

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Beatriz Holanda dos Reis Dantas de Góes

Melodrama em Maratona: o feitiço em serializados para streaming

São Paulo
2023

BEATRIZ HOLANDA DOS REIS DANTAS DE GÓES

Melodrama em maratona: o efeito em serializados para streaming

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da (ECA/USP).

Dissertação para apresentação ao programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, na Linha de Pesquisa Poéticas e Técnicas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Góes, Beatriz Holanda dos Reis Dantas de
Melodrama em maratona: o efeito em serializados
para streaming / Beatriz Holanda dos Reis Dantas de Góes;
orientador, Patrícia Moran Fernandes. - São Paulo, 2023.
111 p.: il.

Dissertação (Mestrado Profissional) - / Escola de
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Melodrama. 2. Séries. 3. Streaming. 4. Serializado.
5. Narrativa serializada. I. Moran Fernandes, Patrícia.
II. Título.

791.45

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

Antes de qualquer outra menção, um agradecimento especial deve ser feito à Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes. Sei que o caminho foi tortuoso, você tem minhas eternas gratidão e admiração pela paciência e insistência. Sua orientação me fez crescer não apenas como pesquisadora, mas como profissional roteirista também.

Obrigada aos professores doutores Rubens Rewald e Maria Cristina Palma Mungiolli. Seus comentários no exame de qualificação foram fundamentais para o andamento deste trabalho.

Agradeço aos meus alunos, que inúmeras vezes me inspiraram e instigaram a continuar e aprofundar meu percurso até aqui.

Obrigada aos meus colegas de ofício, roteiristas, produtores e executivos, pela paciência e compreensão nos momentos em que precisei me ausentar das minhas atividades para me dedicar à dissertação

Agradeço ao Felipe Moraes, colega de faculdade que tão atenciosamente revisou este texto e seus tópicos quantas vezes foram necessárias.

Obrigada à equipe do Narratologia: Giovana, Rogério, Rafael, Luisa e Sam. Sem vocês, eu jamais conseguiria finalizar esta pesquisa.

Obrigada ao meu companheiro Bruno pelo apoio, compreensão e incentivo em todos os meus sonhos acadêmicos e profissionais.

Por último, mas não menos importante, obrigada a meus pais e meus irmãos por, mesmo não fazendo a menor ideia do que eu estudo, me incentivarem a estudar e a buscar esta pós-graduação. Isso é o que mais importa.

Resumo:

Esta dissertação analisa o efeito do modo melodramático presente na narrativa de um serializado para streaming, a série *Bom dia Verônica*. A pesquisa inicia-se com uma conceituação deste modo e suas diferenciações enquanto gênero, compreendendo as características do melodrama que atravessam inúmeras mídias e formatos, com foco específico na característica da estética do efeito. A partir da discussão dos formatos de série e da narrativa serializada se estabelecem relações deste último com o melodrama em obras como *soap opera* e telenovelas, formatos intrinsecamente relacionados ao gênero. As características do modo melodramático são identificadas na narrativa da série criada originalmente para streaming por Raphael Montes e Ilana Casoy, *Bom dia Verônica*, demonstrando como o modo melodramático faz-se presente na narrativa de uma série serializada.

Palavras-chave: melodrama, modo, efeito, serializado, streaming.

Abstract:

This dissertation analyzes the effectism of the melodramatic mode present in the narrative of a series serialized for streaming, the series *Good Morning Veronica*. The research begins with a conceptualization of the melodramatic mode and its differentiations in relation to genre, understanding the characteristics of melodrama that cross numerous media and formats, with a specific focus on the characteristic of the aesthetics of the effect. Subsequently, the understanding of serial formats and serialized narrative allows finding the relationship between this format and melodrama from works such as soap operas and telenovelas, formats always intrinsically related to the genre. Finally, the characteristics of the melodramatic mode are identified in the narrative of the series originally created for streaming by Raphael Montes and Ilana Casoy, *Good Morning Veronica*, demonstrating how the melodramatic mode is present in the narrative of a series serialized for streaming.

Keywords: melodrama, mode, effect, serial, streaming.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Planta do teatro L'Ambigu Comique
- Figura 2 - Ilustração com vista da plateia do teatro L'Ambigu Comique
- Figura 3 - Imagem do filme *Ricos de Amor*
- Figura 4 - Imagem do filme *Ricos de Amor*
- Figura 5 - Imagem do filme *Ricos de Amor*
- Figura 6 - Imagem do filme *Ricos de Amor*
- Figura 7 - Imagem do filme *Ricos de Amor*
- Figura 8 - Imagem da série *Modern Love*
- Figura 9 - Imagem da série *Black Mirror*
- Figura 10 - Imagem da série *I Love Lucy*
- Figura 11 - Imagem da série *Sai de Baixo*
- Figura 12 - Manchete de notícia sobre a primeira novela da *HBO Max*
- Figura 13 - Imagem da Bíblia da série *Stranger Things*
- Figura 14 - Imagem do quadro da sala de roteiro de *Breaking Bad*
- Figura 15 - Gráfico com divisória de tramas de um episódio de série retirada do livro *Writing the TV Drama Series*
- Figura 16 - Foto dos bastidores da série *The Mandalorian*
- Figura 17 - Foto dos bastidores da série *The Mandalorian*
- Figura 18 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 19 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 20 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 21 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 22 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 23 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 24 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 25 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 26 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 27 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 28 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 29 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 30 - Imagem da série *Bom dia Verônica*
- Figura 31 - Manchete de notícia sobre o sucesso de *Bom dia Verônica*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. Melodrama: gênero ou modo?.....	13
1.1. A origem do melodrama.....	14
1.2 A narrativa melodramática.....	20
1.3. O modo melodramático.....	28
1.4. A estética do efeito.....	33
1.5. Melodrama e os meios do modo.....	36
1.5.1 O gênero das massas.....	37
1.5.2 Melodrama no audiovisual.....	39
2. O contexto das séries de ficção.....	45
2.1. Quatro formas de narrar nas séries de ficção	46
2.1.1 Antologia.....	48
2.1.2 Episódico ou Procedural.....	49
2.1.3 Serializado e Serializado episódico.....	52
2.2. A relação entre o melodrama e o serializado: as <i>soap operas</i>	54
2.3. A influência do romance de folhetim e das telenovelas.....	58
2.4. A narrativa das séries serializadas.....	62
2.4.1 A grande narrativa.....	64
2.4.2 O arco da temporada.....	67
2.4.3 A narrativa episódica.....	72
2.5. Streaming e a mídia da narrativa serializada.....	76
3. O modo melodramático em <i>Bom dia Verônica</i>.....	84
3.1 Análise do primeiro episódio.....	88
3.2 Análise do quarto episódio.....	94
3.3. Análise do oitavo episódio.....	99
3.4. Conclusões.....	104
Considerações finais.....	108
Referências.....	112
Filmografia.....	114

Introdução

As séries vêm tomando o debate cultural desde o fim do século XX e mais significativamente após a ascensão das plataformas de streaming na segunda década do século XXI. Serviços como Netflix, Prime Video, HBO Max, Star+, Disney+ e Paramount+ lideram uma das maiores mudanças da mídia audiovisual desde a criação dos canais a cabo. A transformação relaciona-se ao fim da transmissão de obras audiovisuais em horário fixo, visto que no novo modelo há a biblioteca: um acervo de produções que está disponível a qualquer momento de qualquer dispositivo que tenha acesso à internet. Esta alteração, no entanto, não modifica apenas a programação e a relação do espectador com a obra, mas também faz notar que as “mudanças no negócio televisivo geram mudanças nas obras que são feitas e no que a audiência pode assistir”. (LOTZ, p. 5, 2018).

Uma das maiores modificações revela-se justamente no desenvolvimento de obras serializadas para televisão. Mas o que são serializados? São extensas histórias contadas ao longo de vários episódios e várias temporadas de uma mesma série. De acordo com Mittel (2012, p. 230), “a principal característica da narração serializada é a continuação do enredo que atravessa vários episódios”. Séries de sucesso internacional como *Game of Thrones* (2011, HBO, Inglaterra), *Round 6* (2021, Netflix, Coreia do Sul), *Dark* (2017, Netflix, Alemanha) e *Dom* (2021, Prime Video, Brasil) trouxeram mudanças em gênero, narrativa e estética para as séries de ficção e puderam alcançar este sucesso pelo fato de sua distribuição ocorrer por meio destas plataformas de streaming.

Inovações marcam esta era dos streamings: novos formatos, novos gêneros, novas maneiras de interagir com o espectador. Mas estas séries trazem em sua narrativa não apenas novidades: resgatam também recursos que vão desde os três atos narrativos, como sugeridos por Aristóteles na Antiguidade Clássica, até recursos do gênero melodramático do século XIX. Afinal, quando se observa que a serialidade televisual ocorreu majoritariamente em obras do gênero melodramático como *soap operas* e telenovelas até o final do século XX, começa-se a traçar uma relação entre o melodrama e o formato serializado.

Enquanto roteirista brasileira que atua no mercado audiovisual em séries para plataformas de streaming, uma curiosidade acerca da construção desses serializados surge: certos elementos associados ao melodrama são utilizados com frequência nas séries, mas não necessariamente deixam a obra com o caráter e o tom melodramático comumente relacionado às obras deste gênero. A iniciativa de seguir adiante com esta pesquisa deu-se quando alguns autores como Jason Mittell e Linda Williams apontam esta relação quase indissociável entre

melodrama e serialidade. Entretanto, como ressaltam estes mesmos autores, o que se vê nas séries hoje não é o gênero melodrama, mas sim o modo melodramático.

Esta expressão foi utilizada pela primeira vez pelo teórico Peter Brooks em seu livro *The Melodramatic Imagination*. Apesar de ele não ter conceituado muito claramente o termo, outros autores, como Agustín Zarzosa, contribuíram para sua conceituação. O termo modo é, para as finalidades desta pesquisa, concebido como uma maneira de articular eventos narrativos em determinada obra que se exprimem de maneira melodramática, mas que não se restringe a determinado gênero ou formato e pode ser utilizado em qualquer estilo.

A intenção desta pesquisa é, portanto, compreender se o modo melodramático mostra-se presente na construção de uma narrativa serializada para streaming, sendo que o efeitismo, característica do gênero que faz-se presente no modo, será buscado com maior destaque; e também por acreditar que este recurso do melodrama seja utilizado nas narrativas das séries para streaming com maior frequência. Tendo isso em vista, esta pesquisa terá como objeto a série *Bom dia Verônica* (2020, Netflix), sobre a qual se debruçará para analisar como o modo melodramático se manifesta na dramaturgia.

Evidentemente, assim como quaisquer mídias, a produção cinematográfica para streaming pode ter inúmeros focos, desde projetos autorais até *blockbusters*. Nesta pesquisa, o foco está nas produções consideradas “comerciais”: obras pensadas e construídas para um grande público. Durante o período de realização deste trabalho, de 2020 a 2023, a produção independente brasileira foi imensamente movimentada e fomentada pelas plataformas de streaming internacionais, resultando em inúmeras obras, especialmente séries. Estas obras brasileiras originais para streaming têm, em maior caso, um apelo comercial, sendo pensadas para grandes públicos nacionais e internacionais. Quando observa-se o exemplo das séries nacionais *Bom dia Verônica* (2020, Netflix), *Dom* (2021, Prime Video) e *3%* (2016, Netflix), o sucesso internacional das obras foi notório e, no caso de *Dom*, até maior que o nacional.

Penso que a relevância deste estudo esteja na conexão de um objeto contemporâneo – uma série para streaming – com uma tradição estética muito estudada, o melodrama. Vale ressaltar que todos estes temas são de grande abrangência. Melodrama, séries, narrativa audiovisual e streaming, todos poderiam custar inúmeras páginas para cobrir os desdobramentos de seus debates; por isso, foi necessário um recorte a fim de voltar os esforços para o objetivo desta pesquisa: pensar a presença do modo melodramático na construção da narrativa serializada para streaming, independentemente do gênero.

Acerca do melodrama, a discussão foca no entendimento das características principais de sua narrativa e a distinção entre modo e gênero. O interesse no recurso “feitismo”,

assenta-se no seu papel de elemento mais estruturante, das características do modo melodramático, para a construção dos serializados para streaming. Na narrativa de série, os esforços concentram-se na compreensão do funcionamento da narrativa da série serializada, já que este formato é o mais explorado nas plataformas.

Sobre a escolha do objeto, a série *Bom dia Verônica*, a decisão em analisá-la baseia-se justamente no fato de esta ser uma série de gênero muito bem delimitada: investigação policial. Demonstrar como a presença do modo melodramático pode ser reconhecida na estrutura narrativa de uma série mesmo ela pertencendo a determinado gênero é um desafio que norteou este trabalho. Além disso, a obra traz um caráter social comum ao melodrama latino-americano e costumeiramente presente em obras melodramáticas nacionais, como a telenovela. Inclusive, a própria pesquisa traz muito das poéticas e narrativas das séries norte-americanas, até por este mercado ter mais experiência no desenvolvimento de séries comerciais, além de destacar a importância das telenovelas e folhetins na narrativa das séries brasileiras, já que o melodrama da América Latina tem algumas características distintas quando comparado ao melodrama presente nas *soap operas*, por exemplo.

A pesquisa é estruturada em três capítulos principais. O primeiro capítulo aborda o melodrama enquanto modo e as características de sua narrativa, destacando-se o efeito. Uma breve sùmula da história do gênero faz-se necessária a fim de compreender a sua origem, o contexto e características do mesmo. Uma discussão é muito recorrente em teóricos especialistas em melodrama: o “objetivo do gênero”, no sentido de compreender “porquê o gênero reúne determinadas características”. Os objetivos de maior destaque concentram-se na dicotomia entre virtude e vício, como é defendido pelo teórico Peter Brooks; na elucidação do sofrimento, como argumenta Agustín Zarzosa; e na simplificação dos eventos narrativos a fim de popularizar suas histórias, como alguns teóricos latino-americanos defendem. Apesar de não necessariamente acreditar que haja um objetivo único a um gênero, percebo, enquanto pesquisadora e roteirista, que o didatismo e a simplificação dos eventos narrados apresentam uma orientação determinante em qualquer história do melodrama, e acredito que esta orientação seja o cerne do modo melodramático.

Por este motivo, no primeiro capítulo, a compreensão do modo melodramático recebe esta orientação. O entendimento da estética do efeito e de outros traços do modo melodramático fazem-se presentes na análise da primeira peça melodramática: *Coelina ou l'enfant du mystère*, de Pixérécourt. Ao fim do capítulo, uma breve análise de aspectos do modo melodramático no longa-metragem brasileiro *Ricos de Amor* (2020, Netflix) traz uma primeira amostra de como este modo e seu efeito podem se fazer presentes em uma obra

audiovisual para streaming. A escolha deste longa-metragem deu-se por se tratar de um longa de caráter comercial, alinhado à orientação desta pesquisa, somado ao fato de ele também trazer características do modo melodramático que mais adiante também são identificadas em *Bom dia Verônica*.

O segundo capítulo concentra-se na compreensão da narrativa serializada e sua manifestação no streaming. Inicia-se com a distinção entre os quatro formatos principais de série: antologia, procedural, serializado e serializado episódico. Após esta compreensão, uma investigação acerca da relação entre serializado e melodrama vai desde os romances de folhetim até as *soap operas* e as telenovelas, buscando evidenciar a relação entre ambos. Em seguida, uma conceituação dos principais elementos que constituem a narrativa serializada: a longa narrativa, o arco da temporada e a narrativa episódica. Este capítulo finaliza com a análise desses três elementos narrativos em *Bom dia Verônica*, já iniciando a análise da série.

O terceiro e último capítulo constitui a análise principal desta dissertação: o modo melodramático na série *Bom dia Verônica*, que teve todos os seus oito episódios da primeira temporada lançados de maneira simultânea em primeiro de outubro de 2020. É feito um resumo do enredo da primeira temporada da série, já identificando algumas características gerais do modo melodramático. Em seguida, passa-se à análise de três episódios da primeira temporada: o primeiro, o quarto e o oitavo episódio.

A escolha dos episódios deu-se devido ao cuidado com o primeiro episódio de um serializado, pois nele é estabelecida a grande narrativa da série, assim como o arco da temporada, e também a tendência, se houver, de algum tipo de narrativa episódica. O quarto episódio foi escolhido por trazer de maneira mais evidente alguns elementos do modo melodramático que são visíveis ao longo da série, ao mesmo tempo em que este mesmo episódio traz uma leve diferenciação dos outros dois analisados no que diz respeito a sua estrutura. O oitavo episódio foi selecionado também por conter o encerramento do arco da temporada, ao mesmo tempo em que traz um dos maiores momentos de efeito não apenas desta série, mas da maioria dos serializados: o gancho de uma temporada para outra. A identificação do modo melodramático na narrativa dos episódios da série permite reconhecer um certo padrão no qual o melodrama faz-se presente em uma narrativa de série serializada.

O método da pesquisa está estruturado em dois pilares: revisão bibliográfica e análise filmica. A revisão é necessária a fim de definir o conceito de modo melodramático, assim como compreender os formatos de séries de ficção e a relação da serialidade com o melodrama. A análise filmica faz-se presente nos três capítulos: no primeiro, na análise do longa-metragem *Ricos de Amor*, no qual são analisadas as características do modo

melodramático presentes na narrativa do longa. No segundo, na análise da estrutura narrativa de *Bom dia Verônica*, cujos principais elementos da narrativa serializada são identificados na mesma. O último capítulo é, por si só, uma análise. A série *Bom dia Verônica* é analisada em sua narrativa a fim de identificar como os recursos do modo melodramático, especialmente o efeito, encontram-se associados aos elementos da narrativa de série serializada.

Tapa na cara, choro, maniqueísmo, vingança, revelações estrondosas e vitória da virtude sobre o vício. Se perguntado o que é melodrama, a maior parte das pessoas terá uma resposta que passa por essas expressões elencadas. Mas melodrama vai muito além de lágrimas e excesso. Ele também pode ser um modo cujos elementos mostram-se estruturantes para a narrativa de obras que estão no centro do debate cultural contemporâneo. Notar-se-á que o conceito de modo melodramático dado nesta pesquisa é uma maneira de articular eventos narrativos em determinada obra que se exprimem de maneira melodramática, mas o que é esta maneira de se expressar melodramática? Seria ela justamente o excesso, as lágrimas e as grandiosidades ou apenas um exagero de didatismo a fim de gerar rápido engajamento por parte da audiência? Espero que as páginas a seguir possam trazer elucidações acerca de como este modo flexível pode ser visto como recurso estruturante para a construção de narrativas serializadas para streaming.

1. Melodrama: gênero ou modo?

A palavra melodrama significa, literalmente, ação melódica/cantada. Drama, na origem grega *dran*, quer dizer ação, e melos, melodia¹. A palavra foi utilizada a princípio por Jean Jacques Rousseau para designar uma ópera que carregava “demasiada emoção”² e que era distante da sensação tradicional de horror e compaixão da tragédia; mas não é de interesse desta dissertação explorar este tipo de ópera a qual a palavra *melodrama* primeiramente designou, já que o termo acabou sendo posteriormente associado e conhecido pelas peças francesas a partir do ano de 1800. É de interesse deste texto compreender que tipos de recursos narrativos característicos das peças teatrais melodramáticas atravessaram diferentes mídias e estilos até chegar nas séries de ficção.

O melodrama será apresentado e discutido enquanto espetáculo das paixões, do excesso e do sentimentalismo. Mas o que significa melodrama, por definição? O dicionário Michaelis fornece, como uma das definições: “peça em prosa, acompanhada ou não de música, cujo texto se caracteriza pelo excesso de sentimentalismo, frequentemente patético e grotesco”³. Segundo o pesquisador Ismail Xavier:

Melodrama significa ação, velocidade, efeitos ilusionistas, enredos complicados e cheios do que hoje chamamos ‘golpes de teatro’. Mobiliza atores grandiloquentes, gestos largos, sentimentalismo, a composição do *tableux* - que não satisfariam Diderot que se incomodava com a ‘teatralidade’ quando exibicionista - e o desenvolvimento gradual de toda uma maquinaria manipuladora de cenários e reprodutora de aparências. (XAVIER, 2003, p. 65)

Xavier refere-se ao estilo teatral do gênero original do século XIX. Ele fala de características como sentimentalismo e gestos largos, que são popularmente conhecidos como qualidades do melodrama até hoje. Outro teórico brasileiro que produziu uma obra notável sobre melodrama é Robson Camargo, cujo livro *Gestual, Teatro e Melodrama* traz mais uma concepção que enriquece a abrangência do termo porque já aponta a flexibilidade do melodrama enquanto um conceito que extrapola a categorização de gênero: “O melodrama é mais que um gênero, é uma estrutura dramática em constante diálogo com as formas artísticas contemporâneas e seu sucesso motivou bons e maus resultados, como acontecem com todos

¹ Verbete consultado no dicionário etimológico DELPo da Universidade de São Paulo no dia 10/09/2021: https://delpo.prp.usp.br/~delpo/consulta/consulta_hiperlema.php?hiperlema=melodrama

² JÚNIOR, 2012, p.43: “A palavra melodrama significa, literalmente, drama + melos (música), e indica, em sua origem setecentista, uma ópera teatral com acompanhamento de música. O primeiro a utilizá-lo nesse sentido foi o iluminista Jean-Jacques Rousseau, quando da descrição de uma ópera na qual uma mescla de monólogo, pantomima e acompanhamento orquestral visava a exprimir uma carga emotiva inteiramente distinta daquela observada na tragédia clássica”

³ Consultado no dia 08/04/21 no link: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=melodrama>.

os gêneros populares” (2020, p.79). Ambos autores, Xavier e Camargo, foram escolhidos por este estudo como referências para a conceituação do melodrama porque o primeiro trabalha em sua obra a relação do melodrama teatral com o melodrama audiovisual; o segundo autor, por sua vez, traz um profundo estudo sobre a origem do gênero e valoriza seu vínculo com as obras do circo-teatro, cujo apelo popular é evidente e permanece no melodrama enquanto gênero e modo.

Camargo fala de algo importante para a finalidade desta pesquisa quando diz que melodrama é mais que um gênero. O debate sobre o lugar do melodrama como gênero, modo ou ambos será aprofundado ao longo deste capítulo, mas as mudanças culturais e, principalmente, as alterações na maneira de consumo das séries de ficção, demonstram que o modo melodramático é percebido nessas produções – o que, de forma alguma, anula a relevância ou existência do gênero em si. O termo “modo melodramático” passou a ser muito utilizado na academia após Peter Brooks utilizá-lo em 1995 em seu livro *The Melodramatic Imagination*. Teóricos de séries de ficção acreditam, também, que o que vemos hoje nestas obras é o modo melodramático, e não o gênero.

Acreditando que o melodrama pode ser entendido tanto como gênero quanto como “modo”, o próximo tópico apresentará um percurso histórico de como, a princípio, se originou o gênero melodramático enquanto peça teatral e quais são suas principais características, descrevendo atributos daquele gênero teatral do século XIX que são reconhecidos em serializados para streaming. Após estas reflexões, serão apresentadas visões de diferentes autores e teóricos sobre os conceitos de gênero e modo, a fim de compreender seus pontos de aproximação e diferença, assim como o lugar do melodrama na série feita para o streaming. Ao final deste capítulo, será realizada uma análise do longa-metragem brasileiro *Ricos de Amor*, produzido originalmente para streaming, na qual as características do modo melodramático serão reconhecidas de maneira prática.

1.1 A origem do melodrama

A compreensão da origem do melodrama e da sua formação são de extrema relevância para este estudo, já que dados acerca da sua origem e das suas primeiras obras contribuem para a sua constituição enquanto gênero e, posteriormente, modo, que será visto em inúmeras mídias e plataformas. Neste tópico, será feito um reconhecimento sobre as influências para o gênero melodrama, juntamente da análise da primeira obra melodramática.

A primeira peça considerada um melodrama é representada inicialmente no ano de 1800: *Coelina, ou l'enfant du mystère* (Coelina, ou, a criança do mistério), de Pixérécourt. É curioso que um gênero tenha tão bem marcado e definido a sua origem e a sua primeira peça e, ao mesmo tempo, que isto seja um consenso entre os teóricos. Uma questão relevante, então, se destaca: por que esta peça foi marcada como diferente de todo o resto que se produzia na época? Para entender este motivo, é necessário, antes, compreender o que estava sendo desenvolvido antes deste primeiro ano do século XIX.

Dois outros gêneros foram fundamentais para o desenvolvimento do melodrama: o drama sério burguês e a pantomima. O relato das origens do melodrama se inicia com o drama burguês e com um evento a ser destacado: o cenário do drama no século XVIII estava migrando dos palácios reais para o cotidiano doméstico da burguesia, que cada vez mais ganhava importância social e econômica na revolução industrial. O drama burguês surge com peças comoventes, patriarcais e domésticas, e quebram a “cláusula dos Estados”, o consenso de que as tragédias não podiam representar conflitos de personagens que não fossem divinos, régios ou de alguma relevância aristocrática.

Semideuses, generais e reis são heróis da tragédia, ao passo que a comédia apresenta caracteres de baixa condição, pessoas privadas (...) Em relação à cláusula dos Estados, já se encontram poéticas do século XVI justificativas para o fato de personagens trágicos se comporem de reis, príncipes e generais. (...) [No drama burguês], mais importante que a diferença de que agora são burgueses que agem sobre o palco e não mais príncipes e reis, são a diferença no sentido que tem a representação desse agir e a diferença no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. (SZONDI, 2004, p. 42 - 48)

Desde a tragédia Antiga, realizavam-se peças cujos heróis apenas poderiam ser homens chamados de “elevados”, como Szondi cita acima. O rompimento, por parte do drama burguês, desta cláusula, fora um marco relevante que também foi reproduzido pelo melodrama. A tragédia trazia reis, rainhas e nobres pois estes, também, eram os espectadores da tragédia⁴. O drama burguês trouxe o homem do comércio em cena, porque eram os burgueses que criavam e assistiam a essas peças, como diz SZONDI (2004): “O drama burguês se distingue primariamente da tragédia clássica e heróica por sua referência à realidade” (p. 51). Desta vez, encenações teatrais retratavam conflitos reconhecíveis a uma maior quantidade de pessoas. Mais tarde, o melodrama também repetirá o processo,

⁴ Peter Szondi (2004, p. 44) diz: “Em relação à cláusula dos estados, já se encontram nas poéticas do século XVI justificativas para o fato de os personagens trágicos se comporem de reis, príncipes e generais” e traz o exemplo de Lazare de Baif, que diz “As tragédias foram inventadas primeiramente para mostrar aos reis e aos grandes senhores a incerteza e a lúbrica instabilidade das coisas temporais, a fim de que eles tivessem confiança apenas na virtude”.

encenando intrigas e paixões que se comunicam com uma quantidade ainda maior de pessoas, com histórias feitas para a plebe e os marginalizados.

Um outro ponto no qual o drama burguês também influenciou o melodrama pode ser identificado quando Diderot, um dos mais influentes dramaturgos desse gênero, escreve sobre sua narrativa e defende que as peças devem carregar uma moral muito clara e polarizada: “ele [Diderot] deseja que todas as artes de imitação cooperem com as leis para nos ensinar *a amar a virtude e odiar o vício*” (SZONDI, 2004, p. 127). A moral maniqueísta de que há um vício a ser vencido e uma virtude a ser cultivada não só foi destacada nas peças do drama burguês como também depois foi transmitida para o melodrama.

Mas não apenas o drama burguês influenciou o melodrama. A pantomima, ou melhor, os gêneros dos circo-teatros, também contribuiu para o seu desenvolvimento, e é muitas vezes considerada como a grande progenitora do melodrama⁵. Entretanto, aqui vale um apontamento: Paulo Merisio, em seu texto *Confluências com o melodrama dos circo-teatros: pantomima, commedia dell'arte e Boulevard do Crime*, traz um comentário sobre como os críticos passaram a caracterizar a gênese do melodrama de duas formas gerais: “uma dominante, que o vê como ponto terminal de um percurso; outra, que o caracteriza numa uma visão evolutiva como ponto de partida” (p. 45). A primeira perspectiva trata o melodrama como decadente, uma espécie de versão chula de gêneros “teoricamente superiores” como a tragédia e o drama burguês. A outra, como um aperfeiçoamento da pantomima. Entretanto, não é de interesse desta dissertação imprimir juízo de valor ao melodrama; aqui ele é considerado como um gênero teatral único que, assim como teve suas influências, é capaz de influenciar outros gêneros e formatos. Não à toa o melodrama é frequentemente citado e referido quando renomados teóricos analisam o formato de obra que tanto está em destaque e desenvolvimento a partir da segunda década do século XXI: as séries de ficção. Mas, observando esta segunda “visão” que, segundo Merisio, os críticos exprimiam sobre o melodrama como uma aprimoração da pantomima, é necessário entender do que se trata este gênero:

A pantomima, como texto espetacular⁶, se caracteriza por ser uma forma híbrida, amalgamada não apenas do cruzamento dos gêneros diversos, entre os quais se apresentava, mas que se destinará também à apropriação de culturas distintas. Forma de alto teor farsesco, sempre reforçada em seu caráter de ação mimética, alternava canções e diálogos, silenciosos ou não. (...) A pantomima recusa a distinção entre corpo e fala que se desenvolveu

⁵ BROOKS, 1995, p. 10: “O melodrama de palco nasceu de uma forma muda, a pantomima”.

⁶ Por “texto espetacular”, o autor especifica: “não apenas o texto escrito, quase inexistente, mas toda a inscrição que ocorre, se produz ou se percebe durante um espetáculo, seja auditiva, visual, sensória, memorial etc”. (CAMARGO, 2006, p. 6)

no teatro da palavra escrita representada, engessando o ator em sua gestualidade e em sua livre movimentação corporal, paradoxo que pretendeu distinguir o teatro dramático, como reino da palavra falada, texto-representacional e o da dança, império do corpo e do movimento. (CAMARGO, 2006, P. 6 - 7)

Conhecida por ser gênero da “mímica”, do entretenimento de feiras, a pantomima se desenvolveu fortemente nos dois séculos que antecedem a Revolução Francesa. O tom farsesco, os gestos grandiloquentes e a preferência pela ação mimética reforçam o exagero nas ações. Estes aspectos já relembram a definição de melodrama vista anteriormente, além disso, a pantomima, por ser vista nas feiras, já apresentava um diálogo mais direto com a camada mais pobre da população - também um traço marcante do melodrama.

O tom farsesco da pantomima presente no melodrama implica em uma falta de “realismo” (no sentido de se assimilar mais à realidade) que foi muito aceita pelo público e que era rejeitada pelo drama burguês. Roubine (2003, p. 72) indica que o fracasso de peças como “*O filho Natural*” de Diderot, na França, ao final do século XVIII, poderia estar muito relacionado com a tentativa do que ele chama de “realismo integral”: “a teoria do drama está viciada por uma falha interna: a impossibilidade de cumprir com as exigências de um realismo integral” (p. 73). E ainda cita que os franceses, enquanto negavam a *mise-en-scène* e as encenações que visavam esse “realismo”, acolheram o melodrama: “Apenas as peças enfaticamente melodramáticas de Mercier conquistaram a adesão de seu público-alvo” (p. 72).

Neste momento, entender que o melodrama foi influenciado pelo drama burguês (por meio da quebra da cláusula dos estados e da díade virtude/vício) e pela pantomima (por meio do teor farsesco e dos gestos enfáticos) é suficiente para compreender como se dava o espetáculo do melodrama em si. Ao ter essa compreensão de como se davam esses espetáculos, será possível extrair as principais características melodramáticas que se fazem presentes no modo e, posteriormente, analisá-las na série.

Para Xavier: “O melodrama é um espetáculo que envolve diálogos em prosa, cuja elocução segue o ritmo da fala dramática, não o de uma partitura musical” (XAVIER, 2003, p. 65). Imediatamente um ano após o fim da Revolução Francesa é apresentada a primeira peça melodramática, e as mudanças políticas foram essenciais para prometer o surgimento deste gênero:

Após o édito de liberação de 1771, que estipulava que todo cidadão podia “construir um teatro público e ali fazer representar peças de todos os gêneros, como em todas as sociedades em guerra, crise e revolução, aparece então um entusiasmo desmesurado pelo teatro, lugar privilegiado que

transforma em mitos e maravilhas as situações de violência que as ruas e as assembleias haviam banalizado. (THOMASSEAU, p. 14, 2012.)

O melodrama marca essa mudança para o século XIX, conforme mencionado, a primeira peça considerada oficialmente melodramática é representada no ano de 1800: *Coelina, ou l'enfant du mystère*, de Pixérécourt. E o motivo de essa ter sido considerada a primeira peça melodramática não diz respeito apenas ao seu conteúdo, mas também à maneira como ela foi apresentada: a primeira peça realizada em um grande teatro, após a Revolução Francesa, que permitia a entrada da plebe. As peças melodramáticas passaram a ser uma espécie de festa, pois costumavam terminar com uma canção, e quem estava assistindo também podia subir ao palco para dançar e comemorar com o elenco.

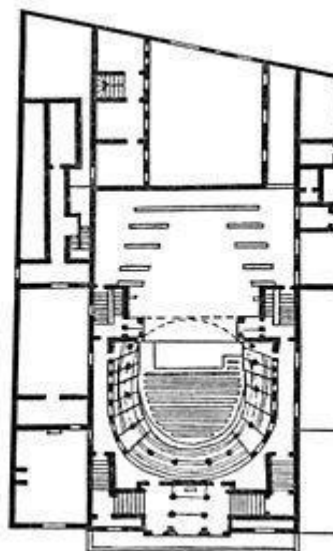
Entretanto, essa aparente liberação citada por Thomasseau vem com restrições: o próprio diálogo, a princípio, é vetado do melodrama. A palavra, a razão, permanecia restrita aos aristocratas. Isto torna-se um grande desafio para uma peça teatral, e Luiz Carlos de Oliveira Jr. apresenta como o melodrama encontrou soluções para contornar essa restrição:

Houve um catalisador histórico no processo: os teatros populares, de segunda categoria, onde o melodrama rapidamente obteve sucesso, estavam obrigatoriamente restritos ao drama mudo (...). Somente alguns poucos teatros legitimados pelo governo podiam encenar espetáculos baseados na palavra, vista como um privilégio da alta cultura. Dirigindo-se a uma palavra inculta, o melodrama desenvolveu um vasto espectro de alternativas semânticas para expressar o mundo das paixões e dos sentimentos. (JÚNIOR, 2014, p. 8)

A fim de compreender melhor como se dava uma peça deste gênero e quais as características (ou figuras de linguagem) que marcam o início do melodrama, será agora relatada a peça: *Coelina, ou l'enfant du mystère* e, para tal, os trabalhos de CAMARGO (2020) e THOMASSEAU (2012) foram utilizados como referência. A peça de Pixérécourt fora baseada em um folhetim homônimo de Ducray-Duminil e conta a história de Coelina, uma órfã e herdeira de uma grande fortuna administrada pelo seu tio Doufour, que mora na mesma casa que ele e seu primo Stéphan, filho de Doufour. Coelina e Stéphan estão apaixonados um pelo outro e pretendem se casar. Do outro lado, o vilão Truguelin, outro tio de Coelina, tenta fazer de tudo para casá-la com o seu próprio filho. Por último, há também Francisque, um homem velho, mudo e maltratado que será mais tarde revelado como verdadeiro pai da protagonista. A peça se desdobrará em inúmeras reviravoltas, vilanias e atos de virtude que culminarão, evidentemente, com a virtude vencendo o vício e o casamento de Coelina e Stéphan. A intenção aqui não é fazer uma decupagem da peça

original, mas ressaltar como os traços do primeiro melodrama, que vieram a se tornar característicos do gênero e do modo, aparecem claramente já aqui.

Figuras 1 e 2: À esquerda, planta do teatro Théâtre de l'Ambigu-Comique, lugar onde *Coelina* foi apresentando pela primeira vez em 2 de setembro de 1800. À direita, visão da plateia do mesmo teatro.



Vue intérieure de la Salle
de L'AMBIGU COMIQUE.

Fonte: Les Archives du Spectacle

A peça em três atos se inicia com Coelina expondo para uma governanta e, conseqüentemente, para o público, o quanto ela detesta o filho de Truguelin e ama Stéphaney. É uma cena expositiva, que diz ao espectador tudo o que ele precisa saber para iniciar a peça, e marca o grande conflito da narrativa: o casamento de Coelina e com quem ficará a fortuna herdada da jovem. Todo o diálogo é feito com grandes gestos, e as conversas são curtas, rápidas e rimadas.

O andarilho mudo Francisque é acolhido na casa de Dufour, onde moram Coelina e Stéphaney. Ao chegar na residência para fazer uma investida na mão de Coelina para seu filho, Truguelin é reconhecido por Francisque como um de seus agressores do passado. Truguelin arma para assassinar Francisque que, com a ajuda de Coelina, consegue se livrar da ameaça. Truguelin é desmascarado e Dufour o expulsa, decidindo então que Stéphaney e Coelina devem se casar.

No segundo ato, durante o noivado, uma grande revelação acontece: Dufour não é tio de Coelina e, portanto, não deveria administrar as riquezas da menina. Na mesma cena, também se revela que Francisque é o verdadeiro pai de Coelina. A jovem então foge com Francisque, e ambos são perseguidos por Truguelin, sendo que a polícia também vai atrás do vilão.

No terceiro ato, Coelina e Francisque armam uma emboscada e capturam Truguelin, que é entregue à polícia. Uma última revelação surpreendente traz a informação de que Francisque se casou com a cunhada de Dufour em segredo. Ou seja, Dufour tinha o direito de administrar a fortuna sim. Stéphanie e Coelina, agora, podem ficar juntos sem qualquer obstáculo. Em um retrato simbólico em que a virtude vence o vício, o refrão da última canção de Coelina é “Zig Zig Dão Dão / Nada esquenta a cabeça como uma boa ação”.

A seguir, a identificação dos elementos da narrativa do melodrama a partir do enredo da sua primeira peça esclarecerão características do gênero que também podem ser vistas no modo melodramático.

1.2 A narrativa melodramática

Como esses recursos do melodrama teatral atravessaram formatos diferentes, o enredo de *Coelina* será analisado, a fim de identificar o que caracteriza o “melodramático”. Mas, antes de falar das características, é importante compreender alguns princípios básicos da narrativa do melodrama que não são exclusivos do gênero mas que antecedem as suas qualidades próprias além de, por caráter categórico, compreender o conceito de narrativa que será utilizado neste estudo. Bordwell, na introdução do seu livro *Narration in Fiction Film* (1985, p. 4), diferencia a narrativa cinematográfica entre duas distinções gerais: a primeira, a narrativa mimética, que está mais relacionada com o ato de mostrar, em que o narrador some, o drama é preferido em detrimento do épico e do lírico, e a transparência e o ilusionismo são favoritos. Esta primeira, muito utilizada no cinema clássico norte-americano, tem suas origens que remontam à tragédia grega e se aproxima daquela narrativa da *techné* na *Poética* normativa de Aristóteles. Na segunda, a narrativa diegética, aquela que prefere os gêneros épico e lírico, em que o contar é preferido em detrimento do mostrar, e na qual a opacidade substitui a transparência. Esta segunda forma de narrar pode ser vista mais claramente nos filmes de vanguarda europeus dos anos 50 a 80, e em peças de Brecht ou Tchekov.

As teorias miméticas concebem a narração como a apresentação de um espetáculo: uma exibição. Observe, aliás, que uma vez que a diferença se aplica apenas ao “modo” de imitação, qualquer teoria pode ser aplicada a qualquer meio. Você pode sustentar uma teoria mimética do romance se acreditar que os métodos narrativos de uma ficção se assemelham aos do drama, assim como poderá sustentar uma teoria diegética da pintura se considerar que o espetáculo visual é análogo à transmissão linguística. A distinção aristotélica nos permite comparar as duas principais tradições de

representação narrativa e examinar como a teoria do cinema se baseou em cada uma delas.⁷ (BORDWELL, 1985, p. 3)

É complicado afirmar que uma narrativa funciona de maneira exclusivamente mimética ou diegética, especialmente quando fala-se de cinema: inúmeros elementos diegéticos e extra-diegéticos como transições, narrações e títulos são utilizados de maneira ostensiva. Para a proposta desta dissertação, o primeiro conceito, de narrativa mimética, será mais utilizado, já que as peças melodramáticas e as séries para o grande público aproximam-se muito mais desta maneira de narrar mimética e do gênero dramático. Além disso, o melodrama é conhecido como a “tragédia popularizada”⁸, fazendo referência ao gênero da tragédia que, tanto defendido por Aristóteles, é uma ação mimética.

Apesar de Bordwell falar de cinema, ele parte de tragédias e peças; por este motivo, e já fazendo uma interlocução com o audiovisual, suas classificações são utilizadas como referência. Sobre esta maneira de narrar mimética, predominantemente aristotélica, vale a pena compreender como o próprio Aristóteles conceitua essa mimesis: “Enredo é a mimesis da ação (drama), pois denomino enredo a isto: a organização das ações e caráter segundo aquilo que dissemos serem os agentes.” (ARISTÓTELES, 2018, p. 47). Será entendido como narrativa, para esta dissertação, a organização das ações de determinado enredo; e a narrativa mimética, de maneira resumida, é esta organização da história a partir de agentes (atores representando personagens).

Ao se apreender a narrativa como uma organização de ações, há alguns princípios desta organização de ações, segundo este ponto de vista mimético, que valem ser citados e que ocorrem nas narrativas do melodrama. A maior parte deles o melodrama carrega desde suas origens teatrais e levará à sua forma cinematográfica: a teoria dos três atos, a conclusão moralizante e a causalidade lógica. Atribuem-se os três atos narrativos à Aristóteles, quando determinou que o drama deveria ter começo, meio e fim: “inteiro é o que tem princípio, meio e fim”. (ARISTÓTELES, 2018, p. 53). Thomasseau e outros autores confirmam⁹ que as peças melodramáticas clássicas são divididas nestes três atos. Essa própria estrutura de três atos sugerida por Aristóteles será mais tarde explorada no cinema clássico de Hollywood e nos

⁷ Traduzido do original em inglês: Mimetic theories conceive of narration as the presentation of a spectacle: a showing. Note, incidentally, that since the difference applies only to “mode” of imitation, either theory may be applied to any medium. You can hold a mimetic theory of the novel if you believe the narrational methods of a fiction to resemble those of drama, as you can hold a diegetic theory of painting if you posit visual spectacle to be analogous to linguistic transmission. The Aristotelian distinction enables us to compare the two principal traditions of narrative representation and to examine how film theory has drawn upon each one.

⁸ Silva Oroz dedica um tópico de seu livro *Melodrama: cinema de lágrimas da América Latina*, para retratar as similaridades entre a tragédia e o melodrama, inclusive apelidando o melodrama de “A tragédia popularizada”.

⁹ “Foi sobretudo a propósito do respeito à regra dos três atos que os melodramaturgos mais procuraram se justificar”. (Thomasseau, 2012, p. 29).

manuais de roteiro, como Bordwell explica: “Extrapolando da sugestão de Aristóteles de que a história deve ter um começo, um meio e um fim, ambos Constance Nash e Oakley's *Screenwriters Handbook* (1978) e Syd Field's *Screenplay* (1979) propõem uma estrutura de três atos”¹⁰ (BORDWELL, 2006, p. 28). No Brasil, o autor e roteirista Doc Comparato contribuiu para a disseminação desta teoria.

As narrativas do melodrama também costumam apresentar causalidade lógica ao organizar a cronologia dos eventos da trama: tudo acontece em ordem cronológica e causal, ou seja, um evento gera outro, que gera outro, que gera outro, até chegar na sua conclusão. Os eventos da narrativa funcionam como engrenagens que movimentam o enredo: “Continuidade temporal e ação (...) eram fundamentais para o melodrama teatral. (...) Assim, o cinema tomará e aperfeiçoará estes efeitos teatrais, contando, também, com a fotografia”. (OROZ, 1992, p. 26). Como Silvia Oroz diz, são estruturas reconhecidas desde o melodrama teatral e que também podem ser vistas no melodrama do estilo cinematográfico. Xavier (2012) explora essa transição dos recursos do melodrama teatral para o cinematográfico, como pode ser visto na citação abaixo:

Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações de acesso a uma verdade que se revela após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e nos sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado. (XAVIER, 2012, p. 39).

A partir desta citação de Xavier, é possível identificar algumas características do melodrama, como: excesso, mistérios e revelações, vilanias (personagens), intensidade nas ações e nos sentimentos, reviravoltas, efeito, reconhecimento da virtude e do vício (maniqueísmo). Sobre esta última característica, é interessante valorizar o quanto, desde os primórdios da humanidade, há valores morais tomados como verdade em uma peça de ficção; e todas as características citadas valorizam este mundo de verdades organizadas em uma história de mentira.

A partir de agora, os principais elementos da narrativa melodramática serão caracterizados e, além desses já citados, também será feita explanação sobre ilusionismo e sentimentalismo. Essas características estabelecem os pilares do modo melodramático.

¹⁰ Traduzido do original como: Extrapolating from Aristotle's suggestion that story should have a beginning, a middle and an end, both Constance Nash and Virginia's Oakley's *Screenwriters Handbook* (1978) and Syd Field's *Screenplay* (1979) propose a three-act structure.

1) Excesso: talvez as características mais marcantes e conhecidas do melodrama sejam o excesso e o exagerado. O excesso do melodrama faz parte da sua estética desde a sua origem, e o início deste traço pode ser identificado desde a pantomima:

A pantomima recusa a distinção entre corpo e fala que se desenvolveu no teatro da palavra escrita representada, engessando o ator em sua gestualidade e em sua livre movimentação corporal, paradoxo que pretendeu distinguir o teatro dramático, como reino da palavra falada, texto-representacional e o da dança, império do corpo e do movimento. Esta acabou sendo uma das razões da representação do ator evoluir (ou involuir), sobretudo no teatro dramático europeu do século XX, para a ausência ou minimização gestual. Neste enquadramento, a gestualidade desenvolvida pelo melodrama, pela *commedia dell'arte*, pelo teatro das feiras, pela pantomima, tornou-se “excessiva”. (CAMARGO, 2020, p. 90)

O excesso do melodrama existe para não deixar dúvidas sobre as intenções dos personagens, para não abrir espaço para ambiguidade, para garantir a facilidade de compreensão de seus signos e da sua narrativa. Também é possível interpretar o excesso como uma redundância de informações: para que todos entendam quem é “do mal” e quem é “do bem”, o melodrama repete as intenções dos personagens, seus nomes e suas características; esta redundância ajuda o espectador mais desatento a se situar e não perder a organização dos eventos da narrativa e se seus agentes. O excesso acontece em várias instâncias, desde o gestual do ator até acontecimentos na narrativa. Tomemos como exemplo *Coelina*: a revelação de que Dufour não é seu tio não se passa em uma conversa discreta, ela ocorre no meio do noivado de Coelina com Stéphanie, e a carta é lida para todos presentes no ambiente, para todos reagirem. As descrições e as contenções não fazem parte do escopo do melodrama. Esta característica do excesso e das repetições que visam didatismo será identificada também na série *Bom dia Verônica*, como uma das principais utilizações do modo melodramático na narrativa serializada.

2) Ilusionismo: apesar de não ser característica exclusiva do melodrama, também vale à pena ser ressaltado, já que é essencial para a relação entre público e obra e torna-se recurso fundamental para a operação do modo melodramático. Xavier acrescenta: “O ilusionismo, fonte do envolvimento da plateia, é então assumido como fonte privilegiada no caminho da compreensão da experiência humana, da assimilação de valores, da explicitação de movimentos do coração”. (2003, p. 39).

É por meio deste ilusionismo, deste envolvimento com a plateia, que os eventos e as informações da narrativa alcançam o espectador. Além disso, o ilusionismo, de acordo com

Bordwell¹¹, prevê um assistir passivo por parte da audiência, presumindo que todas as informações, os eventos e as tramas serão claras e sem ambiguidade, intuindo uma passividade por parte do espectador, que apenas funciona como receptor das informações, sem precisar preencher possíveis lacunas deixadas pela história e tomando tudo o que acontece na trama como verdade para o universo ficcional. As séries de ficção para grande público também adotam o ilusionismo em suas narrativas.

3) Mistérios e revelações: as grandes revelações compõem o melodrama pois são ações cheias de tensão dramática - e, por que não, cheias de *pathos* -, que mudam o rumo da narrativa, o momento em que o espectador se vê surpreendido por um segredo que deixa a narrativa mais interessante: “a intromissão proposital do inesperado na ação, ele é quem ‘viola o curso dos eventos’. O conhecido torna-se novamente desconhecido, subvertendo o que havia sido entendido pelo espectador (GEROULD, 1978b,157)”. (CAMARGO, 2020, p. 290). Em *Coelina*, as dúvidas acerca da identidade de seu pai e a verdade sobre seu passado geram inúmeras reviravoltas e mistérios ao longo da história.

4) Vilanias: a figura do vilão construído no melodrama perdura até hoje no imaginário cultural. Vilão, da palavra vila¹², remete a um ser puramente vil. A palavra surgiu na Idade Média, quando os burgos (vilas) rodeavam os feudos. Aqueles que estavam fora dos feudos, ou seja, fora da proteção política do Senhor Feudal e da religião nele instaurada, imediatamente eram identificados como maléficos e ameaçadores. O vilão, no melodrama, tem alguns tipos frequentes, como o “gênio mau da família” (o conspirador) ou “o fidalgo malvado” (o tirano) mas, de uma forma geral “são geralmente ateus, frequentemente estrangeiros, marginais, forçados ou desertores do exército de Napoleão na Grande Armada”. (THOMASSEAU, 2012, p. 40). Não é estranho, também, que estes vilões passem uma aparência de bonzinhos durante uma parte inicial da trama para depois revelarem sua verdadeira natureza vil, trabalhando na chave dos mistérios e revelações, como citados anteriormente.

O personagem vilanesco imediatamente nos invoca outro personagem essencial: o herói do melodrama. Em geral, não tem defeitos ou, se tem, são defeitos sutis como inocência e desatenção. Comumente, o herói do melodrama é injustiçado, pobre e provavelmente enriquecerá ao final da trama, por meio de casamento ou por alguma herança que não sabia

¹¹Illusionist theory emphasizes the deceptive quality of projected movement or of shot space: the spectator is duped into taking image for reality. (BORDWELL, 1988, p. 7)

¹² Vilão, na sua origem latina, significa “habitante da vila”. Fonte: Dicionário Merriam Webster: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/the-villain-in-the-history-of-the-word-villain-isnt-the-villain>
Acesso em 13/02/2023

que detinha (os dois acontecem no caso de *Coelina*, exceto o fato de que a sua herança era conhecida desde o início). “O herói ou heroína segue, com efeito, um percurso semeado de obstáculos que o tornará melhor e ao mesmo tempo reconhecido ante a divindade”. (THOMASSEAU, 2012, p. 35). É importante citar também o quanto eventos externos e completamente fora do alcance do protagonista também acontecem com frequência para este herói. “No melodrama, na maior parte das vezes, o controle social é maior; as personagens submetem-se quase totalmente a seu destino e apenas se desvencilham pela interferência de fatores externos, e o acaso e a natureza determinam o humano”. (CAMARGO, 2020, 199).

A função do herói do melodrama é, então, ter alguma reação diante dos eventos que lhe acontecessem. Raramente este personagem tomará atitudes que iniciam conflitos, os conflitos chegam até ele, que reage a estes; a exemplo de *Coelina*: ela não teve controle sobre Truguelin ameaçar Francisque, tampouco sobre a carta que conta do seu pai biológico; estas atitudes mais proativas, inclusive, costumam ficar para o vilão. Oroz conclui o pensamento de que “comunicação significa aventura, e isto é o que a narrativa do melodrama propõe através de histórias ricas em pathos, onde o fatum grego - sorte manipulada malignamente pelos deuses - se converte em fatalidade” (1992, p. 73). Além disso, claro, o herói do melodrama cultiva as maiores virtudes como pureza, honestidade e resiliência: “A característica essencial de todo herói do melodrama é de ser puro e sem manchas, e de opor às obscuras intenções do vilão uma virtude sem defeitos”. (THOMASSEAU, 2012, p. 43). Outros arquétipos do melodrama para personagens também ocorrem, como o doente, a criança, a mãe solteira (na América Latina) e o bobo da corte, visto que a presença de arquétipos facilmente reconhecidos pelo público contribuem não somente para facilitar o entendimento da narrativa, mas também para perpetuar a moral: “a construção arquetípica dos personagens é uma característica da produção cultural, pois através deles é que se imprime, com absoluta clareza, a moral social, articuladora fundamental de tal produção (OROZ, 1992, p. 32).

5) Maniqueísmo: para esta característica, retorna-se às origens do drama burguês e ao desejo de amar a virtude e detestar o vício. A clara distinção entre bem e mal, divididos em binômios, completamente opostos, ajuda também no didatismo: se não há conceitos e personagens complexos e contraditórios, torna-se mais fácil de compreender a narrativa. “As histórias contadas têm uma característica essencial: a falta de ambivalência, que não permite dúvidas sobre a sua moral. Esta é uma característica da produção da cultura de massas”. (OROZ, 1992, p. 73). Brooks, em seu trabalho sobre o modo melodramático (ao qual daremos bastante atenção um pouco mais abaixo), coloca as críticas que recebeu por ressaltar o quanto o melodrama carrega essa polarização moral. “Minha tese foi criticada por enfatizar

demais a dimensão ética do melodrama, sua tendência por postular uma moral.” (BROOKS, 1995, p. 8). Apesar de esta não ser uma característica notada nas séries de ficção para streaming, o conceito de maniqueísmo será recuperado no debate sobre o conceito de modo.

6) Sentimentalismo: é um outro aspecto do melodrama muito conhecido. Ele diz respeito a toda a manipulação dos sentimentos da plateia que o melodrama faz. “Como prática artística, o melodrama estabelece um importante laboratório de experimentação de técnicas de palco e de engendramento dos sentimentos de sua plateia”. (CAMARGO, 2020, p. 83). Provocar fortes sentimentos na plateia já vinha sendo uma proposta inclusive do drama burguês. Na América Latina, já no estilo cinematográfico, o melodrama foi muito associado às lágrimas:

O melodrama cinematográfico latino-americano instala uma narrativa com princípios formais e uma visão do mundo definidos pelo binômio sentimentalismo/lágrimas. Dessa maneira, recupera-se a tradição do sentimentalismo do século XVIII, cujas lágrimas não apenas eram permitidas como eram um valor. (OROZ, 1992, p. 74).

Oroz se detém bastante, em seu trabalho, em como no cinema há essa associação entre lágrimas e melodrama, especialmente na América Latina. Levar o espectador ao choro é uma manipulação do melodrama para gerar-lhe sentimentos intensos, como Oroz também cita, dessa riqueza em pathos: “Os núcleos de conflitos das tragédias, como: paixão/dever; bem/mal; amor/poder etc. passaram para o melodrama num esquema binário e apresentam-se, como no drama clássico, em histórias ricas em pathos; que induzem sentimentos de piedade ou tristeza”. (OROZ, 1992, p. 32).

Ainda sobre o melodrama, e dentro chave do sentimentalismo, é importante ressaltar a presença do sofrimento como característica estruturante do melodrama. Para o teórico Augustín Zarzosa, inclusive, como será citado posteriormente, o que diferencia o modo melodramático de todos os outros é o axioma do sofrimento, alegando que o maior “objetivo” do melodrama não é trabalhar a virtude e o vício, explicando que “o sofrimento - ou, mais especificamente, sua falta de sentido. (...) O melodrama muda o senso de virtude e vício para determinar qual sofrimento é legítimo ou visível, e qual torna-se invisível ou abstrato”. (ZARZOSA, p. 2013, 17).

7) Tramas comuns ao melodrama: como todo gênero, há alguns tipos de fenômenos, intrigas e resoluções comuns ao melodrama, como casamento, vingança, redenção e perseguição. Para além das tramas recorrentes, há também a presença constante de arquétipos de personagens, já citados acima, pois “o melodrama insistiu com esquemas de sucesso que

se repetem, para não frustrar as expectativas do público, que espera aquilo que já conhece” (OROZ, 1992, p. 96).

De forma resumida, essas são algumas características da narrativa do melodrama, que serão revisitadas ao longo da pesquisa. Reitera-se, todavia, que a estética do efeito, o efeito, também é uma marcante característica do melodrama que será explorada mais abaixo por ser o recurso destaque deste texto. Neste momento, conclui-se a compreensão do modo melodramático: além de compreender o sentido do conceito modo, também foi possível entender a origem das características que compõem o modo melodramático, dando destaque específico para o efeito. A partir deste momento, adentra-se ao debate da conceituação de “modo melodramático”.

1.3 Modo Melodramático

Arlindo Machado, em sua teorização sobre televisão, levanta uma questão relevante ao questionar se “acabaram-se realmente os gêneros ou nossos conceitos de gênero não são mais o suficiente para dar conta da complexidade dos fenômenos que encontramos?” (2000, p. 68). Nesta tentativa de buscar um conceito que seja capaz de dar conta de fenômenos inovadores para novas produções e distribuições, como o streaming, o termo modo parece ser capaz de abarcar essas transformações do gênero e, inclusive, a identificação do melodrama em outros estilos que não o da sua origem.

Um ponto central do desenvolvimento deste raciocínio é o trabalho de Brooks, que abriu portas para que, décadas depois, quando teóricos de narrativas seriadas fossem estudar o melodrama, fizessem uso do conceito deste autor para abordar o gênero nas séries. Brooks cunhou o termo “modo melodramático” e o utilizou em seu livro para qualificar determinados aspectos nas obras de Balzac e Henry James, por exemplo. Apesar do pioneirismo de Brooks em sua conceituação, algumas ressalvas são necessárias: Brooks não é tão categórico no que diz respeito ao termo “modo”, deixando o mesmo aberto a interpretações. O desenvolvimento posterior do conceito por outros autores, como Augustín Zarzosa e David Bordwell, incrementa o debate e adiciona camadas ao conceito. Ao longo dos próximos parágrafos, outras definições para modo e para “modo melodramático” serão exploradas, a fim de investigar qual dos conceitos funciona para a contemporaneidade das séries de ficção para streaming.

A intenção de buscar a conceituação de “modo” para o debate do melodrama nas séries se tornou um parâmetro estruturante para esta pesquisa porque o conceito de gênero

parece estar sempre associado a um estilo e a uma maneira específica de construir uma obra. Por mais que vários teóricos tenham suas próprias conceituações de modo, parece ser consensual que o melodrama não é apenas um gênero, mas também um modo. Zarzosa (2010) desenvolve que a caracterização de modo não indica especificamente uma categoria crítica e acadêmica, mas acabou se tornando uma saída estratégica para resolver um problema prático: este gênero, nascido no teatro, agora se faz presente em outras mídias como literatura, rádio, cinema e televisão. O conceito de gênero para Bakhtin acrescenta ao debate porque revela que o melodrama, hoje, também pode ser retratado como gênero: “O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero” (BAKHTIN, 2010, p. 120).

Bakhtin, em seu texto, apesar de falar especificamente sobre literatura, marca o quanto um gênero sofre modificações. Chamar o melodrama de modo e não de gênero não é dizer que o modo é flexível e muda, porque o gênero também muda. A grande questão, inclusive na qual Brooks se ampara, é desassociar o melodrama de um estilo específico ao chamá-lo de modo. Entretanto, o conceito de modo não é simplesmente uma *categoria* que permite um gênero ser encontrado em diferentes estilos, mas sim um modificador capaz de dar determinado tom a certas propriedades dentro de uma obra. Isso indica que o modo melodramático em uma série audiovisual ou em um romance de folhetim não significa simplesmente que há melodrama em uma obra que não é teatral, mas que a narrativa terá determinadas características por conter o modo melodramático e, mais importante, independentemente do gênero da obra – seja de terror ou de comédia, o modo melodramático poderá se fazer presente.

Brooks é o primeiro a indicar como o melodrama permeia a nossa cultura e o nosso imaginário muito mais do que como um gênero. Diferente de gêneros como tragédia e comédia, que fazem parte da cultura humana há mais de vinte séculos, o melodrama é um gênero moderno, desenvolvido principalmente no século XIX e, ainda assim, consegue se fazer presente em inúmeras formas dois séculos depois justamente por ser um modo flexível, como indica o autor: “Conhecemos suas limitações (do melodrama), seus efeitos mais fáceis e suas excitações mais inautênticas, mas também aprendemos que é um modo excepcionalmente flexível e adaptável que pode fazer coisas por nós que outros gêneros e

modos não podem”¹³. (BROOKS, 2009, p. 12). Ele também diz que o modo melodramático é uma maneira de se dramatizar em uma obra, uma dramatização cheia de extravagâncias, excessos e moralismo.

Em ensinamentos sobre inúmeros autores (...), me vi utilizando o adjetivo ‘melodramático’. Parecia descrever, como nenhuma outra palavra, a maneira de suas dramatizações, especialmente a extravagância de certas representações, e a intensidade moral intrínseca à consciência dos personagens . (BROOKS, 1995, p. 12)¹⁴

Ainda assim, no livro de Brooks, o conceito de modo soa muito vago. A falta de nitidez sobre o termo “modo melodramático” e a ausência de conceituação para “modo” fazem com que os estudos desta dissertação perpassem por outros autores a fim de encontrar um embasamento mais sólido para o conceito, ainda sem se afastar de Brooks. Outros teóricos, como o próprio Zarzosa¹⁵, expõem exatamente sobre isso. Ele aponta que Brooks não deixou claro o conceito de modo e, desde seu uso em sua análise sobre Balzac, inúmeros autores passaram a entender que todos os elementos considerados “melodramáticos” que extrapolam o melodrama do teatro e invadem outras mídias podem ser chamados de características do *modo melodramático*.

Nos estudos de cinema, o termo ampliou o escopo limitado do gênero melodrama: Thomas Elsaesser caracterizou todo drama de cinema mudo como melodramático; Christine Gledhill descreveu gêneros masculinos como o faroeste e o filme de gângster como melodramas; e Linda Williams propôs o melodrama como o modo dominante na literatura, teatro, cinema e televisão americanos . (ZARZOSA, 2010, p. 237)¹⁶.

Zarzosa cita figuras da academia que fizeram uso deste termo, dedicou-se a entender melhor este conceito de modo e encontrou algumas conceituações em seu estudo *Refiguring Melodrama in Film and Television: Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects* (2012). O estudo de Zarzosa merece citação porque a sua obra encontra-se num lugar central de debate e investigação sobre os conceitos de modo e modo melodramático.

¹³ Texto original de Brooks: We know its (melodrama’s) limitations, its easier effects, and its more inauthentic thrills, but we have also learned that it is an exceptionally supple and adaptable mode that can do things for us that other genres and modes can’t.

¹⁴ In teachings about a number of authors (...) I found myself using the adjective melodramatic. It seemed to describe, as no other word did, the mode of their dramatizations, especially the extravagance of certain representations, and the intensity of moral claim impinging on their characters’s consciousness. (BROOKS, 1995, p. 12)

¹⁵ “Enquanto a noção de gênero sugere uma categoria dentro de um meio artístico, a noção de modo sugere afinidade independente de meio”

¹⁶ Texto original de Zarzosa. “In film studies, the term has extended the limited scope of the melodrama genre: Thomas Elsaesser has characterized all silent-film drama as melodramatic; Christine Gledhill has described male genres such as the Western and the gangster film as melodramas; and Linda Williams has proposed melodrama as the dominant mode in American literature, stage, film, and television”

Para Zarzosa, Brooks apenas faz uso do termo “modo” para ter a possibilidade de transformar o adjetivo melodramático em “modo melodramático”. Apesar de reconhecer a falta de clareza de Brooks sobre o conceito, deve-se levar em consideração que este autor também trouxe preceitos e indagações relevantes para a história do melodrama e a sua maneira de operar, especialmente no âmbito literário (o qual se propôs a analisar) como em: “Talvez seja parte de nossa sofisticação pós-moderna que não aceitamos mais o melodrama "puro" - talvez ninguém nunca tenha aceitado - mas sempre com um certo distanciamento irônico”. (BROOKS, 1995, p. 9). É raro encontrar aquele mesmo melodrama visto nas primeiras peças teatrais pós-revolução, mas há, na cultura atual, elementos do melodrama que são deslocados do gênero teatral e encontrados em diferentes formas em novas narrativas. É aí que mora o conceito de modo para Brooks: o modo melodramático é composto por características e elementos do gênero melodramático, mas não abarca todos os elementos estéticos que originalmente definiram o gênero, além de contar com uma flexibilidade muito maior para que estes elementos possam ser utilizados dentro de outros gêneros, formatos e estilos de tal modo que estes não se tornem melodrama puro. Como o próprio Zarzosa diz, em “modo melodramático”: “Melodramático se refere a um tom comum que permeia trabalhos com diferentes estruturas” (ZARZOSA, 2012, p. 10).

Para Brooks, enquanto o gênero é composto por uma série de características, o modo envolve as possibilidades de condições sociais para a contínua relevância do gênero. Isso significa que a perpetuação de determinados elementos poéticos do melodrama, a fim de que ele seja reconhecido em diferentes mídias e formas, é a manifestação do modo melodramático. Brooks passa a classificar o melodrama como modo porque ele sai do teatro e passa a se manifestar em filmes, livros e, principalmente, na maneira de uma determinada sociedade pensar. O grande problema deste autor é que não há um empenho em definir exatamente o que é modo, então tudo o que se debate sobre o conceito de modo de Brooks é interpretado a partir de seus textos. Para Zarzosa, esta concepção de Brooks não faz sentido pois:

Constitui um exemplo clássico de reificação, provendo um conceito de reflexão com poder gerativo - e não meramente explicativo -, tornando um efeito em uma causa. No trabalho de Brooks sobre o *modo melodramático*, ele fala de um movimento “de adjetivo para substantivo”. O substantivo *modo* funciona como um receptáculo que simplesmente dá substância ao adjetivo *melodramático*, tornando a qualidade em um corpo com a capacidade de qualificar outros corpos. (ZARZOSA, 2012, p. 11)

Para Zarzosa, a essência do melodrama consiste em redistribuir o axioma do sofrimento; já a sua aplicação prática refere-se às infinitas maneiras de expressar essa

redistribuição. Neste ponto, discordo de Zarzosa quando diz que a essência do melodrama é o sofrimento, pois, como já foi visto até o momento, colocar o sofrimento como primeiro plano do melodrama parece desmerecer um dos seus aspectos mais marcantes à sua história e constituição: o didatismo e a determinação em criar uma narrativa de fácil compreensão para quem assistisse ditam várias outras características do gênero, o autor parece se concentrar em buscar um lugar fixo para o melodrama que talvez não haja. A explicação teórica de Zarzosa para modo, no entanto, contribui para o debate, quando diz que: “enquanto gêneros dividem um universo em termos de similaridades e diferenças, o modo é a maneira de expressar ou modificar um todo”. Zarzosa, então, classifica gêneros como aqueles que excluem ou incluem elementos em um universo ficcional, enquanto o modo é a maneira como este universo será expressado para o espectador. Além deste conceito de Zarzosa e das considerações de Brooks, o conceito de modo de David Bordwell também é relevante.

Bordwell, cuja vasta obra acadêmica permeia inúmeros assuntos, inclusive a crise de grandes teorias, é o último autor levado em consideração neste tópico no que diz respeito à conceituação de “modo”. Em seu livro *Narration in Fiction Film*, indica:

Um modo narrativo é um conjunto distinto de normas de construção e compreensão narrativa. O conceito de norma é simples: qualquer filme pode ser visto buscando atender, ou não, a um padrão coerente estabelecido por um decreto ou prática prévia. (BORDWELL, 1985, p. 150)¹⁷.

Bordwell escrevera dez anos antes de Brooks, e fala de como o *modo narrativo* traz um determinado conjunto de normas que um filme (ou uma série) podem ou não desejar alcançar. Apesar de não estarem intimamente conectados, quando este debate é levado para o âmbito das séries, os conceitos de Brooks, Bordwell e até mesmo Zarzosa podem ser entrelaçados: isso significa que o modo melodramático, por exemplo, quando utilizado, traria um conjunto de normas, oriundas do gênero melodrama, que poderia ser utilizado juntamente a outros modos ou gêneros. O conceito de Bordwell somado à filosofia de Brooks trazem uma conceituação de modo que faz sentido para a abordagem narrativa que exploro aqui. Por este motivo, o conceito de modo melodramático de que me valho é: *uma maneira de articular eventos narrativos em determinada obra que se exprimem de maneira melodramática, mas que não se restringem a determinado gênero ou formato e podem ser utilizados em qualquer estilo. Esta “maneira melodramática” está estritamente relacionada às características do gênero, como sentimentalismo, excesso, didatismo e, também, feitismo.* Como visto, as

¹⁷Traduzido de Bordwell, 1985, p. 150: “a narrational mode is a historically distinct set of norms of narrational construction and comprehension. The notion of norm is straightforward: any film can be seen as seeking to meet or not meet a coherent standard established by fiat or by previous practice”.

manifestações contemporâneas do melodrama no streaming não correspondem às definições canônicas e, diante da emergência de certas características e não outras, optou-se por esta definição de modo, pois representa a adaptação desta forma expressiva, como aponta Bakhtin (2010). Optou-se por adotar o termo gênero para a forma teatral do século XIX e o termo modo para classificar o melodrama no audiovisual.

No próximo capítulo, quando a narrativa serializada for explorada, ficará claro como a dinâmica, o conceito, a conceituação e as operações poéticas subentendidas no melodrama também nos auxiliam a pensar nas séries para streaming. Não é dizer que tudo é melodramático, mas é dizer que alguns elementos do modo melodramático são comumente identificados em uma obra serializada.

Uma característica específica da narrativa do melodrama é o efeito, a estética do efeito. Esta dissertação selecionou este recurso específico da narrativa melodramática para ser explorada nas séries por, a princípio, ser muito aparente na narrativa das séries serializadas. No próximo tópico, entenderemos como o melodrama privilegiou impactar a audiência por meio da produção de efeitos.

1.4 A estética do efeito

Falar sobre estética do efeito é falar não sobre um aspecto exclusivo do melodrama, mas talvez de um aspecto que esteja presente em toda a história da narrativa mimética. Neste tópico, será explorado o que é a estética do efeito, como ela é percebida nas primeiras peças melodramáticas e porque esta característica, especificamente, tornou-se relevante a ponto de ser facilmente reconhecida nas séries feitas para plataformas de streaming. Voltando às tragédias clássicas, o recurso dramático de *catarse* já visava provocar efeitos no espectador: terror e compaixão.

É a tragédia, mimesis de ação elevada e completa, com certa extensão, com linguagem ornamentada separadas cada uma de suas espécies de ornamento em suas partes, atuando os agentes e não mediante narrativa, que, mediante terror e compaixão, leva a cabo a *catarse* de tais afeições. (ARISTÓTELES, 2018, p. 46-47).

A maneira como a tragédia era construída, para Aristóteles, inevitavelmente levaria o espectador a sentir terror e compaixão: compaixão pelo fim triste e trágico do protagonista, e terror para fazer com que se condenassem os atos hediondos que o mesmo protagonista havia cometido. Mas, de acordo com WERLE (2000), que escreveu o artigo “*Winckelmann, Lessing e Herder: estética do efeito?*”, é preciso fazer uma distinção entre “uma estética do

efeito de uma estética que afirma também a importância do efeito”. (p. 1). A catarse era um efeito, na maneira mais literal da palavra: algo (terror e compaixão) que é produzido por uma causa (a narrativa da tragédia, mais especificamente, a punição do herói ao final do mito). Entretanto, quando se fala do efeito no Melodrama, cujas raízes podem ser identificadas no drama burguês de Lessing, nota-se uma obra que considera a produção de efeitos - *o feiticismo* - no espectador como uma qualidade essencial e imprescindível da obra. Na citação abaixo, Werle explana sobre como Lessing considera o ato de causar um efeito no espectador como primordial para uma obra.

Esse efeito, no caso desses autores, é em geral assinalado de um ponto de vista psicológico. Busca-se mostrar que a obra de arte deve provocar determinada reação no sujeito ou no público ao qual se destina. (...) Lessing somente atribui a [obra] um efeito subjetivo — como se vê, ambos (Winckelmann e Lessing) consideram o efeito como algo essencial a uma obra —, demonstrando interesse pela experiência estética enquanto um todo. (WERLE, 2000, p. 1 - 2)

No caso específico de Lessing, e também para o melodrama na América Latina, as lágrimas são um efeito desejável, favorecendo o sentimento da compaixão em detrimento do terror. “Lessing argumenta num contexto estritamente definido pela estética do efeito. Ele não escreve como um homem deve agir, mas como ele deve agir para que o espectador possa chorar lágrimas de compaixão” (SZONDI, 2012, p. 148). Reitera-se, novamente, que Lessing e Diderot, também, são ambos dramaturgos do drama burguês, que influenciou enormemente o melodrama.

As lágrimas, destacadas por Szondi, não são o único efeito que o melodrama busca. O riso, a suspeita e a paixão também são sentimentos que o melodrama visa surtir no espectador, por meio de sua narrativa, de suas revelações e do sentimentalismo. A montanha-russa de emoções que um melodrama (teatral, folhetinesco ou fílmico) alcança através de sua construção tornou-se marca registrada do gênero, e essas mesmas características permanecem hoje no modo melodramático.

O melodrama teatral foi e tem sido estigmatizado justamente por utilizar de maneira radical aquilo que é sua marca fundante: a produção complexa e completa do espetáculo teatral em sua época, com o uso de maquinário e efeitos cênicos; em uma elaboração de encenação que visava a manipulação e, não apenas ela, mas o estímulo à surpresa cênica na provocação dos sentimentos da plateia. (CAMARGO, 2020, p. 76).

Camargo confirma o quanto o melodrama sempre se articulou, em todos os recursos possíveis, para causar efeitos no espectador. O feiticismo do melodrama está não somente nas suas intenções de impactar com base em um número qualquer de recursos ou eventos

narrativos; mas também na *opsis* do melodrama: maquinarias, truques, cenários, músicas que ressaltam *pathos* do momento; o melodrama trazia efeitos musicais, visuais e decorativos para a sua própria montagem.

A importância do maquinário no melodrama e de seu efeito na apresentação foi de tal ordem que se organizou como categoria: *sensation melodrama*, melodrama das sensações. Este foi o termo cunhado pelo melodramaturgo, ator e empresário anglo-irlandês Don Boucicault (1820-1890), para designar as peças que procuravam representar pelo menos uma cena com um acidente ou efeito em forma particular. (CAMARGO, 2020, p.157-158).

O efeito tornou-se, para o melodrama, elemento essencial do envolvimento do público e, por que não, do entretenimento do público. O efeito, esse mecanismo do melodrama de produzir efeitos diferentes e sequenciais em sua plateia, acontece de diferentes formas e por diferentes meios. Os efeitos amplificam o conflito do público, promovendo sua identificação com os mesmos conflitos vividos pelos personagens do melodrama, o efeito oferece elementos dramáticos visando estabelecer este processo. Enquanto a catarse era um efeito almejado pelos tragediógrafos ao final da tragédia, os efeitos do melodrama podem ocorrer em qualquer um dos atos narrativos. Evidentemente, não há garantia de que espanto, choro ou excitação sejam, de fato, sentidos pelo espectador.

No que consiste o efeito, além da catarsis, vale à pena citar um outro conceito definido por Aristóteles, a ação patética. “A ação patética é uma ação destruidora ou dolorosa, por exemplo, as mortes em cena, as dores lancinantes e as dilacerações.” (ARISTÓTELES, 2018 p. 63). A ação patética nada mais é do que uma ação cheia de *pathos*, cheia de paixões, cheia de intensidades. Aristóteles chama a ações exageradas que impressionam de patéticas por estarem carregadas de *pathos*. O efeito do melodrama, como vimos, lembram estas ações patéticas: momentos impactantes e cheios de *pathos*.

Sobre cinematografia e séries, o efeito será muito identificado e citado ao longo da exposição desta pesquisa na análise da série *Bom dia Verônica*, pois o maior objetivo das séries para streaming consiste em fazer com que o espectador assista ao próximo episódio e, para isso, o efeito do modo serializado é utilizado. Mittell traz este comentário acerca do efeito narrativo nas séries:

A (narrativa de televisão) complexa oferece outro modo de atração: o efeito especial narrativo. Este dispositivo ocorre quando um programa flexiona seus músculos narrativos para confundir e surpreender o espectador. (...) Esses momentos de espetáculo colocam em primeiro plano a estética operacional, chamando a atenção para a construção da narração e nos

convidando a nos maravilharmos com a maneira como os roteiristas a realizaram. (MITTELL, 2015, p. 44)¹⁸

Para a análise das séries para streaming, o efeito será tratado como recurso utilizado principalmente - mas não exclusivamente - ao final dos episódios: quando a narrativa de um serializado traz eventos impressionantes, suspensões de informações e ou grande carga de *pathos* visando que o espectador siga para o próximo episódio, sem fazer com que ele necessariamente se preocupe com a causalidade ou consequência desses mesmos eventos.

1.5. Melodrama e os meios do modo

Antes de se chegar ao próximo capítulo e explorar a narrativa nas séries, é interessante analisar a presença do modo melodramático em outros meios e atestar não apenas a flexibilidade do gênero melodramático em diferentes meios, mas sua popularidade. *La Comédie Humaine* de Balzac na literatura; *Tudo que o céu permite* de Douglas Sirk no cinema; *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder na televisão; *La Casa de Papel* de Aléx Pina no streaming. Estes são alguns poucos exemplos de como o melodrama pôde se fazer presente em diferentes meios, formatos e eras. Mas como o melodrama se manteve tão presente por tanto tempo?

Neste último tópico, primeiro será debatido o melodrama enquanto gênero das massas, ou, um gênero que sempre trabalhou, em diferentes estilos, a popularização das suas histórias. Posteriormente, uma breve análise do melodrama na arte cinematográfica por meio da análise do longa-metragem *Ricos de Amor*, filme brasileiro produzido originalmente para a plataforma de streaming Netflix.

1.5.1 Gênero das massas

Podem ser atribuídas duas principais razões à presença do modo melodramático em inúmeras obras e mídias: a facilidade de compreensão e a similaridade do melodrama ao modo de produção moderno. A facilidade de compreensão do melodrama, o seu didatismo, não demorou a saltar os olhos do próprio Pixérécourt como uma característica relevante que

¹⁸ “Complex Television offers another mode of attractions : the narrative special effect. This device occurs when a program flexes its storytelling muscles to confound and amaze a viewer,. (...) These moments of spectacle push the operational aesthetic to the foreground, calling attention to the narration's construction and asking us to marvel at how the writers pulled it off”. (MITTELL, 2015, p. 44)

poderia fazer com que o gênero se perpetuasse de alguma forma, sendo que ele próprio afirmou que “será sempre um meio de instrução para o povo porque pelo menos este gênero está ao seu alcance”¹⁹. Evidentemente, Pixérécourt, em sua colocação, também falava de um alcance físico: era permitida a entrada do povo iletrado nos teatros que representavam peças melodramáticas. Entretanto, no mundo atual, em que o alcance físico não mais impacta diretamente no acesso do público à determinada obra, é importante falar de um outro tipo de alcance: o alcance assimilativo de determinados códigos por parte do público.

Um dos grandes motivos do sucesso do melodrama está relacionado à sua simplificação formal e à facilidade, por parte do público, de assimilar os signos que o melodrama apresenta. “O melodrama propõe-se à simplificação formal e ao apelo direto aos sentidos e sua compreensão. Por isso, manteve-se, através dos séculos, a relação de aceitação público-melodrama” (OROZ, 1992, p. 17). O melodrama trabalha na chave da simplificação e externalização dos conflitos, como fora visto nas características das suas narrativas. Essa palatabilidade dos eventos narrados faz com que o espectador ou leitor assimile mais facilmente a obra. Este é um dos motivos para a sua popularização e a razão pela qual ele se mantém tão vivo na cultura: em um mundo globalizado, em que produções audiovisuais podem ser assistidas por qualquer pessoa de qualquer país, a facilidade de compreensão dos eventos de uma narrativa funciona como um ponto positivo para as obras que visam alcançar um grande número de espectadores.

A outra razão que pode elucidar a extensa presença do melodrama em diferentes mídias é a sua “compatibilidade” com os meios de produção modernos. Folhetim e cinema (especialmente o clássico norte-americano, na era dos *studio system*) foram duas maneiras de produção que, para o autor e criador destas obras, exigia prazos curtos e uma velocidade grande de execução e finalização de obras. O melodrama foi o gênero que floresceu dentro destes contextos - um dos motivos pelos quais também será apresentado, mais à frente, como o melodrama sempre se relacionou com meios de produção de grande escala, como as *soap operas* e telenovelas.

O folhetim foi o veículo que permitiu, na América Latina principalmente, que o melodrama se desenvolvesse na literatura. Para o romancista de folhetim, havia a necessidade e a exigência de escrever com prazos rígidos e recorrentes - era quase um processo industrial, e de cidades grandes -, era um novo tempo. Esta necessidade de escrever rotineiramente, de

¹⁹ PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, op. cit., p. 239.

uma maneira que agradasse ao público caracteriza uma produção industrial para o folhetim também.

O surgimento da novela de folhetim foi um fator determinante na evolução do melodrama e o antecedente mais remoto de uma das articulações básicas no desenvolvimento da indústria cinematográfica: o valor do produto segundo a demanda de mercado. (OROZ, 1992, p. 21)

Essa produção industrial, e moderna, para os romancistas, além da necessidade de se comunicar com um grande número de pessoas, permitiu que o melodrama se desenvolvesse melhor na literatura: era necessário que se escrevesse semanalmente ou diariamente. O folhetim marca, inclusive, um grande passo na relação entre serialidade e melodrama: uma narrativa que continua ao longo de diferentes capítulos (episódios), cujo conflito permanece aberto e, de maneira similar às séries de ficção atuais, muitas vezes a continuidade de um folhetim dependia do sucesso daquela obra. Ainda no campo audiovisual, uma lógica de produção similar é encontrada, juntamente da presença do melodrama, nos *studio system*, como elucidada Oroz abaixo:

A novela folhetim introduz, no campo da literatura, a condição do artista assalariado. O “sistema de estúdios” implantado por Hollywood gerou um modelo de criador cinematográfico - que depende economicamente do estúdio - que ajudou a fazer do cinema o veículo mais importante da comunicação de massas, antes da chegada da televisão. Esses criadores correspondem a uma nova etapa da concentração capitalista nos meios de comunicação de massas. (OROZ, 1992, p. 35).

A proximidade do melodrama com o público relaciona-se com sua narrativa, e dão uma pista para o motivo pelo qual seus recursos atravessaram formatos e mídias. Apesar de não ser de interesse desta pesquisa ir a fundo no entendimento do conceito de cultura de massas, é válido trazer uma citação do teórico Jesus Martín-Barbero, na qual ele indica que o melodrama ajuda a consolidar o próprio sentido de cultura de massas:

A cumplicidade com o novo público popular e o tipo de demarcação cultural que ela traça são as chaves que nos permitem situar o melodrama no vértice mesmo do processo que leva do popular ao massivo: lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual e lugar de emergência de uma cena de massa, isto é, onde o popular começa a ser objeto de uma operação, de um apagamento das fronteiras deslanchado com a constituição de um discurso homogêneo e uma imagem unificada do popular, primeira figura da massa. (MARTIN-BARBEIRO, 1987, p. 159)

Atribui-se, então, a essas duas razões, o didatismo e a compatibilidade do modo aos meios de produção, o motivo pelo qual o modo melodramático pôde ser encontrado e reconhecido em diversas obras e estilos. Não foi diferente com o audiovisual, sendo que o melodrama foi bastante citado e reconhecido como gênero de várias obras de longa-metragem

e séries, especialmente na primeira metade do século XX nos Estados Unidos. No próximo tópico, uma pequena análise do filme *Ricos de amor*, na qual as características do modo melodramático já elencadas serão vistas em prática em uma obra contemporânea para streaming.

1.5.2 Melodrama no audiovisual

Douglas Sirk, conhecido pelos seus filmes de caráter melodramático, já dizia: “O melodrama é o arquétipo de uma forma de cinema que melhor se relaciona com o drama” e, para além da primeira metade do século XX, o modo melodramático prossegue em diversas obras. Com o Brasil não é diferente, a nossa intensa relação com o melodrama nasce já com as novelas de folhetim, prossegue com as radionovelas e, posteriormente, as telenovelas. Para além das narrativas serializadas, como é o caso do folhetim e da telenovela, nosso país também investe em longas com a presença do modo melodramático.

Trazendo para o universo do streaming, será realizada aqui uma breve análise do longa-metragem *Ricos de amor*, uma comédia romântica brasileira lançada no ano de 2020 na plataforma de streaming *Netflix*. O filme foi produzido pela Ananã Produções, com roteiro de Bruno Garotti e Sylvio Gonçalves e direção de Bruno Garotti e Anita Barbosa. A intenção aqui é observar como os elementos do modo melodramático citados ao longo deste capítulo podem se fazer presentes em uma obra de longa-metragem, além de identificar como estes mesmos elementos transformam-se na contemporaneidade.

O longa conta a história de Teto (Danilo Mesquita), herdeiro arrogante de uma grande empresa produtora de tomates que, ao ser confrontado por seu amigo Igor (Jaffar Bambirra) sobre não perceber que as pessoas só se aproximam dele com algum interesse, decide assumir uma identidade de filho do caseiro da fazenda ao conhecer Paula (Giovanna Lancellotti), médica residente. Teto fica encantado por Paula e decide se mudar para o Rio de Janeiro, junto de Igor, para tentar uma vaga na própria empresa do pai Teodoro (Enani Moraes), mas decide trocar de nome com Igor apenas para o processo de seleção da empresa, para que ele não seja beneficiado por seu nome e sobrenome.

Figura 3: Na foto, Teto (dirigindo) e Igor (esquerda) testam o novo presente de aniversário de Teto: um carro de luxo.



Fonte: Netflix

Ao chegar no Rio de Janeiro, Teto busca Paula a fim de se aproximar dela. Enquanto ele mora no apartamento luxuoso à beira-mar do pai, diz para ela que, na realidade, dorme no quartinho do porteiro do prédio, alegando ser sobrinho do mesmo. Os dois iniciam uma relação enquanto Teto é orientado por Monique (Lellê), ex-funcionária da empresa do pai, em como conseguir a vaga e também em como conquistar Paula, passando-se por pobre.

Um aspecto interessante do filme é como artimanhas geralmente realizadas por um vilão do melodrama são concretizadas pelo próprio protagonista: Teto omite sua verdadeira identidade e mente para a “mocinha”. Esta é uma das inovações contemporâneas de parâmetros do melodrama presentes não somente neste filme, mas na própria série *Bom dia Verônica*, na qual a protagonista também tem ações que, historicamente, são mais comuns ao vilão.

Figuras 4 e 5: Na imagem da esquerda, Igor (esquerda), Monique (centro) e Teto (direita) passeando pela empresa de Teodoro, enquanto ela ainda era funcionária. Na imagem da direita, dia do primeiro encontro de Teto e Paula, no qual ele a leva para uma festa com funk.



Fonte: Netflix

Paula e Teto vivem uma relação intensa e amorosa, apaixonando-se, enquanto ele também aprende a trabalhar e a ganhar mais humildade, diminuindo sua arrogância. As coisas

começam a dar errado quando Igor, que também está no programa para conseguir a vaga de executivo Júnior, usando o nome de Teto, começa a se relacionar com a chefe Alana (Fernanda Paes Leme), que o favorece, e, também, quando o pai de Teto, Teodoro, chega até o Rio de Janeiro exigindo a presença de Teto em uma reunião com investidores no mesmo dia da formatura de Paula. O protagonista se vê numa encruzilhada.

Não demora para que Paula descubra que Teto não é quem diz ser e que estava mentindo para ela durante todo este tempo, o que a faz terminar com ele e deixá-lo desmaiado na calçada. Enquanto isso, é o dia do anúncio do candidato que será escolhido para assumir a vaga de executivo júnior. Quando a vaga é anunciada para Igor - usando o nome de Teto - na frente do pai de Teto, a mentira cai por terra e o protagonista se vê obrigado a contar a verdade na frente de todos. Teto decide que não terá mais nada de seu pai, e agora apenas lhe resta seu carro, que decide vender e usar o dinheiro para investir em uma nova empresa com Igor, Alana e Monique. Os quatro montam uma empresa de produção de tomates orgânicos nas lajes das favelas do Rio de Janeiro.

Figuras 6 e 7: À esquerda, momento em que Teto (direita) sugere a Monique (esquerda), Igor e Alana (centro) que eles vendam o carro para iniciar uma nova empresa. À direita, cena final do filme em que Paula busca Teto para reconciliação.



Fonte: Netflix

Após um ano, a empresa é muito bem-sucedida e, sabendo da fama e da jornada que ele viveu, Paula procura Teto novamente, enquanto ele comemora um aniversário surpresa na casa de Monique, na favela. Os dois se reconciliam e assim termina o filme: com o protagonista transformado e o par romântico consolidado.

A fim de identificar o modo melodramático neste filme, serão utilizadas as mesmas características listadas no tópico acima de narrativa do melodrama, pois estas são as mesmas características encontradas no modo melodramático sendo que, como eleito por este estudo, o

recurso do efeito de realismo será mais detalhado. Ademais, Oroz traz em seus estudos que o melodrama cinematográfico costuma trazer a mesma estrutura aristotélica de três atos narrativos, entretanto, como esta não é uma característica exclusiva ou própria do melodrama, a estrutura narrativa do filme não será levantada.

Quanto ao excesso no filme, ele aparece quando Teto leva Paula no primeiro encontro para uma pista e todos, inclusive a figuração, dançam. Não é uma dança apenas dos dois ou algo mais singelo, é uma dança coreografada, nesta mesma cena, faz-se presente o ilusionismo do filme: este teatro mimético em que todos os personagens e seres do universo dramático servem ao protagonista e à trama. Ainda sobre excesso, ambas as cenas em que Paula termina com Teto e a cena final da reconciliação dos dois é um claro exemplo deste recurso: não bastava Paula ter terminado com Teto e a audiência saber que ele estava desolado, ele desmaia e cai apagado no chão, um realce do impacto daquele momento do protagonista. Já no momento da reconciliação e na cena final do filme, o empreendimento de Teto está dando certo e uma visão panorâmica da favela mostra como absolutamente todas as casas aplicaram a ideia do seu empreendimento, mais uma vez um excesso para comprovar o quanto o negócio dele prospera.

Com relação aos mistérios e revelações, as identidades falsas, o modo melodramático são perceptíveis através das inúmeras trapalhadas vividas por Teto e suas mentiras. Este tipo de trama não apenas é comum ao melodrama, como também não é exclusivo do mesmo, como também nota-se no gênero da comédia.

Sobre as vilanias do filme, além do protagonista incorporar aspectos vilanescos, como já citado, há um personagem, o médico Victor (Caio Paduan), que funciona como um vilão, não tanto para Teto, mas para Paula. Victor é um médico que trabalha no mesmo hospital de Paula e que passa a assediá-la, dando-lhe privilégios na residência, esperando que a personagem retribua de maneira passional e amorosa. Como típico vilão do melodrama, ele é simplesmente movido por uma ação vil. Entretanto, diferente do que costuma acontecer, não é o protagonista que derrota o vilão, mas Paula, quem sofre com a vilania. Uma inovação temática, visto que a trama do “herói salvar a mocinha em perigo” poderia trazer uma mensagem que não conversa tanto com a contemporaneidade. Este também é um dos poucos momentos em que o maniqueísmo está escancarado no filme.

Acerca do sentimentalismo do filme – aqui entram o sofrimento e as injustiças, há os momentos de maior emoção e lágrimas do filme, como quando Paula termina com Teto, enquanto o mesmo é erroneamente drogado pela amiga de Paula, fazendo com que ele fique largado no meio da calçada. Duas injustiças são feitas contra a personagem de Paula, uma no

início do filme, em que ela é assediada por um grupo de homens, e outra que ocorre ao longo do filme, pelo médico Victor; entretanto, ambas estas injustiças não provocam sofrimento, já que a personagem prontamente reage e não se permite afetar pelos assédios. Por esse motivo, conclui-se que o sentimentalismo não está tão presente no filme.

A respeito do efeito no filme, é interessante lembrar sobre a concepção do mesmo. Muitas vezes, e especialmente no melodrama, determinadas causas lógicas e relação de causa e efeito são preteridas para valorizar o possível efeito que determinado evento narrativo terá nos espectadores. Alguns exemplos são percebidos neste filme mas, o mais notório deles, é em sua conclusão. Paula termina o relacionamento com Teto pelas suas mentiras e informa-lhe que irá prestar trabalho médico voluntário na Amazônia. Um ano depois, e sem nenhum motivo dado ao espectador, Paula retorna ao Rio, vai até a casa de Monique no dia do aniversário de Teto e se declara apaixonada por ele. O efeito de causar no espectador a satisfação da consolidação do par romântico, juntamente do momento embalado por música, demonstra o quanto o efeito foi priorizado neste momento. Em outras situações, como a abertura do filme, quando Alana e Igor praticam coito em um chafariz de tomate, também pode ser verificada a presença deste recurso.

Para além das características da narrativa do melodrama, é interessante de se perceber temas e tramas comuns ao mesmo. Além da história de amor, trabalhada especialmente no melodrama romântico, que costuma ser trama comum não apenas neste tipo de filme, mas no cinema de uma maneira geral, também nota-se a presença do dinheiro e do enriquecimento e empobrecimento como parte estruturante da trama. Teto passa a viver como pobre para aprender a humildade, para se tornar uma pessoa de valor e, por consequência, o seu próprio enriquecimento acontece ao final da trama. Esta trama de enriquecimento e a ideia de que a pobreza é o que enobrece a alma são concepções muito fortes do melodrama, especialmente a noção de que a pessoa pobre será recompensada financeiramente, um dia, pelas suas virtudes. Não nos esqueçamos de Coelina que foi milagrosamente recompensada com um pai, o casamento dos sonhos e uma bela herança ao perseverar nas suas virtudes. Teto, da mesma maneira, foi recompensado com uma empresa de sucesso, amigos que lhe admiram e o relacionamento que tanto almejava.

Ademais, nota-se a presença do modo melodramático no filme, por conta de seu tom, e especialmente devido ao efeito, aos excessos e às mentiras e revelações. Estas três principais características do melodrama presentes no longa-metragem *Ricos de Amor* contribui para a conclusão de que é possível reconhecer a presença desta “maneira de se expressar” melodramática neste filme do gênero comédia romântica, e que a presença do

modo melodramático contribui justamente para a simplificação da narrativa, a fim de facilitar a apreensão dos eventos contados para qualquer tipo de espectador.

No próximo capítulo será estudada a poética narrativa da série serializada de ficção para streaming, e esta poética será analisada na série *Bom dia Verônica*. A intenção é identificar o modo melodramático dentro da narrativa da série serializada para streaming.

2. O contexto das séries de ficção

Já no título desta dissertação, o termo “serializado” se destaca; uma palavra que faz referência a um formato narrativo dentro das séries televisivas. Acredita-se que esta forma de narrar é a mais explorada e utilizada nos streamings nas suas obras seriadas e, não apenas isso, mas que esta forma é intrinsecamente relacionada ao melodrama. A partir de alguns teóricos como Jason Mittell, Kristin Thompson, Amanda Lotz, Arlindo Machado e Linda Williams, este capítulo foca em entender como a narrativa de uma série serializada é construída e como ela está relacionada ao modo melodramático, tanto debatido no primeiro capítulo.

Primeiro, será feita uma compreensão dos quatro formatos narrativos de uma série de ficção, como registrados por Mittell (2008). Posteriormente, a compreensão do sentido de serialidade e porque esta narrativa se encontra em maior destaque nas plataformas de streaming. Um tópico sobre *soap opera* e outro sobre telenovela/folhetim visam aprofundar a relação entre melodrama e serializado.

A fim de culminar esta pesquisa com a análise do modo melodramático na série *Bom dia Verônica*, será feita uma súmula, a partir de alguns teóricos, da poética narrativa da série de ficção, trazendo estes conceitos para as obras das plataformas de streaming, utilizando a própria série como exemplo. A ascensão dessas plataformas trouxe mudanças na maneira de consumir obras audiovisuais; são mudanças que podem ser vistas com mais força especialmente nas séries de ficção. Entretanto, estas alterações não parecem impactar apenas a maneira de se consumir essas séries, mas também a maneira de produzir e de construir a narrativa destas séries de ficção.

A Netflix, considerada pioneira no ramo de produção de conteúdo original para plataformas de streaming, fez emergir um termo chamado *binge-watching* que, traduzido do inglês ao pé da letra, seria algo como “assistir com devoção” e é comumente referido em português como “maratonar”. Este ato costuma responder a uma maior intenção no exercício de consumir as séries: espectadores permanecem horas contínuas assistindo a uma mesma série, consumindo um episódio após o outro ininterruptamente. Neste capítulo serão explorados os formatos das séries de ficção, a relação do melodrama com o serializado, a poética da narrativa serializada e a análise da narrativa da série *Bom Dia Verônica*, produzida originalmente para streaming.

2.1. Quatro formas de narrar em séries de ficção

Um primeiro passo é compreender quais são as quatro formas de narrar mais comuns que encontramos nas séries. Este texto toma como princípio as quatro formas de narrar de acordo com a definição do teórico Jason Mittell. Estas quatro distinções não são de criação do autor, mas seu estudo é usado como ponto de partida não apenas por sua clareza, mas por acreditar que estas quatro grandes categorias narrativas de série conseguem abranger um número significativo e, ao mesmo tempo, distinto de obras seriadas.

Mittell, em seu livro, *Television and American Culture*, constrói uma tabela para resumir as quatro formas de narrar encontradas na televisão que, por mais que seja simplista, serve como uma introdução aos quatro formatos de narrar que serão retomados mais abaixo, neste mesmo tópico. A divisão abaixo foi feita baseada na tabela presente no livro *Television and American Culture* (2008, p. 230).

Tabela 1: Formatos da série de ficção

Formas Narrativas	Antologia	Série Episódica (procedural)	Serialized Episódico	Série Serializada
Características da Narrativa	Cada episódio conta uma história diferente, modificando também elenco, cenário e até mesmo universo. A relação narrativa entre os episódios se dá apenas pelo tema e/ou tom.	Com os mesmos personagens principais, mas ainda com tramas episódicas independentes. A relação entre os episódios se dá pelo tipo de trama que os mesmos personagens vivem a cada episódio.	Uma mistura entre o episódico e o serializado. Há uma trama maior com relação de causa e efeito entre os episódios, mas cujos episódios ainda contam na maior parte com tramas episódicas e algumas outras que perduram entre os episódios.	Quando há uma longa narrativa que é contada pouco a pouco a cada episódio e a relação de causa e efeito entre cada episódio é clara e estreita.

Exemplos	<i>Black Mirror, Modern Love, Easy, Dekalog, The Twilight Zone, As Cariocas.</i>	<i>Law and Order, 9-1-1, Carga Pesada, Sai de Baixo.</i>	<i>Friends, This is Us, The Good Place, Cidade Invisível, Ninguém tá olhando.</i>	<i>Mad Men, The Wire, Game of Thrones, Sintonia, Bom dia Verônica, Telenovelas e soap operas em geral.</i>
----------	--	--	---	--

Mittell, para analisar estas quatro maneiras de narrar, utiliza o conceito de “modo narrativo” de David Bordwell, já citado aqui no primeiro capítulo. Entretanto, apesar de Mittell ser uma grande referência para esta pesquisa, há um ponto de discordância: ele agrupa estas quatro classificações como modo, numa interpretação mais pragmática do conceito de Bordwell. Esta citação já foi previamente colocada, mas é retomada a fim de compreender esta definição do teórico dentro do contexto da narrativa de série de ficção:

Um modo narrativo é um conjunto distinto de normas de construção e compreensão narrativa. O conceito de norma é simples: qualquer filme pode ser visto buscando atender, ou não, a um padrão coerente estabelecido por um decreto ou prática prévia. (BORDWELL, 1985, p. 150)²⁰.

Bordwell separa os modos narrativos pelos conjuntos de normas de construção da narrativa. Entretanto, apesar dessas quatro classificações de Mittell trazerem diferenciações entre a narrativa, esses quatro formatos não trazem diferenciações entre a maneira como conduzem os personagens ou como determinado tema será explorado, por exemplo. Esses quatro formatos fornecem distinções entre a relação dos episódios das séries, mas estão longe de estabelecer um conjunto de padrões rígidos que podem ou não ser alcançados; a maneira, por exemplo, como um personagem deve ser construído ou não dentro de um mesmo episódio. Por este motivo, o conceito de formato será utilizado para definir essas quatro maneiras de narrar. Nos próximos tópicos, cada um desses formatos será explorado mais detalhadamente.

2.1.1. Antologia e Procedural

²⁰Traduzido de Bordwell, 1985, p. 150: “a narrational mode is a historically distinct set of norms of narrational construction and comprehension. The notion of norm is straightforward: any film can be seen as seeking to meet or not meet a coherent standard established by fiat or by previous practice”.

O primeiro formato de narrar muito encontrado na narrativa de ficção seriada é a antologia. Conhecida já na literatura, a palavra antologia reúne uma coleção de narrativas e, na televisão, corresponde às séries que trazem uma narrativa completamente diferente em cada episódio. As séries antológicas costumam revelar não só tramas diferentes a cada episódio, mas também personagens diferentes, dando a impressão de que não há relação nenhuma entre os episódios neste tipo de série; nas palavras de Mittell (2008), “cada episódio apresenta um mundo de história fechado e não relacionado.”²¹ (p. 228).

Figuras 8 e 9: À esquerda, imagem de um episódio da série *Modern Love* (2019, Amazon Prime Video). À direita, imagem da série *Black Mirror* (2011, Netflix). Ambas são antologias. Ambos os episódios são o terceiro da primeira temporada de suas respectivas séries.



Fontes: Prime Video; Netflix

Entretanto, assim como na literatura, as séries antológicas narram uma espécie de “coleção” de pequenas histórias. “Antologias tradicionais são histórias independentes, como curtas-metragem, desconectados por outro aspecto exceto um recorte” (DOUGLAS, 2018, p. 10). Este recorte, como citado por Douglas, costuma ser o tom e o tema; um caso recente e conhecido nos streamings é a série *Black Mirror* (2011, Netflix). Com cinco temporadas, a série *Black Mirror* traz em seus episódios personagens diferentes, mas mantém o mesmo tema de tecnologia. A antologia funciona como uma grande coleção, na qual se consegue identificar episódios de série com o mesmo tom e tema, mas que trazem conflitos diferentes. Na série *Modern Love* (2019, Prime Video), há a temática de relacionamentos amorosos não romantizados como tema, e cada episódio traz uma nova trama dentro deste recorte temático.

²¹ Traduzido do original em inglês: “Every episode presents a closed-off and unrelated storyworld”. (MITTELL, 2008, p. 228).

A pesquisadora Pamela Douglas²² inclui como antologias também as séries que contam uma narrativa diferente por temporada. Por exemplo, a franquia *American Horror Story* (2011, FX Networks) traz tramas e personagens diferentes em suas temporadas, como se fosse uma coleção de minisséries. Isto mostra o quanto as Antologias se comportam de fato como uma franquia que produz peças audiovisuais dentro de um mesmo recorte, tema e/ou tom.

Um exemplo nacional deste modo narrativo em ficção seriada é a obra *As Cariocas* (TV Globo), que, a cada episódio, conta um determinado conflito de uma protagonista diferente; e o tema que permanece em todos os episódios é a peculiaridade de cada moradora de determinado bairro do Rio de Janeiro. Um outro exemplo, também nacional, é da série *Vida Como Ela É* (TV Globo), inspirada nos textos de Nelson Rodrigues, que a cada episódio trazia uma adaptação nova de um texto do autor para a tela. Vale lembrar que, nas séries antológicas, a história é fechada em cada episódio e não há continuidade em outros. Ou seja, o espectador pode iniciar a série por qualquer episódio, ele não terá sua experiência prejudicada por não ter assistido outros previamente.

2.1.2 Episódico ou procedural

Muito famosas pelas *sitcoms* e pelas séries policiais, as séries procedurais são séries nas quais a relação entre os episódios se estabelece não apenas pela temática, pelo tom e/ou pelo ritmo. Aqui, a relação entre os episódios começa a se estreitar: eles contam com os mesmos personagens e universo ao longo de todos os seus episódios. Entretanto, não há um conflito central que é aprofundado e evoluído ao longo dos diferentes episódios de uma narrativa, e sim um novo conflito que surge e se conclui em cada novo episódio; por isso o termo “episódico” para as séries, já que a trama é exclusiva de cada episódio.

Um caso clássico são as *sitcoms*, as comédias de situação. Nas *sitcoms*, como *I Love Lucy* (1951, CBS) e *Seinfeld* (1989, NBC), há personagens que enfrentam uma determinada situação no seu cotidiano e a solucionam ao final do episódio. No Brasil, há o caso da série *Sai de Baixo* (1996, TV Globo), por exemplo, que pode ser identificada como uma *sitcom*, um procedural de comédia de 30 minutos. A cada episódio, acompanham-se as diferentes

²² Pamela Douglas, p.10. (2018): “Now limited series like American Crime Story arrive at a satisfying conclusion eight hours later, after building layers of storytelling that could not have happened in two hours and would not benefit from extending any longer”.

peripécias vividas pelos personagens sem que haja necessidade de conhecimento prévio da audiência sobre o enredo dos episódios anteriores.

Figuras 10 e 11: À esquerda, uma imagem da série *I Love Lucy* (1951 a 1957, CBS), percussora no formato da sitcom. À direita, da sitcom brasileira *Sai de Baixo* (1996 a 2002, Globo).



Fonte: CBS; TV Globo

As séries episódicas alcançaram muito sucesso na segunda metade do século XX nos EUA, quando as mesmas eram transmitidas no horário nobre noturno da televisão americana. Entretanto, o modo narrativo episódico não se constitui apenas de sitcoms e séries de comédia. Também podemos ver as narrativas episódicas em outros gêneros e, mais especificamente, três principais: séries médicas, policiais e jurídicas. Nesses três gêneros, há um certo procedimento que se repete (por isso o nome procedural): nas médicas, um paciente precisa ser curado; na policial, um crime precisa ser solucionado; na jurídica, um caso novo deve ser julgado. Nesses três tipos de série, há um ritual típico no qual uma determinada perturbação atinge os personagens da série, inaugurando um conflito para ser solucionado apenas ao final do episódio.

Série com resoluções episódicas têm um elenco principal permanente mas também têm novas situações que se concluem no fim de cada episódio: elas fecham. Isto é especialmente verdade para procedurais como CSI e NCIS. No passado, procedurais eram tudo o que era oferecido em um canal de televisão tradicional. Antes da nossa era atual em que tudo está disponível online a qualquer hora, sindicatos e canais a cabo que transmitiam repetições preferiam este tipo de programa porque podiam comprar pacotes grandes [de episódios] e vendê-los para transmissoras locais e internacionais que podiam retransmiti-los em qualquer ordem. (DOUGLAS, 2018, p. 10)²³

²³ Texto original: “Series with closure have a continuing main cast but they also have new situations that conclude at the end of each episode: they close. This is especially true of procedurals like CSI and NCIS. In the past, procedurals were all that was offered on a traditional broadcast television. Before our current era when anything is available online at any time, syndicators and cable channels that ran repeats preferred this kind of show because they could buy large packages and sell them to local and overseas stations that could rerun in any order”. (DOUGLAS, 2018, p. 10)

A citação acima de Douglas traz informações muito importantes para o objetivo deste texto e para a compreensão da forma de narrar procedural. Como não havia relação direta entre os episódios, era possível que os mesmos fossem comercializados fora de ordem e independente da quantidade. Como, até início do século XXI, não era possível assistir aos episódios de uma série quando bem se desejasse, havia a necessidade de reservar um tempo, imposto pela programação do canal, para assistir àquela série. Já que não havia nenhuma garantia de que o espectador pudesse estar ali naquele horário para acompanhar àquela narrativa semanalmente, optou-se por dar uma preferência às séries episódicas durante a segunda metade do século XX no horário nobre da televisão americana. Uma outra informação que Douglas sugere é que as demandas de mercado podem influenciar qual formato de narrar pode ser o mais produzido. Se os procedurais eram os mais populares e havia uma influência na maneira de consumir esta mídia, será que a nova maneira de maratona séries influencia qual formato é o preferido? Isto será explorado mais adiante.

Procedurais policiais, como CSI, paulatinamente ganharam receitas consideráveis no exterior, mas os dramas cada vez mais ambiciosos e classificados entre os mais inovadores das transmissões - *Desperate Housewives*, *Prison Break*, *24* - eram mais populares internacionalmente do que seu desempenho nos EUA sugeria²⁴. (LOTZ, 2018, P. 94)

2.1.3. Serializado e Serializado episódico

As últimas formas de narrar para séries de TV, o serializado episódico e o serializado, são formas que trazem uma relação ainda mais estreita entre os episódios da série: além de manter os mesmos personagens, universo, tema e tom, agora se repete também o conflito: uma grande narrativa é contada pouco a pouco a cada episódio. Mas o que é serialidade? Machado (2000) fornece uma definição: “Chamamos de serialidade esta apresentação contínua e descontinuada do sintagma televisual”. (p. 83). Ou seja, para Machado, serialidade é uma exposição de narrativas de ficção televisiva na qual há uma continuidade descontínua, ou seja, uma extensa história que é fragmentada ao longo dos episódios. Em seu artigo *Narrativas Complexas na Ficção Televisiva*, os autores Mungoli e Pelegrini estabelecem as diferenças entre *serial* e *serie*.

²⁴ Texto original: Police procedurals such as CSI perennially earned considerable revenue abroad, but increasingly ambitious dramas that ranked among the more innovative of broadcast-fare—*Desperate Housewives*, *Prison Break*, *24*—were more popular internationally than their U.S. performance would have suggested. (LOTZ, Amanda. p. 94, 2018)

A tradição da ficção televisual americana possui duas formas básicas de serialização: a *serial* e a *serie*. *Serial* (que, no Brasil, corresponderia à série) é o modo em que a narrativa acontece ao longo de episódios, com arcos dramáticos que atravessam diversos capítulos até uma conclusão. É a forma que predomina, por exemplo, nas telenovelas brasileiras. No caso do serial tipicamente americano, geralmente, os limites do arco dramático ocorrem dentro de uma temporada anual. Já a *serie* (que corresponderia ao nosso seriado) é a forma em que os arcos dramáticos têm o limite do episódio – o desequilíbrio dramático ocorre no início do episódio e é resolvido no mesmo episódio. (MUNGIOLI, PELEGRINI; 2013, p. 28).

De acordo com os conceitos trazidos pelos autores acima, e pensando nos quatro formatos de narrar de Jason Mittell, o *serial* seria um tipo de série em que há uma grande narrativa que é contada através de vários episódios; ou seja, uma série serializada. Já a série seriada, o segundo caso da citação acima, fala de uma série episódica e procedural. O termo serializado é atribuído, neste artigo, às séries que se prezam em contar uma longa narrativa ao longo de vários episódios (não se restringindo apenas a uma temporada). Nestes casos, um espectador, por exemplo, não poderia iniciar seu acompanhamento da série a qualquer momento: ele precisa começar pelo primeiro episódio da série, caso contrário, ele provavelmente não conseguirá acompanhar e compreender a maioria dos eventos apresentados.

A principal característica da narração serializada é a continuação do enredo que atravessa vários episódios, com uma *diegesis* contínua que exige que os espectadores construam um mundo da história usando informações coletadas de sua história completa de visualização (...). Os programas serializados fornecem o encerramento das histórias, mas raramente no mesmo episódio em que a trama foi apresentada. (MITTELL, 2012, p. 230)²⁵.

Este conceito acima direciona o debate para o serializado episódico. Em seu livro, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Storytelling*, Mittell traz a perspectiva de que uma narração serializada contém tramas que atravessam vários episódios. Esta “*diegesis* contínua” conta não só com a memória do espectador, mas também com a sua atenção a pequenos detalhes da narrativa que serão recuperados mais a frente, como uma recursividade. Entretanto, é possível, ainda, contar com uma pequena narrativa dentro do próprio episódio, um conflito que se inicia e termina dentro de um mesmo episódio, ao mesmo tempo em que há uma longa narrativa acontecendo no paralelo.

²⁵ Traduzido do original: The key feature of serial narration is continuing storylines traversing multiple episodes, with an ongoing *diegesis* that demands viewers to construct a storyworld using information gathered from their full history of viewing (...). Serial programs do provide closure of storylines, but rarely in the same episode in which the plot was introduced.

Esta longa jornada abre possibilidades narrativas diversas, especialmente no que diz respeito ao personagem: é possível explorar melhor os personagens e seus conflitos, por conta do vasto tempo passado com eles, sem se preocupar em contar uma narrativa fechada a cada episódio. As minisséries também costumam ser narrativas serializadas, entretanto, são limitadas a se findarem em determinado episódio. Um exemplo é a minissérie *Boca a Boca* (2020, Netflix), que tem uma narrativa de mistério serializada que se finda ao final de seis episódios.

O serializado, inclusive, lembra muito o romance de folhetim: a cada “capítulo”, a grande narrativa avança, e o leitor tem acesso à continuidade daquela narrativa semanalmente ou, no caso da maioria dos streamings, integralmente, aos episódios de uma temporada. Não é à toa que as telenovelas brasileiras são um grande exemplo de narrativas serializadas: uma longa história que se estende ao longo de inúmeros episódios. Entretanto, as telenovelas e os folhetins ainda serão mais explorados nos próximos tópicos; antes, faz-se necessário identificar a relação entre a serialidade e o melodrama.

2.2 A relação entre o melodrama e o serializado: as *Soap Operas*

O tópico a seguir é caro a esta dissertação pois parte da hipótese de que há uma intrínseca relação entre serializado e melodrama, e vale começá-lo com a seguinte citação de Linda Williams (2012, p. 532): “*O que um derivado de soap opera poderia ser*”?

A maior herança desta conexão entre serialidade e melodrama no audiovisual ocorre nas *soap operas* e telenovelas. Ambos os gêneros são representações expressivas do melodrama em séries e ambos também são exemplos de serializados. Estudar-se-á agora como a influência da narrativa das *soap operas* para as séries *prime* norte-americanas e o aspecto social das telenovelas tornaram-se estruturantes para os serializados nacionais contemporâneos para streaming. Logo, a associação e origem dos serializados para a televisão esteve relacionada com o melodrama: antes de serializados no *prime time* ao final dos anos 90, a serialidade na televisão apenas existia em obras do gênero melodrama.

Vale ressaltar, ainda, que esta pesquisa identificará as principais características do melodrama das telenovelas brasileiras, a fim de investigar, também, a história e as peculiaridades do formato serializado no Brasil e sua influência para a narrativa das séries brasileiras na atualidade. Entretanto, como é sabido, a produção para a televisão americana foi a pioneira e responsável por influenciar e ditar diversos parâmetros. Além do mais, as

primeiras séries pensadas exclusivamente para streaming também se iniciaram lá, por isso o destaque inicial é destinado à história da televisão americana. Para este fim, a obra de Elana Levine (*Her stories: daytime soap opera and US Television History*) e o trabalho editado por Sam Ford, Abigail de Kosnik e C. Lee Harrington (*The Survival of Soap Operas*) serão utilizados como referências principais.

As *soap operas* se iniciam na rádio, com programas diários, nos quais atores narraram e performaram para transmissões ao vivo. A primeira experiência de transpor a *soap opera* da rádio para a televisão ocorreu em 1946, quando um serializado da rádio fez performances ao vivo: “contou com atores lendo roteiros em frente a microfones - mal diferenciando a TV da rádio” (LEVINE, 2020, p. 22)²⁶. Um outro experimento que chama atenção é a série serializada *Faraway Hill* (1946, Du Mont Television Networks), que trouxe episódios semanais que passavam no horário da noite. Mas a criação mais influente, pensada originalmente para a televisão, aconteceu no ano de 1949: a *soap opera* *These are my Children* (1949, NBC).

O mais influente dos esforços das *soap operas* para TV dos anos 1940 foi *These Are My Children* da NBC (1949), criado por Irna Phillips em parceria com o diretor Norman Felton. (...) Atendendo tanto ao visual quanto ao som, Phillips e Felton foram pioneiros na produção de *soap operas* e na evolução da televisão com roteiro em geral. (LEVINE, 2020, p. 22)²⁷

A parceria de Phillips e Felton foi essencial para ditar o padrão da narrativa das *soap operas* que seria seguido dali em diante e, inclusive, trazendo o melodrama como modo e gênero principal para este formato. Como Mittell (2008) coloca: “O termo *soap opera* (...) era uma combinação pejorativa das aspirações de alta arte e *excesso melodramático* com os produtos domésticos mundanos vendidos pelos patrocinadores desses programas”²⁸. As obras deste gênero são narrativas completamente serializadas, que contam a histórias de vários personagens de diferentes idades, gêneros e origem social. A história pessoal de cada um desses personagens, as tramas, se entrelaçam de maneira surpreendente, fazendo com que eventos de uma determinada trama reverberem em outras. Além disso, como o próprio Mittell

²⁶ Texto original: A single, local televising of the radio serial *Big Sister* in 1946 featured actors standing in front of a microphone reading a script—barely differentiating tv from radio (LEVINE, 2020, p. 22).

²⁷ Texto original: The most influential of the 1940s tv soap efforts was *These Are My Children* at nbc (1949), created by Irna Phillips in partnership with director Norman Felton. (...) Phillips and Felton’s partnership also highlights the ways that the daytime soap sphere relied on a more gender-equitable blend of labor than was typical of most early tv dramatic production. Attending to visuals as well as sound, Phillips and Felton were pioneers in tv soap production, and in the evolution of scripted television more generally. (LEVINE, 2020, p. 22)

²⁸ The term soap opera (...) was a scornful combination of the high-art aspirations and melodramatic excess of opera with the mundane household products sold by the sponsors that produced the programs” (MITTELL, 2010, p. 241, grifo meu)

notou, talvez a característica mais marcante das *soaps* seja a presença do melodrama neste formato.

As *soap operas* tinham como público-alvo mulheres, donas de casa, que passavam o dia cuidando do lar e dos filhos enquanto o marido trabalhava, por isso Levina detalha a presença de mulheres na criação e roteirização dessas obras. Inclusive, as *soap operas* traziam temas considerados “femininos” para a época (temas domésticos), enquanto os programas da noite (policiais e jurídicos) eram apelativos apenas para homens²⁹. Este texto não se aprofundará na problematização desta visão, mas vale à pena citar que havia, até os anos oitenta, uma clara distinção, em diversos sentidos, entre as *soap operas*, programas da tarde (*day time*), e as outras séries de televisão consideradas sérias, que passam apenas à noite (*prime time*) e eram procedurais.

No primeiro capítulo desta dissertação, discutiu-se sobre aspectos do gênero melodramático e sobre essas características do melodrama. Algumas dessas características são: excesso, mistérios e revelações, vilanias, sentimentalismo e, especialmente, efeitismo. O efeitismo, elemento central desta pesquisa, também pode ser identificado nas obras do gênero *soap opera*, inclusive de uma maneira interessante: desenvolvendo o gancho do episódio. Como diz Mittell: “Quando soap operas trazem eventos narrativos como assassinatos, acidentes e grandes esquemas, eles tipicamente são narrados para que o espectador foque nos diversos efeitos causados na comunidade do que um suspense sobre o que vai acontecer em seguida” (MITTELL, 2018, p. 242). Nesta colocação, Mittell parece ignorar o fato de que estes “efeitos causados na comunidade” podem ser o que “vai acontecer em seguida”, especialmente se este tipo de evento acontece ao final do episódio. Ainda é necessário chamar a atenção, nesta mesma citação de Mittell, sobre os efeitos na comunidade. Esta comunidade, para as *soap operas*, é uma comunidade com a qual o espectador passa muito tempo e conhece de fato os personagens, para compreender como este grande evento poderia causar rebuliço em uma determinada comunidade. Isto leva a uma característica marcante das *soap operas* extremamente relevante para a compreensão da narrativa serializada: a presença de várias tramas dentro de uma mesma obra. Thompson invoca esse debate:

A técnica de entrelaçar várias teorias de tramas importantes remonta às soap operas, que há muito tempo usam essa estratégia. Uma *soap opera* americana geralmente tem de oito a dez histórias acontecendo ao mesmo tempo. A mesma técnica foi importada para o horário nobre da televisão

²⁹ A visão sexista que ditava as produções televisivas até os anos 80 indicava essa distinção entre as séries da tarde e as séries da noite. “The difference in widespread perceptions of what women (particularly women at home during the day) do when they watch daytime dramas, and what men and working women do when they watch primetime serials partially accounts for the stigma that attaches to one group and not the other.” (p. 9)

americana por meio de *Dallas* (1978 a 1991) e *Dynasty* (1981 a 1989). Estes, por sua vez, inspiraram o que foi por vezes chamado de 'drama profissional', como *Hill Street blues*, *St. Elsewhere*, *L.A. Law*, *The West Wing* e *Boston Central*. Os Sopranos criou uma variante irônica deste gênero. (THOMPSON, 2003, p. 55 - 56)³⁰

Na citação acima, Thompson sugere como os serializados importaram esta técnica crucial para suas narrativas das *soap operas*. Entretanto, até por volta dos anos 80, não havia obras complexas na TV: os programas da tarde, as *soaps*, não aprofundavam as problemáticas e os conflitos pois se mantinham na superficialidade para prezar pelo didatismo - mais uma característica do melodrama -, afinal, não havia garantia de que os espectadores estavam completamente concentrados no que estavam assistindo; e os programas noturnos também não conseguiam se aprofundar em personagens ou múltiplas tramas pois eram procedurais e tinham a prioridade de narrar o conflito do dia. O ponto de ruptura das *soap operas* diz respeito à duração das narrativas: o tempo longo que os espectadores passam assistindo aos mesmos personagens na mesma narrativa é capaz de trazer um tipo de profundidade para os personagens – não no que diz respeito a camadas e a dilemas emocionais complexos, mas sim em conhecer aquele personagem e seu caráter chapado em diferentes situações dramáticas. Esta é a maior inovação do serializado das *soap operas* que foi levado para os serializados considerados complexos:

Muitas séries populares do horário nobre, de ação / aventura a ficção científica e comédia, compartilham o foco das novelas em personagens em andamento, histórias que passam de um episódio para o seguinte e um foco predominante em um elenco de personagens e o desenvolvimento desses personagens e seus relacionamentos ao longo do tempo. (FORD, KOSNIK E HARRINGTON, 2011, p. 7)³¹

Diversas emissoras, notadamente a HBO, buscaram até mesmo desassociar os serializados noturnos de sua produção do melodrama e das *soap operas*: “não é TV, é HBO”, era dito em sua campanha de marketing. Como a HBO trazia transformações não só do conteúdo das suas obras, mas também da reformulação do sistema de assinaturas da TV a

³⁰ Traduzido do original de Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television*, p. 55: “The technique of interweaving several important storylines goes back to soap operas, which have long used this strategy. A modern American hour-long daytime soap opera typically keeps eight to ten stories going at once. The same technique was imported to prime-time television in the U.S. through *Dallas* (1978 to 1991) and *Dynasty* (1981 to 1989). These, in turn, inspired what are sometimes termed “professional dramas,” such as *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere*, *L.A. Law*, *The West Wing*, and *Boston Central*. *The Sopranos* creates an ironic variant on this genre”.

³¹ Traduzido do original: Many popular primetime series, from action/adventure to science fiction to comedy, share soap operas’ focus on ongoing characters, storylines that carry over from one episode to the next, and a predominant focus on an ensemble cast of characters and the development of those characters and their relationships over time.

cabo, sem comerciais, a necessidade de distingui-la dos seus concorrentes era grande, até do ponto de vista comercial. As séries da HBO³² pareciam ser muito diferentes tanto das *soaps* quanto dos procedurais noturnos. Entretanto, Linda Williams fará um artigo³³ para mostrar como as séries disruptivas da HBO fazem uso do modo melodramático. Mas, antes mesmo da HBO, duas séries já marcaram a elevação dos recursos das narrativas serializadas das *soap operas* ao horário nobre da noite: *Dallas* e *Dynasty*.

Dallas e *Dynasty* são consideradas por Ang (2010) como *soap operas* do prime time, cujo sucesso, principalmente da primeira, fez com que o apelo melodramático e a estrutura baseada em personagens e nos relacionamentos interpessoais - características da *soap opera* - fossem estendidos para outros gêneros e formatos ficcionais do prime time. (MUNGIOLI e PELEGRINI, 2013, p. 26)

O formato serializado na televisão, então, era encontrado somente nas *soap operas* até não muitas décadas atrás. Quando o desenvolvimento dos serializados complexos e de *primetime* ocorreu no fim do século XX, recursos do modo melodramático passaram a ser identificados no mesmo. Por este motivo, a origem do serializado na televisão está intrinsecamente conectada às *soap operas*, nas palavras da teórica Linda Williams (2012): “O que um formato derivado da *soap opera* poderia ser?”. (p. 532). No próximo tópico, será destacado o desenvolvimento do serializado no folhetim e nas telenovelas, outros formatos que também fizeram uso do melodrama.

2.3. A influência do romance de folhetim e das telenovelas

A série a ser analisada no próximo capítulo, *Bom dia Verônica*, é uma série brasileira baseada em um romance brasileiro. Até o momento, foi explorada a serialidade nas *soap operas* e na história da televisão americana, já que as plataformas de streaming, mesmo atuando no Brasil, exigem um padrão de desenvolvimento característico das séries norte-americanas; muitas vezes, inclusive, os roteiros das séries brasileiras produzidas originalmente para o streaming são traduzidos para o inglês, para que executivos

³² However, when it comes to American television, melodrama is often assumed to belong solely to the important genre of the soap opera, and thus moments of melodrama appearing outside the daytime schedule are often linked to the soap opera genre, as with the derogatory label "soapy." (MITTEL, 2015, p. 244)

³³ No artigo “Mega-Melodrama: Vertical and Horizontal Suspensions of the “Classical” (2012), Linda Williams analisa a série *The Wire*, indicando como nela encontramos características do modo melodramático principalmente vinculadas ao serializado.

norte-americanos leiam e avaliem o desenvolvimento do projeto³⁴. Entretanto, cada vez mais os streamings se adaptam às narrativas e gêneros brasileiros. Nas páginas a seguir, a relação do melodrama e da serialidade será vista, desta vez, do ponto de vista brasileiro e, também, latino-americano.

Um dos motivos para o sucesso do melodrama, como mencionado em outra passagem, relaciona-se à sua simplificação formal e a facilidade, por parte do público, de assimilar os signos que o melodrama apresentava. “O melodrama propõe-se à simplificação formal e ao apelo direto aos sentidos e sua compreensão. Por isso, manteve-se, através dos séculos, a relação de aceitação público-melodrama” (OROZ, 1992, p. 17). O melodrama trabalha na chave da simplificação e externalização dos conflitos, e essa facilidade em compreender a narrativa e a certeza de que grandes sensações serão sentidas faz com que o espectador engaje mais facilmente com a narrativa do modo melodramático.

Os primeiros serializados foram os folhetins. “De acordo com a análise narrativa estruturalista, o que diferencia séries e folhetins é o grau de independência possível dos episódios” (GANZ-BLAETTLER, 2011, p. 274). A partir daí, já é possível identificar uma relação próxima entre o melodrama e a própria serialidade em si; como Ursula Ganz-Blaettler cita, há uma semelhança grande entre as narrativas de serializados e os folhetins, mas a certa independência estrutural do episódio de uma série de ficção diferencia ambos.

O romance de folhetim brasileiro é comumente associado à telenovela e à sua versão em rádio, a radionovela. A palavra novela tem a sua origem no italiano *novella*, que significa “conto”. O termo tem sido utilizado na história fílmica e literária do país de diversas formas. Um exemplo disso são as radionovelas brasileiras. As telenovelas brasileiras têm algumas similaridades com as *soap operas*, mas uma diferença marcante está na forma de exibição: as telenovelas são exibidas seis vezes na semana, e tem uma quantidade limitada de episódios. Enquanto isso, as *soap operas* são exibidas todos os dias, de maneira contínua, durante vários anos.

A novela tem inspiração na *soap opera*, seriado que ocupa horários matinais ou de almoço, espaços que não são nobres na TV norte-americana, com cerca de 90% de audiência feminina (Modleski, 1986). Mas a *soap opera* se define por uma temporalidade quase que real, com histórias que

³⁴ Além de experiência própria trabalhando para plataformas de streaming como roteirista, outros roteiristas brasileiros já alegaram a necessidade de falar e escrever em inglês para trabalhar como roteirista para essas plataformas de streaming. Referências: Entrevista de Giuliano Cedroni, criador e roteirista da série *Coisa mais Linda*, na qual ele inclusive afirma a presença de uma chefe de sala de roteiro americana no dia-a-dia dos roteiristas: <https://www.youtube.com/watch?v=3tVvhKh5Tcs>; Em entrevista, o roteirista brasileiro Rafael Lessa fala da criação de *Samantha!* e do processo de desenvolvimento com padrão americano: <https://portal.comunique-se.com.br/brasil-cordial-onde-esta-voce/>. Ambos os links foram acessados em 5 de dezembro de 2022.

acompanham o envelhecimento do elenco e dos personagens. A *soap opera* não possui começo, meio e fim; ela dura anos. Já a novela dura alguns meses e dominou o horário nobre de uma das principais indústrias de televisão do mundo, alcançando em suas melhores fases 40% de audiência masculina. (HAMBURGER, 2011, p. 67).

Esther Hamburger, teórica com extenso estudo acerca das telenovelas, indica essa relação entre novelas brasileiras e *soap operas*. Ela também remonta às histórias das telenovelas brasileiras, alegando que, no início dessas produções, havia um interesse em se diferenciar do: “novelão mexicano, cuja estrutura seria melodramática, e a novela brasileira, que seria realista, aberta ao diálogo coloquial, à filmagem em locação, às tensões sociais da vida contemporânea” (HAMBURGER, 2011, p. 68). Entretanto, a mesma autora confirma que a estrutura melodramática permaneceu e perseverou: “Novelas abusam de mensagens de conteúdo social, enquanto (...) a estrutura de conflitos melodramáticos que sustenta a narrativa se mantém” (p. 82). Como típico do melodrama, as telenovelas brasileiras contam com excessos, maniqueísmos, arquétipos para personagens, tramas comuns ao gênero como casamento, vingança, enriquecimento dos virtuosos e empobrecimento dos maldosos.

Na citação anterior, além de Hamburger reiterar presença da estrutura melodramática nas telenovelas, ela nota um traço não apenas das novelas brasileiras, mas que também é presente no melodrama latino-americano: a mensagem social. Em *Bom dia Verônica*, por vezes, essa mensagem social encontra-se de maneira explícita, seja incentivando mulheres em situação de violência doméstica a buscarem ajuda, ou passando a mensagem de que pessoas acima do peso não devem deixar a sua aparência influenciar na sua autoestima.

O caso da violência contra a mulher na série é o aspecto social mais manifestado, estando presente em todas as tramas, episódios e temporadas. Na primeira temporada, desde Verônica impactar-se com o caso de Marta Campos, mulher vítima de golpe que comete suicídio na sua frente, até a história de Janete e as tramas de Ângela e Gisele na segunda temporada. Sobre a questão da corrupção, é algo que se manifesta na primeira temporada com a polícia corrupta e, na segunda, com a fé desvirtuada em prol da vaidade de um líder e da organização criminosa. Esta característica da crítica social como valor estruturante de uma obra audiovisual não é uma herança das *soap operas*, mas sim das telenovelas latino-americanas.

Um caso curioso a ser levantado é a nova relação que se estabelece entre streaming e novelas. Não apenas são testados novos formatos de séries, mas também alguns formatos híbridos entre novelas e séries começam a nascer. Inclusive, um dos criadores da série *Bom*

dia *Verônica*, Raphael Montes, é responsável por desenvolver projetos de novelas nacionais para a plataforma de streaming *HBO Max*.

Figura 12: Manchete retirada de reportagem³⁵ que explica o lançamento da primeira novela da plataforma HBO Max: *Segundas Intenções*.

Mistura com série? Como será a primeira "novela no streaming" da HBO Max

Autor Raphael Montes e executiva Monica Albuquerque explicaram novo formato no Rio2C

Fonte: *Omelete*

Não apenas este experimento da HBO é identificado, mas a tradicional emissora Globo, em sua plataforma de streaming *Globoplay*, já faz alguns testes com a novela para streaming. As primeiras novelas pensadas originalmente para streaming começam a nascer com menos episódios quando comparada a uma novela transmitida na televisão aberta, como é o caso de *Todas as Flores* (2022), de João Emanuel Carneiro. A novela conta com 85 capítulos e são liberados 5 episódios de uma só vez todas as quartas-feiras³⁶.

O melodrama nas telenovelas e na cultura audiovisual brasileira como um todo tem sua presença percebida em diferentes formatos, sejam nos filmes, como já foi percebido em *Ricos de Amor*, em séries como *Bom dia Verônica* e, mais notadamente, nas telenovelas. Esta nova relação emergente entre plataformas de streamings e produções originais de telenovelas é apenas um exemplo de melodrama nessas mídias, já que, em diversas produções nacionais originais para streaming, nota-se o modo melodramático. A fim de fazer uma análise mais profunda da narrativa da série *Bom dia Verônica*, será feita uma breve problematização da narrativa serializada nesta série, destacando como ela funciona e como são executados os seus principais elementos narrativos.

2.4. A narrativa nas séries serializadas

³⁵Referência:

<https://www.omelete.com.br/hbo-max/mistura-com-serie-como-sera-a-primeira-novela-no-streaming-da-hbo-max>. Acesso em 5 de dezembro de 2022.

³⁶Referência:

<https://oglobo.globo.com/cultura/streaming/noticia/2022/10/todas-as-flores-novela-exclusiva-do-globoplay-most-ra-como-o-genero-e-a-bola-da-vez-no-streaming.ghtml> Acesso em 07/12/2022.

Para compreender como funciona a narrativa de uma série serializada, serão utilizadas como referência algumas obras sobre poética de séries escritas por teóricos com vasta experiência em estudo de narrativas televisivas ou experiência atuando na produção de séries. São elas: *Complex TV: Poetics of Contemporary Television Storytelling*, de Jason Mittell (2015); *We Now Disrupt this Broadcast: How Cable transformed television and the internet revolutionized it all*, de Amanda Lotz (2018); *Writing the TV Drama Series*, de Pamela Douglas (2018); *Storytelling in Film and Television*, de Kristin Thompson (2003); *Décoder les séries télévisées*, Sarah Sepulchre (Org.) (2017). É importante ressaltar, entretanto, que existem diferentes poéticas e execuções para a narrativa de série. As características que serão analisadas a seguir não dizem respeito a uma única maneira de realizar as séries de ficção, mas a uma forma comumente identificada em séries serializadas para streaming.

A intenção deste tópico não é reproduzir ou fazer uma súmula das poéticas e parâmetros encontrados por estes diversos autores acerca da narrativa serializada, mas sim trazer os principais elementos estruturantes deste tipo de narrativa, facilitando a análise da série no próximo capítulo. Ao longo deste tópico, será feita uma análise dos parâmetros narrativos citados na série *Bom dia Verônica*.

Falar sobre narrativa de séries, ou sobre narrativa audiovisual de maneira geral, é falar sobre algo mais etéreo e que parece, a princípio, difícil de captar. Narrativa, na origem latina da palavra *narrare*, quer dizer contar; mas em ambos os sentidos de “contar uma história” e de “enumerar” – a enumeração de eventos, a maneira como são organizados os acontecimentos de uma narrativa. Na origem grega da palavra, *gnare*, significa “tomar conhecimento”, no sentido da maneira como se tomará conhecimento de determinados acontecimentos³⁷. Narrativa vai muito além de história e premissa, é como esta história ou premissa será apresentada ao espectador e, desta maneira, este tomará cada vez mais conhecimento da história e do universo narrado. E esta organização, ou melhor, enumeração de eventos, por vezes é invisível – e assim deve ser – à primeira vista. O intuito neste tópico será de trazer para a superfície aquilo que está submerso, os parâmetros, recursos e princípios gerais que erguem uma complexa narrativa de série.

A organização de uma narrativa serializada não se dá, apenas, em um avanço de acontecimentos contínuos que são “quebrados” por episódios; mas sim em uma composição de três principais narrativas: uma narrativa longa que acontece ao longo de todos os episódios

³⁷Le terme latin *narrare* est dérivé du grec *gnare* (« faire connaître », Lacey 2000 : 13) comme le suggère la fameuse inscription de Delphes « *Gnothi seauton* » qui, en grec, signifie « Connais-toi toi-même ». SEPULCHRE, 2017, p. 273).

e temporadas da série; a narrativa da temporada da série e a narrativa dentro do episódio da série. A conjunção dessas três narrativas transforma-se na grande narrativa de uma série serializada complexa.

Os roteiristas de séries que contêm arcos de história precisam planejar a estrutura do enredo tanto de cada episódio quanto da grande narrativa³⁸. No mercado televisivo norte-americano, há uma restrição adicional a qualquer tipo de série: o formato da própria temporada. (THOMPSON, 2003, p. 62)

É importante ressaltar que Thompson escrevia no início dos anos 2000, quando as plataformas de streaming ainda não eram uma realidade, por isso ela fala apenas da realidade norte-americana. Mas como tem sido ressaltado ao longo desta dissertação, a influência norte-americana não apenas no modelo de produção, mas também na dramaturgia das séries, é marcante nas produções brasileiras, dado o próprio investimento feito por essas plataformas norte-americanas no país para produção de seriados³⁹.

Retomando o assunto acerca de melodrama e resgatando a memória das *soap operas*, esta divisória em várias tramas diferentes que é vista nos serializados atuais não é algo inovador ou próprio do mesmo, pois que ela já era encontrada, desde os anos 30, nas *soap operas*:

A *soap opera* apresenta arcos que vão muito além de episódios e temporadas, podendo abranger a vida inteira de alguns personagens, do útero à cova, bem como eventos muito mais curtos, como um casamento. (GRANZ-BLAETTLER, p. 286, 2017)⁴⁰.

Por didatismo e para evitar repetições, será chamada esta narrativa da série como um todo de *a grande narrativa*, a narrativa da temporada de *arco da temporada*, e a narrativa do episódio de *narrativa episódica*. É importante ressaltar, no entanto, que esta divisória acontece apenas para estudo e análise, na prática, tudo funciona de maneira orgânica em uma narrativa una. As análises desta dissertação de narrativa serializada iniciam com a grande narrativa, a narrativa de toda a série.

³⁸ Traduzido do original: “Writers for programs containing story arcs need to plan the plot structure of both the single episode and the ongoing story as well. In the U.S. television market, there is an additional constraint on any type of series: the shape of the season itself”. (THOMPSON, 2003, p. 62). O termo “ongoing” utilizado pela autora significa, ao pé da letra, “em andamento”. Este termo é muito utilizado em livros sobre o assunto e refere-se à história continuada da série, aquela que percorre todas as temporadas e todos os episódios. Aqui, ela é chamada de *grande narrativa*.

³⁹ Referência:

<https://oglobo.globo.com/cultura/streaming/noticia/2022/05/streaming-prepara-89-producoes-brasileiras-esta-sustentando-a-industria-diz-jorge-furtado.ghtml#:~:text=Na%20capital%20paulista%2C%20em%202021,s%C3%A3o%20os%20projetos%20atendidos>. Acesso em: 07/12/2022.

⁴⁰ Traduzido e adaptado do original: “Le soap opera présente des arcs qui s’étendent bien au-delà des épisodes et des saisons et peuvent en réalité englober la vie entière de certains personnages du berceau jusqu’à la tombe mais aussi des événements d’ampleur nettement plus courte comme le mariage d’un couple.”.

2.4.1 A grande narrativa

A grande narrativa ou, a longa narrativa, é a narrativa mais estruturante e, ao mesmo tempo, a mais dispersa das narrativas de uma série. Isso acontece porque esta é a história que norteia e é, antes de tudo, uma grande questão - ou conflito, como já será visto - que amarra toda a história.

A grande narrativa é o que diferencia uma minissérie de uma série com várias temporadas. É ela que traz os maiores conflitos centrais da série, que delimita seus temas, apresenta os personagens principais e o universo em que a história vai se passar. Ela é também a narrativa mais “aberta”, ao mesmo tempo em que traz parâmetros estruturantes para o funcionamento dela.

Uma série é considerada um sucesso enquanto continua. Isso se torna uma questão significativa para os roteiristas, que devem projetar mundos narrativos capazes de se sustentar por anos, em vez de planos narrativos fechados criados para uma execução específica⁴¹. (MITTELL, 2015, p. 33-34).

Como Mittell cita acima, há uma incerteza na maioria das séries serializadas sobre a quantidade de temporadas que existirão: onde grande narrativa existe. Ela existe do início ao fim da construção da série. Este “mundo narrativo que é capaz de se sustentar por anos” é a grande narrativa. É este conjunto de elementos que guiam os arcos da temporada e os episódios; e destes elementos destaca-se, especialmente, o conflito central ou o motor da série. Recorre-se a João Maria Mendes, em *Culturas Narrativa Dominantes*, para entender melhor o conceito de conflito.

O conflito é, porventura, o modo de expressão da vida humana mais susceptível de cativar o interesse de uma audiência (...) Como recordam todos os manuais, o conflito tem três rostos possíveis – “exterior”, “interpessoal” e “interior”, e é vivido pelo(a) protagonista (e talvez pelas outras personagens principais) contra estados de coisas e instituições, contra pessoas ou contra si próprio(s). (MENDES, 2009, p. 65).

O conflito central de uma série é encontrado nos livros com diversos nomes: intriga principal, enigma ou até mesmo motor principal. É o grande disparador que move a série, a grande questão pela qual os personagens irão se debater ao longo das várias temporadas

⁴¹ Traduzido do original: A series is deemed a success for as long as it keeps going. This becomes a significant issue for storytellers, who must design narrative worlds that are able to sustain themselves for years rather than closed narratives plans crafted for a specific run. (MITTELL, 2015, p. 33-34).

possíveis da série. Na série *Game of Thrones* (2011-2019, HBO), o conflito principal mora na decisão de quem vai sentar no trono de ferro; na série *Breaking Bad* (2008-2013, AMC), o grande conflito está em Walter White garantir a segurança física e financeira da sua família após sua morte. Outros conflitos são mais internos ao personagem, como já citado por João Maria Mendes, e não necessariamente são relacionados ao mundo exterior, como na premiada série *Mad Men* (2007, AMC), em que o conflito gira em torno da angústia do personagem Don Draper com sua própria identidade. Outras vezes o conflito central é interpessoal, como na série *The Wire* (2002, HBO), em que o conflito acontece na vivência intrigante daquelas pessoas. Mittell chama o conflito central de “*core scenario*”, uma espécie de cenário fundamental, do qual os personagens partem e do qual todas as tramas partirão.

O conflito central de uma série, em geral, será encarnado e guiado por um protagonista, cuja própria palavra já carrega o sentido: *prot-agon-ista* quer dizer o “primeiro em conflito”⁴². O personagem que guiará a série é o personagem que estabelecerá este conflito.

Para além do conflito central, a grande narrativa introduz os personagens principais e seus conflitos, podendo eventualmente desdobrar-se em conflitos menores, além disso, ela também dita o tema principal a ser debatido ao longo de toda a série. Ainda no exemplo de *Mad Men*, a série introduz, no primeiro episódio, a personagem Peggy (Elisabeth Moss). Esta personagem, nas primeiras temporadas, tem a sua história estritamente relacionada ao Don Draper, entretanto, ao longo das temporadas, a mesma vai ganhando independência da trama de Don e tem seu caráter e suas relações pessoais aprofundadas. É um exemplo de uma história que é contada ao longo das várias temporadas da série, ou seja, faz parte da grande narrativa.

Na primeira temporada de *Bom dia Verônica*, a escritã da Delegacia de Homicídios Verônica Torres torna-se obcecada com um caso após a vítima cometer suicídio em sua frente. Durante a primeira temporada, Verônica buscará justiça não somente para esta mulher, mas também para Janete, vítima de violência doméstica. As investigações resultarão no conhecimento de um esquema de corrupção que infiltra-se nos três poderes do país e está relacionado com um atentado cometido contra os pais da própria Verônica.

Desde o primeiro episódio marca-se o início do conflito central: Verônica desvendará e destruirá o esquema corrupto que impacta a vida de inúmeras mulheres e da sua própria família. Apesar deste conflito apenas ser verbalizado e colocado às claras pela protagonista

⁴² “Os gregos clássicos usavam a palavra *agon* para designar conflito”. (MENDES, 2009, p. 65)

no último episódio, desde o suicídio do piloto, Verônica engaja com o caso de Marta e está disposta a fazer justiça por ela, sendo essa obsessão da protagonista a responsável por fazê-la tomar caminhos perigosos. O conflito central de uma série é marcado em seu primeiro episódio mas, por vezes, apenas de maneira sutil: é comum que a jornada se concretize mais claramente para o protagonista e para o público ao longo dos episódios da primeira temporada.

No primeiro episódio, por exemplo, todos os elementos responsáveis por gerar o conflito central da série estão presentes: o passado complicado relacionado ao seu pai, as vítimas femininas pelas quais Verônica buscará justiça e as figuras vilanescas da organização. De maneira mais concreta, a protagonista, desde o primeiro episódio, já inicia uma investigação e coloca-se, mesmo inconscientemente, no caminho da personagem Janete.

Como diz Mittell⁴³, o início de uma série sugere o seu fim, como se o primeiro e último episódio de uma série funcionassem como espelhos (no caso de séries que não foram canceladas ou interrompidas antes do encerramento que fora visado pelo seu criador). Da mesma forma, Verônica provavelmente encerrará a sua jornada no último episódio da última temporada da série, destruindo o esquema e fazendo justiça não só para sua família, mas para todas as mulheres abusadas e violentadas. Aliás, este tema, da violência contra a mulher, é o tema central da série, que guia todas as tramas e está presente em todos os episódios.

Vale dizer, no entanto, que esta grande narrativa não necessariamente é calculada exatamente como ela avançará ao longo de toda a série. Como a própria renovação da temporada depende de inúmeros fatores externos à equipe criativa da mesma, a grande narrativa vai sendo construída e elaborada ao longo das temporadas. Esta mesma informação deduz que uma série finaliza quando este conflito é resolvido. “O modelo norte-americano de série baseia-se em temporadas, e a mesma série pode se desdobrar em inúmeras temporadas enquanto houver interesse comercial do canal”. (CAMPOS, 2021, p. 57). Esta grande narrativa é percebida de maneira mais sutil ao longo das cenas de uma série, sendo a narrativa mais dispersa ao longo de todos os eventos narrativos. A partir do arco da temporada, começa-se a falar de uma narrativa mais visível ao espectador.

⁴³ No original: “to highlight a beginning is to parallel an ending”. (MITTELL, 2015, p.)

2.4.2 O Arco da temporada

O streaming modificou drasticamente a maneira como as temporadas de série são consumidas. Se até o início dos anos 2000 as temporadas das séries traziam vinte e quatro episódios por temporada, agora elas têm, dependendo da plataforma, todos os episódios liberados de uma só vez. Há algumas plataformas, como HBO, que liberam episódios semanalmente. Esta mudança na distribuição provocou alterações também na produção e desenvolvimento de uma obra seriada.

Quando transmitidas na televisão, as séries contavam com uma pequena parte da sua produção adiantada e, após os episódios iniciais terem sido gravados, a exibição dos mesmos já iniciava, uma vez por semana. Este é um ponto relevante da produção que impacta na narrativa da série: o arco da temporada passava por uma definição que dependia da parte prática da produção em si, com números de cenários e personagens limitados, com a exigência de que a narrativa se adaptasse ao cronograma, sem incluir planos ou sequências de cenas que consumissem mais tempo que o estabelecido ou extrapolasse o cronograma da produção. Isto se modificou com as plataformas de streaming, sendo que as gravações apenas iniciam quando todos os episódios da temporada já foram lidos e aprovados pela produtora e plataforma.

Levando isso em consideração e que, mesmo quando as séries funcionam neste sistema de produção para a televisão, o *outline* dos roteiros da temporada já estava previsto; há uma deliberação maior acerca da narrativa de toda a temporada, já que o espectador pode, se quiser, ter a experiência de consumir a temporada inteira em apenas um dia.

Isso significa que a temporada deve dar uma sensação de completude para o espectador em algum nível, já que ele aguarda cerca de 6 meses a um ano para aquela nova temporada e estará prestes a dedicar horas e horas para assisti-la. Por este motivo, é natural que haja uma elaboração da temporada como um todo, com uma narrativa para além da grande narrativa mas que, ao mesmo tempo, contribui para o seu avanço e existe dentro de seu tema, seu personagens e seu conflito central. “A lógica da temporada, inclusive, permite que os roteiristas visualizem o arco narrativo dos personagens e de suas tramas, partindo de um processo criativo inerente a este formato.” (CAMPOS, 2021, p. 57). A existência de um arco de temporada que conta uma história fechada é típica da serialidade audiovisual.

O arco da primeira temporada de *Bom dia Verônica* resume-se ao caso de Janete e na tentativa, sem sucesso, de Verônica libertá-la. Este mesmo padrão de arco de temporada é identificado na segunda temporada da série, na qual Verônica ajuda Ângela e Gisele a se

libertarem de seu pai abusador, Matias, ao final da segunda temporada. Ou seja, há um padrão de Verônica, enquanto desvenda e destrói a máfia – jornada que também prossegue na temporada seguinte – o arco da temporada concentra-se em ajudar mulheres a se liberarem de situações de abuso e violência. Essa questão do arco da temporada ser calcado em mulheres que Verônica tenta salvar e livrar do grupo mafioso também conversam com o tema e com o caráter social da série, indicando que este é o tema que provavelmente perdurará durante todas as próximas temporadas.

Esta série é um grande exemplo de como todas as narrativas de um serializado convergem para tornar-se uma só: enquanto os arcos de temporada são bem definidos, todos eles avançam no grande conflito central de Verônica: destruir a organização criminosa. Ao mesmo tempo, os episódios também têm suas próprias narrativas episódicas. Um exemplo de como a continuidade de um serializado apresenta-se em diversos níveis é notado abaixo:

Uma análise do grau de continuidade das narrativas de TV serializadas deve levar em consideração fatores como se as histórias com arcos estão restritas a apenas alguns episódios, a uma temporada ou se transcendem a temporada. (ALLRATH; GYMNICH; e SURKAMP, 2005, p. 5)⁴⁴

Sobre como estes arcos de temporada são criados e desenvolvidos pelos roteiristas da série, há evidências de que a estrutura de um arco da temporada é pensado e decidido nos primórdios do desenvolvimento de uma série, mesmo antes de se ter a estrutura narrativa de cada episódio. Em entrevista, Marçal Aquino (2017) indica: “eu tenho o que nós chamamos de arco central, que é uma história que começa no primeiro episódio e só vai terminar no décimo segundo episódio (último)”. Campos, que traz excertos desta entrevista em seu livro, aponta: “o arco central é desenvolvido pelos roteiristas antes das histórias de cada episódio”. (CAMPOS, 2021, p. 174). O mesmo é percebido por Thompson:

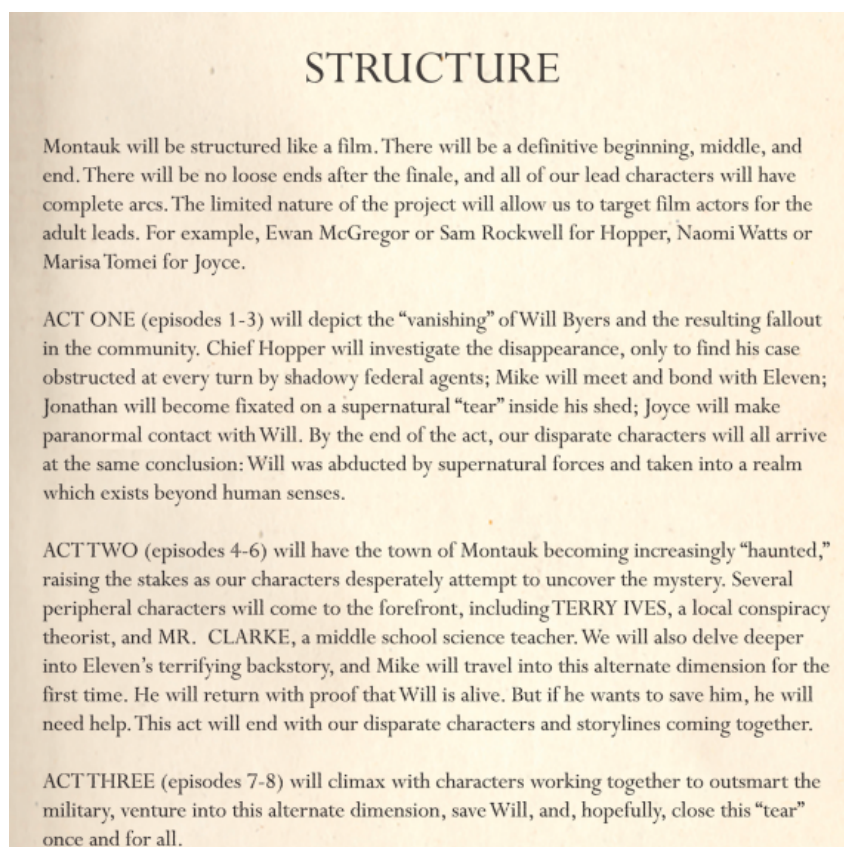
Assim, a equipe de roteiristas que cria tramas para um programa serializado comercial geralmente deve moldar tanto o episódio individual quanto a narrativa na temporada. Eles também devem assumir que seu programa continuará indefinidamente, mesmo que, na realidade, possa ser sumariamente cancelado. Esse malabarismo conceitual de níveis de narrativa parece ser uma das qualidades distintivas da narrativa em séries de televisão.⁴⁵ (THOMPSON, 2013, p. 62-63).

⁴⁴ Traduzido do original: “An analysis of the degree of continuity of serialized TV narratives has to take into consideration such factors as whether overarching storylines are restricted to just a few episodes, to one season or whether they transcend the season”.

⁴⁵ Traduzido do original: “Thus the writing team creating plotlines for a commercial serial program often must shape both the individual episode and the storytelling in film and television season. They must also assume that their program will go on indefinitely, even though in reality it might be summarily canceled. This conceptual juggling of levels of narrative would seem to be one of the distinctive qualities of storytelling in series television”. (THOMPSON, p. 62 - 63)

Um caso em que nota-se essa pretensão de estruturação da temporada é na série *Stranger Things* (2016, Netflix), criada pelos irmãos Matt e Ross Duffer, vendida para a plataforma de streaming Netflix e teve sua primeira temporada lançada em 2016. Para tentar comercializar e viabilizar uma série, os roteiristas fazem uso da bíblia de série de venda, documento que contém as informações centrais sobre a série, incluindo trama e personagens⁴⁶ e, na bíblia de venda de *Stranger Things*, os roteiristas já dividiram os episódios em atos narrativos, como nota-se abaixo:

Figura 13: Imagem da Bíblia de venda da série *Stranger Things* que, na sua concepção, chamava-se “Montauk”. Nota-se a estruturação dos episódios em atos narrativos, indicando uma concepção da temporada na sua totalidade e com uma narrativa própria da mesma.



Fonte: Script Pipeline

⁴⁶ CAMPOS, 2021, p. 93: No Brasil, o desenvolvimento de um projeto de série normalmente contém: 1. Sinopse geral da série; 2. Argumento da série; 3. Sinopse de todos os episódios da temporada; 4. Perfil dos personagens e seus arcos dramáticos; 5. Roteiro do episódio piloto, que normalmente é o primeiro episódio; 6. Possível desdobramento da série e potencial para outras temporadas; 7. Orçamento e cronograma de produção; e, quando necessário: 8. Currículo dos roteiristas e da empresa produtora responsável pelo projeto. Com estas informações, também denominadas “bíblia da série”, é possível conhecer o potencial comercial e criativo do projeto, o seu conceito, gênero, público alvo e perfil do canal, para ser produzido.

O processo também se faz presente em séries brasileiras. Em seu livro sobre processos de sala de roteiro, momento de desenvolvimento de filmes e séries – que se popularizou aqui no Brasil especialmente após a chegada dos streamings –, Bartira Bejarano Campos traz essa mesma prática de concepção de arco da temporada nas salas de roteiro:

A maneira com a qual os roteiristas visualizam o arco da temporada - progressão da trama e dos personagens no decorrer dos episódios - em um só quadro, os treze episódios são concebidos e constituídos juntos, como um grande episódio de aproximadamente treze horas. (CAMPOS, 2021, p. 28).

No comentário acima, Campos refere-se à sala de roteiro da série *Breaking Bad* e a um quadro, comum dessas salas, em que a progressão dos personagens e dos episódios é avaliada de maneira única ao longo de uma temporada inteira.

Figura 14: uma foto da sala de roteiro da série *Breaking Bad*. Neste ponto, percebe-se que há uma evolução ao longo das temporadas para os personagens.



Fonte: Dangerous Minds

Estes arcos da temporada costumam tratar de um conflito próprio da temporada que inicia e termina na própria temporada. Ou seja, enquanto o conflito central da grande narrativa continua sem resolução, o espectador tem uma pequena sensação de completude quando termina de assistir a todos os episódios de uma temporada, trazendo uma concepção teleológica para a série em maior escala, para além dos episódios.

Também é possível identificar algumas estruturas narrativas ao longo de uma temporada, como Kristin Thompson identifica⁴⁷. A mesma autora também indica que em

⁴⁷ “Thus the writing team creating plotlines for a commercial serial program often must shape both the individual episode and the storytelling in film and television season. (THOMPSON, 2003, p.62)

séries serializadas há pequenos conflitos e tramas que se iniciam em determinados episódios e são encerrados alguns episódios depois, sendo que estes se encerram antes do fim da própria temporada em si: esta tendência e alcançar um encerramento em pelo menos uma trama enquanto continua outras tornou-se muito comum, como é visto em tais serializados⁴⁸. Mittell chega na mesma conclusão em seus estudos, indicando que a complexidade narrativa mora justamente neste processo de “abertura” e “fechamento” de novas tramas enquanto a grande narrativa permanece guiando a série.

As poéticas da narrativa complexa têm vastas abrangências. As séries englobam um equilíbrio entre a forma episódica e a serializada, permitindo resolução parcial dentro de episódios enquanto mantém arcos narrativos vastos ao longo de episódios e temporadas. (MITTELL, 2011, p. 78)⁴⁹.

Por fim, acerca da narrativa serializada, encontram-se a grande narrativa e arco da temporada, que funciona como uma espécie de grande secção da extensa jornada da grande narrativa. De maneira mais palatável para o espectador, a narrativa episódica traz um recorte em 50 minutos, e também é a duração mínima mais esperada que se terá de um espectador que consome serializados para streaming. No próximo tópico, será analisada a narrativa dentro do episódio e como ela se relaciona com as outras duas.

2.4.3. A narrativa episódica

A narrativa que está ao alcance do espectador. O que o espectador de fato consome e acompanha ao longo da sua jornada consumindo a série, aquela uma hora, ou meia, em que se tem a atenção da audiência e é necessário carregar todas as informações sobre trama, universo e personagens. As tramas citadas anteriormente permanecem diluídas e disfarçadas dentro da narrativa episódica.

A maneira de se organizar a narrativa de um episódio de série varia, a depender não apenas do seu formato (se é um procedural ou um serializado episódico, por exemplo), mas do estilo narrativo próprio da série. Por exemplo, a série alemã *Dark* (Netflix), um serializado, traz uma montagem ao final de cada episódio, e durante todos os demais. A série francesa *Dix Pour Cent* (France 2/Netflix), um serializado episódico, tem uma narrativa

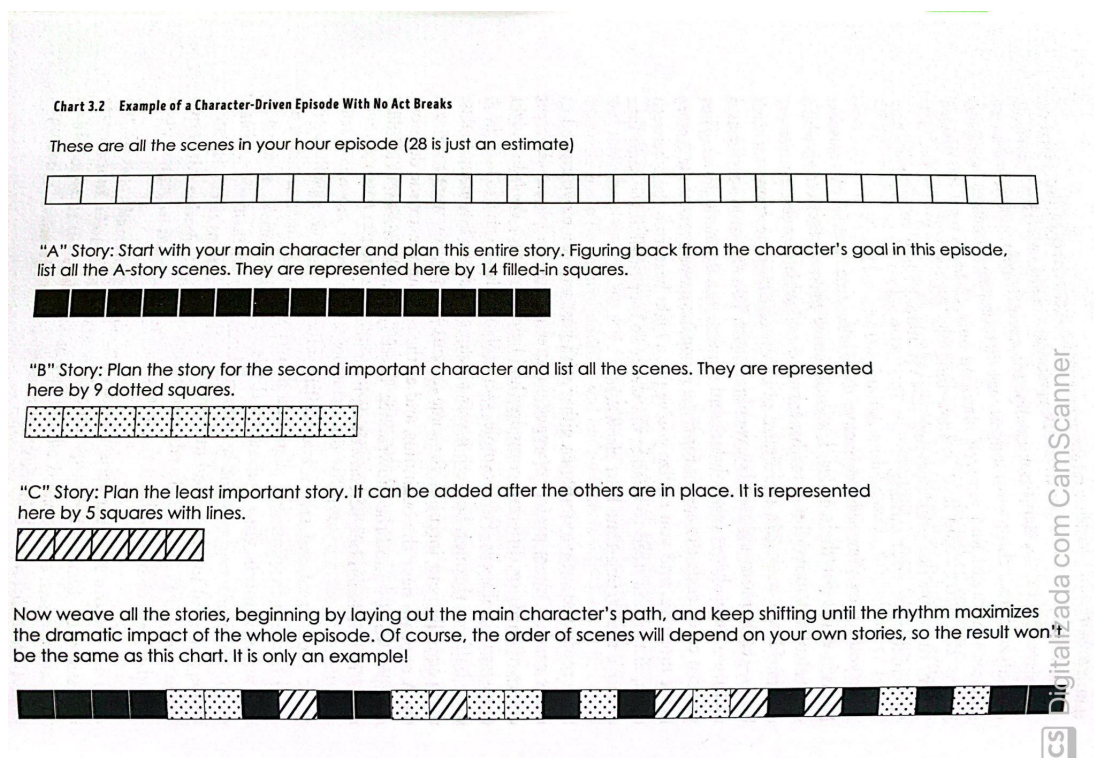
⁴⁸ This pattern of achieving closure on at least one storyline while continuing others has been increasingly common ever since, as witnessed by such serials (THOMPSON, 2003, p. 55)

⁴⁹ Television’s poetics of narrative complexity are wide ranging. Series embrace a balance between episodic and serial form, allowing for partial closure within episodes while maintaining broad narrative arcs across episodes and even seasons. (MITTELL, 2011, p. 78)

episódica na qual há sempre um ator francês que interpreta a si mesmo, enquanto o arco da temporada e a grande narrativa avançam ao longo das cenas. A narrativa episódica é uma complexa dança de justaposição e revezamento de tramas, personagens e conflitos. Quando fala-se de narrativa episódica para serializados ou serializados episódicos, um grau de complexidade maior é notado: o fechamento (aparente ou concreto) de alguns conflitos, enquanto outros continuam abertos (sem resolução): “este padrão de alcançar uma resolução em pelo menos uma trama, enquanto outras continuam, tornou-se cada vez mais comum, como notado nos serializados”. (THOMPSON, 2003, p. 55⁵⁰).

O cerne de uma narrativa episódica são as tramas, ou seja, os enredos que serão abordados dentro daquela duração. Estas divisórias são, comumente, separadas entre histórias A, B e C. Ao falar da construção episódica para séries “premium” e para *streaming*, Douglas cita que é comum haver cerca de três histórias principais, como é possível notar no gráfico abaixo, retirado do seu livro.

Figura 15: Gráfico retirado do livro *Writing the TV Drama Series*, em que Douglas demonstra a divisão de tramas comuns a um episódio.



Fonte: *Writing the TV Drama Series*

⁵⁰ Traduzido do original: This pattern of achieving closure on at least one storyline while continuing others has been increasingly common ever since, as witnessed by such serials.

Nota-se como a estruturação de um episódio passa por tramas. No gráfico acima, entretanto, Douglas (2018) não considera as outras narrativas que já foram citadas, como a grande narrativa e o arco da temporada, levando em conta apenas a narrativa episódica. Não que o gráfico seja restrito apenas para séries procedurais. Ele mostra, principalmente, como as cenas de um episódio revelam de maneira miscigenada tramas isoladas. Entretanto, vale lembrar: a grande narrativa e o arco da temporada não necessariamente precisam de cenas separadas para suas próprias tramas. Todas as três estão presentes nas cenas, sendo que mesmo as histórias exclusivas do episódio também são capazes de avançar e aprofundar nas tramas e nos personagens, mesmo que sutilmente. Este movimento também é notado por Thompson:

Ao mover-se rapidamente entre as tramas, a narrativa dá a sensação de considerável densidade e “semelhança à realidade”. É por isso que tantos serializados dramáticos são ambientados em grandes instituições, como hospitais, delegacias de polícia, escritórios de advocacia e prisões, onde as preocupações de muitos personagens podem se esbarrar. (THOMPSON, 2003, p. 57)⁵¹.

A conclusão de Thompson apresenta uma informação acerca das ambientações das séries que têm enorme impacto na narrativa: exibir personagens com suas diferentes tramas para o mesmo ambiente. Isto permite que as intrigas se entrelacem e se relacionem com mais facilidade. Esta informação será resgatada no próximo capítulo, na série *Bom dia Verônica*, na qual a delegacia de homicídios funciona como arena central para a série.

Ainda sobre as tramas episódicas, mesmo em narrativas que são extremamente serializadas, é comum encontrar algum tipo de moldura episódica. Por exemplo, na série *Game of Thrones*, no episódio dez da quarta temporada, todas as tramas do episódio falam sobre relação pai e filho; e esta não é a unidade temática central da série, é a maneira como a série traz o “episódico” para a sua narrativa, fazendo uma moldura temática que amarra todos os episódios.

É comum, ainda, que os episódios das séries tenham, assim como o arco da temporada, sua narrativa dividida em atos. “A estrutura dos três atos tornou-se dominante, em consonância genérica com o paradigma de Syd Field (*set-up, confrontation e resolution*), oficialmente ‘nascido’ em Berkeley, ou com o *outline* de Jon Franklyn (*complication, development e resolution*)” (MENDES, 2009, p. 31). A estrutura dos três atos narrativos é

⁵¹ By moving quickly among plots, the narrative gives the impression of considerable density and “lifelikeness.” This is why so many dramatic serials are set in large institutions such as hospitals, police stations, law firms, and prisons, where many characters’ concerns can bounce off each other. (THOMPSON, 2003, p. 57)

popularmente disseminada em estudos de narrativa audiovisual e faz-se um recurso comum em obras audiovisuais, inclusive nos episódios de séries de ficção.

O primeiro ato consiste em não apenas uma introdução ao universo da história que está por vir, mas também em uma exposição, munindo o espectador de todas as informações necessárias sobre a obra, para que ele consiga acompanhar a trama. O segundo ato, costumeiramente mais longo, traz o desenvolvimento do conflito proposto no primeiro ato, evoluindo as tramas, os personagens, aumentando a tensão para o terceiro ato, sendo que também é “natural que nela surjam novas personagens, criadas especialmente para lhe dar corpo e a sustentar. Uma ou outra poderão até nascer, desenvolver-se e desaparecer no II Acto” (MENDES, 2009, p. 68). O último, por sua vez, traz o clímax e a resolução do conflito apresentado no primeiro ato, concluindo não apenas a trama principal, mas quaisquer outras tramas que tenham surgido na história.

Vale ressaltar que, para séries, é comum que haja um consenso de que existem quatro, cinco ou até seis atos narrativos em um episódio: “dramas para televisão têm sido por décadas escritos em quatro atos, mesmo que algumas séries de canal fechado usem cinco ou seis atos” (DOUGLAS, p. 21). No caso dos quatro atos narrativos, como compreende Kristin Thompson, essa divisória foi assim consagrada por conta dos intervalos comerciais

Todos os roteiros de uma hora são quebrados em quatro atos. Cada ato tem cerca de catorze a quinze páginas. Cada ato no episódio de uma hora é uma unidade separada e tem um clímax para si próprio. Por quê? Porque o intervalo comercial é colocado entre atos. (THOMPSON, 2003, p. 53⁵²).

A importância da forma de distribuição, mais uma vez, impacta a narrativa: as estruturas narrativas de séries televisivas são geralmente ditadas pelos atos. Entretanto, no caso das plataformas de streaming, não há quebras comerciais. Por este motivo, retoma-se a consciência de que cada série e, mais do que isso, cada episódio de série têm sua própria quantidade de atos definida.

No caso de *Bom dia Verônica*, identificam-se duas estruturas comuns nos episódios: uma estrutura com teaser e três atos narrativos e outra estrutura com apenas três atos narrativos. No primeiro episódio a série traz uma estrutura de divisão de atos, sendo que a

⁵² Traduzido do original: All one-hour scripts are broken into four acts. Each act averages fourteen to fifteen pages. Each act in the hour episode is a separate unit with a crisis and climax all its own. Why? The commercial breaks are placed between acts.

série adiciona um “teaser”, prática muito comum em séries, que é uma prévia do episódio que será narrado dali em diante.

Os trechos são de um programa que começa com um “teaser”, embora nem todas as séries comecem com um. Um teaser, também chamado de “abertura fria”, refere-se ao material dramático antes dos títulos (antes do nome da série e dos créditos). Pode ser um "gancho" de um minuto ou até dez minutos que inclui várias pequenas cenas, tornando-o quase tão completo quanto um ato tradicional inteiro. Em qualquer estilo, existe para agarrar os espectadores mais rápido que o inimigo, que é o controle remoto. A ideia é abrir a hora com uma ação, imagem, situação ou personagem que provoque antecipação suficiente para manter os espectadores na sequência do título e no primeiro ato. (DOUGLAS, 2018, p. 62).

Douglas aponta sobre o sentido do teaser, e em como a intenção está em capturar a audiência. Será analisado com mais aprofundamento no próximo capítulo o quanto o teaser enquanto elemento estruturante da série é uma das presenças mais significativas do efeito do modo melodramático nas suas narrativas. Entretanto, como a própria autora aponta, há uma tendência de não existir teaser em algumas obras, já que alguns “canais preferem capturar o espectador com drama ininterrupto.” (2018, p. 62). Com exceção do primeiro e do último episódio, a série não conta com teaser em sua estrutura narrativa. Antes de passar-se ao último capítulo, faz-se necessário identificar porque o serializado é o formato mais utilizado das séries de ficção para streaming, passando pela compreensão do comportamento de *binge-watching* e verificando qual desses formatos de narrar corresponde melhor a esta prática comum após a ascensão das plataformas de streaming.

2.5 Streaming e a mídia das narrativas serializadas

O advento das séries originais para plataformas de streaming modificou inúmeros pilares da cadeia de produção audiovisual: distribuição, experiência do espectador, produção, desenvolvimento, entre outros. Para este estudo, é interessante analisar dois pilares principais: o impacto no desenvolvimento da narrativa e o impacto na espectralidade, em como esta nova maneira de assistir modificou o consumo da série. Para este tópico, será trabalhado o modelo de produção de séries estadunidenses, sendo este mesmo modelo que as plataformas de streaming implementam no Brasil.

Na história da televisão americana, são comumente marcadas três “eras” principais. A primeira relacionada à produção de obras para a televisão além da transmissão ao vivo e do barateamento do produto televisivo a segunda relacionada à chegada dos canais a cabo e à produção de séries serializadas em horário nobre (muito marcada pelo lançamento de séries

como *Os Sopranos*, *Sex and the City* e *The Wire*); e a terceira era da televisão, destacada pelo advento das plataformas de streaming e da produção de séries originais para as mesmas.

Enquanto cada era é marcada pelas suas próprias inovações tecnológicas, esta (a terceira era) é ligada a mudanças industriais, mudanças no conteúdo (particularmente na estética e na narrativa), associadas a hábitos de espectadorialidade e mudanças da conotação social da televisão. (JENNER, 2018, p. 13).

A autora acima destaca este momento de transformação da era dos streamings, e levanta duas principais alterações relacionadas ao conteúdo: estética (estilo visual) e narrativa, sendo esta última a mais relevante para esta pesquisa. Entretanto, na relação entre obra e espectador, especialmente para as plataformas de streaming, há também uma importante mudança: atualmente o espectador não precisa mais estar sujeito a uma programação da televisão, ele agora pode montar a sua própria programação: “a televisão distribuída pela internet permitiu acesso sob demanda para a audiência. Esta capacidade força a reinvenção da televisão que antes era construída com base nas programações”⁵³. (LOTZ, 2018, p. 5)

O desenvolvimento de uma narrativa de série, na televisão norte-americana, antes do streaming e consagrado, principalmente, nas últimas décadas do século XX, trazia uma maneira de desenvolvimento e de produção que impactava as escolhas narrativas da série. Os episódios das séries procedurais ou serializadas (antes das séries originais para streaming) costumavam conter cerca de 22 episódios por temporada. Este dado, inclusive, será uma grande diferença para as séries de streaming, que têm temporadas com menos episódios.

Há não muito tempo, as séries e *soap operas* eram escritas e produzidas ao mesmo tempo, de maneira similar a como as telenovelas são feitas no Brasil até hoje: alguns episódios ou capítulos iniciais já estão escritos, filmados e montados antes do início da transmissão do primeiro episódio da temporada. Evidentemente, já havia uma previsão dos acontecimentos dos episódios de toda a temporada, com sinopses e até mesmo escaletas. Este sistema de produção aproxima os roteiristas e toda a equipe de desenvolvimento da produção, já que elas acontecem, muitas vezes, simultaneamente.

Esta foi uma das maiores mudanças para a produção das séries para streaming, que possuem um trabalho de desenvolvimento demorado. Não existe um período fixo no ano para

⁵³ Traduzido do inglês original: “Internet-distributed television allows audiences on-demand access. This capability is forcing a reinvention of television business that were built on scheduling programs”. (LOTZ, 2018, p. 5)

lançamento das séries e, principalmente, permite que a equipe de roteiristas, durante o processo de sala de roteiro, tenha um tempo maior de desenvolvimento, já que todo o processo é exclusivo de desenvolvimento de roteiro, com pouca sobreposição de momentos de produção.

Produzir antes dos streamings também fazia com que houvesse uma limitação maior de produção: restrições relacionadas à quantidade de personagens e locações limitavam a liberdade criativa. Ainda, o tempo de gravação de uma série para streaming é maior quando comparado às séries pré-streaming ou até mesmo uma telenovela. Por exemplo, a telenovela *Pantanal* (Globo, 2022), com 167 capítulos de uma hora, levou cerca de 1 ano entre as primeiras gravações e o último dia de gravação. Já a série alemã *1899* (Netflix, 2022) levou seis meses para ser filmada e conta com apenas oito episódios de uma hora⁵⁴. Estes empenho e tempo dedicados para a produção de apenas uma temporada revela o quanto as séries para streaming recebem uma atenção maior não apenas de desenvolvimento, mas também de produção muito maior quando comparado a outros tipos de obras.

O mesmo acontece com a pós-produção: antes, as séries não contavam com inovações de efeitos especiais como sempre ocorria com os filmes: o tempo para tratar o som e a imagem na pós-produção sempre foi muito reduzido na televisão. Isso foi mais uma modificação que, apesar de não ter sido um advento dos streamings (uma série que apresentou grandes inovações cinemáticas foi *Game of Thrones*), há agora outras novidades cinematográficas que acontecem por conta das séries para streaming. É o caso da tecnologia *Volume*, desenvolvida para a série original para streaming *The Mandalorian* (Disney+, 2019).

⁵⁴ Comparação feita entre as duas obras já que ambas foram filmadas em 2021, ano da pandemia. O tempo de gravação da série *1899* é retirado do documentário da própria série *1899 - Making Of (2022/Netflix)*, enquanto as informações sobre as durações das gravações da telenovela *Pantanal* foram retiradas de duas notícias que marcam o início e o fim das gravações. Link para as notícias acessadas em 22/11/2022: <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2021/10/01/gravacoes-da-historia-que-encantou-o-brasil-co-mecam-e-o-pantanal-de-ms-ja-recebe-protagonistas-da-trama.ghtml#:~:text=muita%20humildade%20tamb%C3%A9m,%E2%80%9D-.A%20estreia%20da%20nova%20vers%C3%A3o%20da%20Novela%20Pantanal%20est%C3%A1%20prevista,para%20o%20restante%20das%20grava%C3%A7%C3%B5es.https://www.fashionbubbles.com/noticias/novelas-noticias/pantanal-gravacoes/>

Figuras 16 e 17; Tecnologia Volume sendo utilizada nas gravações da série *The Mandalorian*. Na imagem à esquerda, nota-se, inclusive, alguns painéis de LED faltando no horizonte da cena. Na foto da direita, no canto, a imagem final da cena na série.



Fonte: Disney Plus Brasil

Esta nova tecnologia é composta por inúmeros painéis de LED que compõem a parede de uma caixa aberta, então a produção projeta o fundo que deseja no momento da gravação, e este fundo já é captado pela câmera, como nota-se na imagem à esquerda. Esta tecnologia funciona como uma alternativa ao Chroma Key e evita viagens da produção para captar determinado bioma ou ambiente. A série *The Mandalorian* faz parte do universo da franquia *Star Wars*, que também trouxe inúmeras inovações por meio de seus longa-metragens e, mais recentemente, trouxe mais uma inovação por meio de uma série original para streaming. Este recurso também já foi usado em outras séries para plataformas, como *1899* (Netflix) e *House of the Dragon* (HBO, 2022).

Aproximadamente 50% das filmagens de *The Mandalorian* na primeira temporada foram feitas com o uso dessa tecnologia, que recebeu o nome de *Stagecraft*, também chamada de *The Volume*. Ela elimina a necessidade de locais físicos para as filmagens. Ao invés disso, os atores de *The Mandalorian* atuaram de forma imersiva e intensa em uma parede de LED de 270° semicircular. No local, as peças do set foram combinadas com extensões digitais em tela. Um ambiente digital em 3D foi criado pela ILM para atuar de forma interativa com as paredes de LED, editadas em tempo real durante as filmagens. Com isso, foi possível criar uma perspectiva correta das imagens renderizadas em 3D em altíssima resolução⁵⁵. (REDAÇÃO GPPB, 2021, p. 1)

Estas mudanças em outras áreas da produção para além da narrativa são relevantes pois exemplificam como esta nova forma de consumir impactou a poética das séries de maneira geral. Agora que se compreendeu como estas alterações ocorreram neste âmbito, é

⁵⁵ Citação retirada da notícia: <https://disneyplusbrasil.com.br/the-volume-entenda-a-tecnologia-usada-em-the-mandalorian-obi-wan-kenobi-e-percy-jackson/> Acesso em: 10/12/2022

interessante entender como aconteceram mudanças na relação do espectador com a obra seriada a partir das plataformas.

Na televisão hoje, há muita competição pela atenção do telespectador. Agora comparo a televisão a uma banca de jornal, livraria, biblioteca ou depósito. Frequentemente pensamos na escolha do visualizador em termos de mudança de tempo, etc., mas o poder real que temos agora é o poder de navegar, selecionar nossas preferências a partir de inúmeras ofertas que combinam, provocam ou modificam essas preferências.⁵⁶ (NEWCOMB, 2011, p. 82).

Antes de buscar entender qual forma de narrar é mais favorecida pelas plataformas de streaming, é importante entender o que é o ato de *binge-watching*. O termo, que traduzido do inglês ao pé da letra, seria algo como “assistir com devoção” é comumente referido em português como maratonar. Após a chegada das plataformas de streaming e, especialmente, da pioneira Netflix⁵⁷, este termo passou a ser usado com frequência para referenciar ao ato de assistir vários episódios de uma mesma série de forma contínua. A pesquisadora Mareike Jenner dedicou um livro inteiro (*Netflix and the Re-Invention of Television*) para compreender como esta plataforma específica de streaming revolucionou a maneira de assistir a obras cinematográficas e, mais especificamente, séries.

Lisa Glebatis Perks (2015) argumenta que a maratona de mídia consiste em um "fluxo de entrada" e um "fluxo isolado". Para aplicar isso à Netflix, as sugestões fornecidas por meio do algoritmo de recomendação da Netflix têm como objetivo estabelecer um fluxo de entrada e o fluxo isolado, que descrevem o fluxo de *binge-watch*. Ambos servem para organizar e estruturar a experiência de visualização.⁵⁸ (JENNER, 2018, p. 23)

A pesquisadora citada por Jenner, Lisa Perks, é pesquisadora no âmbito de Mídia e Comunicação, e ela atribui ao ato de maratonar uma espécie de fluxo contínuo e isolado entre episódios, como se o espectador entrasse em uma cadeia isolada de consumo da mídia. Na

⁵⁶ Texto original traduzido do inglês: On television today, there's so much competition for viewer attention. I now compare television to a newsstand or bookstore or library or warehouse. We often think of viewer choice in terms of time shifting, etc., but the real power we now have is the power to browse, to select our preferences from numerous offerings that match or tease or modify those preferences

⁵⁷ Amanda Lotz, 2018, p. 120. “Netflix’s introduction of the practice of “bingeing” was the most frequently discussed change in viewing. This term was first used to describe hours-long marathons of viewing, but most people didn’t use the service this way—or at least did so rarely. More important, Netflix was the first widely used service that allowed viewers to experience television outside a network-determined schedule. It enabled viewers to watch episodes in quick succession—maybe not a “binge,” but not with a week gap between episodes either. It was viewers’ gateway into choosing how to view rather than having a viewing schedule forced upon them”.

⁵⁸ Texto traduzido do original: Lisa Glebatis Perks (2015) argues that media marathoning consists of an ‘entrance flow’ and an ‘insulated flow’. To apply this to Netflix, suggestions provided through Netflix’ recommendation algorithm are meant to establish an entrance flow and the insulated flow describes the flow of binge-watching. Both serve to organize and structure the viewing experience

origem, a própria palavra *binge* tem a ver com vício, então é como se o espectador, de fato, se envolvesse de forma intensa e quase obsessiva com a série de ficção. A atividade de maratonar automaticamente remete a um envolvimento de um espectador com a trama e com os seus personagens a ponto de fazê-lo não ter vontade de interromper o seu contínuo conhecimento sobre os eventos daquele enredo.

A descoberta do prazer de se entender como as tramas vão se entrelaçar e o que vai acontecer a seguir transformou o mercado de ficção seriada americana nos últimos anos. O caso mais conhecido, e mais bem sucedido, é *LOST*, em que a complexidade narrativa ocorre em sua plenitude ao construir como premissa as incongruências da sobrevivência à queda de um avião, mas também a todas as outras peculiaridades da misteriosa ilha. (MUNGIOLI, PELEGRINI, 2013, p. 30).

Os autores na citação acima relatam como pode haver um prazer e, mais do que isso, uma curiosidade por saber a resolução de um conflito. Esta descrição acima indica que, talvez o formato serializado seja, de fato, o mais propenso a funcionar em uma plataforma de streaming para ser consumido por meio de *binge-watching*. Não há motivos, ainda, para descartar o serializado episódico também, já que ele, da mesma forma, possui uma narrativa que é contada ao longo de vários episódios, mesmo tendo um pequeno conflito que é solucionado dentro do próprio episódio. Amanda Lotz⁵⁹ diz que os serializados encontram o seu ambiente perfeito em plataformas de streaming justamente por isso: há uma necessidade de instigar o espectador para assistir ao próximo episódio. Se não houvesse a necessidade de fidelização daquele espectador para assinar aquela plataforma de streaming, ele não teria porque fazer o *binge-watching*. Se há uma necessidade de ter um espectador que consome vários episódios de uma vez só, faz mais sentido que esta narrativa seja serializada.

Mas por que o serializado? Por que não uma série procedural ou antológica seria melhor explorada? Aparentemente, diante de uma grande quantidade de horas em que o espectador fica de frente para a televisão, é necessário demonstrar avanço da narrativa. É aqui que o serializado entra: a possibilidade de se aprofundar em personagens, trazer novas camadas e novos conflitos a cada temporada cria a fidelidade e permite que o espectador se envolva ainda mais com os personagens.

Um outro ponto que parece favorecer o uso do formato serializado ou serializado episódico é uma necessidade de mercado. “Quando você acaba uma série, a Netflix sugere

⁵⁹ “Streaming services such as Amazon Video and Netflix that would become ideal platforms for serialized narratives and pay rich licensing deals for buzz-worthy content were just developing”. (LOTZ, 2018, p. 209)

outra, geralmente também serializada⁶⁰ (JENNER, 2018, p. 23). Assim como Douglas já havia apontado que uma necessidade de mercado ditava a predominância do formato serializado, Jenner aponta para esta mesma importância de o mercado ditar o formato que mais é feito. A grande diferença do serializado para streaming é que os roteiristas e produtores partem da premissa de que o espectador está completamente concentrado no que está assistindo, porque ele escolheu assistir àquilo. Não foi um programa imposto pela grade de determinado canal aberto ou a cabo; o espectador, diante de inúmeras séries a sua disposição, escolheu acompanhar aquela determinada narrativa. Isto implica uma possibilidade maior de incrementar detalhes na narrativa, já que o espectador está completamente concentrado no que está acontecendo na sua tela.

Por motivos relacionados à possibilidade de aprofundamento de personagens e complexidade de tramas que o serializado propõe somado à prática de *binge-watching* favorecida e estimulada pelas plataformas de streaming, esta pesquisa compreende que o formato serializado é preferido pelas plataformas de streaming para produção das suas séries originais. Em seu artigo *Netflix Original TV Series, or how Long-Form Films are distributed by serials*, Petridis analisa oito séries de sucesso originais da Netflix e mostra que todas são serializados com estrutura de atos na temporada. Ou seja, não é uma percepção isolada desta pesquisa a intrínseca relação entre serializado e streamings.

⁶⁰ JENNER, Mareike, 2018: When a series is finished, Netflix suggests other, usually also serialized, options. Netflix may not offer a schedule, but it nudges (in the terminology of data science) viewers to consider specific viewing options.

3. O modo melodramático em *Bom dia Verônia*

Neste último capítulo, será feita uma análise da série *Bom dia Verônica* com base em todos os parâmetros estudados e elencados anteriormente: a partir da compreensão da narrativa serializada, será identificado como o modo melodramático acrescenta para o funcionamento da estrutura narrativa e contribui para a experiência do maratona da série. A princípio, será feita uma análise geral da primeira temporada, relatando os principais eventos da mesma, e posteriormente será desenvolvida uma análise mais aprofundada de três episódios: um, quatro e oito.

A primeira temporada da série foi lançada de maneira integral na plataforma de streaming Netflix no dia primeiro de outubro de 2020. A série foi criada por Raphael Montes e Ilana Casoy, ambos também autores do livro homônimo que inspirou a série lançada em 2020. A série conta com direção geral de José Henrique Fonseca e os roteiros dos episódios da primeira temporada foram escritos pelos próprios Raphael Montes e Ilana Casoy juntamente dos roteiristas Gustavo Bragança, Carol Garcia, Davi Kolb e assistência de roteiro de Fernando Salles. A produção é da produtora Zola Filmes. Abaixo, um relato dos eventos principais que ocorrem na temporada auxiliam nesta primeira aproximação.

Verônica Torres (Tainá Muller), protagonista, é escritora da polícia civil na delegacia de homicídios da cidade de São Paulo. Logo nos primeiros minutos, a série se inicia com uma cena de suicídio de uma mulher, Marta Campos (Julia Ianina). Ela estava na delegacia para fazer um boletim de ocorrência referente a uma violência que lhe acontecera: após conhecer um homem em um site de namoro e encontrá-lo pessoalmente, ele drogou-a e roubou tudo de sua casa, além de deixar uma foto íntima dela no local, como uma espécie de ameaça caso ela viesse a denunciá-lo. Após não ser acolhida na delegacia, Marta comete suicídio.

Figuras 18 e 19: À esquerda, Verônica conhecendo Marta Campos (à direita), momentos antes do suicídio.



Fonte: Netflix.

O evento impacta a protagonista Verônica, que começa a trabalhar no caso com a delegada Anita (Elisa Volpato), com quem troca farpas constantemente, e com o responsável pelo TI, Nelson (Sílvio Guindane), para descobrir quem é o golpista responsável pelo crime. O caso ganha grande repercussão, e Verônica faz, em um noticiário ao vivo, um apelo para vítimas de violência contra a mulher, encorajando-as a buscar ajuda.

Enquanto isso, Janete (Camila Morgado), uma dona de casa que vive um relacionamento abusivo com seu marido Cláudio Brandão (Eduardo Moscovis), um policial militar, vê a entrevista de Verônica ao vivo e entra em contato com ela. Verônica vai até seu encontro e descobre que a situação é muito mais grave: além de Janete ser privada de sair de casa ou entrar em contato com a sua família, ela é obrigada a auxiliar Brandão em ilicitudes: ele é um assassino em série, que sequestra mulheres na rodoviária, com a ajuda de Janete, as estupra e as mata em seu sítio afastado da cidade.

Neste ponto da narrativa é possível notar dois aspectos essenciais do modo melodramático na série: a questão social – talvez uma das características mais latentes do modo na série – e a vilania. O aspecto social do melodrama se dá em duas situações: a primeira é a questão da violência contra a mulher, tema central da série que guia todas as tramas em ambas as temporadas, e a corrupção nos três poderes, como será confirmado mais a frente. Acerca das vilanias, Anita e Brandão operam como os dois vilões principais das tramas.

Verônica conta a história de Janete ao delegado-chefe da sua delegacia, seu padrinho Wilson Carvana (Antônio Grassi), apenas para escutá-lo em uma conversa com Anita na qual os dois concordam que: *“Brandão é uma peça chave para o esquema”*. Verônica, impressionada pela revelação suspeita e tensa por descobrir que lida com algo maior, vai com o carro blindado de Carvana atrás de Janete, que está no carro com seu marido Brandão a caminho de mais um homicídio no sítio. Verônica, entretanto, sofre uma perseguição e um tiroteio de um veículo suspeito com pessoas mascaradas. Ainda assim, ela consegue escapar e ruma para ajudar Janete, todavia, Nelson perde o sinal da escuta e Verônica não consegue chegar ao sítio.

Janete tenta salvar a moça raptada, crendo que Verônica estaria do lado de fora com os policiais, mas Brandão a pune pelo ato e mata a vítima. Janete está convencida de que não pode ser ajudada e, ao descobrir que está grávida, acredita que Brandão mudará e abandonará postura abusiva, o que não acontece. Enquanto isso, Verônica sofre inúmeras perseguições e violências: descobre-se que ela mantém seu pai, supostamente morto, com outro nome em uma clínica; seu cachorro é morto; além do próprio tiroteio que sofrera. A iminência do

perigo faz com que Verônica envie sua família para outra cidade, a fim de evitar que algo aconteça a eles. O pai de Verônica sofrera uma tentativa de assassinato, a qual Verônica busca investigar e punir os culpados, revelando um aspecto comum ao melodrama: o desejo de vingança (Thomasseau⁶¹ caracteriza a vingança como um dos fatores que movimenta a ação melodramática), e este motor é percebido de maneira constante na série.

Em mais uma tentativa de escapar, Janete arrisca, sem sucesso, envenenar Brandão, levando ele a assassiná-la cruelmente, ateando-lhe fogo. Enquanto Verônica tenta descobrir o paradeiro de Janete, Brandão sequestra Carvana, imaginando ser ele o responsável por fazer sua esposa tentar se libertar. Verônica encontra a localização do sítio, mas não a tempo de salvar Carvana, e então decide matar Brandão do mesmo jeito que Janete: ateando-lhe fogo. Neste ponto do enredo do arco da temporada, já é possível afirmar a presença do efeitismo ao longo da série, com as inúmeras ações grandiosas e cheias de pathos, como o assassinato de Janete de Brandão. O que será notado, em cada episódio, é o momento desses acontecimentos efeitistas, que se dão principalmente ao final dos episódios ou após o teaser, por isso será argumentado que eles apoiam a ação da maratona.

Verônica descobre um grande esquema criminoso e corrupto relacionado ao golpista de Marta, ao Brandão e à Anita: um antigo orfanato chamado Cosme e Damião, que fora investigado pelo seu próprio pai antes de sofrer a tentativa de homicídio, criou crianças apenas para infiltrá-las nos três poderes, ou seja, há inúmeras pessoas trabalhando no executivo, judiciário e legislativo em prol dos interesses dessa entidade corrupta desconhecida, da qual Anita, Brandão e Carvana faziam parte. Verônica ainda tenta fazer uma denúncia desse esquema para o delegado-geral do estado de São Paulo, apenas para descobrir que ele também faz parte. Ao fim da temporada, Verônica é dada como morta com a ajuda de um amigo legista, e assume a identidade de Janete, decidida a desvendar e destruir este esquema de corrupção.

De uma maneira resumida, esta é a história contida na primeira temporada da série. Uma segunda temporada já foi lançada em agosto de 2022 e aprofunda no esquema, prosseguindo com a serialidade da série. O foco desta análise restringe-se à primeira temporada mas, nas conclusões finais, será feita uma breve análise do arco da segunda temporada em relação ao primeiro, a fim de identificar se a série manteve os mesmos padrões narrativos.

⁶¹ “Os diferentes desenvolvimentos do tema da perseguição permitirão ao melodrama expressar uma de suas qualidades primeiras: a imaginação, que joga mais com as peripécias que sobre os motivos da ação, sempre idênticos: a vingança, a ambição, o dinheiro e raramente o amor”. (THOMASSEAU, 2016, p. 35).

Antes de passar à análise de cada episódio da série, é interessante resgatar o conceito de modo melodramático adotado por esta pesquisa: *uma maneira de articular eventos narrativos em determinada obra que se exprimem de maneira melodramática, mas que não se restringem a determinado gênero ou formato e podem ser utilizados em qualquer estilo. Esta maneira de se exprimir melodramática está estritamente relacionada às características do gênero, como sentimentalismo, excesso, didatismo e, também, efeitoismo.* Como Mittell dirá abaixo, compreender esta concepção e as diferenças entre o melodrama gênero e o modo são essenciais ao fazer a análise numa série de ficção:

Expandir nossa compreensão do melodrama em um modo mais difundido em vez de um gênero mais restrito tem pelo menos dois impactos principais em nossa compreensão da serialidade da televisão contemporânea. Em primeiro lugar, rompe uma dicotomia postulada há décadas, contrapondo a novela do horário nobre, marcada pelo excesso estilístico e pela sensibilidade trash, o drama de qualidade, proclamado como sério, socialmente engajado e mais esteticamente maduro do que seus concorrentes rudes. (...) E, também, podemos evitar ressalvas defensivas de porque uma série não está sendo brega quando abraça momentos emocionantes de pathos ou julgamento moral, reconhecendo a onipresença do impulso melodramático através de vários modos e gêneros da narrativa serializada.⁶² (MITTELL, 2012, p. 245)

É interessante citar que, assim como Mittell enuncia acima, *Bom Dia Verônica* não é uma série de “*sensibilidade trash*” ou excesso estilístico no que diz respeito aos atores fazendo gestos grandiloquentes e exagerados. O modo melodramático se exprime na estrutura narrativa da série, na articulação de seus acontecimentos, no gancho de um episódio para outro, no didatismo para a clareza dos eventos narrados ou mesmo na quantidade de eventos grandiosos que engajam rapidamente e capturam a atenção do espectador.

Estabelecido que o conflito central da série está na jornada de Verônica em compreender e destruir o esquema de corrupção que prejudica as mulheres, e que o arco da temporada da série volta-se para a libertação de Janete de sua condição de vítima de violência doméstica, é possível fazer a análise de cada episódio visando encontrar o modo melodramático presente nos mesmos.

⁶² Traduzido do original: Expanding our understanding of melodrama into a more pervasive mode instead of a narrower genre has at least two major impacts on our understanding on contemporary television seriality. First, it disrupts a dichotomy that has been posited for decades, pitting the prime time soap, marked by stylistic excess and trashy sensibility, against the quality drama, heralded as serious, socially engaged, and more aesthetically mature than its lowbrow competition. And, of course, we can avoid defensive caveats of why a series is not benign “soapy” when it embraces moments of emotional pathos or moral judgment, recognizing the ubiquity of the melodramatic impulse across various modes and genres of serial storytelling.

3.1. Análise do primeiro episódio

O primeiro episódio de uma série, chamado também de piloto, é um dos episódios de mais difícil execução. O desafio de iniciar um espectador em um novo universo, ao mesmo tempo em que entretém e fornece informações para acompanhar a narrativa é extremamente desafiador. Este desafio torna-se ainda maior para as narrativas de serializados feitos para streaming: o espectador está a um clique de interromper a exibição e mudar de programa. *Bom dia Verônica* consegue superar estes desafios, apresentando um piloto consistente, introduzindo as duas tramas centrais que sustentam a narrativa e revelando os traços do modo melodramático que serão recorrentes em todos os episódios.

Existem dois tipos principais de piloto de série, o Piloto Premissa (*Premisse Pilot*) e o Piloto “Conceito”⁶³ (*Ongoing Pilot*). Sendo que o “piloto premissa” é o tipo de piloto de série em que se inaugura uma nova fase na vida dos personagens, uma mudança de direção, no qual “o maior objetivo narrativo (do piloto) é estabelecer o motor da narrativa para inaugurar o cenário narrativo principal”⁶⁴. (MITTELL, p. 66, 2015). Já o “piloto conceito” é aquele em que não há nada de anormal ou inédito na vida dos personagens e no universo da série, como é o caso da série *Mad Men*, por exemplo.

O primeiro episódio da série *Bom Dia Verônica* é um piloto premissa. A morte de Marta no primeiro episódio muda a vida de Verônica daquele ponto em diante, que decide iniciar a investigação, despontando o conflito central da série e o início de uma jornada tortuosa. No primeiro episódio, é estabelecido o motor da narrativa, e a partir deste ponto todas as tramas paralelas se desdobram, inclusive a de Janete.

O episódio se inicia com uma simbólica cena de Verônica acordando, em sua cama junto de sua família, vestida de uma blusa branca manchada de vermelho com formato de duas mãos – não demora para o telespectador entender que são duas mãos infantis, mas a subliminar cena espelha o fim da temporada, quando Verônica sujará as próprias mãos de sangue.

⁶³ Termo comumente usado no mercado audiovisual brasileiro, em aulas e conversas entre executivos e professores de roteiro, como tradução de “ongoing pilot”.

⁶⁴ “Premise pilot, in which the chief storytelling goal is to set the narrative gear in motion to establish the core narrative scenario”. (Mittell, p.66, 2015).

Figura 20: Verônica dorme com sua família na imagem de abertura da série.



(Fonte: Netflix)

Enquanto isso, Marta acorda, deprimida, em sua casa. Ela tenta enviar um e-mail a “Pietro”, mas o servidor indica que aquele e-mail não existe. Um tempo depois, Verônica chega para trabalhar na delegacia de homicídios, deparando-se com Marta depondo para Carvana. Enquanto isso, o pai de uma vítima de estupro seguido de morte está na delegacia, no aguardo do estuprador e, quando o vê, aponta uma arma para ele. Anita, delegada, juntamente dos outros policiais, o desarmam. Entretanto, a arma cai aos pés de Marta, recém saída da sala do delegado-chefe Wilson Carvana que, deprimida pelo que lhe ocorrera, se mata, apesar das tentativas de Verônica de evitar o infortúnio. O tiro é o primeiro evento efetista da série: além do impacto causado, visa gerar no espectador curiosidade imediata para acompanhar as consequências desse tiro, fazendo-o continuar assistindo à série. Neste momento também marca-se o fim do teaser, ou *cold opening*, pequena sequência de cenas antes da abertura da série que dá uma prévia ao espectador do que será contado mais adiante. É o primeiro indício de outros, como será visto nos próximos episódios, de que o teaser conte com um evento efetista.

Após a abertura, Verônica mostra-se atordoada com o acontecimento enquanto Carvana e Anita refletem sobre o que vão falar para a imprensa, indicando que taxarão Marta de “desequilibrada” ou “perturbada emocionalmente”. Verônica demonstra sua indignação com Carvana, que alega fazer aquilo para proteção da própria Verônica. Em seguida, Verônica visita seu amigo legista Prata (Adriano Garib) em busca de pistas sobre o caso de Marta. Posteriormente, em casa, ela recebe suporte de seu marido Paulo (César Melo).

Em seguida, uma troca de ambiente mostra a casa de Janete e Brandão. Para além da etiqueta hospitalar no pulso dela, a conversa entre os dois deixa claro que Janete sofrera um

aborto espontâneo, e ela pede desculpas a Brandão, que responde “essas coisas acontecem”. Ele acrescenta, reiterando, que ele é a família dela e logo ela conseguirá dar um filho a ele.

Figura 21: Janete e Brandão após a mesma retornar do hospital após mais um aborto espontâneo.



Fonte: Netflix.

Na delegacia de homicídios, o delegado geral da polícia civil do Estado de São Paulo visita Carvana e o pressiona sobre uma manifestação necessária à imprensa acerca do suicídio cometido na delegacia. Após sua saída, Verônica pede a Carvana permissão para investigar o caso, ao que ele consente. A partir deste momento finaliza-se o primeiro ato do episódio, com a introdução das duas tramas principais que serão desenvolvidas e com o início do conflito e da jornada do mesmo: Verônica iniciará a investigação do caso de Marta.

Nota-se neste primeiro ato do episódio alguns recursos do modo melodramático. O efeito sendo usado a serviço do ato de maratona é identificado no teaser, quando Marta comete suicídio. A questão social do melodrama também já surge de maneira mais discreta em um primeiro momento, quando a relação estranha e sem intimidade de Brandão e Janete é apresentada e também quando Anita e Carvana decidem chamar Marta de “desequilibrada”; ambos os eventos trabalham a questão social de violência contra a mulher que a série expõe.

O segundo ato do primeiro episódio inicia quando Verônica une-se a Nelson para buscar pistas na bolsa de Marta e interroga uma amiga da vítima, tomando conhecimento de que Marta conheceu o Pietro em um site de namoro. Após o primeiro encontro, Marta surgiu com a boca machucada e o rosto inchado. No carro, Verônica escuta do legista que Marta não estava intoxicada por nenhum tipo de droga, sequer álcool, mas que ela provavelmente foi apagada por meio de um “boa noite cinderela”. A protagonista, então, faz uma visita a seu pai, que está prostrado em um quarto de asilo sob outro nome.

No dia seguinte, na delegacia, Carvana informa a Verônica que a delegada Anita cuidará do caso. De tocaia na frente do condomínio de Marta, Verônica decide invadir o local apenas para descobrir que a porta já foi arrombada. Na manhã seguinte, Verônica visita novamente o apartamento, desta vez de maneira oficial, com a delegada Anita; lá, descobrem que Pietro deixou uma foto de Marta nua, que a própria vítima rasgou e jogou na lixeira.

Janete lembra Brandão de que é aniversário de sua irmã, pedindo permissão a Brandão para ligar e dar os parabéns, ao que ele silenciosamente nega. Janete, então, pede cinquenta reais para comprar uma carne, e ele lhe dá quarenta. No Maranhão, Deusa viaja de ônibus para São Paulo, prometendo conseguir emprego para trazer sua filha e sua mãe para o sudeste. Esta cena soa um pouco desconexa, como se fosse a introdução de uma terceira trama na narrativa. Entretanto, como será visto mais a frente, não só esta cena de Deusa se relaciona com a trama de Janete como ela também está a serviço do melodrama: o modo melodramático operando em favor do didatismo ocorre aqui quando Deusa fala e repete que irá para São Paulo para tentar tirar sua família da pobreza. É uma ação de sentimentalismo do modo melodramático, já que a personagem pobre, inocente e trabalhadora será mais tarde brutalmente morta pelo vilão Brandão.

Na cena seguinte, Verônica pesquisa sobre o site de relacionamento no qual Marta provavelmente conheceu Pietro. Anita pede para Verônica catalogar inquéritos policiais. As duas, então, entram em um embate: Anita não vê relevância em descobrir o site de namoro, e demonstra desconfiança no depoimento de Marta, enquanto Verônica a defende. Em paralelo, Janete decide descumprir o pedido de Brandão e ligar para a sua irmã, mas, quando ela atende, fica paralisada e não consegue falar. Enquanto isso, no alto do prédio da delegacia, Verônica discursa sobre como muitas pessoas resistem apenas por existir, enquanto a série nos mostra cenas de Janete e Marta. Mais uma vez o didatismo do melodrama ressurge quando esta narração expositiva sobre o tema da série apresenta as duas vítimas.

Figura 22: Anita manda Verônica catalogar inquéritos



Fonte: Netflix

É noite na casa de Janete e, após ela sujar sem querer a blusa de Brandão, ele a humilha – “*você não serve para nada, nem para fazer um jantar de merda*”. Ele então diz que viu o histórico do telefone e que ela ligou para a irmã. Do outro lado da cidade, Verônica ajuda sua filha com figuras de linguagem quando tem um insight para a sua investigação. No dia seguinte, propõe para Carvana uma estratégia para pegar o golpista, ao que ele nega.

A imprensa tenta extrair de Carvana alguma informação do caso de Marta mas, após insucesso, buscam Verônica, que logo informa sobre o fato de Marta ter sido enganada e não ter problemas mentais, ela também dá o seu telefone para que outras mulheres na mesma situação de Marta entrem em contato e busquem ajuda. Janete, que por acaso estava assistindo ao noticiário no momento em que Verônica surge, anota o telefone da escritã em meio ao seu jogo de palavras cruzadas. A partir deste momento, conectam-se as duas tramas que até o momento estavam conectadas apenas pelo tema (violência contra a mulher). E também encerra-se o segundo ato, ou seja, o desenvolvimento das duas tramas no episódio se encerra.

O terceiro ato começa com Brandão obrigando Janete a se vestir para eles saírem de casa, sem deixar claro para o espectador o porquê ela deve se vestir. Deusa, a moça que havia surgido cenas anteriores despedindo-se da mãe e filha, chega de ônibus em São Paulo e sua trama, que parecia desconectada até este momento, se justifica quando, ao descer do ônibus, ela encontra Janete na rodoviária, dizendo que precisa de empregada doméstica e que está disposta a pagar mil e quinhentos reais por mês. Deusa fica extremamente feliz e vai com Janete até o carro, onde Brandão aguarda em uma rua deserta e a eletrocuta com um taser. Janete está vendada no banco do passageiro aguardando a chegada de Brandão. Neste momento, o episódio se encerra.

O primeiro episódio da série, muitas vezes, é considerado um dos mais importantes pelo fato de ele ditar um padrão para os outros episódios, além de funcionar como um tipo de “amostra” para o espectador do que a série será ao longo de todos os seus outros episódios. O primeiro episódio tem cerca de 28 cenas⁶⁵ e 41:56 minutos de duração, conta com teaser, abertura e três atos narrativos. Além disso, o piloto também traz duas tramas principais: a trama de Verônica e a trama de Janete e, ao longo da série, essa dinâmica de revezamento entre essas duas tramas será mantida. Uma pequena subtrama da trama de Janete são as duas cenas de Deusa despedindo-se da sua família e chegando sozinha em São Paulo.

Sobre a presença do modo melodramático neste episódio da série, são notadas algumas características principais no primeiro episódio: o efeitismo, a vilania e o social do melodrama. O efeitismo é percebido ao final do teaser e ao final do terceiro ato, os dois momentos mais cruciais em que busca-se manter o espectador concentrado e conectado à obra. O teaser finaliza com Marta se dando um tiro, enquanto o terceiro ato finaliza com Brandão eletrocutando Deusa, dois momentos de violência que são interrompidos em seu pico maior de tensão. Esses dois momentos foram considerados efeitistas por trazer acontecimentos de grande tensão dramática, ocorrem sem causa lógica aparente e, em ambas as situações, incitam enormemente a curiosidade no espectador, ou seja, visam gerar um efeito que faz com que o espectador continue assistindo à obra.

Sobre as vilanias, percebe-se desde cedo este traço que crescerá muito ao longo da série: Anita e Brandão comportam-se como figuras clássicas vilanescas do início ao final da temporada. Ambos os vilões, neste episódio, têm cenas em que humilham personagens, quando Anita assedia Verônica profissionalmente fazendo uso de sua posição como delegada, desconsiderando suas colocações pelo fato da protagonista ser uma escritora; e quando Brandão humilha Janete no jantar e a impede de se comunicar com a sua família. Estes momentos de vilanias, inclusive, trazem um pouco do sentimentalismo do próprio melodrama: personagens virtuosos são injustiçados por personagens vilanescos, e há uma comoção nas personagens que sofrem estas injustiças. Mais uma vez, a presença do modo melodramático é notada como função essencial da estrutura narrativa: este movimento de gerar essas situações fazem com que o espectador rapidamente conecte-se e torça para as personagens de Verônica e Janete. Ainda sobre essa relação entre heroínas e vilãs, as suas caracterizações são típicas do melodrama: “A heroína usa o vestuário discreto. (...) A má usa

⁶⁵ Sequências de cenas como montagens e séries de plano foram consideradas uma cena só não apenas para este episódio, mas para a análise de todos os outros.

decotes e cabelos soltos, assim como uma maquiagem agressiva que acentua os lábios.” (OROZ, 1992, p. 88)

Sobre o aspecto social do melodrama – reita-se que este aspecto é mais presente no melodrama latino-americano – o tema da violência contra a mulher permeia todos os episódios da série. Para além disso, a mensagem latente ao longo do episódio, dita inclusive de maneira explícita pela protagonista, de que as mulheres devem buscar ajuda em caso de violência, enaltecem o quanto a série volta seus músculos narrativos para esta causa e este tema. Ao final de todos os episódios há, inclusive, uma informação extra-diegética: uma mensagem surge antes dos créditos indicando que as pessoas devem denunciar e buscar ajuda em caso de violência contra a mulher.

Para o primeiro episódio, essas são as características principais encontradas do modo melodramático e que serão notadas, também, ao longo dos outros episódios da série analisados aqui.

3.2.2 Análise do quarto episódio

Antes de chegar-se à narrativa do quarto episódio, algumas informações da história da série devem ser citadas para que o leitor consiga acompanhar a análise mesmo sem ter assistido à série. No segundo episódio, descobre-se o que Brandão faz com as mulheres que rapta: ele as leva para um sítio afastado, coloca Janete como espectadora em uma caixa que a impossibilita de ver plenamente o que está acontecendo enquanto estupra e, posteriormente, mata as mulheres raptadas. Brandão é um serial killer e Janete tenta buscar ajuda: ela procura Verônica.

Figura 23: Brandão coloca a caixa na cabeça de Janete.



Fonte: Netflix

Além disso, a irmã de Janete decide ir visitá-la de surpresa, ficando hospedada na casa dela e indo embora repentinamente, sendo ameaçada por Brandão. Do terceiro para o quarto episódio, fica em aberto o que aconteceu com Janice (Marina Provenzano), irmã de Janete, e a personagem demonstra-se preocupada com o paradeiro de sua irmã. A trama de Janete com a irmã traz mais uma questão referente ao melodrama: a vítima vem de uma família humilde com muitos princípios, enquanto o vilão a priva de conviver com esta família e a maltrata. Recupera-se, então, um dos aspectos mais caros ao melodrama:

O interesse deste melodrama apóia-se na mesma base na qual se apoiaram todos os outros melodramas passados, presentes e futuros; vê-se a ali um opressor e uma vítima, um poderoso celerado que abate a fraqueza e a virtude até o momento em que o céu se manifesta a favor do inocente e fulmina o culpado. Tudo isso não é exatamente novo, mas há nos corações dos frequentadores do bulevar um inesgotável impulso por justiça e humanidade. Todos os dias eles tem novas lágrimas para a jovem perseguida e transportes de entusiasmo para a punição do monstro, que sacrificará com suas paixões os direitos mais sagrados da natureza. (CAIGNIEZ, PICCARD *apud* THOMASSEAU, 2012, p. 34).

Na colocação acima, a relação entre opressor e vítima é ressaltada como aspecto estruturante do melodrama. Entretanto, uma das inovações da contemporaneidade e das séries está justamente no fato de que a justiça não acontece por um acaso (o efeito com *Deus ex machina*), mas pela ação, ainda efetista, de um protagonista potente, como ao final da série, quando Verônica atea fogo em Brandão. Uma das visões desta pesquisa é a de que os frequentadores do bulevar não são tão diferentes do grande-público das séries para streaming da atualidade, reforçando a ideia de que o uso do gênero melodrama enquanto elemento canônico se renova nessas mídias inovadoras.

O episódio 4 começa com Verônica indo até a casa de Janete de carro. Janete mostra-se resignada, diz que Brandão é um homem bom, que ela apenas estava com raiva e que não tem como ajudar Verônica na sua investigação, mas ganha confiança na escritã e revela a ela que Brandão cortou seu cabelo à força. Esta é a primeira cena do episódio, que não traz a abertura da série após a primeira sequência de cenas, como fora observado no primeiro episódio e será observado no oitavo, ou seja, não há teaser.

Na delegacia, Verônica conversa com Nelson sobre a identidade de Brandão. Anita culpa Verônica pelo fato de a imprensa estar em cima da delegacia e a delegada descobre que eles dois estão investigando Brandão. Em sua casa, Janete liga para a sua mãe, perguntando por sua irmã Janice, e tem a resposta de que ela ainda não retornou da viagem. Verônica conversa com uma delegada da delegacia da mulher por intermédio de seu amigo legista. Em uma conversa expositiva e informativa – inclusive com caráter social – Verônica pergunta

sobre as possibilidades para proteger Janete. Verônica consegue, por meio de outra vítima de Pietro, um padrão para suas abordagens nas vítimas, o que aumenta as chances de conseguir identificá-lo no site de namoro, mesmo ele utilizando outro nome ou outra foto. Mais uma vez, reitera-se a presença do modo melodramático em um momento de exposição sobre o tema central da série: violência contra a mulher.

Verônica começa a faltar com a sua família por conta do envolvimento com o caso e percebe que a sua casa está sendo observada por uma viatura da polícia militar. Enquanto conversa com inúmeros suspeitos pelo site de relacionamento, Verônica consegue identificar o “Pietro”, pelo mesmo padrão de conversa provido pela vítima. Apesar de ter encontrado o golpista e marcar o encontro de emboscada, Verônica é impedida – de uma maneira extremamente humilhante – por Anita de participar da operação de captura, mas vai mesmo assim ao local do encontro. Mais uma vez, a vilã do melodrama humilha a heroína justa. A operação é um sucesso e a identidade verdadeira de Pietro é revelada: Gregório.

Figura 24: Momento em que Verônica é humilhada por Anita.



Fonte: Netflix

No interrogatório de Gregório, Carvana humilha Anita, a pedido de Verônica, seguindo a lógica de que um homem machista, Gregório, se abriria com Carvana ao se identificar com outro como ele. Enquanto o interrogatório acontece, Verônica descobre que Gregório roubava um sapato de cada uma das vítimas. Eis que, com esta informação passada à Caravana, eles conseguem a confissão de Gregório como autor dos crimes. Enquanto isso, na casa de Janete, Brandão a procura para praticar sexo e, apesar de Janete negar, Brandão a força.

Verônica falta ao jantar de comemoração à promoção de seu marido Paulo, enquanto desabafa com Nelson sobre o quanto não ganhou o mérito merecido por ter desvendado o caso de Gregório, que foi todo para Anita. Nelson acusa Verônica de ciúmes e diz para ela

que achou a família de Deusa, vítima de Brandão. Janete, em sua casa, vai jogar o lixo fora e, ao abrir a caçamba, encontra um recado de Verônica com os dizeres “tira a caixa”, incentivando Janete a retirar a caixa que Brandão coloca nela enquanto estupra e mata suas vítimas.

Carvana incentiva Verônica a realizar o concurso de investigadora e, inclusive, faz a sua inscrição; ele pretende fazer Verônica esquecer da investigação em cima de Brandão, dizendo que em seis meses ela pode virar investigadora e retomar com o caso, ao que ela responde “a Janete não tem seis meses”. Na sua casa, Janete tenta lembrar o caminho que o carro de Brandão percorre até o sítio, escrevendo-o em suas palavras cruzadas, enquanto demonstra preocupação com sua irmã Nice. Verônica chora bêbada ao lado do corpo inerte de seu pai, dizendo o quanto sente a sua falta e precisa dele naquele momento.

Janete, mais uma vez, está vendada no carro com mais uma futura vítima de Brandão trancada no porta-malas. Ela, Janete decide, pela primeira vez, retirar a caixa e ver o que Brandão faz. No momento de maior tensão do episódio, Janete percebe o local como um bunker com vários objetos de tortura, além de desenhos das mulheres penduradas por ganchos, exatamente da forma como Brandão faz com as vítimas.

Figura 25: Primeira vez que Janete remove a caixa



Fonte: Netflix

Janete guarda os desenhos embaixo do tapete do carro e anda pelo sítio até descobrir uma pequena edícula onde Brandão parece fazer um ritual junto de uma mulher idosa que realiza uma reza enquanto o banha. Janete observa o ritual quando a idosa a vê. Brandão logo começa a andar efusivamente até Janete quando o episódio acaba.

O quarto episódio da primeira temporada tem cerca de 27 cenas e 41:40 minutos de duração, conta com abertura e três atos narrativos. Além disso, o episódio também traz duas

tramas principais: a trama de Verônica e a trama de Janete, ou seja, a dinâmica de revezamento entre as tramas dessas duas personagens são mantidas neste episódio com relação ao primeiro. É interessante notar o quanto este episódio tem o aspecto procedural bem marcado: a trama de Verônica é capturar Gregório e a de Janete é tomar coragem para retirar a caixa de sua cabeça; ao final do episódio, as duas completam suas tramas. Sobre a presença do modo melodramático neste episódio da série, são notadas algumas características principais: o efeitismo, a vilania, o aspecto social do melodrama e o sentimentalismo.

Sobre o efeitismo nesse episódio, dos três episódios analisados, este é o que menos contém esse evento, apenas um ao final do episódio, mais uma vez ao final do terceiro ato. O momento de efeito vem quando Janete retira a caixa e a forte imagem da vítima pendurada por ganchos no teto vem, seguida pela cena de Brandão realizando o ritual juntamente da idosa desconhecida. É mais uma situação de imagens que causam impacto ao mesmo tempo em que não trazem muitas explicações para estes eventos, deixando o espectador curioso por explicações ao prosseguir com os episódios.

Sobre as vilanias, um momento claro de vilania neste episódio ocorre quando Anita leva os louros no lugar de Verônica pela captura de Gregório; é uma típica situação do herói injustiçado do melodrama. Ela é humilhada injustamente na frente de toda a delegacia, sentido-se coagida. Este movimento de sentimentalismo relacionado à injustiça e associado à vilania faz-se presente mais uma vez também.

Vale citar, neste episódio, um momento de externalização de sentimentos, quando uma cena de Verônica bebendo e chorando ao lado do corpo vegetal de seu pai acontece. É mais um exemplo da presença do sentimentalismo na série: a protagonista sentindo-se perdida busca ajuda no pai que, quando tentou fazer justiça, sofreu uma tentativa de homicídio e foi sentenciado ao estado vegetativo.

Sobre o aspecto social da série, mais uma vez um discurso extremamente expositivo sobre o tema acontece: a personagem da delegada-chefe da delegacia da mulher explica para Verônica e, naturalmente, para o espectador, sobre sinais de abuso e o que as pessoas podem fazer para ajudar uma mulher vítima de violência. Estas informações, inclusive, são informações que a Verônica, como escritã, já sabe; mas que estão ali, no fundo, para serem transmitidas ao espectador. Sendo estes os aspectos do modo melodramático identificados no episódio quarto, pode-se passar para a análise do último episódio da primeira temporada da série.

3.2.3 Análise do oitavo episódio

O último episódio da primeira temporada começa com Verônica gravando sua imagem no celular com um depoimento para seus filhos “às vezes a gente precisa tomar a decisão mais difícil”. É um momento com bastante sentimentalismo, em que Verônica chora: "binômio sentimentalismo/lágrimas”, como lembrado por Oroz (1992, p. 74). Após a abertura, o episódio retoma com um letreiro “24 horas antes”, com Carvana e Verônica tendo uma discussão acalorada: Verônica descobriu nos episódios anteriores que seu pai não atirou na sua mãe e em si mesmo, mas que ele fora assassinado por estar investigando a mesma organização criminosa que agora Verônica investiga. Carvana diz que o pai dela fazia parte do esquema e tentou sair quando Verônica entrou para a polícia, e sua morte veio como uma consequência desta tentativa de se afastar.

Figuras 26 e 27: À esquerda, momento do teaser em que Verônica grava o vídeo aos seus filhos. À direita, no primeiro ato e um dia antes da gravação do vídeo da esquerda, Verônica coloca uma arma no peito de Carvana para obrigá-lo a falar.



Fonte: Netflix

Carvana solta o verbo e confirma que Anita, Brandão e ele próprio fazem parte do esquema, mas que são “peixe pequeno”, indicando que a organização está presente nos três poderes: legislativo, executivo e judiciário. Verônica diz que está fora do cargo de escrivã e Carvana indica que ela pode perder sua vida ou a vida da sua família. Brandão enterra a idosa envenenada por Janete no episódio anterior. Verônica, em casa, fala com a sua família, diz que entregou seu distintivo e que apenas precisa se certificar da segurança de Janete para encontrá-los.

Brandão tenta ir à rodoviária capturar mais uma vítima, mas não consegue. Enquanto Verônica passa por uma crise interna por conta das descobertas recentes, gritando em uma

externalização dos seus sentimentos, Brandão tenta se livrar das evidências que o incriminam pela morte de Janete, queimando suas roupas e objetos. Ao pegar o caderno de palavras cruzadas, ele descobre o telefone da delegacia que Janete anotou quando Verônica o divulgou no noticiário. Brandão liga para este telefone e, quando Carvana atende, desliga logo em seguida. Neste momento, o primeiro ato do episódio se encerra, com as duas tramas do episódio definidas: Verônica buscará justiça por Janete e Brandão tentará se vingar de quem, em sua percepção, fez Janete tentar se desvencilhar do seu relacionamento. Curiosamente, as duas tramas deste episódio são melodramáticas: vingança, sendo que a heroína é motivada pelo senso de justiça e o vilão é motivado pelos seus vícios.

Verônica invade a casa de Janete e vê que todas as coisas dela sumiram. Carvana, a caminho de seu carro, fala ao telefone com um interlocutor desconhecido, indicando que é melhor “matem o Brandão”; coincidentemente, o próprio Brandão estava escondido entre os carros e eletrocuta Carvana. Ao mesmo tempo, Verônica descobre as coisas de Janete no lixo, quando Nelson liga dizendo que Carvana sumiu. Ela vai para a delegacia e quem está investigando o desaparecimento dele é Anita; as duas têm um confronto, em que Anita, mais uma vez, ameaça e humilha Verônica. No histórico de ligações do telefone da delegacia, Verônica vê que o telefone residencial de Janete ligou, por isso presume que Brandão capturou Carvana. No sítio, Brandão dá um tiro na perna de Carvana.

Figura 28: Momento em que Brandão dá um tiro na perna de Carvana.



Fonte: Netflix

Verônica pega seu carro e parte em direção ao sítio de Brandão, reconstruindo o caminho a partir de informações presentes nos cadernos de palavras cruzadas de Janete. Ela encontra o sítio e lá vê Brandão cavando uma cova. Ela atira no peito de Brandão e lhe pergunta onde está Janete, mas ele não responde. Verônica tenta auxiliar um Carvana muito debilitado a levantar, apenas para ele morrer logo em seguida, nos braços de Verônica. Toda essa sequência, e o oitavo episódio como um todo, é carregada de pathos. Esta condição não está apenas relacionada ao uso do modo melodramático, mas também como uma forma de recompensa para o espectador: após ele dedicar oito horas à série, o último episódio naturalmente trará um enredo com elevada tensão dramática, a fim de gerar todos os estímulos de engajamento no espectador para que ele anseie pela próxima temporada.

Ela então caça Brandão pelo sítio até encontrá-lo no bunker onde torturava as vítimas e prendia Janete, ele joga o corpo de sua última vítima em cima de Verônica e os dois têm uma luta corporal intensa, culminando com Verônica eletrocutando-o. Com Brandão apagado, ela investiga o ambiente e descobre o corpo de Janete carbonizado.

Figura 29: Momento em que Verônica joga líquido inflamável em Brandão para incendiá-lo.



Fonte: Netflix

Ela então amarra Brandão, coloca a caixa na sua cabeça e o incinera, da mesma maneira como ele fez com Janete. Verônica então liga para o delegado geral e diz que precisa fazer uma denúncia grave; ele pede a ela para encontrá-lo em casa e não falar com mais ninguém. Não demora para que Verônica chegue em casa e perceba que é uma emboscada, concluindo que o delegado geral também está envolvido no esquema. Desta maneira, o

episódio retorna ao momento do teaser: Verônica grava o vídeo de despedida para sua família. O segundo ato encerra-se com Verônica apontando uma arma para a própria cabeça.

Uma montagem mostrando a família de Verônica em luto dá a entender que Verônica está morta. Um novo letreiro surge na tela: “2 meses depois”. Anita, agora titular da delegacia de homicídios, e o delegado geral fazem uma coletiva de imprensa e explicam, para a imprensa e para o público, uma versão mentirosa sobre os crimes do sítio de Brandão: Carvana, Verônica e Brandão investigavam o caso em segredo de justiça, sendo que o corpo de Carvana foi encontrado enterrado e os corpos de Verônica e Brandão carbonizados em um bunker. Janete agora é a maior suspeita do crime porque ela sumiu.

Verônica, agora loira, conversa com o legista Vitor, que a ajudou a executar seu novo plano: Verônica pinta o cabelo e assume a identidade de Janete para continuar investigando a organização, enquanto a polícia e sua família pensam que ela está morta.

Figura 30: RG falso de Verônica com o nome de Janete que Prata consegue para ela.



Fonte: Netflix

Verônica está determinada a investigar a máfia e destruí-la para voltar para sua família. Na última cena da temporada da série, Verônica encontra Gregório - o golpista de Marta - que foi solto da cadeia, porque também fazia parte do esquema, e lhe dá uma bebida envenenada. Verônica vai embora do local pedalando de bicicleta pelo centro de São Paulo. Desta maneira, encerra-se a primeira temporada da série.

Este é mais um momento em que a série mostra um acontecimento e o reitera novamente: no relato da notícia e na coletiva de imprensa de Anita, repete-se a falsa informação de que os corpos encontrados foram de Verônica, Brandão e Carvana. O didatismo do melodrama também faz-se presente aqui.

O oitavo episódio da primeira temporada tem cerca de 26 cenas e 44:07 minutos de duração, e conta com teaser, abertura e três atos narrativos. Além disso, o episódio também traz duas tramas principais: a trama de Verônica e a trama de Brandão; apesar do foco da segunda trama do episódio mudar de Janete para Brandão por conta do assassinato da personagem no episódio 7, ambos fazem parte do mesmo núcleo, ou seja, a dinâmica de revezamento entre as tramas dessas duas personagens é mantida neste episódio com relação ao primeiro. Sobre a presença do modo melodramático neste episódio da série, são notadas algumas características principais no oitavo episódio: o efetismo, a vilania, sentimentalismo e excesso.

O efetismo deste episódio pode ser encontrado em alguns momentos. No teaser do episódio, quando Verônica grava um vídeo para o seu pai, ao final do segundo ato quando Verônica coloca a arma na sua cabeça e demoramos a descobrir que ela está, na realidade, viva. Também traz-se um efetismo ao final do terceiro ato, quando percebe-se uma Verônica transformada interna e externamente, que agora não hesita em assassinar quem colocar-se na frente de seu objetivo, tendo assassinado sem remorso Brandão e Gregório. Em todos esses momentos, mais uma vez o efetismo faz-se presente: situações com muito *pathos*, que chocam o espectador e que o deixam instigado com relação ao prosseguimento da narrativa.

A vilania, mais uma vez, está escancarada na narrativa com Brandão, Anita e até mesmo o delegado geral revelando-se personagens sem escrúpulos, inclusive com Brandão não demonstrando nenhum tipo de remorso por ter assassinado sua esposa, e com Anita não perdendo nenhuma oportunidade de humilhar ou prejudicar Verônica. Os personagens de Anita e do delegado geral são recuperados na segunda temporada, e ambos mantêm uma postura vilanesca na mesma.

Por último, este episódio conta com sentimentalismo e excesso. Em alguns momentos de muita emoção, como quando Verônica grava o vídeo para a sua família ou quando ela está sozinha em casa chorando e gritando, há momentos claros de externalização de sentimentos. O sentimentalismo também faz-se muito presente quando Carvana é assassinado nos braços de Verônica e ela percebe que ele, apesar de fazer parte do esquema, de fato tentou ajudá-la.

O oitavo episódio destaca-se como o episódio que mais traz recursos do modo melodramático para a sua narrativa, talvez pelo fato de ser o último episódio da temporada e o responsável por deixar o espectador intrigado e disposto a esperar pelo menos um ano para a próxima temporada de uma série.

3.3 Conclusões

Acerca da série *Bom dia Verônica*, não restam dúvidas de que é uma série serializada, com traços episódicos, do gênero policial, que faz uso do modo melodramático para o funcionamento da sua estrutura narrativa. O conflito central da série está em Verônica desvendar e destruir a máfia. A maior presença do modo na narrativa de *Bom dia Verônica* ocorre com quatro recursos: no caráter social didático do melodrama, nas vilanias, no sentimentalismo e no uso do efeito ao longo da série. As mensagens sociais sobre violência contra a mulher são escancaradas e ditas de várias maneiras repetidas vezes. Não é simplesmente identificar eventos ou tramas comuns ao melodrama, mas verificar se a maneira como eventos acontecem trazem o tom melodramático característico do modo.

Os arcos da temporada da série são calcados em questões sociais. Há outros pequenos momentos de mensagem social transmitida ao espectador; um desses acontece quando Verônica está de frente ao espelho com sua filha Lila, que está se sentindo insegura em relação ao seu corpo. Verônica diz que ela é linda independente do seu formato, trazendo uma mensagem sobre autoaceitação feminina, que também conversa com o tema da série.

O segundo recurso do melodrama mais identificado foi a presença das vilanias, que se fazem presentes principalmente nos personagens do Mourão e da Anita. Este foi, inclusive, uma das poucas presenças do maniqueísmo encontradas na série, que tende a trazer mais complexidade para seus personagens e suas tramas. Sobre a vilania de Anita, além do fato de ela comporta-se como uma vilã clara que quer atrapalhar a vida da heroína e fazê-la sofrer, o retrato da personagem é estereotipado: sempre com cores escuras, palavras agressivas e estúpidas, sem esconder o desafeto por Verônica.

Não se pode afirmar a mesma coisa de Verônica enquanto “mocinha”, por exemplo. É comum que, para séries, protagonistas tenham variações no seu comportamento e não sejam retratados com um caráter uniforme. Uma diferença entre as séries e as novelas ou *soap operas* mora justamente no fato de que o protagonista da série costuma ser mais complexo, ter mais camadas ou, como foi muito consolidado por séries como *Os Sopranos* e *Breaking Bad*, anti-heróis; enquanto nas novelas, mesmo atualmente, a figura do(a) vilão/vilã e do mocinho/mocinha costuma ser ainda muito maniqueísta.

Acerca do sentimentalismo da série, acredita-se que estas situações ocorram a fim de enfatizar e externalizar o que as personagens estão sentindo, não deixando aberto para interpretações. As duas situações em que o sentimentalismo mais se acentuou na série foi quando os vilões assediaram as personagens injustamente e em momentos tristes para a

protagonista Verônica, como quando Carvana morre ou quando ela chora ao lado do corpo inerte do pai.

Há outras características do modo melodramático na série, como temas comuns ao melodrama, por exemplo, “o tema da perseguição é pivô de toda intriga melodramática. A distribuição maniqueísta das personagens opera-se, assim, em função do vilão, que personifica esta perseguição”. (THOMASSEAU, 2012, p. 34). Entretanto, vale ressaltar que *Bom dia Verônica* é uma história do gênero policial, no qual perseguições já são comuns por natureza. Mas este conceito da perseguição não é citado aqui para as perseguições em cena, mas mais pela jornada que Verônica vive e viverá ao longo da série toda, ela e sua família já vinham sendo perseguidos, desde o envolvimento de seu pai com a milícia. E percebe-se, na primeira temporada, uma semente de uma possível vingança, talvez um dos motivadores de sua jornada, para além da defesa das mulheres, já que Verônica sabe que o quase-assassinato de seu pai veio das mesmas mãos que agora ela persegue. “Os motivos da ação (do herói do melodrama) são sempre idênticos: a vingança, a ambição, o dinheiro, raramente o amor”. (THOMASSEAU, 2012, p. 35).

Acerca do efeito na série, recurso do modo melodramático escolhido por esta pesquisa como o mais presente em séries para streaming por conta de sua contribuição para o ato de maratona, em todos os episódios analisados foram identificados momentos de efeito. Os momentos de cenas com efeito foram identificados:

1. No primeiro episódio, ao final do teaser, quando Marta atira em si mesma.
2. No primeiro episódio, ao final do terceiro ato, quando Brandão eletrocuta a personagem Deusa.
3. No quarto episódio, ao final do terceiro ato, quando Janete vê o ritual de Brandão e ele vai em direção a ela.
4. No oitavo episódio, no teaser, quando Verônica grava um vídeo chorando para a sua família.
5. No oitavo episódio, ao final do segundo ato, quando Verônica coloca uma arma na sua cabeça e não se sabe se ela atirou ou não.
6. No oitavo episódio, ao final do terceiro ato, quando Verônica assassina Gregório e assume uma nova identidade falsa para combater a máfia.

Abaixo, um pequeno gráfico com a minutagem dos episódios ajuda a identificar um certo padrão do uso do efeito na série.

Tabela 2: comparação entre a duração dos atos e números de cenas dos episódios 1, 4 e 8 de Bom Dia Verônica.

Episódio	Teaser	Ato 1	Ato 2	Ato 3	Número de Cenas	Duração com créditos
Episódio 1	4:13	13:34	32:43	38:25	29	41:56
Episódio 4	-	9:47	29:45	38:04	27	41:40
Episódio 8	1:20	9:53	32:22	40:30	26	44:07

Este movimento de inserir recursos efetistas ao longo do episódio e, especialmente, ao final dos atos narrativos, não é algo exclusivo para streaming. Para séries transmitidas na televisão com intervalo comercial, era sempre interessante capturar a atenção do espectador entre o intervalo comercial, para que ele continuasse assistindo à série entre um comercial e outro. Entretanto, nota-se como, mesmo em séries serializadas pré-streaming como *Sex and The City* e *Os Sopranos*, por vezes inúmeros episódios finalizaram sem um grande clímax ou uma “ponta solta”. A diferença aqui está em como a narrativa do episódio ou do ato volta-se para construir esses momentos de efetismo a fim de capturar a atenção do espectador.

Nota-se, então, a presença do modo melodramático como fator estruturante para a narrativa deste serializado: o efetismo está presente como um recurso essencial para a construção dessa narrativa. Reitera-se: a presença do modo melodramático não simboliza que a série seja carregada de excessos, sofrimentos e lágrimas; mas, sim, que ela seja mais facilmente palatável e consiga conduzir o espectador pela serialidade com maior facilidade, estimulando-o a prosseguir com a história ao longo de todos os episódios.

4. Considerações finais

Há inúmeras pesquisas de diferentes abordagens acerca do melodrama enquanto gênero no audiovisual. Seja nos filmes, em obras de certos diretores como Douglas Sirk, em *soap operas* ou em novelas. É um gênero consagrado, com características claras e uma origem bem delineada. Por outro lado, as séries ocupam cada vez mais um lugar central no debate cultural, e a sua ascensão como obras consumidas em larga escala na atualidade é atribuída ao lançamento e crescimento das plataformas de streaming. Um acontecimento recente, cujas características e processos se atualizam tão rápido quanto surgiram. Ao longo desta pesquisa, buscou-se apontar e analisar uma relação intrínseca entre o melodrama e os serializados para streaming.

Para além do excesso, do efeitismo e do sofrimento, um dos atributos mais distintivos deste gênero talvez seja a sua flexibilidade; sendo este aspecto um dos motores para a existência de obras em diferentes mídias que aplicam recursos originais do gênero. Na medida em que os séculos passaram e o melodrama reapareceu em outros estilos afora o teatro, surge o termo “modo melodramático”, utilizado pela primeira vez por Peter Brooks em seu livro *The Melodramatic Imagination*.

O modo melodramático pode estar relacionado à maneira de expressão de determinada obra. Ou seja, uma obra que traz elementos do melodrama e expressa-se de maneira melodramática. Todavia, não há consenso sobre o que representa essa “maneira de se expressar melodramática”. Ela pode estar relacionada ao sofrimento, ao excesso ou até mesmo ao maniqueísmo.

A partir da análise da série *Bom dia Verônica*, os estudos desta pesquisa revelaram que o modo melodramático em serializados para streaming contribui para a execução da narrativa, especificamente para o ato de maratonar, o *binge-watching*. Aqui, a expressão melodramática pelo uso do modo se dá a fim de dinamizar e didatizar um enredo. Esta conclusão se dá por alguns motivos:

O primeiro deles está relacionado à origem do gênero melodrama e sua relação com o público, calcada em uma apreensão mais fácil da obra por parte de quem a assiste. Sendo o melodrama um gênero das massas, havia a necessidade de simplificação no que diz respeito aos seus eventos narrados, além do apoio no visual ao externalizar os conflitos. Esta simplificação a fim de didatizar resulta em uma diegesis mais palatável e de fácil apreensão para quem acompanha a obra. Na passagem abaixo, Xavier problematiza este aspecto da simplificação mesmo quando o gênero levanta questões sociais:

Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade. (XAVIER, 2003, p. 93)

O segundo motivo se dá porque as séries para streaming que têm apelo para o grande público são produzidas para serem assistidas por uma vasta quantidade de pessoas, ou seja, pela massa. Até o final de 2022, há a estimativa de que apenas a Netflix tenha mais de 220 milhões de assinantes. Não se pode falar de uma audiência global, já que há questões de infraestrutura e acesso à internet que ainda limitam o alcance das plataformas de streaming, mas há uma audiência diversificada altamente disputada. O modo melodramático e seu efeito operam nestas séries a fim de facilitar o alcance a este público.

Um ponto a ser analisado é o caso da própria Netflix. A plataforma iniciou suas produções visando o que é chamado de “televisão de qualidade”, com narrativas que trazem diversas camadas e alta complexidade nas tramas. Entretanto, à medida em que a plataforma expandiu⁶⁶ e começou a funcionar em diversos países, houve a necessidade de oferecer uma gama mais diversa de séries originais que trouxessem apelo popular, já que a plataforma necessitava de mais assinantes. Como Jenner argumenta: “a Netflix direcionar-se a um gosto mais popular está conectado com a crescente audiência transacional e os novos dados de algoritmo coletados como resultado⁶⁷”. (p. 139)

Figura 31: Manchete⁶⁸ traz o dado de sucesso internacional da série analisada na pesquisa

"Bom Dia, Verônica" se torna uma das séries mais vistas da Netflix com sucesso internacional

Série brasileira original do streaming aparece em quarto lugar no ranking de produções mais assistidas de língua não inglesa

Fonte: Zappeando

A série *Bom Dia Verônica* é um exemplo das séries da Netflix lançadas já com este apelo popular maior, mas sem abandonar aspectos da televisão de qualidade como a estética e

⁶⁶ However, since 2015, Netflix has increasingly moved towards more popular tastes with films produced by and starring Adam Sandler and sitcoms like *Fuller House*. This can be linked to Netflix’ transnational expansion and the broader spectrum of audience tastes it caters to (see Part III). As Netflix gains more subscribers and more algorithmic data becomes available, it is hardly surprising that the kind of content Netflix invests in changes. (JENNER, 139)

⁶⁷ Thus, the move towards more popular tastes is likely linked to an ever-growing transnational audience and the new algorithmic data collected as a result (JENNER, 139).

⁶⁸ Link da notícia acessado em 08/01/2023.

<https://www.zappeando.com.br/series/bom-dia-veronica-se-torna-uma-das-series-mais-vistas-da-netflix-entenda>

as reviravoltas narrativas. Entretanto, é imprescindível considerar que uma série com um alcance maior de audiência trará um certo nível de didatismo a fim de ser apreendida.

Isto foi identificado diversas vezes – inclusive juntamente da expressão do modo melodramático – no terceiro capítulo desta pesquisa. A temática da violência contra a mulher e da corrupção na série *Bom dia Verônica* é reiterada inúmeras vezes. Assim como alguns acontecimentos da narrativa são dramatizados e, depois, repetidos por falas de personagens logo em seguida. Além disso, a caracterização e estética vilanesca dos personagens Anita e Brandão, para além de seus atos vis, também funcionam como uma outra forma de didatização: o desejo de que o espectador rapidamente associe aqueles indivíduos como opositores à protagonista.

Um terceiro motivo que levou esta pesquisa a chegar à conclusão de que o modo melodramático apoia a narrativa dos serializados para streamings está na estreita relação entre os serializados destas plataformas e o modo melodramático. A relação entre a serialidade e o melodrama ocorre não apenas no audiovisual, mas em diferentes formatos também: os romances de folhetim são exemplos vívidos do quanto o melodrama relaciona-se bem com a serialidade, e faziam uso também dos efeitos ao final de cada capítulo a fim de reter a atenção do espectador entre uma edição do periódico e outra.

O último motivo está no fato da presença recorrente do recurso efeito ao longo dos episódios na série analisada, mais comumente ao final de um episódio, quando busca-se gerar o efeito de expectativa e interesse no espectador a fim de que ele permaneça assistindo aos episódios da série. Em todos os episódios analisados de *Bom dia Verônica* este recurso foi identificado ao final do terceiro ato e, também, ao final do teaser; sendo esta técnica também chamada de “gancho”.

É evidente que esta não é uma pesquisa quantitativa, em que buscou-se comprovar uma determinada poética por meio de análise em larga escala de serializados para streaming. Foi escolhida uma obra, com grande apelo popular, ao mesmo tempo em que carrega complexidade narrativa, do gênero policial, para analisar a presença e o funcionamento do modo melodramático na mesma. Foram citadas outras séries e estilos como exemplos paralelos a fim de complementar os conceitos trabalhados. Entretanto, mesmo a pesquisa concentrando-se em apenas uma obra, é possível induzir que outros serializados funcionam e operam de maneira similar, já que a presença do modo melodramático identificada na narrativa existe independente de gênero ou estilo.

As séries de ficção vêm alcançando um nível cada vez maior de complexidade narrativa, trazendo gêneros híbridos, formatos inovadores e desenvolvimentos experimentais.

Reconhecer os processos e as reincidências da narrativa dos seriados pode ser um estudo que muito contribui à poética do audiovisual como um todo. O interesse em pesquisar como o melodrama se faz presente na narrativa dos serializados para streaming surgiu de uma curiosidade própria enquanto roteirista, e as descobertas e desdobramentos deste estudo revelaram não somente este aspecto da dramaturgia para séries, mas também um entendimento maior de narrativa audiovisual como um todo. Essas obras oferecem a possibilidade de explorar novos recursos narrativos enquanto suas longas horas são acompanhadas por diversos espectadores ao redor do mundo. Os recursos do modo melodramático nessas narrativas são apenas uma das várias provas de que as séries podem trazer elementos canônicos e consagrados a um formato contemporâneo, complexo e inovador. Que o melodrama leve seus recursos para inúmeros outros formatos além das séries; e que as séries continuem a resgatar processos narrativos de diversos outros gêneros e estilos para suas formas de narrar.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora (Col. Filô), trad. de Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos, 1a ed., 2018.
- ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion; SURKAMP, Carola. “Towards a Narratology of TV Series”, in. *Narrative Strategies for Television Series*. Org: Gaby Allrath e Marion Gymnich. London, Palgrave Macmillan, 2005, pp.1-43.
- bakhtin,
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*. New York: Yale University Press, 1995.
- CAMPOS, Bartira Bejarano. *Sala de Roteiro: Processo de criação dos Roteiristas de séries de TV brasileiras*. São Paulo: Alexa Cultural. 2021.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. *Gestual, Teatro e Melodrama: Performances, Pantomima e Teatro das Feiras*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.
- DOUGLAS, Pamela. *Writing the TV Drama Series*. California: 4a ed., Michael Wiese Productions, 2018.
- FORD, KOSNICK E HARRINGTON. *The Survival of the Soap Operas*. Mississippi: University Press of Mississippi. 2010.
- GANZ-BLAETTLER, 2011
- GRAY, Jonathan. LOTZ, Amanda. *Television Studies*. Cambridge: Polity Press, 2a ed., 2019.
- HAMBURGER, Esther. “Telenovelas e interpretações do Brasil”, in. *Lua Nova*, ed. 82. São Paulo: 2011, p. 61-86. Link de acesso: <https://www.scielo.br/j/ln/a/b4TLvPwvSfT4DfSnJqJ3fvO/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 5 de dezembro de 2022.
- JENNER, Mareike. *Netflix and the Re-invention of Television*. California: Palgrave MacMillan, 1a ed., 2018.
- JÚNIOR, Luiz Carlos de Oliveira. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. São Paulo: Editora Papyrus, 2014.
- LOTZ, Amanda. *We now disrupt this broadcast: how cable transformed television and the internet revolutionized it all*. Cambridge: MIT Press, 2018.
- MACHADO, Arlindo. *Televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MENDES, João Maria. *Culturas Narrativas Dominantes: o caso do cinema*. Lisboa. Editora EDIUAL. 2009.

- ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.
- MARTIN-BARBERO, J. “Melodrama: o grande espetáculo popular”, in. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, pp. 169-178.
- MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.
- _____. *Television and American Culture*. New York: Oxford University Press, 2010.
- _____. “Previously On: Prime Time Serials and the Mechanics of Memory”, in. *Intermediality and Storytelling* - Org. Marie-Laure Ryan e Marina Grishakova. Berlin: De Gruyter, 2011, p. 78 - 98.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. “Narrativas Complexas na Ficção Televisiva”, in. *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abril. Niterói: Contracampo, 2013, pp. 21-37.
- NEWCOMB, Horace. “Perspective”, in. *The Survival of Soap Operas: transformations for a new media era*, org. Sam Ford, C. Lee Harrington, Abigail De Kosnik. Mississippi: University Press of Mississippi, 2011.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: O cinema de Lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- PETRIDIS, Sotiris. “Netflix Original TV Series or how Long-Form Films are distributed by serials”, in. *Academia Letters*. Article 88, 2021, pp. 1-4.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac & Naif, 2a ed., 2004.
- THOMASSEAU, Jean Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1a ed., 2012.
- WERLE, Marco Aurélio. “Winckelmann, Lessing e Herder: estéticas do efeito?”, in. *Trans/Form/Ação*, vol.23 no.1. Marília: UNESP, 2000.
- THOMPSON, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, Massachusetts and London, England. Harvard College Print. 2003.
- WILLIAMS, Linda. Mega-Melodrama! Vertical and Horizontal Suspensions of the “Classical”. Canadá: University of Toronto Press, *Modern Drama*, vol. 55, 2012, p. 523-543. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/mdr.2012.0064>.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- ZARZOSA, Augustin. “Melodrama and the Modes of the World”, in. *Discourse*, Volume 32, Number 2, Spring 2010. Michigan: Wayne State University Press. 2010, pp. 236-255.

ZARZOSA, Augustin. "Refiguring Melodrama", in. *Film and Television: Captive Affects, Elastic Suffering, Viscarious objects*. Washington DC.: Lexington Books, 2012.

Filmografia

3%. Criação de Pedro Aguilera. Brasil: Boutique Filmes, 2016-2020, son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

Berlin Alexanderplatz. Criação de Rainer Werner Fassbinder (adaptado do romance homônimo de Alfred Döblin). Estados Unidos: PBS, agosto de 1980 a dezembro de 1980, son., col. Série exibida na rede Bravo de televisão (NBC Universal). Acesso em 20 de março de 2020.

Bom dia Verônica. Criação de Ilana Casoy (adaptado do romance homônimo de Raphael Montes). Brasil: Zola Filmes, 2020-, son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 1 outubro de 2022.

Breaking Bad. Criação de Vince Gilligan. Estados Unidos: Sony Pictures, 2008-2013, son., color. Série exibida pela AMC (atualmente exibida pela Netflix). Acesso em: 14 de maio de 2020.

Cidade Invisível. Criação de Carlos Saldanha. Brasil: Prodigio Films, BottleCap Productions, Boipeba Filmes; 2021-, son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 30 de julho de 2022.

Dom. Criação de Breno Silveira. Brasil: Conspiração Filmes, 2021-, son., color. Série exibida pela Amazon Prime Video. Acesso em: 10 de agosto de 2022.

La casa de papel. Criação de Álex Pina. Espanha: Vancouver Media e Atresmedia; 2017-2021, son., color. Série exibida pela televisão aberta espanhola Antena 3 (atualmente é exibida pela Netflix). Acesso em: 15 de abril de 2021.

Manhãs de Setembro. Criação de Alice Marcone, Marcelo Montenegro e Josefina Trotta. Brasil: O2 Filmes, 2021-, son., color. Série exibida pela Amazon Prime Video. Acesso em: 10 de novembro de 2022.

Ninguém tá olhando. Criação de Carolina Markowicz, Teodoro Poppovic e Daniel Rezende. Brasil: Gullane Entretenimento, 2019, son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 10 de novembro de 2021.

Os Sopranos. Criação de David Chase. Estados Unidos: Chase Films e Brad Gray Television, 1999-2007, son., color. Série exibida pela HBO. Acesso em: 20 de janeiro de 2021

The Marvelous Mrs. Maisel. Criação de Amy Sherman-Palladino. Estados Unidos: Dorothy Parker Drank, Here Productions, Picrow e Amazon Studios; 2017-, son., color. Série exibida pela Amazon Prime Video. Acesso em: 30 de janeiro de 2021.

Game of Thrones. Criação de David Benioff e D. B. Weiss (baseada no best-seller de George R. R. Martin, *The Song of Ice and Fire*). Estados Unidos: Warner Bros. Television, 2011-2019, son., color. Série exibida pela HBO. Acesso em: 20 de fevereiro de 2020.

Dark. Criação de Jantje Friese e Baran bo Odar. Alemanha: Wiedemann & Berg Television, 2017-2020, son., color. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 18 de outubro de 2022.

Dallas. Criação de David Jacobs. Estados Unidos: Warner Bros. Television, 1978-1991, son., color. Série exibida pela CBS. Acesso em: 23 de maio de 2022.

Dynasty. Criação de Esther Shapiro e Richard Shapiro. Estados Unidos: 20th Century Fox e Aaron Spelling Productions, 1981-1989, son., Série exibida pela ABC. Acesso em: 30 de outubro de 2021.