

Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê

Marcel Vieira¹

Resumo: A televisão contemporânea tem apresentado inúmeras novidades estilísticas no campo da ficção seriada, com o crescente investimento em formas narrativas complexas e em modelos de encenação mais apurados. Neste trabalho, vamos apontar aspectos teóricos e práticos que caracterizam uma dramaturgia seriada contemporânea, destacando elementos como a construção de arcos episódicos e seriais, a mistura de gêneros e o percurso dos personagens.

Palavras-chave: Televisão Contemporânea; Ficção Seriada; Dramaturgia Seriada Contemporânea.

Abstract: Contemporary Television has presented numerous stylish novelties in the field of serial fiction, with its increasing investment in complex narrative forms and in more sophisticated staging modes. In this paper, we will point out theoretical and practical aspects which characterize a contemporary serial dramaturgy, highlighting some elements such as the construction of serial and episodic arcs, the genre mixture and the journey of the characters.

Keywords: Contemporary Television; Serial Fiction; Contemporary Serial Dramaturgy.

Introdução

O estudo da ficção seriada televisiva na academia, aqui no Brasil, tem se mostrado em ampla expansão no que se refere tanto aos gêneros e formatos analisados, quanto aos métodos e abordagens de investigação. Tendo ainda como campo dominante o estudo da telenovela, especialmente aquelas produzidas pela Rede Globo de Televisão, ou ainda outras obras seriadas produzidas no país (sejam elas de outros formatos, como a minissérie, ou realizadas por outros canais, nacionais ou regionais, públicos ou privados), o seu escopo de abordagem tem se ampliado para obras de outras nacionalidades e modos de produção e circulação, que vão desde as séries norte-americanas de sucesso (ARAÚJO, 2013; BIANCHINI, 2010; FURUZAWA, 2013; PASA, 2013), exibidas na TV aberta, em canais a cabo ou, especialmente, vistas na internet em

¹ Prof. da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: marcelvbs@hotmail.com

serviços de *streaming* ou por *torrent*, até séries animadas orientais (os chamados animes), que possuem espaços de distribuição e legendagem pelos próprios fãs já consolidados na rede (URBANO, 2012).

Essa ampliação do campo de estudo da ficção seriada coincidiu com o aumento da presença de séries internacionais no cenário midiático do país, tanto de modo “oficial” - nos diferentes canais de distribuição de conteúdo, como a televisão, o DVD e os serviços de vídeo sob demanda - quanto pelas trocas de arquivos típicas do ambiente digital. Através das redes sociais e dos espaços críticos em torno desses produtos, o universo das séries passou a fazer parte do cotidiano de inúmeras pessoas que assistem aos programas não apenas no fluxo tradicional da televisão, mas também nas múltiplas plataformas da rede. Eis um caso recente e, também, sintomático: *Felina*, o último episódio da série *Breaking Bad*, sucesso de público e crítica criado por Vince Gilligan e exibido nos Estados Unidos no canal a cabo AMC, foi lançado no último domingo de setembro de 2013. Se o espectador brasileiro quisesse assisti-lo na televisão em seu modelo tradicional - a caixa preta, móvel doméstico usualmente disposto nas paredes das salas de estar - ele teria que aguardar alguns meses, pois o programa era exibido no país pelo canal a cabo AXN, mas com um lapso muito grande: somente no início de outubro é que fora lançado não o último, mas o primeiro episódio da temporada final da série. O programa exibido na televisão estava mais atrasado até que o Netflix, que ofereceu a primeira parte dessa última temporada já desde o início de setembro. Ainda assim, quem quis esperar menos ainda se juntou aos mais de 500 mil internautas que baixaram, nas primeiras doze horas seguintes à exibição, o episódio final via *torrent*².

Séries dramáticas como *The Sopranos*, *Lost*, *Mad Men* e *Breaking Bad*, que se tornaram verdadeiros marcos da história da mídia televisiva, bem como outras que, mesmo não conseguindo popularidade semelhante, ajudam a explicar a excelência dessa forma de narração em série na televisão americana

² Sobre isso, conferir:

<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2013/09/30/episodio-final-de-breaking-bad-tem-500-mil-downloads-ilegais-em-12-horas.htm>. Acesso em: 08 agosto 2014.

(de *The Wire* e *Six Feet Under*, a *Louie*, *Arrested Development* e *Girls*), são comumente celebradas pela qualidade na construção de sua dramaturgia. Paralelamente ao cenário norte-americano, diversos países tem investido em um tipo particular de série contemporânea capaz de engajar episódios e temporadas em fluxos dramáticos mais amplos e intrincados, como a França (*Les Revenants*, *Engrenage*, *Maison Close*), o Reino Unido (*Sherlock*, *In the Flesh*, *Endeavour*, *Downtown Abbey*), a Dinamarca (*Borgen*, *Broen*, *Forbrydelsen*) e mesmo o Brasil (*A Teia*, *Sessão de Terapia*, *Psi*, *O Negócio*). Além disso, novos serviços de distribuição de material audiovisual sob demanda, através da internet, começaram a produzir séries originais que se oferecem, agora, não mais para o consumo semanal a longo prazo, mas em sua totalidade enquanto uma temporada: o caso mais sintomático é, sem dúvida, o Netflix (*Lillyhammer*, *Hemlock Grove*, *House of Cards*, *Derek*, *Orange is the New Black*). Tendo como escopo de interesse esse tipo de programa - que, em termos genéricos, vai do drama à comédia -, e reconhecendo ainda as singularidades culturais específicas de cada caso, este artigo ambiciona discutir elementos que possam servir como categorias de análise quando falamos de dramaturgia em séries de televisão. É claro que há outros elementos que ajudam a garantir a excelência desses programas - como o estilo de gravação, a mise-en-scène, os modelos de produção e distribuição, os modos de engajamento com o público, etc. -, mas aqui vamos focar na questão da dramaturgia por acreditar que ela é, para esse tipo de produção seriada, uma das marcas centrais de autoria (em sua diversificada manifestação no universo da televisão), como também o elemento catalisador do engajamento serial a longo prazo.

Desta maneira, propomos três categorias como centrais para o pensamento e a prática de roteirização de séries contemporâneas, tomando como exemplo um conjunto vasto de programas de tevê norte-americanos (especialmente, de tevê a cabo), destacando o modo como operam dimensões específicas das experiências narrativa e dramática em série: primeiramente, a construção dos arcos narrativos em diferentes amplitudes, capazes de construir uma natureza dramática não apenas no episódio (seja ele procedural ou não), mas na própria temporada; em seguida, a mistura deliberada de gêneros e

formatos, que produzem estruturas híbridas que deslizam entre as tipologias genéricas tradicionais; e, por fim, o desenvolvimento do percurso dos personagens (protagonistas ou não), desenhados particularmente como identidades instáveis cujo *ethos* em transformação impulsiona e climatiza o desenvolvimento dramático da história. Essas três categorias, devemos reiterar, estão aqui sugeridas não apenas como ferramentas de análise para a reflexão das formas narrativas empreendidas na ficção seriada contemporânea, mas sobretudo como elementos determinantes para o engajamento da audiência com a narrativa a longo prazo, numa época de profundas transformações nas dinâmicas produtivas e receptivas mobilizadas pelas novas possibilidades de produção, circulação e participação da cultura audiovisual com relação aos seus produtos.

Aproximações à teoria do drama

Um desafio teórico-metodológico para a nossa abordagem está em pensar uma aproximação dos estudos de narrativa seriada com a teoria do drama, esse vasto campo de estudo dos fenômenos artísticos que possui uma longa história tanto na reflexão de elementos e categorias gerais para explicar as singularidades da experiência dramática, quanto no que tange às análises de obras dramáticas de diferentes épocas e espécies. Essa aproximação, que apenas pontuamos brevemente, mas que merece ser objeto de uma discussão específica em outro texto, pode ser frutífera, basicamente, por dois motivos: primeiramente, ao se constituir como uma história seriada que se desenvolve no desenrolar de capítulos ou episódios durante meses ou anos, o que chamamos de séries de televisão, foram analisadas, no que se refere aos seus modos de enunciação, mais como obras “narrativas” do que “dramáticas”, ainda que a separação entre esses dois domínios - que, na tradição clássica, alude à divisão interna da poética dos gêneros entre lírica, épica e dramática (ROSENFELD, 2006) - seja um tema controverso no estudo da dramaturgia em geral.

Por isso, ao analisar obras seriadas a partir de um arsenal de conceitos vindos não da teoria da narrativa e da narratologia (que sempre foram

dominantes nesse campo de estudos), mas da teoria do drama, estamos aqui afirmando que a condição dramática das séries se manifesta não apenas na constituição unitária do episódio (seja ele de matriz procedural ou não), com sua progressão dramática causal, mas também no próprio desenvolvimento de tramas a longo prazo, sejam elas arcos dramáticos que se abrem e se resolvem em poucos episódios, ou mesmo a maneira como as temporadas se constituem como unidade singular, com peripécias articuladas que se desenrolam até a culminância de um clímax.

Além disso, a aproximação dos estudos de televisão com a teoria do drama pode ser vantajosa também por ampliar as possibilidades de chaves de leitura para obras da cultura popular massiva que se caracterizam, a despeito de sua natureza midiaticizante, como produtos culturais singulares não apenas nos temas que apresentam - colocando no centro do debate problemas sociais cuja complexidade deve ser repercutida - mas também em termos formais e estilísticos, definindo-se como tais pelo modo como constituem modos novos de representar o mundo social.

Peter Szondi (2001), em seu *Teoria do drama moderno*, aponta que o processo de modernização do drama se deu a partir da crise do modelo dramático clássico, aristotélico, calcado nas unidades de tempo, espaço e ação, nas leis de causalidade e verossimilhança e na estrutura intersubjetiva que tinha no diálogo o elemento central de desenvolvimento dramático. Isso se deu, na cena teatral, principalmente a partir da introdução de elementos épicos no seio da ação dramática (a chamada epicização do drama), que expande a dramaturgia para além do conflito intersubjetivo, seja propondo estratégias de subjetivação da ação (e aí, o drama passa a ser intrasubjetivo), seja transformando o palco em um ambiente multiperspectiva, eliminando barreiras de tempo e espaço, consciência e memória (como no drama expressionista) e rompendo com a identificação e a ilusão cênica tão caras ao drama burguês (como no teatro épico). Para Szondi, o motivo dessa crise foi a incapacidade do drama clássico de dar conta das transformações sociais, culturais e políticas oriundas do fortalecimento do capitalismo industrial e as decorrentes mudanças nos espaços rural e urbano a partir da segunda metade do século XIX. O

cinema, já indicava Szondi, foi fundamental para as mudanças estéticas do drama moderno, visto que as suas capacidades representativas

que inserem a câmera no quadro de maneira produtiva, tornam fecundas para a configuração da imagem as modificações na contraposição entre câmera e o objeto, e fazem com que as seqüências das imagens sejam determinadas não apenas pelo acontecimento real, mas também pelo princípio de composição do diretor na montagem e, com isso, deixa de ser teatro filmado e se transforma em narrativa imagética independente. Ele (o cinema) já não é mais a reprodução técnica de um drama, mas uma forma artística épica autônoma (SZONDI, 2001, p.131).

Fazendo um paralelo, podemos pensar que a epicização do drama televisivo (e, conseqüentemente, a sua modernização) se deu em uma dupla chave: de um lado, os teleteatros, oriundos em seu início da própria cena teatral, introduziram elementos narrativos da linguagem audiovisual, deixando de ser reproduções técnicas de peças quando, através do uso da edição ao vivo, passaram a construir a cena a partir de um uso expressivo do cenário, da profundidade de campo, das mudanças de tempo e espaço e da sofisticação da encenação (podemos citar obras como *Marty*, *Patterns*, *The Comedian* e *Days of Wine and Roses*); de outro lado, a forma épica do drama televisivo se definiu ao recorrer à serialização (já utilizada com sucesso na literatura, no rádio, no cinema) para garantir uma fidelização a longo prazo, construindo histórias que tanto se resolviam em um período de tempo determinado (os episódios ou capítulos), quanto percorriam semanas, meses e mesmo anos para resolver seus problemas. Até hoje, esses dois modos ocupam polos extremos de uma linha muito matizada, que vai de narrativas predominantemente episódicas (as séries procedurais, por exemplo) até as que David Buxton (2010) chama de séries folhetinescas, que, semelhante às novelas e *soap operas*, apresentam tramas que se desenrolam por longo período de tempo, ao mesmo tempo em que encenam experiência episódicas unitárias.

Essa forma nova, que integra elementos da soap opera dentro da série policial, e que estava presente já desde os anos 1980 (*Hill Street Blues*, cuja importância fora subestimada), se provou melhor para demonstrar a ausência de um projeto social, até porque as intrigas podiam se dispersar entre as vidas privadas de múltiplos personagens. Não se pode, portanto, se contentar com a amostragem de um pequeno número de episódios tendo em vista um nível de análise que seja válido para todos (BUXTON, 2010: p. 05).

Isso significa que, ao trazer para dentro de sua constituição elementos narrativos que se desenrolam por meio de episódios esparsos com unidade dramática movediça, essas séries propõem uma estrutura instável, capaz de mobilizar uma dupla forma de engajamento sensorial que engloba, de um lado, a pulsão dramática unitária, com tramas que se resolvem no clímax do episódio, e, de outro lado, a fruição a longo prazo dos arcos abertos que se desenvolvem paralelamente e encontram, no clímax da temporada, uma dimensão dramática única e vigorosa. Esse tipo de experiência já foi indicada por Mittell (2012) como sendo determinante para a constituição do que o autor chama de complexidade narrativa, um novo modelo de contar histórias em série, surgido nos anos 1990 e calcado na auto-reflexividade de tradição modernista (*Seinfeld*, *Buffy The Vampire Slayer*) e no modo como séries procedurais (*The X-Files*, *House M.D.*, *The West Wing*) também desenvolvem arcos a longo prazo que constroem um universo mítico amplo. Para a dramaturgia seriada contemporânea, a experiência dramática com diferentes níveis de intensidade, que se abrem para o espectador de modo sincrônico e diacrônico, com tramas episódicas e arcos seriais a longo prazo, exige da audiência um engajamento especializado e contínuo, cujo objetivo derradeiro é estimular a fidelização e o afeto. Por isso mesmo, a temporada aqui não pode ser considerada apenas um aglomerado de episódios descosidos sem a impressão de uma unidade totalizante, mas sobretudo um complexo amálgama de tensões que se desenrolam e se desenvolvem para a apreciação contínua e unitária, com ápice dramático cuja natureza discutiremos a seguir.

A natureza dramática da temporada

Entender como funciona a tensão de sentido entre o arco episódico (ou seja, aquele que apresenta início, desenvolvimento e conclusão no mesmo sintagma televisivo) e o arco seriado (que se desenvolve tanto na temporada quanto na série como um todo) é um desafio fundamental para pensarmos a dramaturgia seriada hoje, visto que há diversas formas de construção dos arcos, ainda que baseada em uma repetição estrutural nos episódios. Vejamos alguns

exemplos: a estrutura usual dos dramas de televisão a cabo nos Estados Unidos possui, em média, 13 episódios, exibidos semanalmente em um percurso progressivo. *Game of Thrones*, série da HBO, possui um modo singular, com 10 episódios, em que diferentes tramas se desenvolvem paralelamente, com ênfases específicas em cada uma delas.

Na terceira temporada da série, as principais tramas em desenvolvimento (o percurso de Khalessi, a travessia de Kingslayer e Brienne, o casamento de Tyrion e Sansa, a fuga de Arya, a tortura de Theon, o envolvimento entre Melisandre e Gendry, Robb Stark como rei do norte, Jon Snow para além da muralha, etc.) atravessam os dez episódios em uma tessitura amalgamada, e cada qual perfaz um determinado arco dramático (cada episódio possui entre quatro e dez tramas simultâneas, que algumas vezes se encontram quando os personagens, em seus próprios percursos, também se encontram). Isso significa que os episódios não apresentam situações dramáticas que iniciam, desenvolvem e concluem no mesmo sintagma, mas mesmo assim cada episódio possui um arco dramático cujo desenvolvimento é mediado por momentos de relaxamento e tensão, até que uma das tramas paralelas alcance uma reviravolta intensa que muda o percurso da história: é assim, por exemplo, com a mão decepada de Jamie, com o famoso Drakarys, com a luta de Brienne com o urso e, acima de tudo, com o casamento vermelho. E aqui, podemos ver mais precisamente a tensão entre os arcos episódico e seriado: por mais que tenha 10 episódios, o clímax de cada temporada em *Game of Thrones* ocorre sempre no nono episódio, em que uma reviravolta radical de uma das tramas reorganiza todo o mundo narrativo apresentado na série. Na primeira temporada, tivemos a decapitação de Ned Stark; na segunda, houve a sangrenta batalha de Blackwater, e na terceira, o afamado casamento vermelho.

Isso, obviamente, não é uma lei geral: *The Sopranos*, em suas seis temporadas, costumava variar entre ter o clímax no último episódio (como na primeira temporada, quando Tony enfrenta sua mãe Livia) ou no penúltimo episódio (como na segunda temporada, com a morte de Ricky Aprile, ou na quinta, com a morte de Adrianna). Na primeira temporada de *Mad Men*, por exemplo, o momento climático se dá também no penúltimo episódio, intitulado

Nixon x Kennedy, em que sabemos de fato como, e porque, Don Draper não é quem ele diz ser. Em *Breaking Bad*, o clímax do arco dramático da temporada final não é o último ou mesmo o penúltimo, mas o antepenúltimo episódio, chamado *Ozymandias*, em que a reviravolta na história chega a um ponto sem retorno no percurso do protagonista. Os dois episódios derradeiros tratam apenas do desfecho da história depois de encontrar esse ponto sem volta. Por outro lado, *Homeland* e *Dexter*, por exemplo, são dramas que costumam manter o clímax no último episódio, coincidindo o ápice da temporada com o do *season finale*.

Tensão genérica e unidade gramática

Além da relação entre arco episódico e arco seriado como categoria para a análise da dramaturgia de séries televisivas, devemos também pensar em como os gêneros, e mesmo os formatos televisivos, se misturam deliberadamente para a formação de produtos híbridos, que se apropriam de diferentes procedimentos e estratégias discursivas para construir a sua estrutura narrativa. No cenário contemporâneo, essa hibridação se manifesta não apenas na intromissão casual de alívios cômicos em séries dramáticas (procedimento recorrente pelo menos desde *Hamlet*), ou de momentos dramáticos em *sitcoms*, mas na elaboração consciente do estilo dominante da série a meio termo entre drama e comédia, ou entre ficção e documentário, ou entre o esquete e a situação. Considerando que os gêneros operam práticas discursivas e estratégias dramáticas de construção de sentido, que se materializam em procedimentos específicos de elaboração de cena, personagem, trama, encenação, etc., e que, como tais, estão em constante processo de mediação e remediação, é crucial perceber em obras deliberadamente hibridizantes como esses procedimentos são utilizados e quais os efeitos pretendidos. É o caso, que analisei em outro momento (SILVA, 2013), de comédias de situação que se apropriam de estratégias discursivas típicas do documentário (como o uso de narrador, o depoimento direto, a presença de imagens de arquivo e a materialidade da câmera no centro da diegese) e, com

isso, criam gags auto-reflexivas que se manifestam como formas novas de potência do cômico.

Ainda no campo da comédia, podemos pensar a dramaturgia em uma série como *Louie*, exibida nos Estados Unidos pelo canal FX, a partir da montagem de um arco seriado tênue, que perfaz o cotidiano do protagonista em Nova Iorque, e o acoplamento de pequenas histórias isoladas, que não articulam uma trama progressiva, mas servem como situações cômicas independentes, quase como esquetes autônomos. Além disso, as temporadas apresentam arcos seriados menores, que atravessam dois ou três episódios, e se resolvem sem muita repercussão para os episódios seguintes. Na terceira temporada, exibida em 2013, os episódios *Daddy's Girlfriend*, partes 1 e 2, e *Late Show*, partes 1, 2 e 3 utilizam esse procedimento, abrindo e resolvendo uma trama em poucos episódios, e muitas vezes operando desfechos muito mais dramáticos do que cômicos. Com essa estrutura a meio caminho entre o esquete e a situação, *Louie* dificilmente pode ser definida como uma *sitcom*, embora tenha um tema recorrente nesse gênero. Seus processos hibridizantes se manifestam em uma dramaturgia nova para o campo da comédia televisiva, um campo que merece mais atenção para as recentes transformações em seus programas.

Pensemos ainda no modo com que séries como *Girls*, *Nurse Jackie* ou *Orange is the New Black* se situam numa fronteira difícil de marcar entre a comédia e o drama, chegando em diversos momentos a serem definidas como dramédias. Um neologismo utilizado na indústria televisiva para tratar desse tipo de narrativa seriada que remonta aos programas dos anos 1970 e 1980, como *M.A.S.H.* e *Moonlighting*, mas que teve obras mais recentes (algumas bem-sucedidas, outras não) como *Ally McBeal*, *Freaks and Geeks*, *The Wonder Years*, *Desperate Housewives* e *Ugly Betty*. Quando as séries se colocam intencionalmente em uma posição genérica fronteira, utilizando estratégias dramáticas de diferentes gêneros, torna-se central para a análise dramática das séries, a investigação de como essas estratégias são empregadas e que sentidos elas produzem quando hibridizadas da forma que o são. *Girls*, por exemplo, intercala situações cômicas com momentos de tensão dramática até quase o limite da coexistência, criando cenas que apresentam reviravoltas

dramáticas na trama em meio a momentos de uma comicidade muito sutil, representando assim o jogo de prazer e sofrimento, alegria e miséria que é o processo de amadurecimento de um punhado de meninas numa megalópole contemporânea.

Construção do personagem e crise dramática

Para finalizar, devemos pensar em como, para esse tipo de ficção seriada que estamos analisando, a construção do personagem é um elemento determinante para a sua dramaturgia. Essa questão já foi aventada por Brett Martin (2013), cujo argumento para descrever a excelência das séries norte-americanas de televisão a cabo reside no modo como elaboram protagonistas masculinos complexos, que não se comparam com os heróis clássicos de narrativas de aventura, se definindo muito mais como anti-heróis, capazes de realizar ao mesmo tempo ações vis e nobres. Embora o trabalho de Martin esteja mais interessado em discorrer sobre os bastidores dessa produção, sem indicar uma caracterização mais sistemática que auxilie nas análises de cada caso e no entendimento do cenário como um todo, a questão dos personagens se mostra de fato central para essas obras, e discutiremos mais detidamente como a sua construção implica também na composição de uma dramaturgia seriada, cujos personagens devem se descascar gradativamente, apresentando mudanças pontuais que vão se articulando em relação às mudanças no mundo a sua volta.

No modo como enfatiza os personagens, podemos ter séries que são voltadas para a ação de um determinado protagonista (*Buffy the Vampire Slayer*, *House M.D.*, *24*, *Dexter*), para uma dupla de protagonistas (*The Avengers*, *Cagney and Lacey*, *Moonlighting*, *The X-Files*, *Bones*, *Castle*) ou para um conjunto de personagens que dividem protagonismo (*Hill Street Blues*, *Lost*, *Game of Thrones*, *Friends*, *How I Met Your Mother* e *Modern Family*). Pensando a partir desses diferentes modos de construção, podemos dizer que um protagonista de série televisiva pode conhecer formas diversas (e que podem mudar inclusive dentro do percurso da própria série), e que vão da imutabilidade de caráter (em programas que repetem situações dramáticas

semana a semana, como as séries procedurais), passam pela complexidade multiperspectivista (personagens que possuem múltiplas camadas que vão se apresentando a partir das situações episódicas, como Tony Soprano, Don Draper, Nicholas Brody, Alicia Florrick, Jackie Payton, etc.), até personagens em processo de formação ou transformação, seja em séries de encontro com a maturidade (como *The Wonder Years* e *Girls*) ou em séries sobre um percurso de auto-descoberta (e aqui, sem dúvida, a lembrança imediata é a *Breaking Bad*).

Jean-Pierre Esquenazi (2010) sugere que, na ficção seriada, a construção de personagens secundários é muito importante tanto para garantir as ações e as crises dos protagonistas, apresentar tramas paralelas que se desenvolvem em arcos próprios quanto para rivalizar com o protagonista na centralidade dramática da história. Nomes como Christopher Moltisanti, Omar Little, Jesse Pinkman e Peggy Olson, figuras centrais para as tramas de, respectivamente, *The Sopranos*, *The Wire*, *Breaking Bad* e *Mad Men*, não podem ser considerados simplesmente como personagens secundários e acessórios, *sidekicks* que acompanham o protagonista em sua jornada de herói.

Muito além disso, esses personagens são focos catalisadores de ação dramática para si e para o todo, participando do arco central guiado pelo protagonista, mas também oferecendo ações e crises dramáticas próprias, suas, cujo desenvolvimento cresce à medida que sua importância na história cresce aos olhos da sala de roteirista e, claro, dos executivos dos canais. Como a construção de uma série de televisão é um processo vivo, contínuo e aberto, as mudanças de percurso ou de ênfase em determinados personagens são resultado tanto da percepção dos roteiristas e do desenvolvimento da história que está sendo contada, quanto do efeito que esses personagens conseguem em relação a seu público.

Considerações finais (para um começo de debate)

Atualmente, estamos em um momento bastante propício para a criação de séries televisivas no Brasil. A entrada em vigor da lei 12.485/2011, que abre

as portas da TV a cabo para conteúdo nacional, foi o começo de um processo que ainda precisa ser aperfeiçoado. Além disso, recentemente a Ancine publicou o seu plano de diretrizes e metas até o ano de 2020³, em que há um destaque inédito para o investimento, além do cinema, em obras seriadas como projeto político de desenvolvimento do setor audiovisual e fortalecimento da produção independente. Trata-se, como se vê, de uma aposta institucional do governo federal no desenvolvimento de uma indústria audiovisual que passa, invariavelmente, pela serialização como forma de estabelecimento de bases contínuas de produção, circulação e consumo.

Pensar, dessa maneira, na dramaturgia seriada contemporânea (no caso aqui analisado, a partir de obras de origem norte-americana) e apontar categorias importantes que devem ser levadas em conta por roteiristas e produtores na criação de obras originais, parece-nos fundamental para que a academia consiga estabelecer laços conceituais e práticos com o cenário promissor (ainda que incipiente) que atualmente se inicia. A montagem do mapa das temporadas (ênfatisando a natureza dramática do desenvolvimento das tramas a longo prazo), os deslocamentos e as interseções genéricas na experimentação de formas narrativas novas e o desenvolvimento das identidades e subjetividades dos personagens para além das tipificações tradicionais, emergem como categorias que podem guiar esse processo, uma vez que demonstram a forma bem-sucedida com que programas de circulação transnacional se destacam no complexo e concorrido processo de produção, circulação e consumo de produtos audiovisuais no cenário contemporâneo.

Referências

- ARAÚJO, João Eduardo da Silva. **O Novo Oeste Americano: a reconfiguração do Western a partir do seriado televisivo *Breaking Bad***. *Novos Olhares*, v. 2, p. 104-118, 2013.
- BIANCHINI, Maíra. De *I Love Lucy* à *Lost*: aspectos históricos, estruturais e de conteúdo das narrativas seriadas televisivas norte-americanas. In: AMARAL, Adriana; AQUINO, Maria Clara; MONTARDO, Sandra. (Org.).

3 Conferir em: <<http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/folhetos/PDM%202013.pdf>>. Acesso em: 13 agosto de 2014.

-
- INTERCOM SUL 2010 - Perspectivas da Pesquisa em Comunicação Digital.** São Paulo: Intercom, 2010, v. 1, p. 471-504.
- BUXTON, David. **Les Séries Télévisées: Forme, Ideologie et Mode de Production.** Paris: L'Harmattan, 2010.
- FURUZAWA, Camila. **Panorama de exibição das séries policiais na televisão brasileira.** Rumores (USP), v. 7, p. 390-406, 2013.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Les séries télévisées: l'avenir du cinéma?** Paris: Armand Colin, 2010.
- MARTIN, Brett. **Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad.** New York: Penguin Press HC, 2013.
- MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: **Revista Matrizes.** Ano 5 – nº 2 jan./jun. 2012. p. 29 – 52. São Paulo: USP/ECA, 2012.
- PASA, Poliana Dorneles. **Televisão e imaginário: entre os limites da ficção e da realidade.** Sessões do Imaginário (Impresso), v. 1, 2013, p. 63-67.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. Sob o riso do real. **Ciberlegenda**, n. 27, Niterói-RJ: 2013, p. 23-33.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- URBANO, Krystal. Fansubbers em cena: mediação e distribuição de animês em tempos de globalização da cultura. In: **XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2012, Ouro Preto. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2012.