

Origem do drama seriado contemporâneo*

The origins of contemporary serial drama

MARCEL VIEIRA BARRETO SILVA**

Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação. João Pessoa-PB, Brasil

RESUMO

Tomando como base contribuições metodológicas e conceituais da filosofia do drama, este artigo busca investigar a origem do drama seriado contemporâneo. Para tal, oferece uma reflexão diacrônica sobre a constituição do drama enquanto gênero televisivo, cujas transformações servem de parâmetro para pensar na imanência formal do drama contemporâneo. Com isso, pretende demonstrar que é na relação dialética entre as microestruturas (cena e episódio) e as macroestruturas dramáticas (arco e temporada) das séries de televisão que reside a sua característica dominante.

Palavras-chave: Dramaturgia seriada, séries de televisão, estruturas dramáticas, filosofia do drama

ABSTRACT

Using as base methodological and conceptual contributions of the Philosophy of Drama, this paper seeks to investigate the origin of contemporary serial drama. To do so, it offers a diachronic reflection on the constitution of drama as a television genre, whose transformations serve as a landmark to think about the formal immanence of contemporary drama. With this, it intends to demonstrate that it is in the dialectical relation among micro-structures (beat and episode) and macro-structures (arch and season) of television series that relies its dominant characteristic.

Keywords: Serial dramaturgy, television series, dramatic structures, philosophy of drama

* Uma primeira versão deste texto foi apresentada no GT Estudos de Televisão do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

** Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Mestre e Doutor pela Universidade Federal Fluminense, é autor de *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro* (2013), prêmio Compós de melhor tese em 2012. E-mail: marcelvbs@hotmail.com

O DRAMA E SUA DISSOLUÇÃO POLISSÊMICA

AS TENTATIVAS DE uma categorização mais precisa de termos e conceitos, no que se refere à filosofia do drama – e, poderíamos dizer também, à toda filosofia da linguagem – esbarram na multiplicidade de sentidos que esses conceitos e termos possuem tanto no senso comum, que a eles imputa definições que, embora não distantes do sentido originário, costumam tangenciar suas atribuições primevas, quanto mesmo do linguajar científico, capaz de, dependendo da literatura que se tem por base, oferecer sentidos tão ou mais amplos que os do senso comum. Essa polissemia conceitual é resultado, sem dúvida, da natureza discursiva com que as ciências humanas constroem e atribuem sentido aos fenômenos que investigam, mas também às próprias transformações que as práticas culturais e artísticas operam no percurso histórico de suas manifestações concretas. Nesse sentido, os termos e conceitos a que nos referimos são históricos não apenas porque, em um campo de reflexão tão antigo quanto a filosofia do drama, os teóricos e críticos os criaram em diferentes momentos da experiência dramática, mas sobretudo porque historicizam os fenômenos dentro de um campo mais restrito, e delimitado, de práticas comuns e dialógicas que manifestam, em sua estrutura mais funda de significados, experiências históricas dadas.

O drama é certamente um desses termos em que essa vasta polissemia beira a uma dissolução conceitual. Semelhante ao que se dá com o trágico, cuja cartografia de sentidos Raymond Williams (2002) já descreveu devidamente, o drama atravessa a nossa experiência comum em diversas instâncias, impondo cada vez mais dificuldades para o estabelecimento de conceitos mais cristalinos e operacionais analiticamente. Em outro momento, o próprio Williams apontou dois sentidos básicos para o drama, “primeiro, para descrever uma obra literária, texto de uma peça; segundo, para descrever a representação cênica dessa obra, sua produção” (Williams, 2010: 215). Como tal, o drama serve tanto como uma taxionomia de experiências performáticas encenadas para uma plateia, concretamente personificada ou virtualmente implícita, quanto para descrever os artifícios estilísticos articulados em um texto capaz de produzir determinados efeitos espectatoriais.

Da forma como está posto, o drama está ligado a duas formas artísticas soberanas, a literatura e o teatro. Ele encontra a sua fonte no teatro grego de natureza trágica e na tradição epistemológica que, através dos séculos, tomou como regra diversos elementos conceituais da poética aristotélica e criou, com isso, modelos artísticos, mais ou menos herméticos, que se manifestaram em obras de diferentes nacionalidades, épocas e estilos. Mas para além do drama enquanto gênero literário, cujas especificidades devemos comentar

mais adiante, as transformações das possibilidades de expressão dramática, ligadas ao surgimento e à consequente popularização dos aparatos mecânicos de captura e transmissão da imagem em movimento (primeiramente, o cinema, em seguida, a televisão e, por fim, a internet), criaram novos produtos e novas práticas discursivas a que podemos dar o nome de drama. Não mais circunscrito a sua tradição lítero-teatral, e agora em diálogo mais direto com formas populares e midiáticas de manifestação, o drama se metamorfoseia a partir de misturas deliberadas de gêneros e espécies, e de acordo com os usos que o senso comum dele estabelece. É drama, portanto, a representação jornalística da experiência dos desalojados por uma catástrofe natural¹, bem como um gênero televisivo com determinada temporalidade, experiência performática e produção de sentidos.

Neste artigo, estamos interessados em discutir, a partir de uma análise preliminar em torno de sua imanência formal, a origem do drama seriado contemporâneo. Para tal, precisamos descrever com mais clareza conceitual as especificidades de uma dramaturgia seriada de modo diacrônico, ou seja, avaliando as suas transformações através dos tempos, e de modo sincrônico, isto é, na comparação simultânea de obras correlatas. Além disso, partimos de uma premissa que, em si, já necessita de um amplo debate: a própria existência de uma forma contemporânea – nesse sentido, em oposição a uma forma que lhe seja anterior – do drama seriado televisivo. A partir dessa oposição, podemos apontar características específicas dessa dramaturgia, com o intuito de iluminar conceitualmente uma discussão muitas vezes restrita à oposição desarrazoada de paixões entre gêneros, formatos e nacionalidades dos programas televisivos. A nossa hipótese, nesse momento, é que a relação entre o drama e a épica, ou seja, entre a intensidade concisa do episódio e a distensão narrativa da temporada, proporcionam um duplo engajamento sensorial que exige, de um lado, a vivência febril da violência dramática condensada em uma hora de exibição contínua, e o prazer vagaroso, em fogo brando, do desenrolar da narrativa em semanas, meses e anos de exibição prolongada.

Essas duas experiências são moduladas de acordo com construções dramáticas que se sobrepõem a partir do ordenamento de microestruturas (cenas unitárias que se articulam na formação do episódio) e de macroestruturas dramáticas (arcos transversais que se entrecem na formação das temporadas) e que observam tanto a tensão de conflitos episódicos quanto o desenrolar de premissas em longo prazo. No entanto, ao invés de uma oposição rasteira entre o episódio (de natureza dramática) e a temporada (de natureza épica), o que vemos é que o drama seriado contemporâneo promove uma síntese entre ambos, oferecendo aos episódios a dimensão narrativa que faz a ligação entre as

1. Sobre a aproximação aparentemente incoerente entre dramaturgia e jornalismo, conferir o excelente trabalho de Iluska Coutinho (2012), em que o telejornalismo contemporâneo é analisado sob a ótica de sua constituição dramática e espetacular.

D

Origem do drama seriado contemporâneo

tramas (essas, não mais se limitando a situações procedurais), e às temporadas a dimensão dramática que se manifesta no desenvolvimento unitário da história até a provocação do clímax.

Para tal, vamos aqui propor um caminho teórico a um só tempo distinto e paralelo, das principais reflexões sobre as séries de televisão contemporâneas que permearam os debates acadêmicos nos últimos anos. Os principais conceitos recentemente elaborados para refletir sobre essa produção, como complexidade narrativa (Mittell, 2006), séries folhetinescas (Buxton, 2010) e mesmo cultura das séries (Silva, 2014), parecem todos relacionar os aspectos estilísticos e narrativos desses programas televisivos com os contextos sociais, culturais e tecnológicos que os criaram, de modo a associar, como faz Mittell, as estratégias narrativas ditas complexas a novas formas de produção e recepção dos sintagmas televisivos; ou como faz Silva, ao pensar a relação entre as formas narrativas, os contextos tecnológicos e os modos de consumo como determinantes para a criação de um ambiente cultural singular, em que as séries de televisão mobilizam instâncias produtoras e receptoras de modo muito intenso no processo de produção de sentido.

Assim, sem renunciar aqui a esse arsenal de conceitos de validade já comprovada, mas recorrendo a uma perspectiva que julgamos ser fundamentalmente nova, procuramos neste artigo oferecer um olhar eminentemente dramático sobre esses fenômenos audiovisuais que, até então, costumavam ser analisados apenas em sua dimensão narrativa, aplicando sobretudo métodos de matriz narratológica². Isso quer dizer que a aproximação da filosofia do drama (por uma afinidade conceitual ou mesmo metodológica) ao campo de estudos das séries televisivas está aqui proposta por dois motivos centrais: de um lado, está a capacidade que a filosofia do drama acumulou, especialmente nos dois últimos séculos, de analisar as relações entre forma e conteúdo na constituição de mudanças estilísticas profundas que marcaram o surgimento do teatro moderno em fins do século XIX; de outro lado, está a própria natureza dramática das séries televisivas, agora não mais restritas a experiências unitárias de tempo e espaço (que se consubstanciaram historicamente na noção de episódio) e ampliadas à própria dimensão narrativa da temporada, que se estrutura a partir de arcos, peripécias e clímax (conceitos esses eminentemente dramáticos). Nosso objetivo, portanto, é discutir, a partir da ideia benjaminiana de origem, a constituição formal do chamado drama seriado contemporâneo e sua relação dialética, formativa e formadora, não apenas com as mudanças tecnológicas e culturais do contexto atual (digitalização, redes sociais, *fandom*), mas sobretudo com a visão de mundo, o *ethos* de uma época específica na nossa história recente.

2. Um importante, e raro, exemplo para além disso é o livro de Renata Pallottini, *Dramaturgia de Televisão*, publicado originalmente em 1998 e recentemente reeditado, em 2012. Trata-se de um tratado conciso, embora bastante minucioso, sobre a prática de teledramaturgia no Brasil, tomando como exemplo a experiência da própria autora na roteirização de seriados e telenovelas. Seu caráter didático e informativo, que atrai a estudantes e profissionais interessados na prática da escrita para a tevê, não deixa de ser sustentado por conceitos fundantes da filosofia do drama. Não à toa, Pallottini tem uma vasta formação teórica e práticas nas artes dramáticas.

FILOSOFIA DO DRAMA: PARA ALÉM DA MERA CATEGORIZAÇÃO GENÉRICA

Evocar nesse momento as diversas perspectivas em torno de uma categorização própria do drama é algo que não apenas foge aos propósitos específicos deste trabalho, mas que também necessitaria de uma discussão diacrônica ampla, cujas dimensões extrapolariam em muito a extensão do texto aqui proposto. Estamos diante, é fato, de um campo de reflexão muito antigo, a partir do qual se estabeleceram diferentes modos de compreensão dos fenômenos dramáticos. No entanto, é imprescindível destacar que sua base conceitual repousa na discussão do drama em duas perspectivas: enquanto gênero literário e enquanto espécie artística. Como tais, cada qual possui natureza semântica multifacetada, e o que nos interessa aqui é perceber como o drama enquanto gênero poético se relaciona com o drama enquanto uma espécie de programa televisivo.

No campo da poética dos gêneros literários, o drama divide com a épica e a lírica a tríade de possibilidades de representação do mundo através da narrativa (essa aqui entendida não apenas como uma materialização textual, mas como uma unidade de sentido que pode ser transmitida através da performance, da canção, das imagens e dos sons). Cada qual se refere a formas específicas de construção simbólica, em que estão implicadas, estruturalmente, maneiras particulares de se posicionar diante do mundo factível e das histórias narradas. Não são, porém, categorias estanques e delimitadas, ainda que, em natureza, sejam puras. Consistem sobretudo em formas historicamente construídas que variam de época para época, em conformação com as transformações nos conteúdos que pretendem representar.

Reconhecer esta natureza complexa do drama enquanto gênero literário requer identificar, no cerne de sua essência, elementos que o formam e cuja presença garante a sua própria manifestação. Esses elementos, características singulares que o diferenciam dos demais gêneros tanto pela escolha dos procedimentos estilísticos utilizados, quanto pela estruturação das obras e seus objetivos, já foram muito bem delimitados por teóricos como Lukács (1965), Williams (2010) e Szondi (2001), para ficar com autores da tradição crítica que nunca observaram os gêneros, mesmo em sua dimensão essencialista, alijados dos processos históricos que os alicerçam. E assim o fizeram para melhor compreender as transformações radicais por que passou o drama entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX, com o surgimento do chamado drama moderno.

Para eles, o drama é primário, unitário e intersubjetivo. Sua engrenagem se articula a partir da ação de personagens autônomos, destacados de uma instância narrativa exterior. Seus interesses mobilizam conflitos de vontades

D

Origem do drama seriado contemporâneo

que, através do diálogo e do enfrentamento, movem a ação dramática a partir de mudanças substanciais no rumo da história (as chamadas peripécias) e de descobertas partilhadas com o público sobre a própria natureza de cada personagem (os chamados reconhecimentos). Como tal, é dialógico por essência, e aqui o diálogo é visto não como o caminho elementar para a compreensão mútua, mas como a fagulha catalisadora do desvelamento da verdade, através da revelação ostensiva e dolorosa das subjetividades em cena.

Enfim, a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama (Szondi, 2001: 34).

Como espécie artística, o drama pode se manifestar nos mais diferentes meios e segundo práticas culturais também múltiplas. Seu lugar original de existência é certamente o teatro, cuja tradição crítica feita pelos próprios dramaturgos (de Diderot e Lessing a Brecht e Artaud) ou por filósofos e críticos (de Aristóteles e Hegel a Szondi e Williams), estabeleceu alguns elementos basilares para a compreensão de seus fenômenos. Assim, enquanto processos artísticos historicamente delimitados, as diversas faces do drama enquanto espécie teatral (o drama moral de Diderot, o drama burguês de Lessing, o drama em crise de Ibsen e Tchekhov, o drama naturalista de Hauptmann, o existencialismo de Sartre e Camus, o drama moderno de Miller, Williams e O'Neill, o teatro épico de Brecht, o pós-dramático de Wilson e Grüber) representam momentos singulares, destacados da historiografia das formas artísticas, em que rupturas formais se constituem a partir da incorporação de conteúdos também novos. Esse entendimento permite compreender os processos artísticos não apenas como mudanças *naturais* dos elementos formais, resultantes das percepções subjetivas de artistas aliados dos processos históricos; ao contrário, trata-se de conceber a arte como um organismo vivo, em constante transformação a partir exatamente das novas dinâmicas sociais, culturais, tecnológicas, políticas e econômicas que a cercam.

No caso da filosofia do drama, a forma se tornou o elemento que demonstra a singularidade das manifestações artísticas a partir de sua relação dialética com os conteúdos os quais torna matéria. Essa perspectiva remonta à noção, típica da teoria crítica de matriz hegeliana, de que forma e conteúdo são elementos indistinguíveis entre si, de modo que um é a contraparte dialética do outro. Como explica Peter Szondi, nessa ideia habita, ao mesmo tempo:

o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas. Uma semântica da forma pôde desenvolver-se por essa via, e a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo (2001: 25).

Ao trazer essa proposta metodológica para a questão do drama televisivo, significa perceber que as suas transformações formais se deram a partir de relações com os conteúdos, através das tentativas de representar as próprias transformações nas dinâmicas sociais e nos modos de concepção de mundo. Por isso mesmo, o entendimento das transformações por que passou a forma do drama televisivo no decurso de sua história não pode ser isolado dos contextos e das singularidades a que cada obra se relaciona diretamente, sejam de ordem discursiva (mudanças nos modos de endereçamento dos conteúdos), de ordem tecnológica (transformações nas possibilidades técnicas de transmissão dos conteúdos) e de ordem social (modificações nas dinâmicas sociais representadas pelos conteúdos). Assim, para entender a origem do drama seriado contemporâneo – e sua natureza formal imanente – devemos compreender, em um espectro mais longo, os modos pelos quais o drama enquanto espécie televisiva se formou e se transformou, ou seja, suas raízes e suas erosões.

DO TELETEATRO AO FOLHETIM: TRADIÇÕES FUNDAMENTAIS DO DRAMA TELEVISIVO

Antes de prosseguir, devemos esclarecer que ao aproximar o debate sobre a questão das séries televisivas contemporâneas do campo historicamente mais arraigado da filosofia do drama, não queremos obstar a reflexão crítica das formas dramáticas de seu lugar epistemológico na história do conhecimento artístico. Ou seja, não estamos aqui aproximando campos aparentemente opostos apenas para imputar às séries de televisão um valor artístico que sua condição midiaticizante seria em tese incapaz de garantir. Nosso interesse é o de encontrar na forma do drama seriado contemporâneo um modo singular de construção de narrativas midiáticas, e para isso a filosofia do drama, com o seu método de análise formal, oferece não apenas elementos conceituais importantes mas sobretudo a ideia de que a busca pela essência e pela origem pode ajudar a entender o funcionamento efetivo de produtos culturais dados. “Mais do que qualquer outra coisa, é este interesse pelo essencial que melhor poderá iluminar o verdadeiro sentido dos nomes dos gêneros estéticos” (Benjamin, 2013: 32).

Com isso, pretendemos articular aqui um painel breve, embora matizado, das experiências formadoras do drama televisivo enquanto gênero, com estrutura de sentido e voltado à produção de determinados efeitos espectatoriais.

D

3. Não nos interessa neste artigo aprofundar uma discussão sobre gênero televisivo e suas especificidades enquanto uma categoria cultural, não apenas como um conjunto de regras de leitura estruturadas independentemente dos modos de recepção, mas como um amplo e matizado processo de mediação, que envolve dimensões técnicas, estéticas, culturais e políticas. Para isso, conferir os artigos de Itânia Gomes (2011) e Simone Rocha e Letícia Silveira (2012).

4. Embora os exemplos brasileiros estejam, em sua grande maioria, perdidos ou impossíveis de assistir integralmente (embora haja trechos salvos em 16mm de peças encenadas), é possível assistir a diversos teleteatros americanos e ingleses, que eram filmados em 35mm e que hoje estão disponíveis em DVDs, como *Study One Anthology* (editado com os melhores teleplays exibidos no programa da NBC, como o clássico *Twelve Angry Men*) e *The Golden Age of Television* (editado pela Criterion com clássicos como *Marty*, *Patterns* e *Requiem for a Heavyweight*).

Isso é necessário porque, no campo do estudos de televisão, o drama enquanto espécie é também compreendido a partir da noção de gênero³, assim como a telenovela, o talk-show e o telejornal, estes entendidos como “produtos culturais, constituídos por práticas midiáticas e sujeitos a mudanças e redefinições constantes” (Mittell, 2004: 01). Nesse caso, o drama enquanto gênero televisivo não significa o mesmo que o drama enquanto gênero literário, embora sua proximidade seja mais evidente do que subliminar. E isso se dá, sem dúvida, porque o gênero do drama televisivo possui diversos modelos, de matrizes culturais também diferentes, mas a sua raiz mais profunda é sempre a mesma: o teleteatro, a peça única exibida sequencialmente, ao vivo, dos primórdios da televisão, “cujas origens no teatro e no rádio ajudaram a estabelecer sua reputação cultural, com alguns críticos o considerando como quase ‘literário’ em seus temas e aspirações artísticas” (Creeber, 2008: 15). Em vários lugares do mundo, inclusive no Brasil, o teleteatro representou um elemento crucial para o estabelecimento dos canais, com suas estrelas exclusivas e autores de renome.

O gênero teleteatro será visto aqui, no seu conjunto de regras de produção discursiva que modelam o sistema de expectativas dos telespectadores, dando-lhes instruções de “leitura”. Um gênero como um produto que entrou na dialética da concorrência televisiva, construindo um tipo particular de contrato midático com o telespectador como, por exemplo, recorrer principalmente a textos da literatura dramática, exibindo-os, não em capítulos, mas em uma única emissão. Como produto televisivo, o teleteatro responde a uma certa estratégia narrativa que o cerca e o diferencia de outros programas como as telenovelas, humorísticos ou musicais (Brandão, 2005: 51).

Isso significa que a base estrutural dominante do drama televisivo em seus primórdios (o teleteatro) era a unidade de ação, típica do drama tradicional de matriz aristotélica. E isso não somente quando representava textos oriundos dos palcos teatrais (inclusive, com atores e modos de encenação bastante similares), mas mesmo com os textos criados exclusivamente para a tela pequena, de autores como Paddy Chayefsky, Rod Serling, Reginald Rose, Sydney Newman e Cassiano Gabus Mendes⁴. Esses textos, gradativamente, passaram a incorporar as especificidades do novo meio, evitando grandes mudanças de cenários ou tomadas externas, focando nas relações interpessoais à iminência de crises dramáticas que se resolviam em uma sequência intermitente de cenas articuladas até o clímax e seu desfecho.

A dissolução do teleteatro como modelo dominante de drama televisivo se deu por determinantes técnicas (como o desenvolvimento do videotape), econômicas (necessidade de baratear a produção de modo seriado e industrial) e

culturais (popularização do aparelho televisivo para além de uma elite cultural com alto poder aquisitivo) que se materializaram em mudanças estéticas, como o surgimento dos dramas seriados de subgêneros como o faroeste (*Bonanza*, da NBC, *Maverick*, da ABC e *Gunsmoke*, da CBS são exemplos célebres), aventura (*Zorro*, produzido pela Disney para a ABC e *The Avengers*, da ITV, fizeram bastante sucesso) e ficção científica (*Doctor Who*, da BBC e *Star Trek*, da NBC, até hoje possuem fãs e produtos correlatos), para ficarmos com alguns dos mais relevantes. No Brasil, além do sucesso que as séries americanas tinham na televisão à época, também se passou a produzir em alguns desses subgêneros, a partir da realidade cultural e social da época. *Capitão 7*, da TV Record (que trazia para cá histórias de super-heróis), *O vigilante rodoviário*, da TV Tupi e *22-2000 Cidade Aberta*, da TV Globo, representavam exemplos bem sucedidos de criação de dramas seriados a partir de subgêneros já estabelecidos.

Esses novos seriados introduziram de modo determinante a serialização, compondo universos narrativos em torno dos quais se desenvolviam histórias, com estrutura mais ou menos fixa, da caráter unitário, porém acerca dos mesmos personagens e situações possíveis. Com isso, essas séries operavam um processo complexo de repetição e de renovação, em cuja cerne estava também um determinante econômico: com elenco fixo, cenário repetido e, principalmente, situações dramáticas replicadas *ad infinitum*, as séries ganhavam uma característica procedural, ou seja, a cada episódio decorria uma história nova em torno de eventos condizentes a seus universos dramáticos: um crime novo a ser investigado, o retorno do inimigo sempre vencido e logo recuperado, uma doença de difícil cura, etc. Ou seja, embora a natureza do episódio tenha perdido a característica eminentemente unitária que havia no teleteatro, ela se mantinha a um nível mais profundo da narrativa, seja de ordem temática (uma trama nova apresentada e concluída no mesmo sintagma televisivo) ou de ordem discursiva (um modo novo de representar situações procedurais do universo ficcional da série).

Em termos de estrutura dramática, essas séries apresentavam o episódio com uma trama unitária, que continha princípio, desenvolvimento e conclusão, reforçando valores morais inalterados da posição superior dos protagonistas em relação aos antagonistas. Os personagens, assim, apresentavam pouco ou nenhum desenvolvimento intrasubjetivo, permanecendo os mesmos independentemente das transformações no universo ficcional a seu redor. Eles se estruturavam como personagens planos, cujo *ethos* não se alterava com o decorrer dos episódios e, assim, serviam a múltiplas reutilizações através da história. Sua natureza mistificante condizia bem com a necessidade de uma identificação a longo prazo, sempre repetida e sempre remoçada, que a televisão do período precisava estabelecer.

D

Origem do drama seriado contemporâneo

No entanto, além desse formato do drama seriado de característica episódica, uma outra forma dramática foi crucial para implodir o teleteatro enquanto meio viável econômica e culturalmente: o folhetim, trazido para a televisão a partir da literatura e, principalmente, do rádio, cuja matriz dominante passaria a ser a novela. Tratam-se, de fato, de tradições bem diferentes, ainda que tanto o teleteatro quanto a novela tivessem como ancestrais primevos a literatura e o rádio. Enquanto o teleteatro lançava suas raízes para a literatura dramática clássica, que já havia encontrado no rádio um lugar para alcançar plateias mais amplas, a novela tinha no romance popular e no melodrama – também estes com trajetória reconhecida nas radionovelas – as suas bases estruturantes. No Brasil, como a nossa história já conta, o modelo narrativo da série dramática não se tornou central para o desenvolvimento econômico e cultural da nossa televisão, sendo suplantado muito rapidamente pelo folhetim, seja ele na telenovela ou na minissérie.

Em termos dramáticos, o folhetim é estruturado não em episódios, mas em capítulos, e essa diferença está longe de ser um mero capricho de nomenclatura. No episódio, a situação narrativa se constrói a partir de uma unidade dramática, a trama, que se desenvolve progressivamente tendo em vista a sua própria superação, ou seja, a trama episódica não se repete, ainda que sua forma se replique. Sua natureza, portanto, é essencialmente dramática no significado adjetivo do gênero, visto que se apresenta e se resolve em uma única emissão. No capítulo, por outro lado, acompanhamos o desenrolar progressivo e gradual de tramas que não apresentam estrutura unitária em sua emissão única, tecendo continuamente situações dramáticas para o acompanhamento diário. Se no episódio o desfecho significa o resultado do clímax da ação dramática que supera e suplanta a trama para a emissão seguinte iniciar novo percurso, no capítulo, o desfecho é o auge de uma situação dramática que não se resolve, deixando em suspensão o desenrolar de uma das tramas desenvolvidas paralelamente. Resumindo: o episódio resolve a trama, perfazendo uma estrutura semântica unitária, e o capítulo expande a trama, amarrando para o futuro a solução dos problemas encenados.

Esses dois modelos dramáticos (o teleteatro e o folhetim), servem de solo para a definição do drama televisivo em sua mais vasta complexidade. Como tais, representam polos equidistantes de uma linha ampla e matizada que contém diferentes formas de utilização dos seus procedimentos, ora se apropriando de experiências dramáticas mais concisas, ora desabrochando arcos narrativos mais extensos. Allrath e Gymnich (2005: 6) já propuseram um gráfico linear, chamado de *series-serials continuum*, em que, numa ponta, há a estrutura predominantemente episódica (*series*) e, na outra, há a estrutura folhatinesca por

excelência (*serials*), e entre uma e outra uma gama multifacetada de programas televisivos e estratégias narrativas singulares.

O argumento que estamos defendendo aqui, no entanto, é o de que o drama seriado contemporâneo não está em nenhum ponto desse *continuum*, mas em uma linha paralela que é, precisamente, o ponto abstrato em que os dois extremos desse *continuum* se encontram. Esse drama contemporâneo de que estamos falando ao mesmo tempo supera e unifica as experiências episódicas e folhetinescas, numa síntese complexa de estruturas dramáticas que retêm em si e deixam escapar tanto a unidade concisa da trama episódica, centrada na emissão única, quanto a expansão da trama pela temporada para um deleite irresoluto. Ao não fazer nem uma coisa nem outra, o drama seriado contemporâneo faz as duas, escrevendo a sua história como um momento singular da narrativa dramática e do gênero televisivo. É de sua origem, portanto, que vamos tratar agora.

ORIGEM DO DRAMA SERIADO CONTEMPORÂNEO

A ideia de origem, como estamos propondo aqui, tem direta relação com aquela proposta por Benjamin em seu *Origem do Drama Trágico Alemão*⁵. Como metodologia de análise de obras de arte inscritas em períodos históricos determinados, o trabalho benjaminiano de investigação estética apresenta uma proposta radical de inserção do debate conceitual dentro da dimensão formal, de modo que a manifestação de momentos singulares na história da arte se dá não somente nas mudanças expressivas dos conteúdos representados, mas sobretudo nos modos de engendramento estético que a obra promove no interior de seus próprios elementos estilísticos.

Assim, a alegoria que Benjamin define como central para o seu entendimento do chamado drama trágico na história da arte, e que se apresenta na caracterização da ruína como aspecto dominante da ambiência constitutiva das peças, se define como um conjunto de singularidades estéticas que se manifestam no interior formal das obras, como, por exemplo, na caracterização dos personagens, dos trechos dramáticos e suas expectativas de efeito espectral, assim como na preferência de uso de versos rebuscados, muitas vezes alexandrinos. Assim, Benjamin analisa as palavras, os versos, os jogos de cena e mesmo a música propostos nos textos do drama trágico alemão para, numa síntese dialética entre forma e conteúdo, demonstrar a partir da separação entre significado e significante típica da alegoria, a cisão de mundo específica do próprio período histórico em questão.

Para chegar a isso, Benjamin trabalha com a noção de origem não como gênese, ou seja, o princípio adâmico da concepção originária das formas

5. Tese de livre-docência de Walter Benjamin, à época negada pela Universidade de Frankfurt, este livro foi publicado em 1928 e, inicialmente, traduzido no Brasil como *Origem do Drama Barroco Alemão*. Na tentativa de desfazer uma confusão terminológica entre drama barroco e drama trágico (*Trauerspiel*) do período barroco, o tradutor português João Barrento optou por trazer o título do livro como *Origem do Drama Trágico Alemão*. É a essa tradução, publicada no Brasil pela editora Autêntica, que fazemos referência neste texto.

artísticas. Ele não está interessado em reconstituir, passo a passo, um percurso histórico linear que parte da marcação factual de uma data de início e se prolonga adiante até um fim também arbitrariamente determinado. Ao contrário, seu objetivo é promover uma reflexão historicizante ampla, que perceba, no interior formal das peças do drama trágico alemão, elementos essenciais de definam o seu lugar na história das formas artísticas.

“Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e restituição, e por outro como algo incompleto e inacabado [...]. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história. Na dialética inerente à origem encontra a observação filosófica o registro das suas linhas-mestras. Nessa dialética, e em tudo o que é essencial, a unicidade e a repetição surgem condicionando-se mutuamente (Benjamin, 2013: 34).

Tendo essa ideia em mente, de que modo podemos observar no drama seriado contemporâneo uma forma dramática singular, cuja origem manifesta uma fissura determinante no percurso histórico de suas próprias manifestações? Para tentar responder isso, partimos de algumas determinantes que sirvam de parâmetros metodológicos para abordar o problema. Primeiramente, estamos diante de um conjunto tão amplo de obras que uma visão totalizante é ao um só tempo impossível de se materializar em uma análise acurada, e incapaz de conter uma visão que compreenda todas as singularidades que a diferença entre as obras naturalmente deve apresentar. Mas, para isso também, o próprio Benjamin nos auxilia, ao demonstrar que “é infrutífero querer determinar as ideias de forma indutiva – partindo de ‘dados quantitativos’ – com base em expressões comuns, para depois investigar a essência daquilo que foi fixado *in extenso*” (Ibid.: 27). Ou seja, analisar todos os programas dramáticos em série para, daí, obter um determinado apontamento de dados que lhes indique uma proximidade ou um afastamento esbarra em um duplo impedimento, de ordem material (o tamanho e a quantidade de emissões televisivas) e de ordem metodológica (a escolha de procedimentos comuns de averiguação).

Como Benjamin – que lidava não com uma quantidade desmedida de obras de diferentes matrizes nacionais, mas com peças literárias cujo mundo representado e cuja língua representante haviam se transformado tanto a ponto de um distanciamento irrecoverável –, vamos observar, em uma série de programas

contemporâneos, elementos comuns que os fazem destacar dessa gama a um só tempo disforme e multifacetada de séries televisivas. O que chamamos aqui de drama seriado contemporâneo não é, como já descrevemos, uma definição genérica baseada em um recorte temporal. Ou seja, ele é contemporâneo não no sentido de compartilhar a mesma época, mas, como nos lembra Agamben, como uma inscrição no seu tempo e um prolongamento para o futuro, um devir.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando as penas nas trevas do presente (Agamben, 2009: 62-63).

Com isso, podemos afirmar com tranquilidade que o lugar onde esse novo drama emergiu foi a televisão a cabo nos Estados Unidos, em fins dos anos 1990. Ao observar dramas seriados como *The Sopranos*, *The Wire*, *Battlestar Galactica*, *Breaking Bad*, *Homeland*, *House of Cards*, *The Newsroom*, *Girls*, *Game of Thrones* e *True Detective*, percebemos uma relação que ultrapassa, em muito, os conteúdos representados (de guerras intergalácticas a crises profissionais em uma megalópole atual), os sistemas de exibição (hoje mais deslocados do estabelecimento determinante da grade de programação) e a relação com as audiências (cada vez mais parte integrante de um processo de mediação cultural bastante complexo). E mais recentemente, programas de destaque como *Borgen*, da Noruega, *Broen*, da Dinamarca, o francês *Les Revenants*, o alemão *Unsere Mütter, unsere Väter*, o canadense *Orphan Black*, os ingleses *Utopia*, *Broadchurch* e *Downton Abbey*, e mesmo a série brasileira *A teia*, já apresentam aquilo que, nos parece, define de modo mais radical o drama seriado contemporâneo: uma representação gradual e complexa de um mundo que aos poucos se revela em sua profundidade rizomática, cuja função primordial é deteriorar gradativamente a compreensão inicial do mundo e fazer revelar, pouco a pouco, uma verdade multiforme que habita no fundo dos personagens e das relações humanas ali representadas. Ao fazer isso, evitam a primeira impressão, a visão espetacularizada e midiaticizada do mundo a que os meios de comunicação se arvoram o direito de representar. Dessa forma, colocam em xeque, na própria forma dramática utilizada, o estatuto da verdade como elemento factual passível de ser apreendido objetivamente, típico dos discursos totalizantes tão comuns ao mundo pós-11 de setembro, com sua recusa ao multiculturalismo como política em relação à alteridade. A cada dia, em discursos messiânicos de ordem religiosa, política ou econômica, os quais brotam indiscriminadamente em telas, textos e sons a nosso redor, a verdade enquanto dado concreto surge e se

D

Origem do drama seriado contemporâneo

projeta para o mundo como uma promessa inabalável. Ao problematizar esse discurso, demonstrando no interior de sua dramaturgia um desenvolvimento narrativo indelével que, a cada episódio, faz surgir uma contradição que coloca em crise a nossa decodificação mais imediata do mundo representado, esses programas, a um só tempo, se afastam da unidade totalizante e mítica do mundo e da dispersão falaciosa de tramas sem profundidade, para propor uma dramaturgia cuja estrutura consegue simultaneamente oferecer a experiência dramática na unidade do episódio e se desanuviar no tempo com o esgarçamento das situações apresentadas.

Ao invés de uma manifestação moralizante da verdade, o episódio do drama seriado contemporâneo opera um *tour-de-force* dramático que unifica e expande o engajamento sensorial com a história. A verdade, aqui, como o próprio Benjamin nos lembra, “não é desvelamento que destrói o mistério, mas antes uma revelação que lhe faz justiça” (2013: 19). No drama seriado contemporâneo, os personagens são mais multifacetados do que tipos sociais de fácil apreensão. Como tais, não apenas apresentam falhas estruturais de caráter, como são objeto de transformações no *ethos* ao decorrer da narrativa, e nos melhores casos, se tornam personagens capazes de abrigar ambiguidades morais que resistem a qualquer classificação tipificante.

As tramas, por seu lado, são um entrelaçamento articulado de situações dramáticas envolvendo núcleos que se expandem e se delimitam de modo muito orgânico (nessas séries, é muito comum personagens destacados, e mesmo com status de protagonistas, serem mortos nas histórias para desencadear profundas peripécias dramáticas). Seu desfecho pode ser tanto o estabelecimento de uma situação que se prolonga para além da própria série, num *continuum* dramático (lembramos do fim de *The Sopranos* ou de *Battlestar Galactica*), quanto a solução definitiva do arco central que sustenta, como uma espinha dorsal, todas as tramas paralelas e circunstanciais (o recente fim de *Breaking Bad* nos remete a isso). No primeiro caso, o fim da série não representa a restituição completa de uma verdade do mundo – ao contrário, demonstra que o mundo prorroga a sua existência complexa para além da materialidade concreta da emissão. No segundo caso, o desfecho não repõe a ordem anterior que a situação dramática central havia destituído (não há Fortinbrás que chegue para oferecer ao povo da Dinamarca um novo reinado), mas a redenção final de indivíduos incapazes de perfazer o seu destino, desalojados do mundo que construíram e que não mais os suporta. O único desfecho possível, no drama seriado contemporâneo, é o da ruína, ainda que sublime, seja para dali construir um mundo novo, e melhor, seja para esquecer nos escombros a memória de um reinado de terror.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem dúvida, o argumento apresentado aqui neste trabalho precisa, e deve, ser colocado em debate a partir da materialidade concreta das obras, hoje com maior circularidade transnacional e maior facilidade de manuseio analítico. No contexto contemporâneo, a cultura de consumo das séries televisivas se dá a partir de diferentes plataformas, em uma amalgamada rede de sites e aplicativos que oferecem conteúdos, de modo oficial pelos próprios canais e por serviços de vídeo sob demanda (cujos exemplos mais célebres são Netflix e Hulu), ou de modo não oficial, em sites que dispersam esses conteúdos por torrent ou via streaming. Além disso, a própria produção de séries encontra um terreno muito fértil nessa proliferação de demandas por conteúdo, com a multiplicação de janelas de acesso (televisores, computadores, tablets e smartphones) e até mesmo a criação de legislação específica para a produção de conteúdo nacional para os canais por assinatura, como é o caso brasileiro com a lei 12.485/11, a chamada lei da TV a cabo.

Em termos metodológicos, análises de construção dos episódios (o chamado *beat sheet*), junto com a interpretação do relacionamento complexo das tramas no mapa das temporadas podem ajudar a melhor visualizar as dimensões conceituais aqui esboçadas, e, certamente, esse se trata de um passo seguinte da nossa pesquisa. De fato, um dos problemas centrais de estudo das séries televisivas é de ordem metodológica, tendo em vista a amplitude de episódios que costuma haver em cada programa, bem como o período de tempo atravessado, o que acarreta quase sempre mudanças na grade de programação, interferências diretas dos produtores e dos canais, e inclusive a influência da recepção, com seus índices de audiência e suas manifestações nas redes sociais, nos próprios rumos das tramas e dos personagens.

No entanto, essa análise mais factual dos dados de especificidade audiovisual (estilo, dramaturgia, encenação) deveria partir de um ponto de vista conceitual, que pudesse observar, de modo amplo e sincrônico, uma aproximação formal entre obras de natureza aparentemente tão diversa. E foi nesse sentido que buscamos, neste artigo, delimitar uma ideia geral, através de um modo precisamente indutivo, que pudesse abordar as séries de maneira transversal, a fim de buscar não a singularidade expressiva de obras dispersas (a partir de estudos de caso de curto fôlego), mas uma essência partilhada, que pudesse compreender o todo de acordo com o que os une e os torna distinto, e não com o que os desconjunta e particulariza.

Assim, vale finalizar reiterando que o drama seriado contemporâneo se define enquanto forma artística própria a partir do modo como engendra um mecanismo dramático que possui, dentro de sua estrutura mais profunda de

D

Origem do drama seriado contemporâneo

significados, um equilíbrio tenso entre as forças episódicas e seriais, de modo que um potencializa e sustenta o outro. No entanto, não se trata de uma forma híbrida (em que os elementos específicos emergem e se destacam da fatura expressiva do todo), mas de uma síntese, de uma organização dramática nova, que concede à temporada, enquanto estrutura narrativa, uma dimensão progressiva e climática típica do drama, e ao episódio, enquanto unidade dramática, a dispersão e a encadeamento narrativos típicos da épica. Por outro lado, no episódio também se pode vivenciar a unidade semântica de uma experiência dramaturgica unitária (distante, porém, dos dispositivos esquemáticos das narrativas procedurais) e, na temporada, somos capazes de reconhecer, a partir de uma escavação compassada na superfície da história, as profundezas complexas de um mundo impossível de ser apreendido como uma verdade absoluta.

A essência do drama seriado contemporâneo está precisamente nessa dialética. ■

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALLRATH, Gaby e GYMNIC, Marion. *Narrative Strategies in Television Series*. Londres: Palgrave MacMillan, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BRANDÃO, Cristina. *O grande teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- BUXTON, David. *Les Séries Télévisées: Forme, Ideologie et Mode de Production*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- COUTINHO, Iluska. *Dramaturgia de telejornalismo: a narrativa da informação em rede e nas emissoras de televisão de Juiz de Fora-MG*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- CREEBER, Glen. *The Television Genre Book*. Londres: BFI, 2008.
- GOMES, Itânia. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011.
- LUKÁCS, George. The Sociology of Modern Drama. *The Tulane Drama Review*, v. 09, n. 04, p. 146-170, 1965.
- MITTELL, Jason. Narrative complexity in contemporary american television. *The velvet light trap*, n. 58, Texas: University of Texas Press, p. 29-40, 2006.
- . *Genre and television*. London, New York: Routledge, 2004.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. 2 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

- ROCHA, Simone Maria; SILVEIRA, Letícia Lopes da. Gênero televisivo como mediação: possibilidades metodológicas para análise cultural da televisão. *E-Compós*, Brasília, v. 15, n. 01, p. 01-18, jan./abr., 2012.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- . *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Artigo recebido em 26 de junho de 2014 e aprovado em 07 de novembro de 2014.