



O papel dos “gêneros do corpo” na estrutura de serialização das ficções seriadas: estratégias para a fidelização da audiência e o consumo seriado nos *season finales*¹

Érica SARMET²

Mariana BALTAR³

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

Este artigo pretende analisar como o diálogo com gêneros vinculados à matriz popular do excesso, focando, para isso, nas análises dos finais de temporada, assume um papel fundamental na estrutura de serialização dessas narrativas. Partimos da hipótese de que tal diálogo estabelece um engajamento sensorio-sentimental com o público, com isso garantindo a eficácia do consumo seriado e a fidelização da audiência.

PALAVRAS-CHAVE: ficção seriada; televisão; excesso; consumo seriado

1. Introdução

O que leva alguém a acompanhar uma série de televisão por várias temporadas seguidas? Quais estratégias narrativas as séries e seriados de TV utilizam para garantir a eficácia do consumo seriado, e de que maneira os finais de temporada são centrais no processo de envolvimento e fidelização dos espectadores?⁴

Narrativas produzidas para um consumo seriado tornaram-se bem populares no século XIX, sobretudo com os folhetins, e foram amplamente difundidas na cultura midiática a partir da indústria dos quadrinhos e dos formatos audiovisuais, iniciando-se no cinema e consolidando-se na televisão, com as séries, minisséries e telenovelas.

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

² Estudante de Graduação do 5º semestre do Curso de Estudos de Mídia-UFF, email: e.sarmet@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora da Graduação de Estudos de Mídia e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF, email: marianabaltar@gmail.com

⁴ Este artigo é parte de um mergulho nos domínios vinculados às narrativas de excesso (a trilogia das sensações, que englobam os “gêneros do corpo” tal como definidos por Linda Williams) para compor a pesquisa *Sensações em série – a matriz do excesso e o imperativo do engajamento nas ficções seriadas*, da qual a estudante é bolsista PIBIC/UFF.



A “serialização” diz respeito à produção em série, descontínua e fragmentada dessas narrativas, que são estruturadas para serem consumidas de forma seriada. Para garantir uma relação de engajamento com o público, as narrativas pautadas por essa lógica de “serialização” acabam por incorporar na temática, e sobretudo nas estratégias narrativas, características próprias de gêneros vinculados à uma matriz popular do excesso (BARBERO, 2001), definidos por Linda Williams (1991) como “gêneros do corpo”.

Linda Williams (2004b) reconhece nos “gêneros do corpo” – a saber, a pornografia, o horror e o melodrama - um excesso de estímulos que ligam os espectadores diretamente a um universo sensorial e sentimental. Para a autora, as principais características do excesso compartilhadas pelo melodrama, a pornografia e horror são o *espetáculo* e o *êxtase*.

Em primeiro lugar, é o espetáculo do corpo visto no ato da sensação e da emoção. Williams pega emprestada a noção de Carol Clover (1987) de “gêneros do corpo”, que se referia essencialmente ao horror e à pornografia, e adiciona a ela o gênero melodramático. Esse espetáculo do corpo está presente na representação do orgasmo, na pornografia, na representação da violência e do terror, no horror, e na representação das lágrimas, no melodrama.

O êxtase, sobretudo no sentido de excitação e estímulo, é potencializado pela visualidade desses gêneros, que compartilham entre si a característica de provocarem reações corporais, espasmos que fogem do controle do espectador. O excesso é marcado por essa relação corporal e sensorial que produz gritos de prazer, medo e angústia.

Os “gêneros do corpo” são culturalmente vistos como inferiores em relação a outros formatos do cinema, e Williams acredita que o que os marca como “baixo nível” (especialmente a pornografia, e em seguida, o horror) é “a percepção de que o corpo do espectador reproduz, quase que involuntariamente, a emoção ou a sensação do corpo visto na tela, juntamente com o fato de que o corpo exibido é o corpo feminino”⁵. (WILLIAMS, 2004b, p. 730)

Segundo a autora, apesar de possuírem públicos-alvos bem distintos, a pornografia visando, presumivelmente, os homens heterossexuais, o melodrama visando, presumivelmente, as mulheres, e o horror visando, presumivelmente, um

⁵ “What may specially mark these body genres as low is the perception that the body of the spectator is caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion of sensation of the body on the screen, along with the fact that the body displayed is female.” (Williams, 2004b:730)



público adolescente majoritariamente masculino, em cada um desses gêneros o corpo feminino visto na tela tradicionalmente possui a função de incorporar as sensações de prazer (na pornografia), medo (no horror) e dor (no melodrama).

Esses “gêneros do corpo” compartilham entre si estratégias comuns vinculadas ao modo de excesso que garantem uma relação com o público pautada no *pathos* e em uma lógica de engajamento sensório-sentimental. Tais estratégias são utilizadas como gancho para a estrutura em série, conformando de modo eficaz a experiência de serialização ao convidar o público a engajar-se sensória e sentimentalmente com a narrativa, e com isso garantindo a fidelização, parte preponderante do consumo em série.

Não por acaso, essas estratégias recuperam traços recorrentes do folhetim do século XIX, pois estas narrativas também mobilizavam, em sua estrutura de ficção seriada, um modo de excesso. É o diálogo com essas marcas do excesso que fornece o gancho necessário para o envolvimento e a fidelidade da audiência.

Em “Analysing TV Fiction”, Robin Nelson (2006) afirma que os “TV dramas” (que poderíamos traduzir como teledramaturgia) são “flexi-narrativos”, isto é, seus arcos narrativos são múltiplos e se apresentam como tramas de começo, meio e fim que podem se desenvolver em único episódio e/ou se manter ao longo dos episódios e/ ou da temporada.

Grey’s Anatomy, por exemplo, uma das séries analisadas neste artigo, é flexi-narrativa porque possui arcos narrativos que se desenvolvem tanto ao longo das temporadas (o relacionamento de Meredith e Derek, o casal principal, assim como os relacionamentos entre outros personagens centrais), como em uma única temporada (o câncer de Izzie), em apenas alguns episódios (a gravidez da filha de Mark), ou até mesmo em um único episódio (a maior parte das tramas envolvendo os pacientes). Ser flexi-narrativa implica o não-compromisso com a idéia de finalização em uma unidade do discurso, justamente porque é um discurso seriado.

É nesse fluxo narrativo múltiplo que se estruturam as estratégias de fidelização, e é em cima dessa estruturação que também se misturam os “gêneros do corpo”. Com eles, as narrativas dos “TV dramas” assumem uma atitude que chamamos em nossa pesquisa de “flexi-genérica”, isto é, apresentam gêneros narrativos múltiplos, como drama, horror, melodrama, pornografia, comédia, dentre outros.

Neste artigo, pretendo analisar de que forma os finais de temporada (*season finales*) utilizam as marcas de excesso próprios dos “gêneros do corpo” como gancho



para a temporada seguinte, propondo um engajamento sensório-sentimental, também excessivo, com o espectador, e promovendo a fidelização àquele produto. No caso, as narrativas seriadas analisadas foram os seriados *True Blood* e *Grey's Anatomy*, cujos finais de temporada dialogam com os gêneros do horror e do melodrama, hegemonicamente.

2. Entendendo a serialização

A serialização dentro dos discursos ou narrativas implica uma alternância desigual em que cada novo episódio ou capítulo repete um conjunto de elementos invariáveis que fazem parte de um repertório comum dos receptores, ao mesmo tempo em que introduz elementos variantes ou inclusive novos (VILCHES, 1984, apud MACHADO, 2000). Dessa maneira, a produção em série precisa ser ao mesmo tempo repetitiva e inovadora. Tal característica é especialmente importante e estratégica no contexto do consumo da modernidade, cujas narrativas, sobretudo as populares, são marcadas por essa lógica de produção e circulação serializada.

Essa noção levou o crítico italiano Omar Calabrese (1984) a identificar, com relação à produção da ficção seriada, a presença de uma “estética da repetição”, organizada a partir de duas estratégias principais: “a variação do idêntico” e a “identidade de vários diversos”. Ao contrário do que afirma o senso comum, que considera redundante e não-original o que é repetitivo e serial, a noção de “estética da repetição” nos permite reconhecer nas narrativas seriadas uma produção de conhecimento dinâmica e diversificada, tal como nos inspira a pensar Jesús Martín-Barbero (2001).

As ficções feitas para a TV cujas narrativas pautam-se em uma estrutura de “serialização”, fragmentadas em temporadas e episódios, são denominadas “séries” e/ou “seriados”. “Episódios” constituem pedaços de uma narrativa seqüencial que, no caso da televisão, são reunidos por “temporadas”, que é a terminologia utilizada para definir um conjunto de episódios de uma série de televisão.

Como vimos em Nelson (2006), séries e seriados são flexi-narrativos, isto é, seus arcos narrativos são múltiplos e se apresentam como tramas de começo, meio e fim que podem se desenvolver em único episódio e/ou se manter ao longo dos episódios e/ou da temporada. Este conceito de arco narrativo é emprestado da tradição teórica formalista russa e diz respeito à estrutura da narrativa na correlação com o modo de



desenvolvimento de seu enredo, permitindo nomear o desenvolvimento desse enredo independente de sua localização em um único episódio ou ao desdobrar da narrativa.

Usualmente, toda ficção seriada feita para a TV (seriados, minisséries, sitcoms, etc) é denominada pelo termo genérico “série”. Já “seriado” é um termo utilizado normalmente para nomear programas de teledramaturgia que se estruturam de maneira episódica, com cada episódio tendo a média de aproximadamente 40 minutos.

Em nossa pesquisa, classificamos os dois termos a partir do ponto de vista estrutural da narrativa, porque consideramos ser importante delimitar, de certo modo, distinções na tessitura narrativa até para que possamos entender como os próprios programas acabam por explodir esses mesmos limites.

Séries seriam, portanto, programas que se estruturam de maneira episódica, apresentam temporadas diversas e cujo desfecho narrativo já está determinado desde seu começo, como, por exemplo, a série *Smallville*, que retrata o período da adolescência do Super-Homem. Nós sabemos que a série irá acabar quando Clark Kent se mudar para Metrópolis, trabalhar como jornalista no Planeta Diário, amar Lois Lane e salvar as pessoas diariamente com seu uniforme clássico azul e vermelho sob o título de Super-Homem. Quando ele assumir essa identidade completa, “Smallville” chegará ao fim, pois o espectador já sabe o que acontecerá a partir daí – ele já leu as histórias em quadrinhos, viu as séries e os filmes – e é exatamente por esse motivo que ele acompanha “Smallville”: o espectador quer ver a trajetória que o personagem Clark trará até chegar ao seu final – ou começo, melhor dizendo – já conhecido.

Outros exemplos são séries que retratam um período específico da vida dos personagens, como a infância (*Everybody Hates Chris*), a adolescência (*Glee*), ou a experiência na universidade (*Greek*); ficções seriadas sobre a saga de um personagem ou de um grupo de personagens (*Memorial de Maria Moura*, *Os Maias*) também poderiam ser classificadas como *série*, uma vez que a narrativa necessariamente terá de chegar ao fim quando a saga acabar.

Seriados seriam os programas que se organizam de maneira episódica, apresentam temporadas diversas e cujo desfecho se encontra explicitamente em aberto, se comparado à lógica da *série*. As narrativas seriadas analisadas neste artigo, *True Blood* e *Grey’s Anatomy*, seriam, dessa forma, seriados. Em *Grey’s Anatomy*, a cada temporada vemos novas situações enfrentadas pelos personagens, porém não há um final determinado, nem mesmo há a certeza de um final: a personagem principal pode morrer, dando fim ao seriado ou não; os outros personagens centrais podem sair, como é



o caso de George O'Malley, que morreu na quinta temporada, ou da personagem Addison Montgomery, que ganhou sua própria série, o spin-off *Private Practice*.

Já em *True Blood*, mesmo sendo inspirado em uma série de livros da autora Charlaine Harris (*The Southern Vampire Mysteries*), também possui um desfecho mais em aberto, desenvolvendo narrativas que não estavam previstas no livro (a trama da vilã da segunda temporada, Maryanne, ou a trama da personagem Tara), e que podem desenrolar-se da forma que seu criador, Alan Ball, desejar. Não há uma resolução do enredo com a qual os roteiristas necessitem se preocupar, como é o caso de *Smallville*.

É claro que existem programas que extrapolam e tensionam esses limites, e é positivo o fato de eles serem de difícil definição. Os limites propostos aqui são apenas um referencial, e não uma restrição, um engessamento.

Segundo Arlindo Machado (2000), para além da tradição que demonstra que um “fatiamento” da programação permite agilizar a produção e responder às diferentes demandas dos diversos tipos de público, a televisão também está condicionada à produção seriada por razões intrínsecas ao meio:

A recepção de televisão em geral se dá em espaços domésticos iluminados, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do espectador e solicitando-o com muita frequência. Isso quer dizer que a atitude do espectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva e distraída em grande parte das vezes. (MACHADO, 2000, p. 87)

Ainda de acordo com Machado (2000), o intervalo comercial possui o papel organizativo de garantir tanto um momento de “respiração” para absorver a dispersão como um momento para explorar ganchos de tensão que permitem despertar o interesse do público. Essa fragmentação da linguagem televisual promove uma “tensa modulação entre os momentos de suspensão do sentido, de invasão de sentidos diversos, de reatamento do sentido interrompido.” (BALOGH, 2002, p. 95)

Assim, a programação da TV estimula a imaginação do público através do corte e da suspensão emocional provocada pelos intervalos comerciais, que convidam o espectador a tentar prever o desenvolvimento da trama.

No entanto, é preciso ressaltar que a relação dos consumidores com a televisão e, conseqüentemente, com a serialização vem mudando com a Internet e sistemas como TiVo e a TV Digital. A Internet nos permite assistir aos episódios sem os intervalos comerciais, apenas algumas horas após a exibição do programa na televisão. Tecnologias como o TiVo e a TV Digital possibilitam ao consumidor pausar durante os



comerciais, avançá-los, gravar os programas à sua escolha, etc. Sem contar o lançamento das temporadas dos seriados em DVDs, que permite ao consumidor assistir aos episódios de maneira ininterrupta.⁶

À medida que as restrições tecnológicas vão sendo relativizadas, a importância dos *breaks* comerciais para as narrativas seriadas diminui gradativamente, e os finais de temporada passam a acumular quase que sozinhos a responsabilidade de formar uma tensão que provoque no espectador um estado de suspensão e um engajamento tamanho que o leve a aguardar por meses a fio a temporada seguinte, e a consumir exageradamente todos os *teasers*, *websódios* e sites sobre o assunto nesse intervalo.⁷

Sendo assim, os seriados mais recentes têm investido no diálogo com os “gêneros do corpo” nos episódios finais de temporada de maneira muito exacerbada do que ao longo da temporada, pois eles carregam consigo a tarefa de serem ganchos entre uma temporada e a temporada seguinte, e, por isso, possuem características próprias, que o diferenciam dos outros episódios, como veremos a seguir.

O *season finale* geralmente é o último episódio a ser produzido por alguns meses ou mais, e, como tal, tem a função de atrair o público para que continue assistindo à série quando ela recommençar. No caso dos Estados Unidos, as novas temporadas voltam após um *hiatus* de quatro a sete meses, dependendo do canal exibidor. O episódio final da temporada, tradicionalmente, conclui o arco-narrativo principal daquela temporada (mas claro que deixando outros em aberto) e inclui na trama eventos memoráveis e “inesperados” que só vão se resolver na temporada seguinte, deixando o espectador intrigado.

Muitos seriados utilizam o recurso de estender o tempo do episódio final da temporada: caso a série tenha em média 30 minutos, o final de temporada terá 1 hora; se tiver entre 40 minutos e 1 hora, o episódio final poderá ter até duas horas, muitas vezes valendo-se da união entre o penúltimo episódio e o último. Este é o caso da *season finale* de *Grey's Anatomy*, analisado neste artigo. No entanto, esse procedimento ainda é

⁶ Apesar de importante, essa questão não será abordada neste artigo, merecendo futuro desenvolvimento.

⁷ Não me prolongarei sobre essas formas de consumo transmidiadas e convergentes no intervalo entre as temporadas, mas essa também é uma importante questão que merece desenvolvimento futuro. Como exemplos recentes, podemos citar os *webisodes* (episódios curtos, exibidos apenas on-line) do seriado *True Blood*, lançados no site da HBO para promover sua terceira temporada; o blog do escritores de *Grey's Anatomy*, *greyswriters.com*, onde Shonda Rhimes e seu time de roteiristas postam suas impressões após a exibição de cada episódio, alimentando a vontade dos fãs de continuar a consumir a série mesmo sem a existência de novos episódios.



mais comum no episódio *final* do seriado, aquele que dá o fim ao programa, e não somente à temporada.

Estendendo o *season finale*, os roteiristas podem explorar mais intensamente as estratégias narrativas que se valem das marcas de excesso dos “gêneros do corpo” para construir os ganchos de temporada e a fidelização dos espectadores. Dialogando diretamente com as propostas de excesso do universo do horror e/ou do melodrama, entre outras matrizes genéricas, os finais de temporada promovem um engajamento também excessivo, mobilizando o espectador a não só acompanhar a narrativa, mas, sobretudo, a consumi-la de maneira fragmentada, e ainda fazer com que ele sinta prazer nessa experiência.

3. O excesso como gancho para o engajamento nos finais de temporada de *True Blood* e *Grey’s Anatomy*

a) *True Blood*

True Blood é uma série de TV criada por Alan Ball (de *Six Feet Under*), produzida pela *Your Face Goes Here Entertainment*, distribuída e exibida pela *Home Box Office (HBO)*. A primeira temporada estreou nos Estados Unidos em setembro de 2008 e a terceira temporada encontra-se atualmente no ar, tendo estreado em junho de 2010. No Brasil, a série é exibida pela filial brasileira da HBO e atualmente também se encontra na terceira temporada.

Baseado na série de livros *The Southern Vampire Mysteries*, de Charlaine Harris, a história acompanha Sookie Stackhouse, uma garçonete capaz de ler mentes que vive na cidade fictícia de Bon Temps, no estado de Louisiana. Sua vida toma um novo rumo quando ela conhece o vampiro Bill Compton, dois anos após os vampiros “saírem de seus caixões” e revelarem sua existência aos humanos, situação possível em função da criação de um sangue sintético por cientistas japoneses, o *Tru Blood*, que permitiria vampiros e humanos coexistirem de maneira pacífica.

A partir desse enredo sobrenatural, o seriado coloca em cena, de forma questionadora, temas como o racismo e a homofobia. O preconceito contra os vampiros é uma alegoria dos preconceitos de nossa própria sociedade, e *True Blood* debate as lutas pela igualdade de direitos adaptando para seu universo expressões e situações presentes no cerne dessa luta, como a frase “God Hates Fags” (“Deus Odeia Bichas”), que no seriado tornou-se “God Hates Fangs (“Deus Odeia Presas”).



True Blood estabelece um diálogo hegemônico com o universo do horror; no entanto, como uma produção *flexi-narrativa* e *flexi-genérica*, o seriado também dialoga com outros gêneros vinculados a uma matriz do excesso, em especial o melodrama e a pornografia. No entanto, neste artigo, analisarei apenas o décimo segundo episódio e final da primeira temporada, *You'll Be the Death of Me*, exibido pela primeira vez em 23 de novembro de 2008, e sua interlocução com o horror como estratégia narrativa para promover um consumo seriado.

O arco-narrativo da primeira temporada de *True Blood* foram os assassinatos de mulheres por um *serial killer* na cidade de Bon Temps. Para concluí-lo no *season finale*, a narrativa utilizou-se de diversos símbolos do horror. Além da música, que enfatiza a sensação de suspense e medo no espectador, o local do confronto é um dos clichês do gênero: o cemitério. A encenação da luta entre Sookie e o assassino é paralelamente montada com a aproximação de Bill, que progressivamente queima sua pele à medida que caminha à luz do dia (como vampiro, a luz do sol o afeta diretamente, podendo inclusive o matar). Enquanto vemos a perseguição do assassino à Sookie (que é intercalada com visões das mortes das vítimas), também vemos, em detalhe, o rosto de Bill deformando-se com o sol, acompanhado por seus pungentes gritos de dor, ambos marcas do gênero horror.

Além disso, os códigos do confronto entre Sookie e o assassino - a perseguição, a tentativa de enfrentá-lo com um objeto fálico (uma espingarda), a ajuda de um personagem masculino (Sam, transmorfo que, no corpo de um cachorro, morde o assassino, mas é atacado por ele) e, por fim, a morte do vilão pelas próprias mãos da heroína (um plano detalhe da cabeça do assassino perfurada por uma pá, o sangue escorrendo de seu pescoço, dá o desfecho desse arco-narrativo) – fazem com que ela se comporte, nesse episódio específico, como uma *Final Girl*, conceito de Carol Clover (1987) que descreve a última mulher ou menina que sobrevive para enfrentar o assassino nos *slashers*, literalmente a “garota final”.

Ao encenar o confronto com características dos *slashers*, subgênero do cinema de horror contemporâneo, *True Blood* dialoga, mais intensamente ainda, com esse universo.

Na cena final do episódio, Sookie e sua melhor amiga Tara acompanham o detetive Andy Belleflour até seu carro, que está no estacionamento do bar em que trabalham. É noite, e o carro não está onde o detetive havia estacionado, mas sim embrenhado no meio do mato, com a porta aberta. Um barulho como o de uma

interferência sonora vai crescendo e, quando Andy abre a porta do carro, uma música amedrontadora surge no mesmo momento em que um pé com as unhas pintadas de vermelho cai para fora do carro, anunciando a existência de um cadáver.

Vemos e ouvimos o grito desesperado das personagens, que fecha o episódio e inicia o arco-narrativo da temporada seguinte. A morte, encenada do jeito que está, não só remete ao universo do horror, como introduz o tom da segunda temporada, que é muito mais sombria, sangrenta e grotesca. O primeiro episódio da temporada seguinte é a continuação da mesma cena, e vemos que o corpo no carro é de uma mulher que teve seu coração arrancado, sua face congelada em uma expressão de horror.

Assim como o *cliffhanger*⁸ é um recurso estratégico de roteiro para o estabelecimento de ganchos entre uma temporada e outra, o diálogo com os “gêneros do corpo” também o é. A pergunta “Quem morreu?” deixada no ar não teria a mesma força se o final do episódio e da temporada não fosse todo estruturado com base em estratégias narrativas vinculadas a um modo de excesso. É através delas que as estruturas de serialização conseguem estabelecer uma relação com o público pautada no *pathos* e a lógica do engajamento sensório-sentimental.

b) Grey’s Anatomy

Grey’s Anatomy é um drama médico criado por Shonda Rhimes e exibido no horário-nobre pela rede ABC. A primeira temporada estreou nos Estados Unidos em 2005; atualmente encontra-se em fase de produção da sétima temporada, que está prevista para ir ao ar em setembro de 2010. No Brasil, o seriado é exibido pelo canal a cabo Sony Entertainment Television, também em horário nobre.

O seriado acompanha as situações no trabalho e a vida amorosa de Meredith Grey e seus colegas Christina, Izzie, George e Alex, também internos no programa cirúrgico do hospital fictício Seattle Grace.

Diferentemente de *True Blood*, *Grey’s Anatomy* não possui um arco-narrativo principal que guia a temporada, e sim múltiplos arcos que se desenrolam em um ou mais episódios (as tramas envolvendo os pacientes) ou ao longo da temporada (as tramas relativas às vidas privadas dos médicos).

⁸ Cliffhanger é um recurso de roteiro para ficção que consiste na exposição do personagem principal a um dilema precário ou difícil, ou o confronto com uma revelação chocante ao final de um episódio de ficção seriada. É o gancho final utilizado para prender a atenção do espectador e, em casos de séries ou seriados, fazê-lo retornar ao programa, gerando a expectativa que ele testemunhe o desfecho dos acontecimentos.



Grey's Anatomy não é identificada primordialmente com único gênero, mas reúne marcas do excesso e é *flexi-genérica*, unindo em seu enredo elementos de drama, comédia, horror e, principalmente, do melodrama. Neste artigo analisarei os 23º e 24º episódios da quinta temporada, *Here's To Future Days* e *Now or Never*, respectivamente, que compuseram o *season finale* da quinta temporada, exibidos no dia 14 de maio de 2009.

A união do penúltimo episódio com o último, comumente vista nos episódios *finais* de séries e seriados, transformam a *season finale* em um evento que atrai não só os fãs, mas espectadores não regulares e possíveis futuros espectadores. É como se fosse um único episódio com duas horas de duração.

Na quinta temporada, vemos no final do penúltimo episódio a cirurgia arriscada da personagem Izzie, que sofre com um tumor cerebral, seguida pela visão do personagem George se alistando no exército americano. O último episódio inicia-se com a dúvida se Izzie se recuperará da cirurgia, e George contando à chefe que irá se alistar. Os arcos narrativos principais desse episódio são as conseqüências pós-cirurgia de Izzie e o envolvimento de todos os médicos no caso de “John Doe”⁹, um homem que fora atropelado por um ônibus e ficara completamente desfigurado.

Apesar de dialogar freqüentemente com as estratégias do melodrama, é nos cinco minutos finais que essa relação fica mais intensa e exacerbada. Meredith está com o John Doe, que tenta escrever algo em sua mão. Ele faz com os dedos o movimento que indica “007”, o apelido de George, revelando ser ele o homem desfigurado na cama, e reiterando uma das principais características do melodrama, a obviedade: já haviam sido dados vários indícios de que George seria o homem desfigurado, porém o momento da revelação é construído com closes nas mãos e nos rostos, acompanhado do olhar espantado de Meredith (ambos marcas do melodrama), seus gritos de “It’s George! John Doe is George!” (“É George! O João Ninguém é o George!”) e uma música que sobe de tom.

Paralelamente, Alex recebe a notícia de que Izzie está bem e a abraça para comemorar a recuperação da cirurgia, porém ela tem uma parada cardíaca em seus braços, no mesmo momento em que Meredith revela ao resto dos médicos que o desconhecido é George. A encenação do marido de Izzie, Alex, tentando reanimá-la, o acompanhamento da música e a simbolização exacerbada representada pelo monitor de

⁹ “João ninguém”, em tradução avulsa.



sinais vitais, o qual posteriormente só ouvindo os apitos, misturados com a música de fundo. Enquanto isso, George também tem uma parada cardíaca na outra sala de operação, e segue-se uma montagem paralela da tentativa de ressuscitar ambos, acompanhada pela narração em voz over da personagem principal Meredith, que diz:

Você disse? “Eu te amo. Eu não quero nunca viver sem você. Você mudou minha vida...” você disse? Faça planos. Defina um objetivo. Esforce-se para isso. Mas de vez em quando, olhe a seu redor. Absorva-o. Porque é isso.

Um fade in do branco introduz a visão de Izzie entrando em um elevador, vestida com o vestido rosa que marcou o fim da segunda temporada, (um especial de três horas que terminou com a morte de Denny Duquette, noivo de Izzie) e reproduzindo a mesma cena que antecedeu a morte de Denny. Quando o elevador se fecha, um plano próximo do rosto de Izzie enfatiza sua apreensão, e, quando as portas se abrem, vemos George, de cabeça raspada, vestindo a farda do exército.

Os closes nos rostos dos personagens, olhando um para o outro, são intercalados com imagens das tentativas dos médicos e amigos de reanimá-los, o detalhe de um monitor apitando e mostrando a ausência de sinal cardíaco, a visão de Alex chorando, seguida de um plano próximo de Izzie, na cama do hospital, o desfibrilador tocando seu peito. Fade Out do preto, com a narração over de Meredith fechando o episódio: “Tudo pode estar perdido amanhã.”

A mesma música acompanha a seqüência até o fim, e o elevador, além de recuperar outro momento emotivo da série (a cena que antecede a morte de Denny Duquette no fim da segunda temporada), é um símbolo desse lugar entre a vida e a morte, do qual George já não faz mais parte – ele a espera do lado de fora, mas ela não sai. As estratégias do melodrama estruturadas nessa cena final – a obviedade, a simbolização exacerbada – antecipam o que na verdade só iremos “descobrir” no primeiro episódio da temporada seguinte: Izzie sobreviveu, George não.

Assim, o final da temporada, ao mesmo tempo em que provoca antecipação, também provoca um estado de suspensão, pois os questionamentos em torno da morte dos personagens só serão esclarecidos quando a temporada seguinte estreiar. Até lá, os fãs irão se aprofundando em teorias e especulações acerca do futuro dos personagens e da série, e consumindo-a em plataformas alternativas transmidiadas, como vimos aqui.



4. Conclusão

Através dessas análises, identificamos como as marcas do excesso são fundamentais para a estrutura de serialização dessas narrativas audiovisuais. É por meio do uso de estratégias próprias de gêneros como o melodrama, o horror e a pornografia (apesar de o presente estudo *ainda* não ter identificado um final de temporada cujo gancho seja pornográfico) que os finais de temporada desses seriados estabelecem um engajamento sensório-sentimental com o público, garantindo a eficácia do consumo seriado e a fidelização da audiência.

Assim como alguns recursos de roteiro funcionam como ganchos entre um fragmento e outro de uma ficção seriada, o diálogo com os gêneros da matriz popular do excesso também se mostra eficaz para cumprir esse papel, produzindo sensações no espectador que o levam a engajar-se com a narrativa e esperar ansiosamente entre o término de uma temporada e o começo de outra.

Referências bibliográficas

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV. Sedução e sonho em doses homeopáticas.** São, Paulo, EdUSP, 2002.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001, 2ª ed.

CALABRESE, Omar. **Los Replicantes.** In. Análisi, Barcelona. N. 9, 1984.

CLOVER, Carol. **Her body, himself: gender in the slasher film.** In: GRANT, Barry Keith. *The dread of difference. Gender and the horror film*, p. 66-116. Austin: University of Texas Press, 1996. A

CREEBER, Glen. **Serial Television: Big Drama on the Small Screen.** BFI Publishing, 2004.

_____. (org). *Tele-visions. An introduction to studying television.* Bfi Publishing, 2006.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão levada a sério.** Editora Senac São Paulo, 2000

NELSON, Robin. **Analzing TV Fiction.** In. Creeber, Gleen (org). *Tele-visions. An introduction to studying television.* Bfi Publishing, 2006.

WILLIAMS, Linda. **Film Bodies: gender, genre and excess** In. *Film Quarterly*, 44/4. Summer, 1991.