão, recorrem a um modo de organização narrativa inerente a sua especificidade genérica e à recorrência temática onde se produzem narrativas coerentes e facilmente reconhecidas pelo apreciador. Isso se deve, dentre outros motivos, aos temas cotidianos desenvolvidos pela série. As suas personagens vivem os dramas da vida real de qualquer dona de casa norte-americana, ou quem sabe do mundo. A ausência de uma narrativa fantasiosa, mesmo para aquelas situações de comicidade que beiram o absurdo, propicia esse esquema de serialização em que os textos são resultado de uma combinação de modos de representação diferentes que se assemelham à vida cotidiana.

Dadas essas questões, percebe-se que, enquanto produto serializado, as estratégias presentes em *Desperate* estão mais relacionadas com essa homologia estrutural, a que nos referimos. Dito de outra maneira, ao modo repetitivo em que essa narrativa se apresenta. Todos os elementos colocados em análise, como banda sonora, narração e personagens, estão inseridos nesse modo de serialização que tem recorrência homóloga. Porém, essa repetição e recorrências homólogas geram um impasse nesta pesquisa. A partir desta demonstração da presença de estratégias de serialização, entramos numa discussão entre o limite do que seria repetição, enquanto estética, e a imitação. Até que ponto, esse modo de organizar a narrativa

de forma contínua e repetitiva pode ser interpretada como uma imitação dos modos de contar história ou de uma repetição com fins estéticos? *Desperate* apresenta poucas variáveis de mudança dentro do contexto geral da série que, enquanto estética, satisfaz todas as instâncias, seja a instância de produção, que tem um “modelo pronto e fabril dos episódios”, seja para o público, que mantém uma relação de apreciação e gosto pelo produto, seja para a narrativa, que estabelece a sua forma própria de contar história.

Desperate mostra-se, então, no contexto daqueles produtos em que a inovação, enquanto organização narrativa entre os episódios e temporadas, tem um lugar mínimo ou quase inexpressivo. Os 23 episódios analisados exibem um modo de contar história que repete elementos como apresentação de personagens e conflitos, modo como as situações são solucionadas, a banda sonora e o momento em que ela é inserida na narrativa, a plasticidade visual e, até mesmo, essa hibridização genérica (a repetição da mescla de gêneros numa única cena, por exemplo).

Estas séries de padrão norte-americanas, a partir da análise de *Desperate*, compõem esse “time” de série em que os textos (narrativos) se repetem e se mostram cíclicos. Essa repetição, dessa maneira, propõe outra discussão, não tratada aqui nesta pesquisa, mas que levanta questões, tal como essa estética estar relacionada como uma marca autoral ou, até mesmo, como um elemento de qualidade do produto. Essa estética poderia ser considerada a uma imitação, repetição ou criação? Estabelecer uma homologia de organização narrativa pode ser considerado um modo estético? Com tantas características e elementos postos em análise, acredita-se que, no caso de *Desperate*, essa imitação está relacionada ao seu modo próprio e específico de contar suas histórias.

Referências

ARANTES, M. B. **Argumentação, parábola e apólogo**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Linguística, Belo Horizonte-MG, 2006.

CALABRESE, O. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70 (Série Arte e Comunicação, n° 42), 1987.

ECO, U. **O super-homem de massa: Retórica e ideologia no romance popular**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. A inovação no seriado. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Obra aberta: Formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

_____. **Lector in Fabula: a cooperação interpretativa dos textos narrativos**. Tradução: Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

GOMES, W. **Estratégias de Produção de Encanto**. O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles. Textos de Cultura e Comunicação. BA: V.35, p. 99 -125, 1996.

_____. **La poética del cine y la cuestion del método em la analisis fílmico**. Significação. Curitiba, v.21, n. 1, p. 85-106, 2004.

MACHADO, A. **A televisão levada à sério**. São Paulo: Senac, 2001.

OROZ, S. **Melodrama**: O cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed, 1992.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de televisão**. 1.ed. São Paulo: Moderna, 1998.

SARAIVA, L; CANITO, N. **Manual do roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SCOTT, A. J. **The Other Hollywood**: the Organizational and Geographic Bases of Television-Program Production. Media Culture & Society. SAGE Publications. Vol 26(2), p. 183-205, 2004.

SILVA, G. **Desperate Housewives**. Revista Contracampo. 2007. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/69/desperatehousewives.htm>>. Acesso em 25 Jun. 2007.

SOUZA, M. C. **Telenovela e representação social** – Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004a.

_____. **Analisando a autoria nas telenovelas**. In: SOUZA, M. C. (org). (2004). Analisando telenovelas. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004b.

STARLING, C. **Em tempo real**: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TOUS, A. **El text audiovisual**: anàlisi d'una perspectiva mediològica. Tese (Doutorado). Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Ciències de La Comunicació, Barcelona, 2008.

XAVIER, I. Melodrama ou a sedução moral negociada. In: **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Recebido em 7 de agosto
Aceito em 27 de agosto