

A Origem do Formato Seriado na Televisão Norte-Americana¹

José Eduardo da Costa Pereira Brum²

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

Este artigo analisa as origens do formato seriado no programa televisivo de maior repercussão nos EUA: a série. Buscando dados históricos, reconstroem-se as bases que incluem a influência grega na divisão dos gêneros e no debate a respeito do próprio homem; a literatura com suas obras fragmentadas como *Mil e Uma Noites*; o romance-folhetim que aguçava as massas e trabalhava com o gancho, criando o suspense; as Histórias em Quadrinhos com seus personagens principais típicos e carismáticos; e o cinema que fortaleceu esse modelo seriado. Através de inúmeras atrações, antigas e mais recentes, será traçado um painel das estruturas incorporadas pela TV na criação da série.

Palavras-chave

Televisão; Seriado; Ficção; História; Cinema.

Introdução

No enredo de uma das séries clássicas da história da TV, um gênio foi libertado de sua garrafa, ao ser encontrado por um astronauta numa ilha deserta. Se todos esperavam um gênio brincalhão, atrapalhado e do sexo masculino, a primeira quebra de expectativa veio da caracterização deste ser mágico: era uma linda mulher com o umbigo de fora (que depois seria censurado por ser considerado obsceno). Estamos falando de *Jeannie é um Gênio (I Dream of Jeannie; 1965 – 1970)* cuja origem da protagonista nos chama atenção, pois coincide com uma das raízes dos seriados norte-americanos. Ela veio das *Mil e Uma Noites*, assim como a história das séries, que bebeu, e muito, da fonte de onde saíram os contos de Sheherazade.

Tudo tem uma motivação. Noite após noite, o rei Sharrar era distraído pelas narrações que sempre deixavam alguma coisa no ar, criando um clima de suspense. Para evitar a morte, Sheherazade utilizou-se desse artifício, pois o soberano matava, no dia seguinte, todas as virgens que possuía depois que foi traído pela mulher. Ela foi

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Formado em Comunicação Social – jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora em 2008, atualmente cursa a disciplina isolada “Imagem Digital, Comunicação e Cinema” do mestrado em Comunicação da UFJF, ministrada pelo professor Dr. Nilson Alvarenga. Trabalha como operador de TV no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES), e como editor, jornalista e diagramador da Governadoria do Distrito 4580 do Rotary International e do Rotary Clube Juiz de Fora Zona Norte. É voluntário do projeto *Televisão e imaginário urbano: as narrativas no espaço dos telejornais*. Suas áreas de interesse são história da televisão e memória; ficção e realidade, seriados norte-americanos e novela. E-mail: joseeduardo.brum@yahoo.com.br

enlaçando-o através de suas histórias a fim de ser salva, ou seja, as artes a ajudariam na preservação do seu maior tesouro: a vida. Mil e uma noites e três filhos depois, a princesa Sheherazade pede ao rei que não a sacrifique e o desejo é atendido graças à dedicação dela durante as narrativas.

Através das *Mil e Uma Noites*, podemos traçar uma analogia entre a relação das séries de TV com seus telespectadores cuja motivação torna-se clara numa sociedade que busca sempre o lucro. A tela pequena vai distraíndo com histórias, noite após noite, os olhos de milhares de pessoas para evitar que seja trocada, ou desposada por outro programa. Como nos contos, as atrações de televisão trazem um relato que encanta. E assim são preservados por anos, vistas as séries que atingem marcas de seis ou mais temporadas. Manter o público é o mote principal dos seriados.

As bases literárias

Foi na literatura que as séries encontraram a armação necessária que desse partida numa fórmula de grande sucesso. Era preciso contar uma história que fosse inteira por si só, mas que deixasse pontos não terminados para que os telespectadores voltassem na semana seguinte a fim de conferir os novos ocorridos. Este tipo de estrutura televisiva seriada foi desenvolvido, utilizando características oriundas do folhetim e do conto.

O século XIX é marcado pelas inovações tecnológicas e pela modernidade. Os periódicos são resultados desse salto no modo de produção e impressão, por causa das várias invenções que propiciaram um aumento na quantidade de bens culturais como os livros e os jornais. Na França, a disponibilidade e o acesso à leitura crescem, mas foi garantida através da alfabetização das massas. É o momento de transição do jornalismo: de político, contestador e ideológico; para burguês, capitalista e empresarial. Para atrair as pessoas (e conseqüentemente vender mais, ampliando os lucros), assuntos foram explorados como os *faits divers*, a cobertura de crimes e, principalmente, o romance em folhetim, que desde seus primórdios, na década de 1830, esteve ligado ao entretenimento e não à informação.

A invenção da estratégia no romance-folhetim esteve a cargo do francês Émile Girardin, o primeiro a publicar no jornal *La Presse* histórias fictícias e seriadas. De início, eram apenas narrativas curtas que foram veiculadas nos periódicos sem possuírem uma posição definida. Com o passar do tempo, elas ganharam espaço, no final da página onde

figuravam os assuntos considerados no ramo de variedade. Por possuir uma ampla e forte penetração popular, se consolidou como uma estratégia comercial que garantia a lealdade dos leitores, principalmente os do gênero feminino, visto que os temas eram orientados para agradá-las: heroína com problema, vários conflitos, fantasia, imaginário, final feliz. A leitura nessa sociedade burguesa contribuiu para a fuga da realidade, porém, o romance-folhetim soube trabalhar com idéias conservadoras, projetando para o mundo concreto, ao trazer e desenvolver certa dose de moralidade, até quando mostravam injustiças sociais. No decorrer da trajetória dos folhetins, eles ganharam até propagandas que funcionavam como anúncio ante a chegada de histórias fatiadas, fato que pode ser considerado o embrião da forma como a indústria televisiva norte-americana trata as suas produções, com grande quantidade de divulgação.

Os EUA sempre deram grande importância à comunicação. Entre os fatores que levaram ao seu desenvolvimento estão os avanços tecnológicos que se tornaram pertinentes em terras continentais. Para criar o espírito nacional, era preciso incluir e ligar uma costa a outra. As linhas férreas tiveram um grande salto na década de 1850 e ajudaram na propagação da informação. Outras conquistas como o telefone, a máquina de escrever e o linotipo nasceram neste mesmo século, contribuindo para o avanço norte-americano que culminou numa sociedade extremamente consumidora. Antes da famosa definição de Néstor Canclini, nos Estados Unidos, o fato de ser cidadão sempre o transformava automaticamente em um consumidor. E não é à-toa que também em terras americanas se cultivou este tipo de estratégia baseada no entretenimento das massas com o uso dos folhetins e dos *faits divers* (e mais tarde, dos *cartoons*) que priorizava um tipo de imprensa comercial atrelada à publicidade para atender ao leitor.

Neste terreno, surgem romances em capítulos, cujo segredo não recaía sobre as histórias, mas, sim, sobre a forma cíclica de contemplar as pessoas. O folhetim trazia um enredo que ia se re-elaborando com o passar do tempo. A maneira como ele foi construído também não era inédita, porque “a estrutura em capítulos já era padrão em romances, mas, na medida em que nela se acentua a temporalidade, com a entrega de segredos ao leitor de forma regular, se consolida uma fidelidade à base de manipulação da tensão e da atenção” (STARLING, 2006, p.9). Exploravam-se, assim, a expectativa e o frenesi por intermédio do *cliffhanger*, ou gancho, um recurso tão comum na televisão hoje em dia.

A função do gancho se junta perfeitamente com a estrutura do conto literário para influenciar e moldar o nosso objeto de estudo. As séries de TV nascem com a premissa de que tudo tem de ser resolvido numa hora só, mas sempre deixando elementos não solucionados que irão garantir a visita constante de milhares de telespectadores. Os programas de aventuras com seus detetives e heróis trazem histórias que são desvendadas por seus protagonistas em um período de tempo bem definido, sem margens para prolongamentos. Exemplos não faltam: em *Patrulha Rodoviária* (*Highway Patrol*; 1955 – 1959), um dos shows mais populares da década de 1950, sempre que a lei era violada, os policiais entravam em cena para restabelecê-la. Cada episódio narrava um delito ou um crime que deveria ser solucionado de maneira brilhante. Casos novos, inspirados em histórias reais, chegavam obrigatoriamente em cada novo dia de exibição, já que o sucesso se baseava mais no carisma do personagem, do que na continuidade das histórias. Estas eram apenas necessárias como um meio para que o herói se mostre superior, dinâmico e esperto.

Esta característica condiz com a noção de ação constante do conto conceituada por Vladimir Propp. Definida como um ato que ocorre independentemente, a ação constante possui amplo significado e importância na trama. *Nacional Kid* foi o primeiro herói nipônico a chegar a domínios tupiniquins. A história mostrava um herói vindo de Andrômeda para defender a Terra contra os Incas Venusianos e outros seres. Durante as quatro temporadas, as funções, tanto de protagonista (sempre lutando pelo bem), quanto de antagonistas (colocar em risco os inocentes) foram fixas e bem definidas, não se modificaram, porque são necessárias para que a história caminhe e atinja o seu ponto alto.

No conto, também temos a certeza de que algo forte, intenso e espetacular vai acontecer no final. O seriado adquire essa característica ao se basear no clímax, no qual o fim é mais importante. Porém, outras peculiaridades do conto também migraram para o seu herdeiro na TV. Além do final espetacular de cada episódio ou de uma temporada completa, nos seriados, encontra-se sempre uma história bem definida e construída por meio de poucos personagens. Os seriados de comédia baseados na família do início da televisão exemplificam bem isso, ao trazerem poucas figuras fixas. *The Honeymooners* (1955 – 1956) narra as trapalhadas de dois amigos (um deles é motorista de ônibus) para se tornarem ricos, com o acompanhamento de suas respectivas mulheres. *Papai Sabe Tudo* (*Father Knows Best*; 1954 – 1960) trouxe, ao máximo, a figura idealizada e



tranqüila da família do então período, composta pelo pai (que sempre resolvia todos os problemas e por muito tempo considerado um modelo-guia de comportamento para os pais da vida real), a mãe (a típica dona-de-casa consumidora e zelosa) e seus três filhos. Por fim, não podemos nos esquecer da série cômica marco na TV, *Eu Adoro Lucy* (*I Love Lucy*; 1951 – 1957), que era focada no casal (os intérpretes eram marido e mulher na vida real) Lucy e Ricky Ricardo.

A premissa, que dá o ponto de partida, deve ser bem enxuta e clara, para atender à característica mais evidente do conto: a brevidade. Por ser pequeno, ele atrai melhor o leitor. É um tipo de controle que ajuda na fixação da atenção. A leitura rápida (ou o assistir de um programa de meia-hora) permite que não haja interrupções, sendo que as séries podem ser consideradas um verdadeiro compacto na vida dos personagens, porque selecionam os acontecimentos mais relevantes, a fim de prender os telespectadores e tornar os fatos nítidos para o entendimento. Esta compactação dá às histórias vários elementos importantes como a rapidez, a novidade, a força e a clareza. Tudo isso condiz com a busca imutável por ampliar os efeitos através de utensílios mínimos.

A presença da realidade

Apesar de a TV e a literatura terem sido inundadas por elementos fantásticos e cheios de seres irreais, elas só se tornaram sucesso porque falavam do interesse humano. O homem tem grande interesse de falar dele próprio, de discutir seus atos, de refletir sobre suas posições e de pensar sobre o futuro. As histórias, mesmo quando não aparentam ter conceitos antropológicos, sempre carregam uma mensagem de nós para nós mesmos de maneira bem reflexiva. *Lost* (2004) não seria um sucesso se fosse baseado apenas em conceitos fantásticos, assim como *Além da Imaginação* (*The Twilight Zone*; 1959 – 1964), que trazia histórias mirabolantes, mas sempre relevando a posição que um ser humano adquiria perante aos fatos extraordinários. É por isso que “a televisão, embora jovem, é um aparelho que atende as necessidades humanas muito antigas, que em outras épocas foram, bem ou mal, atendidas por outros meios” (MARCONDES FILHO, 1988, p. 7).

Talvez a necessidade da realidade nas tramas exista porque é preciso utilizar o fictício para mostrar como são os problemas no dia-a-dia. Podemos considerar que o homem vive em dois mundos: o das coisas práticas com várias obrigações (normas,

compromissos e participações), que sempre existiu; e o mundo da fantasia. Este pode funcionar como motor que modifica o mundo real, porque lida com os desejos, os sonhos, as esperanças, as expectativas e a sabedoria, suscitando o debate e a discussão em larga escala. O professor Mark Rowlands, ao escrever um livro sobre a filosofia nas séries de TV, brincou com o porquê desta presença na pequena tela.

Por que é que os gregos tinham que ir para a praça do mercado e falar de filosofia o tempo todo? A resposta é óbvia: porque eles não tinham TV! Nós não precisamos mais ir até a praça do mercado para filosofar. A TV faz isso por nós, no conforto de nossas próprias casas. A filosofia não morreu em nossa moderna cultura aculturada; foi apenas realocada (2005, p.13).

Falando em gregos, eles contribuíram não apenas com os temas, mas também com a grande separação que existe no mundo das séries. A origem remonta a tipologia encontrada no gênero dramático (drama em grego significa ação) que trazia textos em prosa ou em poesia divididos em quatro modalidades: a tragédia, a comédia, a tragicomédia e a farsa. Esses quatro distintos modelos vão se reagrupar para definir a conjuntura dos seriados, embora às vezes a regra tenha algumas exceções. Mas antes de discutirmos isso, vamos conceituar e entender o que cada exemplar retrata.

Segundo Aristóteles, a comédia é criada em cima do ridículo e do fazer rir. Esta é a sua marca principal. Para isso, sempre traz uma pessoa comum, mas repleta de defeitos, em situações que expressem a essência mais típica do seu comportamento distorcido. A série *Dick Van Dyke Show* (1961 – 1966), batizada com o nome de seu protagonista, é um bom exemplo, pois trazia textos engraçados e bem escritos, de temática familiar. A história girava em cima da figura do patriarca que era um grande palhaço do estilo de Lucille Ball, que contribuiu para que o show se tornasse uma referência visual em comédia, mesmo que fosse apresentada em preto e branco numa época em que o colorido já predominava no horário nobre, o *prime time*.

Já as tragédias, que provocavam a compaixão e o terror, mostravam uma ação importante e completa, geralmente grandiosa, com suas felicidades e infelicidades, ou seja, mais próxima da vida real com os altos e baixos que cada pessoa vive. Antes das peripécias para se manter um império petrolífero, em *Dallas* (1978 – 1991), tomarem conta da TV, *Bonanza* (1959 – 1973) contou a história de uma família de fazendeiros formada pelo pai e seus três filhos, no oeste, durante a guerra civil. A narrativa girou em torno da constante dificuldade em se manter de pé e dos seus problemas na região como

roubo de gado, assalto, relacionamento com mulheres e diversas crises. Foi um bom drama e fenômeno de audiência que ficou por 15 anos no ar.

A farsa tinha um caráter ridículo, muitas das vezes, caricatural, fazendo críticas à sociedade como acontece em *Desperate Housewives* (2004) que explora o lado escuro de donas de casa (partindo do princípio de que todo mundo tem um segredo) num subúrbio americano (que é bem violento, visto que cerca de 30 pessoas já morreram em apenas quatro temporadas), ironizando todos os tipos de relação entre as pessoas. Extremamente contestadora, a série é narrada por uma mulher que se suicidou no primeiro episódio. Rapidamente se tornou um sucesso mundial por seu humor ácido e pela exploração do sexo, principalmente através do caso de uma mulher casada de trinta e poucos anos com seu jardineiro adolescente.

Por fim, temos a tragicomédia que mistura os elementos cômicos e trágicos. *Weeds* (2005) narra a história de uma mãe amável que precisa lutar para criar seus dois filhos depois que se torna uma viúva. Típico enredo dramático se não fosse por um detalhe: a solução é o tráfico de drogas. Por um lado, a série apresenta as dificuldades de sobrevivência, discute temas polêmicos como a homossexualidade e a busca pela magreza, mas também tem momentos engraçados através da ironia destilada à cultura norte-americana.

Sendo assim, na atual separação dos seriados americanos, os que apresentam o viés trágico ou tragicômico são dramas. Já aqueles, orientados sob a comédia e a farsa, ganham a denominação de cômicos. Mas toda regra tem exceção. *Weeds*, por exemplo, é catalogada como uma comédia. A verdade é que, hoje em dia, a linha de separação está cada vez mais tênue. Não é de se espantar que, em premiações, surja a dúvida sobre em que categoria devem-se enquadrar as séries. O termo *dramédias* foi cunhado recentemente para designar séries que não se definem claramente, e apresentam, em momentos diferentes, tons cômicos e dramáticos. O novo vocábulo pode até se referir a alguns tipos de dramalhões como *Desperate Housewives*. Apesar de ser considerada cômica, a série tem um lado dramático muito forte que chegou a confundir os eleitores do maior prêmio da TV americana, o EMMY. Outro exemplo é *Justiça Sem Limite* (*Boston Legal*; 2004) cuja história se passa num escritório de advocacia com excelentes profissionais, mas que, na verdade, são extremamente loucos e pirados. O toque especial deste show recai na co-existência do drama e do humor negro, e nas atuações espetaculares de veteranos como William Shatner (o capitão Kirk de *Jornada nas*

Estrelas) e Candice Bergen estrela da extinta série *Murphy Brown*, sucesso de crítica e de audiência no meio dos anos 1990. Por isso, o programa mudou de categoria no SAG, prêmio do Sindicato dos Atores. Quando surgiu, foi enquadrada como comédia, depois migrou para o lado dos dramas. O fato é que até hoje não se chegou a um consenso sobre o lugar onde deve permanecer.

Além disso, existem os seriados de ficção, de suspense e de fantasia que poderiam ganhar denominação própria, mas também são separados em drama ou em comédia, dependendo do que for mais explorado. *A Feiticeira* (*Bewitched*; 1964 – 1972) e *Jeannie é um Gênio*, mesmo com seus seres mágicos, são comédias, enquanto *Lost* e *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek*; 1966 – 1969), que apelam nitidamente para a irreal e a ficção científica, são denominados dramas.

As Histórias em Quadrinhos

Definições à parte, a preocupação existente em todos os shows é com a demarcação exata do momento narrado. Retomando a influência marcante da literatura e do conto, percebemos que o presente (conceito que casa com a brevidade) em que estão inseridas as narrações tem mais valor, porque o momento que se está vivenciando é a parte mais especial. Não é à-toa que, em muitas das vezes, o que aconteceu antes ou depois não tem interesse ou importância, pois passado e futuro só aparecem e ganham destaque quando eles interferem no andamento daquilo que está sendo transmitido. Ninguém sabe por que a amizade entre o quarteto de *Sex And The City* (1998 – 2004) se iniciou (apenas um episódio da primeira temporada mostrou imagens rápidas de Carrie, Miranda e Samatha na década de 1980), mas todos conhecemos as aventuras que elas passaram a caminho dos quarenta anos. Muito menos o futuro ganha relevância, visto que algumas pessoas criticaram a chegada delas na grande tela em 2008, quatro anos após o fim da série, sendo fiel a este tempo decorrido.

A estrutura do conto e, conseqüentemente, a da série, é fechada e cria um ambiente esférico, como “uma bolha de sabão, que atrai atenções e prende os interesses justamente pela força de tensão, na luta para preservar esta sua esfericidade. Que, se não se mantiver suficientemente forte, pode se desvanecer, com um leve sopro” (GOTLIB, 2003, p.70). O conto já sabe onde vai chegar, porque conta uma breve história. Atualmente, enquanto algumas séries dão sinal de que não vão estourar, porque já

ultrapassaram a marca fabulosa de mais de 12 temporadas como *ER* e *Law and Order*, e continuam firmes voando através dos sinais televisivos; outras já possuem uma data definida para terminar, como é o caso de *Desperate Housewives* que está com o contrato fechado até o sétimo ano e nada além disso.

Se nos seriados o passado não é tão relevante, contudo, existe um tipo de história que dá grande importância às origens do protagonista: as histórias em quadrinhos (HQ's). Em seus primórdios, elas eram apenas *cartoons* que apresentavam um conteúdo predominantemente cômico por meio de piadas e anedotas. As ilustrações contavam histórias em um quadro de apenas uma imagem, que não era de maneira alguma estático, já que muitas ações aconteciam no mesmo momento.

Aos poucos, a seqüência de quadros, sem a legenda num primeiro momento vai sendo desenvolvida. Embora as histórias em quadrinhos tenham nascido nos EUA, elas receberam grande influência européia, principalmente do alemão Wilhelm Busch. Seu trabalho era baseado na sátira e no humor ácido. Em 1890, as características básicas das HQ's já estão materializadas: narrativa de forma seqüenciada, personagens fixos e diálogos presentes em vários quadros. Nesse período, a briga comercial travada por dois jornais, o *New York World* e o *Morning Journal*, impulsionou o setor, porque a impressão colorida e o lançamento de suplementos semanais (no caso, dominicais) funcionaram como estratégia para ampliar o público. E também foram largamente utilizados na criação e concepção dos humorísticos em quadrinho.

O primeiro *cartoon* de sucesso foi *O Garoto Amarelo* (*Yellow Kid*), originário do quadro humorístico *Down Hogan's Alley*, que trazia um garoto oriental de dentes separados e orelhas de abano como o primeiro herói das histórias em quadrinhos. Criado por Richard Outcault, e publicado no *New York World* do famoso Joseph Pulitzer; narra, de forma satírica, as aventuras de crianças descendentes de imigrantes irlandeses nos cortiços nova-iorquinos. Curiosamente, ele só ganhou este apelido dois anos depois que surgiu, em 1896. Para o garoto amarelo, esta data marca duas passagens importantes: o momento em que o jornal conseguiu imprimir a cor amarela que estampava o seu grande camisolão; e a sua migração para o jornal concorrente. *O Garoto Amarelo* foi responsável por grandes tiragens devido à popularidade que foi conquistada, de acordo com McLuhan, graças ao sentido de continuidade que cada história diária carregava.

O *cartoon* passa por uma evolução ao longo das décadas, chegando até as tiras que possuíam um número maior de imagens para contar uma história em seqüência. Mais uma vez, foi por meio dos casos do Garoto Amarelo, que as inovações nesse sentido surgiram, ao trazer uma historieta encadeada por mais de uma imagem. Além disso, apresentou outra novidade: a introdução de balões com falas.

No novo formato, as tiras cômicas transferiram-se dos suplementos dominicais para as páginas internas dos jornais, tornando-se diárias. Foram reduzidas a três ou quatro quadrinhos e deixaram de ser impressas em cores. Criaram-se histórias em capítulos, sempre com uma situação de suspense no último quadro. Assim, o leitor ficava na expectativa da próxima tira e era obrigado a comprar o jornal no dia seguinte. Os capítulos duravam algumas semanas e as tiras acabaram convertendo-se em seção fixa nos periódicos norte-americanos (IANNONE; RENTROIA IANNONE, 1994, P.42).

Só depois delas é que surgem as histórias em quadrinhos com um protagonista em destaque que, por ser fixo e tipificado, acaba sendo reconhecido pelo público. Assim, surge um laço de familiaridade entre os leitores e os seus personagens preferidos, da mesma forma que acontece com várias figuras de séries de TV.

O espírito do tempo garantiu que o esquema estandardizado penetrasse nos meios culturais. Edgar Morin explica que “as projeções-identificações que caracterizam a personalidade no estágio burguês tendem a aproximar o imaginário e o real, que procuram alimentar-se um do outro” (1972, p.11). Dessa forma, surgem personagens que agradam o público, pois criam empatia. A sua presença (ou a falta dela, como no caso do Dr. House) pode ser um bom ingrediente para se consolidar um sucesso por intermédio do personagem. Quando o público se apega a este papel, ele o conhece e premedita algumas atitudes. A satisfação nasce, porque você já esperava que ele ia agir dessa forma ou ia ganhar alguma disputa. Se essa fórmula for mantida por um longo tempo, o sucesso pode virar cansaço e a série, perder a sua força. Mas, por outro lado, se houver várias mudanças e quebras de expectativas, o desinteresse também aparece. É necessário haver uma dosagem, certo equilíbrio para manter a fidelidade que é baseada no conhecimento prévio. Contudo, não se deve esquecer que é preciso mudanças em algumas situações, a fim de evitar a mesmice.

No mundo dos super-heróis, a série de TV do *Batman* (1966 – 1968) é oriunda de uma história em quadrinhos e apareceu com um tono cômico. A cadeia responsável pela sua estréia, a ABC, fez grande publicidade sobre o show cujo formato era bem original: dois capítulos por semana de meia hora cada um. No primeiro,

apresentava-se a história, o vilão e o conflito; e o término sempre trazia um desafio mortal e era interrompido por uma voz em *off* cujas palavras diziam que a resolução aconteceria na mesma bat-hora, no mesmo bat-canal. No episódio seguinte, a história se resolvia, claro, com Batmam e Robin vencendo o vilão da vez. No entanto, com o tempo, o formato inovador deixou de conquistar as pessoas e a popularidade caiu. A solução veio na terceira e última temporada: ao invés de dois encontros semanais de 30 minutos, um só de uma hora, mas nem isso resolveu. O público já estava cansado das bat-aventuras. Em outra série de super-herói, o desinteresse veio por causa da mudança em um dos pilares do sucesso. *Lois e Clark – As Novas Aventuras do Super-homem* (*Lois e Clark: The New Adventures of Superman*; 1993 – 1997) utilizou o período adulto do homem de aço, no momento em que ele trabalhava de repórter no *Daily Planet* com sua grande paixão: Lois Lane. Desde o início, o programa (considerado um das melhores por ter vida própria, embora não tenha esquecido as suas origens através de citações às histórias em quadrinhos) explorou o triângulo amoroso entre Clark, o jornalista; Lois, a boba (que não notava que os dois eram a mesma pessoa) e o herói. Por todo o tempo, a tensão amorosa entre eles foi chave para que o público se antenasse na história. No entanto, na quarta e última temporada, o casal fica junto e, conseqüentemente, a atenção cai. Mudaram a estrutura e a química, esperando uma boa resposta da audiência, mas resolvidos os conflitos que os separavam, o público deixou de lado a história e o cancelamento foi inevitável. Anos antes, outra série deu exemplo de que o público, às vezes, adora “idas e vindas”. *A Gata e o Rato* (*Moonlighting*; 1985 – 1989) era a história de uma modelo e um detetive que se conhecem quando ela se encontra falida e com um único bem: uma agência de investigação. Os dois eram apaixonados um pelo outro, mas o destino não ajudava. Porém, quando eles ficaram juntos, a audiência começou a declinar.

É muito fácil trabalhar com estereótipos e tipificação, mas torna-se difícil desenvolver o crescimento e amadurecimento dos personagens. Se por um momento, eles agradam, porque conhecemos o seu caráter, ou seja, já estamos preparados para aquilo que vem; passado algum tempo, a previsibilidade ajuda na queda de interesse e no surgimento do cansaço. A maioria dos super-heróis representa o modelo típico da honestidade e da bondade, não apresentando defeitos. A estrutura de produção em série e rápida norte-americana contribui para isso, por não dar tempo de aprimorar as

criações. É preciso criar histórias o mais veloz possível para atender a demanda. Dessa forma, os arquétipos são a melhor saída, pois todo mundo vai entender e identificar. E caso a grande maioria perca a febre ou o desejo de acompanhar as histórias de seus heróis, fica a certeza de que sempre vai haver um grupo de fanáticos colecionadores que vão preservar a vida do personagem.

As HQ's, outra grande influenciadora das séries, possuem a sua origem e ascensão coincidentes com o período pelo qual os Estados Unidos estavam passando: a Grande Depressão, pós quebra da bolsa de valores em 1929. Eram tempos difíceis com a crise econômica e novas políticas públicas que interferiram no fazer cultural de toda a nação. No cinema, pipocavam filmes de *gangster* que denunciavam a corrupção e a miséria vivenciadas pelas pessoas, além das comédias e dramas que se engajavam na crítica da sociedade. *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin, pertence a esta época e exemplifica, por meio da sátira, toda a precariedade das questões sociais.

Neste contexto, os super-heróis se consolidam: pessoas comuns, mas especiais; com algum tipo de poder que é usado para combater a injustiça e as mazelas praticadas contra os cidadãos inocentes. Embarcar nas aventuras desses homens e mulheres vestidos com roupas coloridas e cheios de “cartas na manga” era uma forma de se escapar da realidade cruel pela qual passava a sociedade norte-americana. A fuga poderia recair sobre algum filme da Disney que era leve e distraia; ou sobre heróis dignos e corretos. A escolha dependia do público. A indústria do entretenimento soube identificar que a fantasia podia cultivar a crença na justiça e na possibilidade de sucesso, em contraposição ao desemprego e a violência decorrentes da crise econômica. Num certo sentido, era um tipo de ópio do povo.

O primeiro super-herói de sucesso nasceu em 1933 pelas mãos de Jerry Siegel e Joe Schuster, mas só encontrou o público em 1938: o Super-homem. O êxito nos quadrinhos foi enorme e não demorou para que ele migrasse e chegasse a outros meios: em 1940, ele ganhava um show seriado na rádio, e no ano seguinte, uma seqüência de desenhos animados. Só depois de dez anos de criado é que o poderoso homem ganhou uma representação de carne osso no cinema.

Indústria do entretenimento é repetir aquilo que dá certo. Assim, outras pessoas com poderes especiais também trilharam semelhante caminho. A versão adolescente do super-homem, Superboy, surgiu em uma revistinha no ano de 1945, e

ganhou, antes de debutar na TV em 1988, histórias em quadrinhos na década de 1960. Em 1971, o Monstro do Pântano (no inglês, Swamp Thing) chegou até os americanos pela DC Comics, e 11 anos depois conquistou o cinema, para depois ter a sua série de televisão. O Flash, outro herói dos quadrinhos criado em 1940, teve suas aventuras narradas na TV através das histórias animadas e só ganhou vida em dois momentos: num especial de TV em 1979, e numa série de apenas uma temporada em 1991. Por fim, temos que citar a trajetória de Hulk, um médico que acidentalmente se torna verde e incrível (Hulk em inglês signifique tosco, grosso, pesado). Debutou em 1962 na Marvel Comics de Stan Lee, e quatro anos depois foi exibido como desenho animado nas manhãs de sábado, até que, em 1978, seu show entrou no ar graças ao sucesso de outro super-herói, na verdade, uma super-heroína: a Mulher Maravilha (eternizada pela belíssima Lynda Carter).

O formato seriado no cinema

Apesar de estarem firmes até hoje, repletos de fans e com histórias cheias de reviravoltas e de universos paralelos, as histórias em quadrinho influenciaram a televisão, mas pagaram um preço muito alto por isso. Sua idade de ouro foi nos anos de 1940, sendo que a queda já era evidente no final desta década. A televisão dá início à sua consolidação neste momento e, como conta McLuhan, constituiu um golpe extremamente traiçoeiro e letal, ao conseguir mobilizar a massa, envolvendo-a em histórias visuais (1964). A verdade é que a TV conseguiu balançar os pilares de vários meios na qual ela buscou referências para construir uma base, como as HQ's que sofreram bastante com a chegada da imagem televisiva. O meio para o sucesso foi o re-processamento do que já existia, criando uma roupagem nova e considerada como própria.

As séries do Batman (que, por ser a pioneira do tipo a alcançar o sucesso, virou o modelo-guia das demais que surgiram) e do Super-homem são as mais expressivas do gênero, porque tiveram passagens pelo cinema, antes de adentrarem pela TV. Suas histórias na 7ª arte foram divididas em capítulos. O homem morcego, em 1943, teve aventuras na tela grande num conjunto de 15 capítulos. Seis anos mais tarde, uma outra leva com 15 novas aventuras chegou aos cinemas norte-americanos. Super-homem teve a mesma trajetória: apareceu duas vezes, também com 15 episódios cada uma (1948 e 1950).

A respeito desses curtas, podemos considerar que eles foram os embriões do formato seriado da televisão, pois trabalharam com diversas características, como o gancho. O divertimento americano, antes da TV, consistia em assistir a esses pequenos filmes semanalmente no cinema. O retorno era garantido ou para ver quais eram as novas histórias, ou se o herói ia se safar daquela situação em perigo, porque o final em aberto sempre garantiu e aguçou a curiosidade das pessoas. Arlindo Machado, em seu livro sobre a televisão, corrobora essa ligação entre a tela pequena e a grande, ao mostrar que

na verdade, foi o cinema que fortaleceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão. O seriado nasce no cinema por volta de 1913, como decorrência das mudanças que estavam acontecendo nos mercados dos filmes. Nessa época, parte considerável das salas de cinema era ainda os antigos *nickelodeons* que só passavam filmes curtos, inclusive porque o público ficava em pé ou sentado em incômodos bancos de madeira sem encosto (2000, p.86).

Fantômas (1913) de Louis Feuillade e *The Perils of Pauline* (1914) de Louis Gasnier são os primeiros exemplares de filmes pequenos que compunham uma série. Eles dois e os outros seguintes deixam bem claro a influência que sofreram do modelo folhetim: eram destinados ao grande público, exploravam o gancho, possuem um tamanho pequeno e a produção das novas histórias acontecia no mesmo momento em que anteriores estavam no cinema, ou seja, eram transmitidos. Como ocorre hoje com as séries, dependendo do impacto, algumas reviravoltas podem ser trabalhadas ou enredos podem ser mais explorados ou esticados. É tudo uma questão ligada ao sistema mercadológico.

A concepção dos filmes em série tinha total desapego da continuidade que hoje em dia é extremamente obrigatória. Por exemplo, no decorrer da trama, personagens morriam sem explicação, porque o intérprete não havia renovado o contrato. Uma das grandes figuras do cinema que explorou esta funcionalidade e trouxe diversas histórias com o mesmo protagonista foi Charles Chaplin. A sua criação era reconhecida instantaneamente pelo público através do seu traje típico e dos gestos característicos.

Já está claro que o cinema influenciou a TV. No entanto, a partir de 1948, um pouco depois da Segunda Guerra Mundial (que foi um período de estagnação para diversos setores, principalmente os culturais) a repercussão por isso veio com a queda de expectadores nas salas de cinema. Assim, a 7ª arte teve de buscar meios de competir com a mídia recém-criada, porque ela já lhe roubava uma boa parcela do público. De acordo com Morin, o *star system*, responsável pela consolidação das estrelas, foi uma

forma de Hollywood chamar atenção e manter o prestígio, porque um declínio na área cinematográfica havia sido registrado. Pode parecer que foi um momento difícil, de recessão e de baixas, mas não foi tão horrível quanto se imagina. “Embora não tenha provocado a crise, a concorrência da televisão serviu para agrava-la, e foi, em primeiro lugar, lutando contra a televisão que o cinema procurou um modo de superá-la, através do aumento da tela e da implantação da cor” (MORIN, 1972, p.17). A TV fechou cinemas, mas nunca foi uma ameaça. As duas souberam coexistir. A batalha pelo público só aumentou a diversidade e a busca por inovações ou estilos que abrilhantavam cada vez mais todos os tipos de produções.

Conclusão

O romance-folhetim, o conto literário, as histórias em quadrinhos (com seus super-heróis) e o cinema influenciaram os seriados norte-americanos, ao permitir que eles tomassem alguns de seus elementos para se criar. Como um ser antropofágico que devora seus semelhantes, as séries foram moldadas com as estruturas e as características incorporadas dos precursores na arte de divertir as pessoas. E como consequência, esses antecessores acabaram sofrendo um grande impacto da chegada da TV.

Referências

- GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- IANNONE, Leila Rentroia; IANNONE, Roberto Antonio. **O mundo das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Editora Moderna, 1994.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. Senac, 2000.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão, a vida pelo vídeo**. São Paulo: Editora Moderna, 1988.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Editora Cultrix, 2002.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Editora Forense Universitária, 1997.
- _____. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.
- ROWLANDS, Mark. **Tudo o que sei aprendi com a TV: a filosofia nos seriados de TV**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.
- STARLING, Cássio. **Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV**. São Paulo: Alameda, 2006.