

As séries televisivas no contexto da ficção nacional: uma aproximação

Sílvia Góis Dantas¹

Resumo:

Esse texto procura apresentar uma aproximação com o universo de estudo das narrativas teleficcionais, a partir de uma ampla revisão teórica que compreende obras de Balogh, Bruner, Eco, Machado, Mungiolli. Para isso, nosso percurso inicia com os estudos sobre narrativa e ficção, transitamos pelo conceito e classificação de serialidade, no qual buscamos distinguir série e seriado. Em seguida, avançamos para as pesquisas sobre a cultura das séries na contemporaneidade e trazemos informações sobre as séries brasileiras inéditas exibidas em 2013 na TV aberta e na TV paga, e focamos na série *3 Teresas*, objeto de nossa pesquisa em fase inicial.

Palavras-chave: teleficção seriada; cultura das séries; *3 Teresas*.

Abstract:

The paper intends to present an approach to the universe of telefictional narratives, from a review of Balogh, Bruner, Eco, Machado, Mungiolli. To that end, our journey begins with the study of narrative and fiction, we transition through the concept and seriality classification, in which we seek to distinguish series and serial. Then move to the research on the culture of the contemporary series and bring information about unpublished Brazilian series aired in 2013 on open and pay TV, and focus on the series *3 Teresas*, the object of our research in early stage.

Keywords: Television Fiction; serial culture; *3 Teresas*.

Artigo recebido em: 24/08/2015

Aceito em: 07/12/2015

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação pelo PPGCOM-USP, mestra em Comunicação e Práticas de Consumo pelo PPGCOM-ESPM/SP. Bolsista CAPES. Pesquisadora do Centro de Estudos de Telenovela (CETVN/ECA-USP) e do Observatório Ibero-americano de Ficção Televisiva (OBITEL). E-mail: silviagdantas@gmail.com.

Introdução

A origem do hábito de contar histórias perde-se no tempo. Desde tribos primitivas em torno da fogueira até chegar aos contos de fadas repetidos às crianças ou aos filmes exibidos em alta definição na contemporaneidade, “histórias são narradas desde sempre” (LEITE, 2007, p.5). A autora complementa: “quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas” (LEITE, 2007, p.6).

A narrativa pode ser compreendida no sentido de trama, ou seja, como encaideamento de acontecimentos que geram uma transformação do estado inicial para o estado final relatado, em determinado período de tempo. Há, assim, uma transformação por meio dos fatos narrados conferindo um sentido ao todo.

Essa transformação dos fatos é gerada pelo conflito, que vai conduzindo a história e estimulando o grau de atenção maior ou menor dos telespectadores, fazendo com que novelas, minisséries e séries sejam acompanhadas e discutidas, criticadas e elogiadas, mas dificilmente causem indiferença ao público.

Ficção e narrativa

Apresentando o bosque como metáfora para o texto narrativo, Eco (1994) sugere seis abordagens² para desenvolver percursos pela ficção, por ele definida como “uma narrativa em que as personagens realizam certas ações ou passam por certas experiências e na qual essas ações e paixões transportam a personagem de um estado inicial para um final” (ECO, 1994, p.127).

No mesmo sentido, Balogh (2002) destaca que o movimento da narrativa é conferido pelo desejo do personagem em realizar algo: “O essencial de todos os modelos narrativos é que eles giram em torno das ações dos personagens. As ações executadas pelos personagens para atingir os seus objetivos constituem o cerne da narrativa” (BALOGH, 2002, p.61). A autora destaca que a teoria da narrativa privilegiou o dinamismo, marcado por ações e transformação das histórias, muito embora possamos perceber duas tradições distintas: “a americana, inteiramente centrada no fazer, e a européia, muito mais centrada no ser e no estar dos personagens” (BALOGH, 2002, p.60).

Eco (1994) identifica no interesse pela ficção uma busca de sentido da existência ou de explicação coerente dos fatos como se apresentam: “essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado história desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana” (ECO, 1994, p.91). Para ele, a confian-

2 A partir das seis conferências que realizou em 1993 na Universidade Harvard.

ça nas histórias é fundamental para o ser humano, facilitando a compreensão dos fenômenos do cotidiano e a apreensão da realidade a partir do que os outros nos contam. Nesse sentido, o autor alude a “psicólogos como Jerome Bruner [que] afirmam que nossa maneira normal de explicar experiências do cotidiano assume igualmente a forma de histórias [...]” (ECO, 1994, p.136).

De fato, a partir das formas narrativas, Bruner analisa como os relatos pessoais são regidos por convenções estilísticas e de gênero desde cedo, uma vez que “vivemos a maior parte das nossas vidas em um mundo construído de acordo com as regras e os recursos da narrativa” (BRUNER, 2001, p.141). Apesar de considerar que as histórias regem o aprendizado durante toda a vida, ele estranha que a aproximação científica de certa forma “desconsidere” a forma narrativa de conhecimento do mundo.

Com essa premissa, ele propõe um modo narrativo de pensamento a partir de elementos universais e essenciais à vida em uma cultura. As realidades narrativas seriam, assim, marcadas por: (1) Uma estrutura de tempo consignada; (2) Particularidade genérica; (3) As ações têm motivos; (4) Composição hermenêutica; (5) Canonicidade implícita; (6) Ambiguidade de referência; (7) A centralidade do problema; (8) Negociabilidade inerente; (9) A extensibilidade histórica da narrativa.

Resumindo com brevidade essas estruturas, podemos considerar que o tempo é marcado pelas ações, destacando-se a noção de começo e fim, que marca a relação de anterioridade e posterioridade entre a ocorrência do evento ou conflito – o desequilíbrio estrutural, eixo central da narrativa. Segundo Bruner, “o tempo narrativo, como observou Ricoeur, é um ‘tempo humanamente relevante’ cujo significado é dado pelos significados atribuídos aos eventos pelos protagonistas na narrativa ou pelo narrador ao contá-la – ou por ambos” (BRUNER, 2001, p.129).

O autor defende a universalidade da classificação em gêneros que, por sua vez, geram histórias particulares e ressalta que as narrativas apresentam ações que são sempre motivadas, seja por crenças, teorias, valores ou desejos; ao tempo em que permitem mais de uma interpretação. Além de ir contra a expectativa, que constituiria a canonicidade implícita, a narrativa “cria ou constitui sua referência, a ‘realidade’ para a qual aponta, de forma que se torna ambígua de uma maneira que não acontece com a referência do filósofo.” (BRUNER, 2001, p.134)

A negociabilidade inerente à narrativa indica que diferentes pontos de vista podem ser aceitos e, finalmente, a extensibilidade histórica sugere a vastidão das histórias ao longo da vida, a fim de construir um relato coerente em que os pontos decisivos de mudança são marcantes. Como conclui Bruner, “vivemos em um mar de histórias, e como os peixes que (de acordo com o provérbio) são os últimos a enxergar a água, temos nossas próprias dificuldades em compreender o que significa nadar em histórias” (BRUNER, 2001, p.140).

No cenário brasileiro, analisando mais especificamente a relação entre ficção, comunicação e mídias, Costa (2002) considera a ficção como “manifestação da pluralidade do ser e forma peculiar pela qual o homem vive, compreende e transforma a realidade” (p.31), visão que extrapola, assim, apenas as obras literárias ou artísticas classificadas como ficcionais. Por meio de um interessante panorama histórico, em que aponta como algumas ficções clássicas marcaram a evolução humana ao longo dos anos, a autora destaca a importância de se dedicar à investigação dos produtos ficcionais, pois:

Estudar a ficção é mais do que pesquisar os produtos que, inspirados por ela, se consagraram como suas formas de expressão. Trata-se de perscrutar as relações que, através das narrativas ficcionais, sob diferentes veículos e linguagens, se estabelecem entre os agentes envolvidos e entre eles e a realidade que os circunda e contextualiza. (COSTA, 2002, p.31)

Nesse ponto, ressaltamos a advertência de Jost (2007) quanto ao equívoco de confundir ficção e narrativa, segundo ele, uma prática bastante corrente. Enquanto a narrativa é “uma sequência temporal limitada no tempo, estruturada em função de um início e de um fim, [...] contada por alguém, proferida por um narrador” (JOST, 2007, p.112); a ficção está ligada à invenção, ainda que seja composta por elementos emprestados do real e por outros imaginários. Para o autor, a ficção exige duas características fundamentais: a criação de um mundo e a atribuição de vida aos personagens, de forma a constituir um “mundo inventado que forma um todo coerente, no qual a verossimilhança é função de postulados por este mundo. A ficção ancora-se num Eu-origem fictício.” (JOST, 2007, p.124)

Feita essa ressalva, reiteramos como objeto de análise as narrativas ficcionais, ou seja, histórias com início, meio e fim que são caracterizadas pela alteração de estado e que podem mesclar componentes reais e imaginários, o que as torna, assim, ficcionais. Mais especificamente, focamos as séries televisivas, objeto de discussão do próximo tópico.

Serialidade: minisséries, séries e seriados

Como nos informa Balogh (2002), a narrativa na ficção televisual deriva de estruturas antigas a partir em outras artes (literatura, folhetim, radionovela etc.), que convivem com formas novas e são revitalizadas por novos modos de recepção e veiculação. De fato, Machado (2001) elucida a questão ao reforçar que a serialização, ou seja, “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual” (p.83), que impõe a quebra da programação em blocos, não foi originária da TV, mas vem do modelo de seriado do cinema, surgido por volta de 1913.

A serialização foi bem incorporada pela televisão não apenas por razões econô-

mic. Como nos ensina o autor, a divisão da programação ou “fatiamento” facilita a repetição dos modelos, a racionalização da produção e se adequa à ritualidade da recepção televisiva em casa, quando há interrupções diversas que dispersam o interesse do telespectador. A serialidade também contribui para a manutenção desse interesse, por meio dos ganchos, recurso que vem desde os folhetins.

Se os intervalos que fragmentam um programa de televisão fossem suprimidos e os vários capítulos diários fossem colocados em continuidade numa mesma seqüência, o interesse do programa provavelmente cairia de imediato, uma vez que ele foi concebido para ser decodificado em partes e simultaneamente com outros programas. Ninguém suportaria uma minissérie ou telenovela que fosse apresentada de uma só vez (mesmo que de forma compacta), sem interrupções e sem os nós de tensão que viabilizam o corte. (MACHADO, 2001, p.88)

Acerca da classificação dos programas seriados, Pallottini (2012, p.27) propõe três tipologias: minisséries, seriados e telenovelas, não se referindo especificamente a séries. Essa sugestão é seguida por Machado (2001), uma vez que ele adota a seguinte terminologia: Capítulos, Episódios seriados e Episódios unitários. O primeiro deles se caracterizaria por possuir uma narrativa principal que se sucede de forma linear ao longo dos capítulos, como nas telenovelas. No segundo tipo, “cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa” (MACHADO, 2001, p.85). Por fim, a terceira tipologia se distingue pela grande diversidade de histórias, personagens, atores, cenários, mantendo-se comum apenas a temática principal.

Ao denominar as minisséries de “la crème de la crème” da ficção televisiva, Balogh (2004) já as diferencia dos demais produtos ficcionais pela sua qualidade. Trata-se de um formato, em geral, fechado, e que, justamente por isso, se distingue pela possibilidade de um produto mais bem acabado, produzido com mais tempo, apuro e marcas autorais, que proporcionam um espaço de teste para inovação das linguagens usadas pela ficção televisiva. Tratam-se de “produtos diferenciados no contexto televisual brasileiro, tanto em termos de tratamento temático, estético e discursivo, quanto em termos de orçamentos de produção” (MUNGIOLI, 2010, p. 60).

Se a conceituação e a caracterização da minissérie parecem pacíficas, o mesmo não se dá quanto à diferença entre série e seriado. Embora Pallottini (2012) não estabeleça distinções evidentes entre esses tipos, considerando-as, ao que indica, como expressões sinônimas, Balogh (2002) explica que originalmente os seriados costumavam ser exibidos em um dia específico da semana e associados a um gênero, mas que, com a variação de horários e dias, característica da TV paga, seria mais adequado chamar tais programas de séries. Ainda em relação a essa diferenciação entre série e seriado, Mungioli e Pelegrini (2013) apresentam elucidativo panorama que nos ajuda a compreender a origem de cada um. Como explicam os autores, enquan-

to *série* é mais conhecido entre nós como seriado, no *serial* (série), o arco narrativo se prolonga por vários episódios. Assim, “no caso do *serial* tipicamente americano, geralmente, os limites do arco dramático ocorrem dentro de uma temporada anual.”

Dessa forma, a tabela a seguir ajuda a compreender melhor a diferenciação a partir do quadro teórico.

TABELA 1. Diferenciação entre seriado e série

AUTOR	SERIADO	SÉRIE
BALOGH	Apresentado em dia específico da semana, de acordo com o gênero	Com a TV paga, tudo passa a ser designado “série”
MACHADO	Trata como sinônimos (cf. Pallottini)	
MUNGIOLI; PELEGRINI	Desequilíbrio dramático e resolução ocorrem a cada episódio	Arcos dramáticos atravessam diversos episódios até uma conclusão
PALLOTTINI	Trata como sinônimos	

Fonte: Construção da autora a partir das obras analisadas.

No entanto, como advertem Munglioli e Pelegrini (2013), recentemente verifica-se “uma crescente hibridização das duas modalidades de serialização. Mais que classificações categóricas, *serial* e *serie* tornaram-se polos de um eixo ao longo do qual são encontradas ficções que possuem características de um e de outro tipo” (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013, p. 28). Nesse sentido, Souza (2013, p. 308) também indica o “borramento das fronteiras entre o que se costumava chamar de *serials* e *series*”.

Reconhecendo que o estabelecimento de limites nítidos entre os termos torna-se cada vez mais difícil, apesar da origem bem delimitada a partir da tabela apresentada, tornou-se comum, na contemporaneidade, utilizar o vocábulo “série” para dirigir-se também ao que antes era chamado de “seriado”, denominação que utilizaremos ao longo deste trabalho. Ressaltamos ainda a existência de uma grande mistura entre formatos, num ecletismo em que muitas vezes se fundem elementos de telenovela e de minissérie em uma única série, não havendo, dessa forma, classificações estanques.

Cultura das séries: França e Brasil

O sucesso das séries televisivas na contemporaneidade é notável. A exportação desses produtos – principalmente os americanos, reconhecidos mundialmente pelo *know how* na produção e distribuição seriada – e a sua assistência facilitada por novas tecnologias de consumo, como serviços de *video on demand* (VOD) e por banda larga, como o Netflix, têm contribuído para ampliar o sucesso desse formato vitorioso.

so.

Diante do grande êxito alcançado pelas séries televisivas norte-americanas na França, bem como em vários outros países, inclusive no Brasil, autores como Esquenazi (2011) e Jost (2012)³, chegam a conclusões semelhantes sobre o tema. Embora lamentem a existência de um certo “desprezo” acadêmico por esses estudos⁴, reconhecem que a legitimidade do tema e o interesse dos estudiosos vêm aumentando nos últimos anos.

Na sua obra, Esquenazi (2011) apresenta “uma tentativa de introdução ao universo serial, [sendo] também um catálogo de abordagens metodológicas possíveis” (p.9), enquanto Jost (2012) procura responder o que faz o telespectador francês preferir essas produções às nacionais.

Comparando as séries norte-americanas com as francesas, Esquenazi (2011) aponta três desvantagens que comprometem a qualidade e o interesse do telespectador pelas produções francesas. Em primeiro lugar, a falta de meios. Segundo ele, como tradicionalmente o gênero é desconsiderado frente a outros programas, há pouco investimento nas produções e, conseqüentemente, a quantidade de episódios é menor; e, como sabemos, a duração da série é fundamental para a criação de maior envolvimento com os telespectadores. Além disso, ele destaca a questão da autoria, em que o sistema de produção francês confia a escrita de todos os episódios a um só autor, o que prejudica a variação necessária ao desenvolvimento da série. Por fim, ele também se refere à questão do dever cultural, pois “a produção francesa permanece literalmente marcada por palavras de ordem provenientes de uma *intelligentsia* que continua a pensar que deve guiar as escolhas do grande público. Mas, a pedagogia raramente se dá bem com a ficção” (ESQUENAZI, 2011, p.11). Enquanto isso, as produções norte-americanas destacam-se cada vez mais.

Tanto no plano dos modelos de produção, da invenção narrativa e genérica, da consciência de questões culturais, políticas, feministas, econômicas e sociais, como no da exploração de territórios ficcionais inéditos, as séries televisivas americanas continuam à frente das outras produções nacionais, que, em muitos casos, as copiam. (ESQUENAZI, 2011, p.11)

Ao se referir ao crescente interesse sobre as séries e sobre seus públicos, Esquenazi se refere a uma “telefilia serial” (2011, p.31), enquanto Jost indica “a seriefilia”, que “substituiu a cinefilia e, embora dela se distinga, ela se apropriou de alguns de seus traços: o conhecimento preciso das intrigas, das temporadas, dos comediantes, de suas carreiras, dos autores [...] etc.” (JOST, 2012, p.24).

De fato, o envolvimento com os personagens das séries gera um sentido de conhecimento e paixão, que provoca uma certa torcida por parte dos telespectadores,

3 Ambos da França, país que serve de ambiente para suas análises.

4 Jost inicia o livro comentando esse cenário: “É de bom tom começar um livro sobre séries lamentando que esse gênero tão desprezado tenha sido até agora objeto de tão poucos estudos sérios na França” (JOST, 2012, p.23). No mesmo sentido, Esquenazi (2011, p.23) complementa: “Durante muito tempo, a série foi amaldiçoada e desprezada, particularmente na França”.

demonstrando a sensação de prazer que o ato de assistir séries evoca⁵. O tema do prazer – decorrente da repetição e da familiaridade que os personagens das séries provocam nos telespectadores (JOST, 2012) – nos remonta à clássica análise *Watching Dallas* de Ang⁶, em que a autora identificou duas formas de prazer ao assistir ao programa, por ela denominadas, respectivamente, de prazer melodramático (em que havia engajamento emocional com a trama) e prazer irônico (marcado por uma expressão de consciência da suposta baixa qualidade do produto). Para ela, “O ponto de vista irônico é uma postura poderosa, tanto cultural como socialmente; é aquela que debocha – e conseqüentemente neutraliza – a imaginação melodramática, que constituía exatamente a fonte de prazer ao assistir o programa para tantos fãs de *Dallas*” (ANG, 2010, p.88).

A autora demonstra como esse prazer irônico ganhou força nos anos 80 na audiência da teleficção, principalmente entre o público jovem, que, familiarizado com as ficções na TV, tornou-se mais crítico em relação aos excessos narrativos. Como ela analisa, isso teve repercussões nas próprias produções, como, por exemplo:

[...] na ascensão, nos anos noventa, de seriados dramáticos para a TV feitos em Hollywood, de sucesso internacional e orientados para o público (*sic*) feminino, [que] combinaram com habilidade os apelos dos sentimentos melodramáticos com uma jocosidade irônica – uma mutação genérica que foi chamada de *dramédia*, a consciente e agradável mistura de drama e comédia. (ANG, 2010, p.89)

A autora analisa também um fator marcante para o primeiro grupo, ou seja, para o público que tinha prazer melodramático ao assistir *Dallas*: o realismo. De fato, a partir da pesquisa, ela percebeu que o engajamento emocional com o programa advinha principalmente da proximidade com as personagens femininas e os sentimentos vividos, embora as situações fossem geralmente improváveis, como descreve Esquenazi (2011).

Acerca do realismo, Jost (2012) parte da análise de Frye⁷ sobre os cinco modos ficcionais – Mítico; Romanesco; Mimético alto; Mimético baixo e Irônico – para constatar a “erosão progressiva do herói superior aos humanos e ao seu contexto” (JOST, 2012, p.36). Como ele explica, a evolução dos modos ficcionais trouxe o abandono progressivo da escala mítica dos super-heróis, com a aproximação cada vez maior das pessoas comuns, que oscilam entre a vida profissional e a particular, sem superioridade em relação ao meio e aos seus semelhantes. Segundo ele, tanto a literatura quanto as séries passaram paulatinamente dos modos de ficção elevada aos modos mais baixos, de tal forma que hoje “a maioria das séries conta a história de personagens do modo mimético baixo, isto é, de personagens que se parecem conosco” (JOST, 2012, p.35). Isso confere uma impressão de realismo, pois articula vínculos entre a

5 Esse envolvimento também pode ser percebido por meio das manifestações dos fãs na Internet, seja por comunidades virtuais, fóruns, blogs ou os perfis que proliferam na web comentando ou criando novas produções a partir de programas de TV.

6 ANG, Ien. *Watching Dallas*. Soap Opera and the Melodramatic Imagination. London: Methuen, 1985.

7 FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*. Paris: Galimard, 1969.

ficção e o telespectador, e possibilita um maior reconhecimento entre este e o personagem.

Nesse quadro, o contraste entre o conhecido e o desconhecido seria o grande atrativo nessas séries. Nas suas palavras: “A força das séries americanas advém da contemplação de duas aspirações contraditórias: o desejo de explorar o novo continente, de ir rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade.” (JOST, 2012, p.32) O autor destaca, ainda, a tendência de grupos de protagonistas em lugar do herói individual nas séries: “Ao passo que a ficção com herói único privilegia fortemente os seres excepcionais, as séries com heróis coletivos giram em torno de personagens com dimensões humanas” (p.37). Com isso, duas consequências são apontadas: a ênfase no grupo e nas suas relações internas, bem como a possibilidade de inferência entre a vida privada e o trabalho. Nesse ponto, ele ressalta também um movimento centrípeto em relação à vida privada do personagem, que inclui a revelação de segredos, quando aconteceria o vínculo maior com o telespectador. Nas suas palavras, “hoje, o motor da ficção não é mais um enigma que repousa sobre uma decodificação do visível, mas o segredo que esconde a verdade, e o objetivo da investigação é revelar aquilo que foi escondido pelos protagonistas” (JOST, 2012, p.62).

No preâmbulo à obra de Jost, Duarte (2011)⁸ propõe uma atualização do panorama das séries para o contexto brasileiro, traçando um elucidativo quadro do desenvolvimento dessas ficções. Como aponta a autora, as primeiras séries exibidas foram importadas das TVs americanas; os primeiros sitcoms nacionais apareceram no fim da década de 50 ainda muito ligados aos formatos norte-americanos, mas aos poucos a produção nacional foi se firmando.

No entanto, como ressalta a autora, a concorrência mais forte no Brasil dá-se entre teleficções nacionais, pois “diferentemente do que acontece em França, a disputa aqui, mais do que entre séries americanas e brasileiras, se dá entre as telenovelas e minisséries e os seriados, sendo que as primeiras obtêm maior êxito em termos de audiência” (DUARTE, 2012, p.21). A telenovela é o maior produto ficcional e tem na TV Globo o grande destaque pela alta qualidade de suas produções, exportadas para muitos países. A emissora também ocupa lugar destacado como uma das que mais investe na produção de seriados. No entanto, ao que parece, não podemos falar em uma cultura de séries no Brasil, pois:

Tirante *A grande família* e *Malhação*, todas as outras séries têm permanecido por um tempo relativamente pequeno no ar. Mesmo que se apresentem em algumas temporadas, seu período de duração em nada se compara ao das séries americanas. (DUARTE, 2012, p.20)

De fato, conforme a tabela a seguir, das 35 produções nacionais inéditas exi-

⁸ DUARTE, Elizabeth Bastos. Preâmbulo: Algumas considerações sobre a ficção televisual brasileira. In: JOST, François. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012. p.11-22.

bidas nas emissoras abertas em 2013, somente nove são séries, o que corresponde a quase 26% das ficções.

TABELA 2. Ficções seriadas nacionais inéditas exibidas na TV aberta em 2013

<p>Globo - 23 títulos nacionais</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 1. <i>A Grande Família - 13ª temp. (série)</i> 2. 2. <i>Além do Horizonte (telenovela)</i> 3. 3. <i>Alexandre e Outros Heróis (unitário)</i> 4. 4. <i>Amor à Vida (telenovela)</i> 5. 5. <i>A Mulher do Prefeito (série)</i> 6. 6. <i>Didi Peregrino (telefilme)</i> 7. 7. <i>Flor do Caribe (telenovela)</i> 8. 8. <i>Guerra dos Sexos (telenovela)</i> 9. 9. <i>Gonzaga - De Pai Pra Filho (minissérie)</i> 10. 10. <i>Joia Rara (telenovela)</i> 11. 11. <i>Lado a Lado (telenovela)</i> 12. 12. <i>Louco Por Elas - 3ª temp. (série)</i> 13. 13. <i>Malhação - 20ª temp. (soap opera)</i> 14. 14. <i>Malhação - 21ª temp. (soap opera)</i> 15. 15. <i>O Canto da Sereia (minissérie)</i> 16. 16. <i>O Dentista Mascarado (série)</i> 17. 17. <i>Pé na Cova (série)</i> 18. 18. <i>Pé na Cova - 2ª temp. (série)</i> 19. 19. <i>Sai de Baixo - 8ª temp. (série)</i> 20. 20. <i>Salve Jorge (telenovela)</i> 21. 21. <i>Sangue Bom (telenovela)</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 20. 22. <i>Saramandaia (telenovela)</i> 23. 23. <i>Tapas & Beijos - 3ª temp. (série)</i> <p>Record - 9 títulos nacionais</p> <ol style="list-style-type: none"> 24. 24. <i>Balacobado (telenovela)</i> 25. 25. <i>Casamento Blindado (unitário)</i> 26. 26. <i>Dona Xepa (telenovela)</i> 27. 27. <i>José do Egito (minissérie)</i> 28. 28. <i>Noite de Arrepiar (unitário)</i> 29. 29. <i>Nova Família Trapo (unitário)</i> 30. 30. <i>O Amor e a Morte (unitário)</i> 31. 31. <i>Pecado Mortal (telenovela)</i> 32. 32. <i>Tá Tudo Em Casa (unitário)</i> <p>SBT - 2 títulos nacionais</p> <ol style="list-style-type: none"> 33. 33. <i>Carrossel (telenovela)</i> 34. 34. <i>Chiquititas (telenovela)</i> <p>TV Brasil - 1 título nacional</p> <ol style="list-style-type: none"> 35. <i>Contos Gauchescos (série)</i>
---	--

Fonte: LOPES; MUNGIOLI, 2014, p.130-131.⁹

Além da bem-sucedida *A grande família*, que teve a 14ª temporada em 2014, temos quatro ficções em primeira temporada (*A Mulher do Prefeito*, *Contos Gauchescos*, *O Dentista Mascarado* e *Pé na Cova*); uma na segunda temporada (*Pé na Cova*); duas na terceira (*Louco Por Elas* e *Tapas & Beijos*) e a oitava de *Sai de Baixo*, embora tenha sido uma minitemporada especial com quatro episódios inéditos. De toda forma, embora se perceba um movimento crescente dessas produções¹⁰, o cenário não pode ser comparado ao dos Estados Unidos, até por questões culturais e do próprio desenvolvimento do cenário de produções.

No entanto, Silva (2013) defende a existência de uma cultura das séries, como “resultado dessas novas dinâmicas espectatoriais em torno das séries de televisão, especialmente, as de origem norte-americana” (p.13). Assim, é de se ressaltar que ao defender a “cultura de séries” ele analisa sob o eixo da recepção – principalmente em torno das séries norte-americanas, e não exatamente uma cultura de produção

⁹ Tabela editada aqui para conter apenas produções inéditas.

¹⁰ A análise de 2013 a partir dos números de 2012 indicam sete séries inéditas na TV aberta, sendo seis ficções da TV Globo – *A grande família* (12ª temp.), *As brasileiras*, *Louco por elas* (1ª temp. e 2ª temp.), *O brado retumbante* e *Tapas & beijos* (2ª temp.) – e uma da TV Record: *Fora de controle*. Fonte: Anuário Obitel 2013.

de séries nacionais alimentada por um público ansioso por essas ficções brasileiras. Sendo assim, esse autor destaca três aspectos determinantes para esse novo cenário das séries: forma, contexto tecnológico e novas formas de consumo das ficções. Como ele explica,

A forma está ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos, ligados a gêneros estabelecidos como a sitcom, o melodrama e o policial. A segunda condição está relacionada ao contexto tecnológico em torno do digital e da internet [...]. A terceira condição se refere ao consumo desses programas [...]. (SILVA, 2013, p.3-4)

Certamente o contexto tecnológico e as novas formas de consumo têm fomentado um fôlego adicional para as séries. No tocante à questão da forma, vale ressaltar um diferencial de peso. Como o próprio Silva (2013) destaca, o texto das séries é um grande atrativo, muito beneficiado pela migração de roteiristas do cinema que passaram a considerar a TV como possibilidade que confere mais liberdade criativa e autoral ao escritor/produtor. Conforme Lima (2013), em matéria para a Folha de S. Paulo, referindo-se às séries americanas, mas que também pode ser aplicado às produções ficcionais brasileiras, “o ponto central da onda migratória é o texto. O roteiro de TV deixou as fórmulas e hoje aposta em estruturas dramáticas complexas, que se espraiam por temporadas”. O aprofundamento dos personagens e a complexidade das narrativas são apontados, por exemplo, em séries classificadas como fenômenos de audiência e crítica, como é o caso de *Breaking Bad* e *Mad Men*.

De fato, a complexidade narrativa, ao violar algumas regras de narração e causar uma certa “desorientação”, rompendo com as formas esperadas e comuns de produção de série, exige do telespectador um maior envolvimento e dedicação para compreender a arquitetura de uma trama mais elaborada, razão pela qual tem como seu *locus* característico os canais de TV a cabo. Para Mittell (2012), as experiências proporcionadas por tais narrativas caracterizam-se pela riqueza, pois são multifacetadas: “Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros” (MITTELL, 2012, p.36) .

Assim, percebe-se novamente a questão do formato híbrido a que já aludimos, uma vez que, como advertem Munglioli e Pellegrini (2013), o telespectador passa a ser descobridor: “as intrigas se complexificam, os conflitos se expandem propiciando desfechos, às vezes, inesperados e que possibilitam mais de uma solução dramática”. (p.31). Como vimos, a televisão paga é o principal cenário para a exibição das séries construídas como narrativas complexas por exigir uma maior participação do telespectador. Vale ressaltar que a TV paga vem sofrendo algumas transformações em virtude das exigências da nova Lei do Cabo, com a obrigatoriedade de programação nacional. Conforme o Anuário Obitel 2014, percebemos um crescimento na ficção da

TV paga que “em 2013, apresentou 23 títulos nacionais frente aos 18 títulos de 2012, com um crescimento de cerca de 30% nessa plataforma.” (LOPES, MUNGIOLI, 2014, p. 129).

Dentre as estreias, destacamos a série *3 Teresas*, que apresenta como personagens principais três mulheres pertencentes a diferentes gerações e com mesmo nome, cujos apelidos as distinguem: Teresinha (vivida na ficção por Claudia Mello) é a mais velha, aposentada e mãe de Teresa (Denise Fraga), que, por sua vez, tem em torno de 40 anos, é vitrinista e está se separando do marido, com quem tem uma filha, Tetê (Manoela Aliperti). Esta é adolescente estudante e está às voltas com o primeiro namorado e o início da vida sexual. A partir da separação de Teresa, mostrada no primeiro episódio da série, ela vai morar com a mãe e leva a filha, dando início à trama definida pela emissora como:

Uma série sobre a convivência, na mesma casa, de três gerações de mulheres, apoiando e enlouquecendo umas às outras, dividindo o mesmo espaço e o mesmo nome. Três visões muito particulares de mundo, três olhares diferentes para problemas semelhantes, em um programa repleto de humor, sentimentos e deliciosos conflitos. (GNT, 2013)

Com direção de Luiz Villaça, a primeira temporada da série foi veiculada no canal GNT, sendo uma coprodução com a Bossa Nova Filmes, e teve 13 episódios semanais (de 08/05 a 31/07/2013), com duração de 23 minutos cada. A segunda temporada foi exibida em 2014, e as vinhetas da programação continuaram apresentando chamadas para a série. Bem recebida pela crítica, a série foi considerada “um dos melhores lançamentos da temporada cheia de novidades no canal” (KOGUT, 2013) com “texto espetacular e atuações sob medida” (LAVIANO, 2013), apesar do pouco destaque publicitário: “Enquanto assistia fiquei me perguntando: por que o canal não fez o mesmo estardalhaço com a série como fez com Sessão de Terapia?” (MONTONE, 2013).

O texto é, de fato, um ponto alto da série, além das interpretações das protagonistas. De forma breve, podemos caracterizá-la como uma *dramédia* com alta carga dramática e humor refinado, que revela como os diferentes perfis identitários lidam com semelhantes questões do cotidiano feminino, tendo em vista o contexto social brasileiro contemporâneo. Com texto leve, mas, ao mesmo tempo, repleto de intertexto e ironias, constitui-se como um produto ficcional bem produzido que passa por diversos gêneros (comédia, drama, romance), com um aprofundamento nos personagens e sem necessidade de fechamento da trama em cada episódio. Apesar de haver um encerramento, algumas questões são retomadas e se complexificam, de forma que as narrativas vão se acumulando, aspectos que poderiam indicar, num primeiro momento, uma tentativa de complexidade narrativa, a ser melhor investigada nas próximas fases dessa pesquisa em desenvolvimento.

Considerações finais

Os passeios pelo bosque da ficção sugeridos por Eco (1994) atraem as pessoas por meio de livros, filmes, telenovelas e séries, dentre outros produtos. Na contemporaneidade, as séries televisivas alcançaram um lugar de indiscutível destaque, sendo um produto cultural cuja assistência evoca paixões e prazeres. O texto e a complexidade narrativa das séries, sejam elas norte-americanas ou nacionais, têm despertado interesse de telespectadores e estudiosos, como nós, no intuito de investigar melhor o contexto e as produções de sentido que elas trazem.

Especificamente quanto a *3 Teresas*, além da possível complexidade narrativa, a série indica pistas sobre o cenário relativo às questões de gênero e às transformações do papel social feminino a partir da interação das personagens, reforçando a necessidade sobre o debate teórico e prático sobre a “cultura das séries”.

Referências

ANG, Ien. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. São Paulo, **MATRIZES**, ano. 4, n. 1, 2010. p.83-99.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

BRUNER, Jerome. A interpretação narrativa da realidade. In: BRUNER, Jerome. **A cultura da educação**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001. p. 127-143.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Ficção, comunicação e mídias**. São Paulo: SENAC, 2002.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Preâmbulo: Algumas considerações sobre a ficção televisual brasileira. In: JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012. p.11-22.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras: 1994.

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

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

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

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 11.ed. São Paulo: Ática, 2007.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. (Orgs.). **Anuário OBITEL 2013**. Memória Social e Ficção Televisiva em Países Ibero-Americanos. Porto

Alegre: Sulina, 2013.

___; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Brasil - trânsito de formas e conteúdos na ficção televisiva. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; OROZCO GÓMEZ, Guillermo. (Orgs.). **Anuário OBITEL 2014**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, ano 5, n. 2, jan./jun. 2012, São Paulo, p. 29-52.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma, PELEGRINI, Christian. Narrativas complexas na ficção televisiva. **Revista Contracampo**, vol. 26, n. 1, 2013. p. 21-37.

___ . Ecos da memória da nação na Minissérie Queridos Amigos. **Revista Comunicare**, v. 10, n. 2, 2010.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: UFBA, 2013. Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_2076.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2014.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de (coord.). Empresas produtoras, projetos transmídia e extensões ficcionais: notas para um panorama brasileiro. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). **Estratégias de transmídiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p.303-344.

Outras fontes

GNT. 3 Teresas. **Sobre a série**. Disponível em: <http://gnt.globo.com/_3teresas/sobre/>. Acesso em: 23 ago. 2013.

KOGUT, Patrícia. “3 Teresas”, do GNT: ótimas atuações em crônica do cotidiano. **O Globo**, 09 maio 2013. Disponível em: <<http://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2013/05/3-teresas-do-gnt-otimas-atuacoes-em-cronica-do-cotidiano.html>>. Acesso em: 10 set. 2013.

LAVIANO, Eduardo. 3 Teresas: Triplamente relevante. **Box de série**. 10 maio 2013. Disponível em: <<http://www.boxdeseries.com.br/site/3-teresas-triplamente-relevante/>>. Acesso em: 10 set. 2013.

LIMA, Isabelle Moreira. Texto sofisticado sustenta bonança das séries. **Folha de São Paulo**, 09 dez. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/12/1197187-texto-sofisticado-sustenta-bonanca-das-series.shtml>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

MEIO E MENSAGEM. APCA elege os melhores de TV, rádio e cinema. **Meio e mensagem**, 10 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2013/12/10/APCA-elege-os-melhores-de-TV-radio-e-cinema.html>>. Acesso em: 10 jan.2014.

MONTONE, Mônica. Crítica: nova série 3 teresas do canal gnt. **Moniquices**. 16 maio 2013. Disponível em: <<http://www.monicamontone-blog.com/2013/05/critica-nova-serie-3-teresas-do-canal.html>>. Acesso em: 10 set. 2013.