UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

JUAREZ BÖES DE OLIVEIRA

NARRATIVA SERIADA NA TV E NA INTERNET:

uma análise de Arrested Development.

Porto Alegre

Novembro de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

JUAREZ BÖES DE OLIVEIRA

NARRATIVA SERIADA NA TV E NA INTERNET:

uma análise de Arrested Development

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, sob orientação da Profª Drª Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre

Novembro de 2013

AGRADECIMENTOS

O que vem antes de tudo? A família. À minha, não tão disfuncional quanto os Bluths, mas quase lá. Mãe, pai e irmão, pelo apoio e pressão para finalizar essa etapa.

À Nina, que me acompanhou durante os últimos três anos, nos fracassos e nos sucessos. Ela ainda deve estar pensando se cometeu um terrível engano.

À professora Miriam Rossini, pela ajuda constante e por estar sempre disposta a me orientar.

Aos meus amigos NERDs, cujos truques são, na verdade, ilusões. Que a batalha continue.

"I don't understand the Internet stuff.
You give me all the parts and you tell me to build a television set, I can bang that out."

Michael Bluth, em *Arrested Development*

RESUMO

Este trabalho procura analisar as principais características da serialidade e as diferenças de narrativas audiovisuais de produtos desenvolvidos para a televisão e para a web, a partir do sitcom americano *Arrested Development*. No estudo, irei mapear as características da narrativa e da narrativa seriada, enfocando os recursos de narrador e personagem, e as diferenças entre as três temporadas que foram transmitidas na televisão e a quarta temporada, produzida especialmente para a plataforma web Netflix. Utilizo como principais referências os autores Omar Calabrese, Arlindo Machado, Ligia Chiappini Moraes Leite, Alessandra Campos Pérgola e Christian Hugo Pelegrini. Com esse estudo, concluímos que a quarta temporada de *Arrested Development*, feita para a web, apresenta diversas diferenças de narrativa em relação às três primeiras, produzidas para a televisão.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 7

2 PRODUÇÃO AUDIOVISUAL 10
2.1 PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM TELEVISÃO.....10
2.1.1 Recepção televisiva 14
2.2 PRODUÇÃO AUDIOVISUAL WEB..... 16
2.2.1 O serviço de streaming..... 18
2.3 O NETFLIX..... 19
2.3.1 Produções originais Netflix..... 20

3 A NARRATIVA SERIADA AUDIOVISUAL 23
3.1 NARRATIVA..... 23
3.1.1 Narrador 24
3.1.2 Personagem……..... 26
3.2 NARRATIVA SERIADA 27
3.2.1 Especificidades da narrativa seriada audiovisual..... 29
3.2.1.1 O seriado e a sitcom..... 32

4 A NARRATIVA DE *ARRESTED DEVELOPMENT*.....34
4.1 APRESENTANDO A SÉRIE.....34
4.2 A NARRATIVA DE ARRESTED DEVELOPMENT NA TELEVISÃO..37
4.2.1 Ron Howard, o narrador.....38
4.2.2 Michael Bluth, o personagem.....41
4.3 ARRESTED DEVELOPMENT NA WEB.....48
4.3.1 **O narrador na quarta temporada**.....52
4.3.2 **Michael Bluth na quarta temporada**.....54

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 59

BIBLIOGRAFIA 63

1 INTRODUÇÃO

A narrativa seriada é um aspecto importante da produção audiovisual contemporânea; é um tipo de formato que se apropria de recursos advindos da literatura, do folhetim e das novelas transmitidas por meio do rádio. Esse modelo narrativo migrou para a televisão e adquiriu características próprias. Como exemplo de narrativa seriada televisual, temos o sitcom norte-americano *Arrested Development*, objeto de estudo desta pesquisa.

Arrested Development conta a história da excêntrica família Bluth. O casal George e Lucille, antes milionários e donos de uma grande construtora, perderam sua fortuna quando o governo dos EUA os acusa de traição por construir casas no Iraque para o ditador Saddam Hussein. A história se passa nas tentativas de seu filho Michael, o personagem central da série nas três primeiras temporadas, em reerguer os negócios da família, enquanto cria seu filho George Michael. A série é narrada pelo célebre diretor de cinema Ron Howard, que opina com ironia e sarcasmo, e ganha espaço na trama com o passar das temporadas.

Arrested Development foi ao ar no canal FOX entre 2003 e 2005. À época de sua produção, a série recebeu excelentes críticas e muitos prêmios (como o Globo de Ouro e o conceituado prêmio do Writers Guild of America). Em 2007, a revista TIME o incluiu na lista dos "100 melhores programas de TV de todos os tempos", porém, a despeito dos prêmios, a audiência não respondeu tão bem e o sitcom foi cancelado no final de 2005.

Em 2013, a série ganhou uma sobrevida por meio da empresa Netflix[1]. O serviço de vídeo por *streaming*[2] reuniu todo o elenco e produziu a quarta temporada, com 15 episódios, disponibilizados online, de uma só vez, mas com diferenças narrativas em relação às três temporadas anteriores. A principal é que o personagem de Michal perde o posto de protagonista.

A escolha por esse tema foi motivada por duas causas específicas. A primeira foi a minha identificação com a ficção seriada e, principalmente, com a série *Arrested Development* - uma série que apresenta uma narrativa fora do comum, que pode, muitas

---

[1] O site www.netflix.com é uma empresa de streaming de vídeos na qual os membros associados ao pagam um valor fixo e têm acesso ilimitado a filmes e séries de TV em qualquer tela com conexão à internet. Desde 2011, o Netflix investe em produções próprias.

[2] *Streaming* é uma forma de distribuir conteúdo multimídia numa rede através de pacotes de dados, como a internet.

vezes, causar estranhamento. O segundo motivo foi a minha curiosidade acerca da crescente produção de séries feitas para serem transmitidas na internet, um novo modelo de produção cada vez mais em voga. E ver uma série de televisão ir para internet mobilizou mais meu interesse, sobre as especificidades narrativas para este tipo de recepção. Além disso, estou escrevendo e produzindo uma websérie e acredito que estudar sobre esse produto me auxilia nessa atividade.

A escolha do objeto me fez formular as seguintes questões, a qual este trabalho irá tratar: 1) O que diferencia a narrativa da série, nessa transição da televisão para a web? 2) O fato de todos os episódios terem ido ao ar no mesmo dia (em oposição a um episódio por semana, como funciona com as redes de televisão) influenciou na maneira como a série é contada? 3) As possibilidades do *streaming* mudaram alguma coisa no modo em como a história é contada?

O principal objetivo deste trabalho, portanto, é analisar a estrutura narrativa da série em suas duas plataformas de exibição, a fim de perceber se houve mudanças em relação à quando ela era produzida para a televisão, e quais mudanças são essas.

Para desenvolver a pesquisa, utilizei como metodologia a pesquisa bibliográfica e a análise audiovisual. Apurou-se a necessidade de fazer um levantamento bibliográfico sobre produção audiovisual para a televisão e para a internet e sobre recursos narrativos, principalmente sobre a narrativa seriada. Além disso, será realizada uma análise audiovisual. Para analisar a narrativa, utilizei quatro episódios específicos: o episódio piloto, o último episódio da terceira temporada e o primeiro e o último episódio da quarta temporada. Para a análise do narrador e do personagem, destacarei cenas que os caracterizam, e que, necessariamente, não fazem parte desses quatro episódios, mas que são boas sequências para caracterizar os dois elementos, pois deixam suas particularidades bem evidenciadas. Na análise do narrador, utilizei intervenções dele durante os episódios que explicitam as particularidades citadas acima. Na análise do personagem, utilizei cenas e falas, tanto dos personagens, quanto do narrador, para compreender o protagonista, sua história e seu papel.

Partindo dessa metodologia, esta monografia está dividida em três partes. Inicialmente apresento um breve histórico da produção audiovisual e da recepção na televisão. Para fazer essa análise, utilizo o livro *A televisão levada a sério*, de Arlindo Machado (2001). O autor aborda a televisão com foco em seu conteúdo, no conjunto dos trabalhos audiovisuais que ele produz e difunde. O autor analisa a televisão como

um dispositivo capaz de gerar mobilização e comoção nacional em torno de grandes temas.

Para analisar a produção audiovisual na web, me baseio, entre outros autores, nos estudos de Alessandra Campos Pérgola (2004), que defende que, com o advento da banda larga, os formatos de vídeo podem implementar novas características, como interatividade, e oferecem maior liberdade para o consumidor assistir no horário que desejar. Utilizo também os conceitos de Henry Jenkins (2009), no livro *Cultura da convergência*, para compreender o contexto produtivo da contemporaneidade. Segundo o autor, a convergência das mídias é mais do que apenas uma mudança tecnológica. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento

O segundo capítulo é reservado aos conceitos de narrativa, narrador, personagem e, finalmente, narrativa seriada. Para analisar narrativa e narrador, levarei em conta o trabalho de Ligia Chiappini Moraes Leite no livro *O Foco Narrativo* (1997). Também é objeto de leitura para construção desse estudo o livro *Story*, de Robert McKee (2006), para a análise bibliográfica do personagem. Para compreender a narrativa seriada, utilizo-me dos estudos de Omar Calabrese (1987) e seu conceito de “estética da repetição”, uma dinâmica originada da relação entre elementos invariantes e variáveis. Também compreendo nesse estudo as teorias de serialização de Arlindo Machado (2001), que agrupa a “estética da repetição” de Calabrese (1987) em três tendências que muitas vezes se confundem, pois "a riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa” (MACHADO, 2001, p. 97).

No capítulo seguinte, será feita a análise de comparação entre as temporadas de *Arrested Development* da televisão e a nova temporada, produzida pelo Netflix. Serão analisados a narrativa, o papel do narrador e o personagem Michael, conforme a metodologia explicitada anteriormente.

2 A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

A sociedade contemporânea consome produção audiovisual em diversos setores de expressão: na arte, na mídia, no entretenimento. Ao mesmo tempo, na "era da convergência", termo cunhado por Henry Jenkins (2009), com a transposição do cotidiano *offline* para uma plataforma *online*, novas mídias se multiplicam, ao mesmo tempo em que mídias tradicionais se convertem em formatos digitais. A convergência altera a relação entre tecnologias existentes, indústrias, mercados, gêneros e públicos. A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento (JENKINS, 2009).

As técnicas audiovisuais atraem cada vez mais profissionais na área, ao mesmo tempo em que, nesse cenário, o público - que até bem pouco tempo era tratado como um mero receptor das informações despejadas sobre ele pelos veículos de comunicação - passa a dispor de um domínio cada vez maior sobre a criação de conteúdo.

Neste capítulo irei tratar sobre a produção audiovisual em televisão e na internet. Dois meios distintos, mas que têm, cada vez mais, dialogado entre si.

2.1 PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM TELEVISÃO

Assim como em outras narrativas, é necessário reconhecer a ficção televisiva como uma importante contribuição para compor o universo cultural de uma sociedade. É um dispositivo audiovisual através do qual uma civilização pode exprimir a seus contemporâneos os seus próprios anseios e dúvidas, as suas crenças e descrenças, as suas inquietações, as suas descobertas e os voos de sua imaginação (MACHADO, 2001). O autor analisa:

> É preciso pensar a televisão como o conjunto dos trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e a literatura o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas. [...] Televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa de possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos: compreende desde aquilo que ocorre nas grandes redes comerciais, estatais e intermediárias, sejam elas nacionais ou internacionais, abertas ou pagas, até o que acontece nas pequenas emissoras locais de baixo alcance, ou o que é produzido por

> produtores independentes ou por grupos de intervenção de aceso público. (MACHADO, 2001, p.19)

Mas se a televisão é vista como um ritual coletivo, a qualidade pode estar no seu poder de gerar mobilização, participação, comoção nacional em torno de grandes temas de interesse coletivo, abordagem melhor identificada com o ponto de vista dos políticos, sejam eles de esquerda ou direita. (MACHADO, 2001, p. 25)

Para compreendermos a televisão como um todo, vamos retomar um breve histórico desse meio de comunicação. Nos primórdios da televisão, sua produção era "ao vivo", devido ao aparato tecnológico da época ainda não oferecer a possibilidade de gravação; a transmissão de imagens e sons era feita através de ondas eletromagnéticas. Isso fez com que a televisão fosse mais semelhante ao que era produzido para o rádio na época, com a sua programação calcada em programas de auditório, baseada na improvisação. Em 1956, surge o videoteipe, e a televisão começa a ganhar novos formatos de produção. Surgem novos programas, transmissão de filmes, as telenovelas, havendo uma exploração da capacidade da tela da televisão como um produtor e difusor de imagens, no mais privado dos locais, o domicílio. (MOREIRA, 2007)

Após a popularização da televisão e o barateamento do aparelho, além da evolução dos recursos de transmissão, a televisão passa a ser vista como um meio de comunicação democrático, de massa, dando maior acesso à informação e ao entretenimento para a população. A verdade é que a televisão opera numa tal escala de audiência, que nela o conceito de "elitismo" fica completamente deslocado. Mesmo o produto mais "difícil", mais sofisticado e seletivo encontra sempre na televisão um público de massa (MACHADO, 2001, p.30). Nesse paradoxo do democratismo televisivo, funda-se uma cultura comum que permite reconhecer a televisão como um espaço mítico, como explica Beatriz Sarlo:

> A televisão apresenta as estrelas e seu público navegando no mesmo fluxo cultural. Essa comunidade de sentidos reforça um imaginário igualitarista e, ao mesmo tempo, paternalista. O público recorre à televisão para alcançar aquelas coisas que as instituições não garantem: justiça, indenizações, atenção. (SARLO, 2004, p. 77)

Mas a televisão reconhece a força do público, e dá espaço a ele, porque necessita desse reconhecimento para que o público se torne devoto ao meio. Não se pode

esquecer, ainda, que “como qualquer outra indústria, a da televisão também é regida pela lógica do mercado e, portanto, do lucro. Prevalece de certa forma a necessidade de se atingir determinados índices de audiência e de satisfação do público, ou seja, algum tipo de “lucro simbólico”, e que quase sempre também gera lucros reais” (ZANETTI, 2008).

Com o surgimento do controle remoto, o espectador ganha maior liberdade, exercida com a rapidez de um toque. E isso se reflete na programação dos canais e na sede pela necessidade de fidelização do público. Além disso, com a proliferação das antenas parabólicas e das TV a cabo, o controle remoto tornou-se um problema ainda maior, pois, com a multiplicação dos canais, o telespectador era incentivado a navegar por eles, assistindo a tudo e a nada ao mesmo tempo. Sarlo define o resultado da utilização do controle remoto - o *zapping*:

> Imagens demais e um dispositivo relativamente simples, o controle remoto, tornaram possível o grande avanço interativo das últimas décadas, que não foi resultado de um desenvolvimento tecnológico da parte das grandes corporações, e sim dos usuários comuns e correntes. Trata-se, é claro, do *zapping*. (SARLO, 2004, p. 57)

O controle remoto fez com que a programação da televisão fosse se modificando, produzindo uma maior acumulação de imagens de alto impacto por unidade de tempo – e, consequentemente, a baixa quantidade de informação por unidade de tempo. A televisão explora esse traço como uma qualidade que lhe permite uma enlouquecida repetição de imagens; a velocidade do meio é superior à nossa capacidade de reter seus conteúdos (SARLO, 2004, p. 57). Machado também destaca a necessidade de uma programação que assume a multiplicidade de informação e conteúdo em pouco tempo:

> A televisão logra melhores resultados quanto mais sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collége*. (MACHADO, 2001, p. 87)

Essas características transformaram a programação da televisão e os formatos dos programas tanto quanto o *break*, a necessidade de incluir na programação espaços

para os anúncios publicitários ou as chamadas para outros programas, como analisa Machado:

> Há que considerar também a incorporação do *break* à estrutura da obra. O "intervalo comercial" surgiu, muito provavelmente, por razões de natureza econômica, imposto pelas necessidades de financiamento na televisão comercial. (...) Mas sua função estrutural não se limita apenas a um constrangimento de natureza econômica. Ele tem também um papel organizativo muito preciso, que é o de garantir, de um lado, um momento de "respiração" para absorver a dispersão e, de outro, explorar ganchos de tensão que permitem despertar o interesse da audiência, conforme o modelo do corte com suspense, explorado na técnica do folhetim. (MACHADO, 2001, p. 87-88)

Assim, o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entrecho (MACHADO, 2001). Até mesmo a produção cinematográfica, feita para ser consumida prioritariamente na sala de cinema, também já pensa na televisão como um importante meio de divulgação dos filmes e já pensa nos intervalos na edição de alguns filmes:

> O cinema de Hollywood, por exemplo, hoje considera a televisão um mercado fundamental e complementar ao das salas de cinema; por essa razão, seus filmes agora levam em consideração um enquadramento e uma sequencialidade adequados para a pequena tela doméstica, já prevendo inclusive os pontos de corte para os *breaks* comerciais. (MACHADO; VÉLEZ, 2007)

Apesar de ser a principal fonte de informação e entretenimento da maior parte da população, a televisão sofreu poucas alterações tecnológicas desde sua invenção, na década de 30. Sua única mudança mais significativa foi o início da transmissão a cores, no final da década de 50. Mas está prevista uma nova era para a televisão: a digitalização do sinal.

Com a tecnologia da TV digital, transição que já vem ocorrendo em diversos países, além de uma melhora na qualidade da transmissão, está prevista a possibilidade de interação do espectador com a programação.

> Apesar de algumas características já estarem surgindo e delineando a nova mídia, a tv digital é ainda desprovida de conteúdo peculiar, apenas almejada como meio para o *t-comerce* (comércio televisivo), e seu potencial para programas específicos está no começo das suas investigações. Se, atualmente, a televisão aberta utiliza artifícios de outros meios de

> comunicação (telefone, internet e fax) para fazer com que o telespectador participe indiretamente da programação, com a televisão digital pode-se concretizar um diálogo do espectador com o programa. (...) Enfim, assistir a televisão interativa deixará de ser uma atividade meramente passiva, em que o telespectador não possui nenhum meio efetivo de intervir na programação, razão pela qual os entusiastas da rede acreditam estar na navegação de uma libertação, e passará a ser mais ativa, em que o usuário não assiste a uma representação da realidade, mas a cria virtualmente e a transforma. (JOLY, 2001)

A interatividade da televisão digital aproximará a experiência do usuário de navegar na internet, pelas suas possibilidades de interação e diversidade. Enquanto essa novidade não chega ao grande público, a interação ainda se dá de forma limitada, mas isso não impede a força da televisão em comparação a outros meios de comunicação. Como define Sarlo (2004, p. 81), "a sociedade vive em estado de televisão". Mas será essa ainda uma realidade?

Se antes a programação da televisão definia o dia-a-dia da população, que organizava a sua vida para poder assistir seus programas favoritos, hoje a "TV com hora marcada" já é uma realidade superada, como explica Weiss:

> Quando a TV 'controlava' o nosso tempo, era mais do que a época áurea da TV brasileira. Era uma distante época de controle sobre o tempo da audiência e o que havia à disposição na grade de programação, na tela da TV. Um tempo de controle total sobre a hora em que a audiência iria assistir a programação. Porque cada dia está mais impossível saber aonde, quando e como a audiência assistirá o seu programa favorito. (WEISS, 2013)

Mesmo sem receber a mesma dedicação de seu público que já teve outrora, a televisão ainda é um importante veículo de comunicação de massa.

2.1.1 A recepção televisiva

Os estudos existentes sobre a questão da recepção televisiva adotam uma abordagem sociocultural e comportamental por considerarem que o produto midiático é visto como um estímulo que provoca diversas reações nos públicos (MOREIRA, 2007). A recepção televisiva pode ser analisada, primeiramente, sob o ponto de vista do local no qual os espectadores assistem-na, na maioria das vezes, em casa, em lugares nos

quais a televisão pode até estar em um local de destaque, mas não é necessariamente o centro das atenções.

> A recepção em 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. Diante dessas contingências, a produção televisual se vê permanentemente constrangida a levar em consideração as condições de recepção e essa pressão acaba finalmente por se cristalizar em forma expressiva. (MACHADO, 2001, p. 87)

Há inclusive quem pense que o ato de partilhar de um aparelho de televisão, instalado na sala ou na cozinha como um totem tecnológico, une com novos laços aqueles que estão sentados diante do mesmo vídeo (SARLO, 2004, p. 79). A televisão pode ser um grande ornamento na sala, ou estar em pequenos dispositivos, nas pequenas telas de celular. Mesmo assim, assistir a televisão continua sendo uma experiência que requer um grau de atenção do espectador bem menor do que outros produtos audiovisuais, como, por exemplo, o cinema. Como defende Moreira:

> Pensar na situação da televisão dentro do espaço doméstico nos remete ao seguinte raciocínio: o telespectador ao sentar-se na televisão dentro de sua casa, poderá vestir a roupa que quiser e falar, contrapor, servir-se de bebida ou comida, tendo a liberdade de comportar-se como melhor lhe convier. (MOREIRA, 2007)

Henry Jenkins (2009) destaca a diferença entre os tipos de consumidores de televisão, que são cada vez mais levados em conta por profissionais da indústria midiática. São eles: os zapeadores, os casuais e os fiéis:

> Zapeadores são pessoas que constantemente mudam de canal - assistindo a fragmentos de programas, em vez de sentar-se para um envolvimento prolongado. Os fiéis, na verdade, assistem a menos horas de televisão por semana do que a população em geral: escolhem a dedo os programas que melhor satisfazem seus interesses; entregam-se totalmente a eles e gravam-nos para poder vê-los mais de uma vez; passam um período maior de seu tempo livre falando sobre os programas; e têm mais probabilidade de buscarem conteúdo em outras mídias. Fiéis assistem a séries; zapeadores assistem à televisão. Fiéis assumem compromissos de longo prazo; zapeadores são como as pessoas que, nas festas, estão sempre olhando para trás, para ver se alguém mais interessante acabou de chegar. Os casuais estão em algum ponto entre os fiéis e os zapeadores; assistem a uma

> determinada série quando se lembram dela ou quando não têm nada melhor para fazer. Geralmente assistem do começo ao fim, mas são mais propensos a abandonar o programa se começarem a ficar entediados. É mais provável que conversem ou executem outra atividade doméstica junto com o programa, em vez de dedicar-lhe atenção total. (JENKINS, 2009, p. 111)

O autor destaca que nenhum espectador é exclusivamente fiel, casual ou zapeador, a maioria assiste à televisão de maneiras diferentes, em ocasiões diferentes, mas quando se trata do conceito de "televisão com hora marcada", na qual o espectador tem de planejar um horário para chegar em casa para poder assistir a algum programa específico, muito em breve será uma atividade do passado.

É necessário avaliar também que, com o surgimento da TV a cabo, novas demandas foram criadas, como a necessidade de legenda para alguns programas internacionais. Além disso, os canais pagos já oferecem a customização das programações. Há a programação *pay-per-view*, disponível para compra pelos assinantes, e há pacotes e equipamentos que permitem gravar a programação para assisti-la quando quiser, fora do planejamento da grade. Nesses casos, a recepção também se dá de forma diferente.

2.2 PRODUÇÃO AUDIOVISUAL WEB

Dominique Wolton (2007), em seu livro *Internet, e depois?*, define a internet como uma ambiência por onde cruzam muitas produções, inclusive dos demais tradicionais meios de comunicação. Combinando essa ideia com a de Jenkins (2009), sobre a era da convergência, podemos dizer que a Internet é um espaço de acesso global, em constante mutação, que adapta sua tecnologia de acordo com a necessidade de seus usuários. Nesse contexto, consumidores e produtores do entretenimento audiovisual encontram nela a ambiência ideal para a produção, exibição e promoção de filmes e vídeos. Com o acesso à tecnologia barata disponível em rede, todo o sistema de produção audiovisual foi reconfigurado, no que tange a produção, exibição e distribuição de produtos audiovisuais. A produção independente também ganha espaço, pois pode abranger um público maior, sem que isso signifique um maior custo. Além disso, com o barateamento e a popularização de tecnologias mais avançadas, cada vez é maior o número de pessoas que se interessam em utilizar esses recursos e fazer suas próprias produções audiovisuais.

Novos formatos específicos para a web foram se constituindo, gêneros híbridos foram criados, resultado da convergência de mídias e da popularização das tecnologias. Como exemplifica Zanetti (2008), "vídeos caseiros e amadores, vídeos publicitários, curtas e longas-metragens, vinhetas, *trailers* de filmes, videoclipes, fragmentos de programas televisivos, programas específicos para WebTV's estão entre os produtos que compõem a ampla oferta de conteúdo audiovisual na rede". Um desses gêneros híbridos criados foi o da websérie, uma migração da narrativa seriada da TV para a internet.

Podemos citar como exemplo de websérie de baixo orçamento a produção *Comedians in Cars Getting Coffees* (2012-2013), produzida por Jerry Seinfeld. Na proposta, o popular comediante da TV paga recebe um convidado em um carro, onde tomam café e passeiam, enquanto conversam sobre assuntos variados. O gasto com produção e locação é baixo, e os diálogos são improvisados. Em Porto Alegre, entre 2010 e 2011, um grupo de amigos se reuniu e fez sucesso na web com vídeos de comédia, alcançando entre duas mil e sessenta mil visualizações em cada vídeo. Sob o nome de *Tem um Cara nos Seguindo*, a equipe produziu vídeos com valor de produção baixo, mas com bons roteiros e piadas. Também há casos opostos em que se faz uma produção grandiosa, como o musical de super-herói produzido por Joss Whedon[3], *Dr. Horrible's Sing Along Blog* (2008). No Brasil, o exemplo foi a websérie *Apocalipze* (2013), realizada com um alto orçamento, mas que alcançou baixa audiência - a série, entretanto, já faz parte do catálogo do Netflix.

Em resposta ao antigo costume da "TV com hora marcada", a internet possibilita a reinvenção da televisão, tentando "sair da caixa" com o auxílio da internet. Alguns canais já oferecem sua programação online, para as pessoas verem o que quiserem, quando quiserem. "Uma escolha que parece natural e reflexo da sociedade contemporânea, que vive plenamente a liberdade do controle remoto e da grade de programação da TV" (WEISS, 2013). Pérgola defende a liberdade que a internet dá ao espectador:

> Os produtos audiovisuais pensados para a Internet não são necessariamente assistidos somente em dias e horários específicos, e por isso são armazenados para que o espectador possa assistir quando quiser. Com o

[3] Joss Whedon é um roteirista, diretor e produtor de cinema e televisão estadunidense. Criador de alguns dos maiores sucessos da TV, *Buffy the Vampire Slayer*, *Angel* e *Firefly*. Indicado ao Oscar pelo roteiro de *Toy Story*.

> advento da banda larga os formatos de vídeo podem implementar novas características, como interatividade ou maior qualidade de imagem e som, deixando, em alguns casos, o espectador à vontade para escolher a duração, personagens, ângulos de câmera (como acontece em DVDs com a função multi-ângulo), acontecimentos, sexo do protagonista etc, como já acontece em jogos para computador por exemplo. (PÉRGOLA, 2004)

Além disso, como a produção feita para a web é cada vez maior, muitas vezes os programas favoritos não são mais aqueles feitos pelas grandes corporações, mas, sim, os feitos originalmente na internet. Um exemplo de sucesso em produções para a internet é o canal do YouTube *Porta dos Fundos.* O grupo brasileiro já alcançou mais de 500 milhões visualizações e 7 milhões de inscritos - é, atualmente, o canal brasileiro com o maior número de inscritos no site[4]. Mundialmente, é o 5º canal com mais inscritos entre canais de comédia e o 22º com mais inscritos em geral.

2.2.1 O serviço de streaming

Atualmente, grande parte dos vídeos disponibilizados na Internet utiliza uma tecnologia chamada *streaming*, que é uma forma de transmitir áudio e vídeo através da transferência de dados, utilizando especialmente a internet. Essa ferramenta permite a transmissão de vídeos em tempo real, sem ter que aguardar o *download* completo de arquivos. Dois exemplos de sites que se utilizam dessa tecnologia são o YouTube e o Netflix:

> Os serviços de streaming pela internet bem poderiam ser compreendidos como uma alternativa em choque com negócios já estabelecidos de audiovisual, especialmente os empreendimentos de TV por assinatura. Porém, a sequência de acordos entre redes, produtoras e distribuidoras de filmes e séries torna difícil aceitar esta interpretação. Outra leitura apresenta o streaming como uma forma de criar novos elementos na cadeia que compõe o ciclo de produtos do setor audiovisual. Deste modo, compreendem-se tais serviços como formas de explorar capacidades detectadas por determinados empreendedores. Para eles, a principal questão está em reutilizar um velho modelo organizacional, baseado na criação de versões que permitam a diferenciação de produtos de comunicação. No caso do audiovisual, as etapas de distribuição envolvem a exibição em salas de cinema, o licenciamento para o mercado de DVDs, a autorização para difusão em serviços de televisão por assinatura, a liberação para TVs abertas. Os serviços de streaming, ao invés de romper esta cadeia, constituem-se como outra possibilidade para licenciamento e difusão. (LADEIRA, 2013)

[4] Fonte: site www.youtube.com

Como na tecnologia de *streaming* não há o armazenamento de dados de mídia - os arquivos são reproduzidos à medida que chegam ao usuário -, há a possibilidade de reprodução de conteúdos protegidos por direitos de autor, sem a violação desses direitos.

2.3 O NETFLIX

Líder na TV por Internet, o Netflix é uma empresa norte-americana que atua em mais de 40 países. O serviço já possui mais de 33 milhões de assinantes que, segundo o site, assistem a mais de 1 bilhão de filmes e séries por mês. Os membros associados ao Netflix pagam um valor fixo mensal de R$ 18,90 e têm acesso ilimitado a filmes e séries de TV, transmitidos via *streaming*, em qualquer tela com conexão à internet (computadores, smartphones, smart TV's, aparelhos de Blu-Ray, consoles de jogos, como PlayStation 3, XBox, Wii e outros).

A empresa está presente na América Latina, Reino Unido, Irlanda, Dinamarca, Suécia, Finlândia e Noruega. Em 2011, o Netflix chegou ao Brasil, mas o sucesso do Netflix começa a preocupar os estúdios de Hollywood:

> A estratégia da Netflix incomoda alguns executivos de estúdios, que alegam que o site não compartilha com clareza seus dados de audiência, e que está interferindo na maneira como Hollywood tem tradicionalmente vendido conteúdo em pacotes que incluem programação muito popular e de menos popularidade. (SHARMA, 2013)

A empresa oferece a possibilidade de acesso aos filmes, sem a necessidade de contato físico com DVDs, fitas, embalagens ou papeis usados nos trâmites de empréstimo em locações. Segundo Letícia Hermrman (2012): "Temos aqui um exemplo de produto que consegue se manter sem o uso da loja física e da utilização de determinados recursos materiais para existir". O Netflix estimula um novo meio de obtenção de produtos audiovisuais, desmaterializando o sistema:

> Consciente ou não, produtos como os ofertados pela empresa Netflix são responsáveis pela conservação ambiental, uma vez que contribuem para a desmaterialização de produtos, cujo descarte acontece rapidamente. O produto da indústria fílmica ganha espaço para contribuir com a

> responsabilidade social do planeta, sendo este mais um atributo de posicionamento de marca no mercado brasileiro, pois aos poucos, nos adaptamos a outros usos dos objetos na medida em que somos inserimos nas diferentes tecnologias, além da própria comodidade no processo de aquisição oferecida ao consumidor. (HERRMANN, 2012)

Em agosto de 2013, o Netflix ganhou um novo recurso: a possibilidade de criar até cinco perfis diferentes para um usuário. Assim, quem divide a conta do serviço com mais de uma pessoa pode fazer com que cada uma receba as sugestões e visualize os itens assistidos de maneira personalizada como, por exemplo, a adequação do conteúdo por faixa etária. A forma de atuação do Netflix vai ao encontro do que era defendido por Jenkins (2009), que a convergência de meios determina um novo modelo de produção econômica:

> A convergência exige que empresas de mídia repensem antigas suposições sobre o que significa consumir mídias, suposições que moldam tanto decisões de programação quanto de marketing. Se os antigos consumidores eram tidos como passivos, os novos consumidores são ativos. (JENKINS, 2009, p.47)

Herrman (2012) também destaca que a estratégia do Netflix está em sintonia com a teoria da Cultura da Convergência, de Jenkins (2009):

> A convergência de meios mostra-se promissora no cenário atual do consumo, no qual os indivíduos buscam alternativas das mais variadas a fim de acessar conteúdos personalizados pelos aparelhos na hora que desejarem e quando desejarem, isso caracteriza, ainda mais, a necessidade de criação de produtos voltados à utilização na web. As empresas buscam inovar seus produtos e ofertarem-nos em diversos aparelhos, como é o caso da Netflix que oferece filmes para consumo em vídeo games. (HERRMANN, 2012, *online*)

No início de 2013, a Netflix já tinha mais assinantes nos EUA que qualquer empresa de TV a cabo, incluindo a HBO.

2.3.1 Produções originais Netflix

Há quinze anos atrás, quando a série de televisão *Os Sopranos* foi indicada ao prêmio *Emmy* de melhor série dramática, uma grande barreira foi quebrada: pela primeira vez na história do prêmio, uma série produzida e lançada por um canal pago de

televisão recebia essa indicação. Em 2013, o Netflix quebrou outra barreira, fazendo com que *House of Cards*[5], uma série produzida para a web, concorresse ao prêmio de melhor série dramática naquela que é considerada maior premiação da televisão americana. Na realidade, as séries produzidas pelo Netflix receberam 13 indicações ao Emmy, enquanto o cultuado diretor de cinema David Fincher[6] recebeu o prêmio de melhor diretor, por *House of Cards*, fazendo com que essa fosse a primeira webserie a receber um Emmy. Isso demonstra a força e a qualidade do material que está sendo produzido para a *web*. Alguns autores, como Arlindo Machado, acreditam no fim de uma era para a indústria da televisão, defendendo que ela vai ter que passar por uma "profunda transformação [...] dos seus modos de distribuição, dos modos de relacionamento do receptor com esses meios, etc." (MACHADO, 2011, p.87)

Visando a manter a sua supremacia do mercado de vídeo *on demand*, o Netflix passou a desenvolver produções originais a partir de 2011, apostando em títulos inéditos, como o aclamado *House of Cards*, a comédia *Lilyhammer*, o misterioso *Hemlock Grove*, *Orange Is the New Black*, da mesma criadora de *Weeds*, entre outros. Todas as séries produzidas pelo Netflix foram disponibilizadas com todos os capítulos, de uma só vez. Weiss analisa a estratégia da empresa:

> Como a humanidade tem pressa, é ansiosa, cada vez mais insaciável, quer tudo na hora e sabe que pode ter, literalmente "mergulha", se esbalda e, da mesma forma que devoraria de uma vez só um pote gigante de sorvete, ou um bolo inteiro de chocolate, ou uma garrafa inteirinha de Whisky, assiste os treze capítulos da primeira temporada de *House of Cards* ou *Orange is the New Black*, em uma tacada, sem parar, em um fim de semana, e quantas vezes quiser. Para o antropólogo e escritor americano Grant McCracken, isso acontece porque o indivíduo cria uma espécie de espaço e tempo paralelos à tensa realidade cotidiana, sentindo um certo conforto e distanciamento, pelo menos por um tempo. Tanto na vida como vendo TV. O "pulo do gato" que a atual líder Netflix usou para sacudir o mercado e superar a HBO em milhões de assinantes, foi exatamente inspirado no comportamento, sintonizando o serviço e o conteúdo com a audiência, com a forma contemporânea e super humana de ver TV. (WEISS, 2013)

---

[5] Produzida por David Fincher (que também dirigiu o primeiro episódio – ganhando o Emmy), a série *House of Cards* é estrelada por Kevin Spacey. Criada por Beau Willimon. *House of Cards* é uma adaptação do romance homônimo escrito por Michael Dobbs e da minissérie britânica criada por Andrew Davies.

[6] David Fincher é um produtor e diretor norte-americano. Entre seus principais trabalhos estão: *Seven* (1995), *Fight Club* (1999), *The Curious Case of Benjamin Button* (2008) e *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011).

Além das produções originais, o Netflix está atento aos seriados cancelados, ressuscitando uma série que, apesar de obter êxito por parte da crítica, acabou sendo cancelada, devido aos baixos índices de audiência. Em 2011, os produtores de *Arrested Development* fecharam um acordo com a Netflix, que consistia na produção da tão esperada quarta temporada da série:

> A solução para os falidos costumava ser casar a filha com um membro de uma família rica. Foi mais ou menos isso que a família Bluth fez com a Netflix, que se sai mais ou menos como o novo rico da história, em busca de um sobrenome tradicional que lhe garanta um lugar na alta sociedade televisiva. (RODRIGUES, 2013, *online*)

Preparando o público para o retorno da família Bluth, o Netflix também disponibilizou antecipadamente as três temporadas da série produzidas pela Fox. Essa forma de visualização não tensiona, porém, apenas o modelo de mercado; ela também produz seus efeitos no modo como as histórias são contadas.

3 A NARRATIVA SERIADA AUDIOVISUAL

Antes da televisão, as formas de narrativa seriada de caráter massivo já se encontravam na técnica do folhetim, na radionovela e nas obras seriadas produzidas para o cinema no início do século passado. A serialização faz parte da estética audiovisual contemporânea, contendo elementos que possibilitam a continuidade de certos produtos – através de capítulos, episódios e temporadas – e o desenvolvimento de novas obras, com mais ou menos variações (ZANETTI, 2008).

Neste capítulo irei discutir acerca da narrativa contemporânea, tendo como foco os conceitos de repetição e narrativa seriada. Também focaremos os conceitos de narrativa, narrador e personagem, que são elementos que compreendem as características desse termo.

3.1 NARRATIVA

Narrar é uma das manifestações humanas mais antigas da história, pois acompanha o homem desde sua origem. As pinturas encontradas nas cavernas, as mais antigas datadas do período Paleolítico Superior (40.000 a.C.), são um exemplo de narração, uma forma de registro para a posteridade do que se passava no dia-a-dia das comunidades pré-históricas, como destaca Janet H. Murray:

> A narrativa é um de nossos mecanismos cognitivos primários para a compreensão do mundo. É também um dos modos fundamentais pelos quais construímos comunidades, desde a tribo agrupada em volta da fogueira até a comunidade global reunida diante do aparelho de televisão. Nós nos compreendemos mutuamente através dessas histórias, e muitas vezes vivemos ou morremos pela força que elas possuem. (MURRAY, 2003)

Na verdade, se narrar é uma coisa muito antiga, refletir sobre o ato de narrar também o é (LEITE, 1997). Jens Brockmeier e Rom Harré (2003) definem o termo: em seu sentido mais corrente e geral, a narrativa é o nome para um conjunto de estruturas linguísticas e psicológicas transmitidas cultural e historicamente, delimitadas pelo nível do domínio de cada indivíduo e pela combinação de técnicas sócio-comunicativas e habilidades linguísticas como denominado por Jerome Bruner (1991) e, de forma não menos importante, por características pessoais como curiosidade, paixão e, por vezes,

obsessão. Segundo os autores, ao comunicar algo sobre um evento da vida, uma situação complicada, uma intenção, um sonho, uma doença, um estado de angústia, etc., a comunicação geralmente assume a forma da narrativa, ou seja, apresenta-se uma estória contada de acordo com certas convenções. (BROCKMEIER; HARRÉ, 2003).

São inúmeras as possibilidades de narrar. A narrativa pode ser oral, vir de um livro, de um filme, usando imagens ou músicas. Produtos veiculados pela mídia exploram narrativas, que podem ser tanto fáticas (as notícias, reportagens, documentários, transmissões ao vivo, etc.), quanto fictícias (as telenovelas, videoclipes musicais, filmes, histórias em quadrinho, alguns comerciais da TV, etc.). (MOTTA, 2007). Motta discorre sobre a construção dos discursos narrativos midiáticos:

> Os discursos narrativos midiáticos se constroem através de estratégias comunicativas (atitudes organizadoras do discurso) e recorrem à operações e opções (modos) lingüísticos e extralingüísticos para realizar certas intenções e objetivos. A organização narrativa do discurso midiático, ainda que espontânea e intuitiva, não é aleatória, portanto. Realiza-se em contextos pragmáticos e políticos e produzem certos efeitos (consciente ou inconscientemente desejados). Quando o narrador configura um discurso na sua forma narrativa, ele introduz necessariamente uma força ilocutiva responsável pelos efeitos que vai gerar no seu destinatário (MOTTA, 2007)

Quem narra tem algum propósito ao narrar, nenhuma narrativa é ingênua (MOTTA, 2007). Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas. (LEITE, 1997, p.6)

3.1.1 Narrador

Toda narrativa se estrutura sobre alguns elementos, sem os quais ela não existe. Sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são os personagens, num determinado tempo e lugar, mas para ser prosa de ficção é necessária a presença do narrador, pois é ele fundamentalmente que caracteriza a narrativa (GANCHO, 2012). Segundo Ligia Chiappini Moraes Leite (1997), o narrador é um, entre os vários elementos com os quais se articula, orgânica e especificamente, na composição das obras singulares, desde os primórdios da narrativa:

> Histórias são narradas desde sempre. Forma vaga de que disponho para marcar, sem datar, o início da épica, no sentido de uma narração de fatos, presenciados ou vividos por alguém que tinha a autoridade para narrar, alguém que vinha de outros tempos ou de outras terras, tendo, por isso, experiência a comunicar e conselhos a dar a seus ouvintes atentos. Assim, desde sempre, entre os fatos narrados e o público, se interpôs o narrador. (LEITE, 1997, p.5).

Na epopeia, conforme observa Leite (1997), o narrador tinha uma visão de conjunto e se colocava (e colocava seu público) à distância do mundo narrado. Já o narrador do romance perde a distância, torna-se íntimo, ou porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados:

> Essa proximidade pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o narrador como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem. (LEITE, 1997, p. 12)

Leite (1997) apresenta as visões de Jean Pouillon, em seu livro *O tempo no romance*, acerca das três possibilidades na relação narrador-personagem:

> Para ele, haveria três possibilidades na relação narrador-personagem. A VISÃO COM, a VISÃO POR TRÁS e a VISÃO DE FORA. Na VISÃO POR TRÁS, o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. Na VISÃO COM, o narrador limita-se ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos. Finalmente, a VISÃO DE FORA, em que se renuncia até mesmo ao saber que a personagem tem, e o narrador limita-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior, sem que possamos nos adentrar nos pensamentos, emoções, intensões ou interpretações das personagens. (LEITE, 1997, p. 20)

Leite (1997) distingue três principais tipos de narradores: o narrador-onisciente, o narrador-testemunha e o narrador-protagonista. O narrador-onisciente é aquele que tem liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou por trás, adotando um ponto de vista para além dos limites de tempo e espaço:

> Pode também narrar a periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se a narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os

> costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada. (LEITE, 1997, p. 27)

Dentro da categoria de narrador-onisciente, há também o narrador-onisciente neutro, que evita tecer comentários e que pode, muitas vezes, se tornar misterioso ou enigmático. A autora destaca também que o narrador-testemunha apresenta um ângulo de visão mais limitado, pois não consegue saber o que se passa na cabeça dos personagens:

> O narrador-testemunha narra em 1ª pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. (LEITE, 1997, p. 37)

O narrador-protagonista é outro que não tem acesso à onisciência. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos (LEITE, 1997).

GANCHO (2002) defende que as variantes de narrador em primeira pessoa ou em terceira pessoa podem ser inúmeras, uma vez que cada autor cria um narrador diferente para cada obra. Por isso é bom que se esclareça que o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor, e por tanto só existe no texto.

3.1.2 Personagem

Outro elemento narrativo importante de se debater é o personagem. Segundo GANCHO (2002), o personagem é um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação:

> Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais. O personagem é um ser que pertence à história e que, portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala. Se um determinado ser é mencionado na história por outros personagens mas nada faz direta ou indiretamente e, ou não interfere de modo algum no enredo, pode-se não o considerar personagem.

Segundo Robert McKee (2006), o processo de criação de um personagem começa com o arranjo de dois aspectos principais: Caracterização e Verdadeiro Personagem. Esses tipos são definidos pelo autor:

> Caracterização é a soma de todas as qualidades observáveis, uma combinação que faz do personagem único: aparência física e maneirismos, estilo de fala e gesticulação, sexualidade, idade, QI, profissão, personalidade, atitudes, valores, onde mora, como mora. O Verdadeiro Personagem se esconde atrás dessa máscara. Apesar dessa caracterização, quem é essa pessoa? Leal ou desleal? Honesta ou mentirosa? Amável ou cruel? Corajosa ou covarde? Generosa ou egoísta? Voluntariosa ou fraca? (MCKEE, 2006, p.351)

Mas apesar de trazerem consigo características humanas, segundo McKee (2006), "um personagem é tão humano quanto Vênus de Milo é uma mulher de verdade" (p. 351). Segundo o autor, o personagem é uma obra de arte, uma metáfora para a natureza humana:

> Relacionamo-nos com os personagens como se fossem reais, mas eles são superiores à realidade. Seus aspectos são feitos para serem claros e reconhecíveis; ao mesmo tempo, os humanos são difíceis de serem compreendidos, se não enigmáticos. Conhecemos o personagem melhor do que nossos amigos, pois um personagem é eterno e constante, enquanto as pessoas mudam. (MCKEE, 2006, p. 351)

Em linha com a teoria de McKee, Antônio Cândido (1964), defende que os personagens "ao falarem, revelam-se de um modo mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira". Segundo o autor, esta "franqueza" quase total da fala e essa transparência do próprio disfarce são índices evidentes da onisciência ficcional. (CANDIDO, 1964)

3.2 NARRATIVA SERIADA

Muitas das obras ficcionais produzidas hoje para a televisão seguem a dinâmica da repetitividade e da serialidade, elementos que possibilitam a continuidade de certos produtos – através de capítulos, episódios e temporadas – e o desenvolvimento de novas obras, mesmo as não seriadas (ZANETTI, 2008). Machado (2001) define serialidade:

> Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns aos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas. (MACHADO, 2001, p. 83)

A produção seriada é vista por Omar Calabrese (1987), como uma dinâmica originada da relação entre elementos invariantes e variáveis, definida como "estética da repetição":

> Chamam-se repetições, de facto, não só as continuações das aventuras de um personagem, mas também os recursos semelhantes da história, como os temas ou os cenários-tipo. Tanto os decalques, como os westerns da série B, como as citações ou as reaparições de fragmentos standard, como ‘velha cidade texana’, ou a "astronave em órbita terrestre" (CALABRESE, 1987, p.44)

Calabrese (1987) propõe o conceito de estética da repetição como uma espécie de resposta àqueles que consideram que a obra de arte só é obra de arte quando única, "indizível nem mesmo num discurso sobre ela" (CALABRESE, 1987, p. 42). Para o autor, esse conceito não só é ultrapassado, como também tem diversos problemas em sua concepção:

> A impressão que se tem é que uma atitude deste tipo é ao mesmo tempo confusa, ultrapassada e inadequada aos fenômenos da produção de objetos estéticos dos nossos dias. Confusa: porque aquela atitude, não só é idealista, mas sobrevive em muitas outras posições filosóficas, tende a sobrepor, sem distinguir, diversas acepções de repetitividade. Ultrapassada: porque a atitude de idealização da unicidade da obra de arte foi sem dúvida subvertida pelas práticas contemporâneas, que já nos anos, com a invenção dos múltiplos, davam o golpe de misericórdia no mito do original, e que com muitas realizações apelidadas de ‘pós-modernas’ exaltam a citação ou o pastiche. Finalmente, inadequada: porque o preconceito impede que se reconheça o nascimento de uma nova estética, a estética da repetição. (CALABRESE, 1987, p. 42)

Essa “estética da repetição” acontece numa variedade quase infinita de possibilidades, mas Machado (2001) agrupou as tendências predominantes em três categorias:

1) As fundadas nas variações em torno de um eixo temático - a narrativa explora as relações entre estruturas variantes e invariantes ao longo do processo de repetição, “uma situação básica é rigidamente estabelecida e infinitamente repetida” (MACHADO, 2001, p. 90).

2) As baseadas na metamorfose dos elementos narrativos - a narrativa se estrutura em pontos icônicos que não variam. Mas, ao passar do tempo, novos elementos são incluídos no enredo. "Esboça-se, ao longo de toda a série, uma vaga promessa de continuidade e progressão, embora cada episódio continue mantendo-se mais ou menos independente dos outros, podendo ser acompanhado sem problemas pelo espectador ocasional” (MACHADO, 2001, p. 93).

3) As estruturadas na forma de um entrelaçamento de situações diversas - a narrativa se constitui em um emaranhado de enredos paralelos, formada por histórias independentes, mas unidas por um guia condutor, “gerando como resultado uma complexa trama de acontecimentos não necessariamente integrados” (MACHADO, 2001, p.94)

O autor salienta que esses três tipos de narrativas muitas vezes se confundem, não se apresentam de uma forma "pura". Os modelos se contaminam e se deixam assimilar uns pelos outros, de modo que cada programa singular, se não for estereotipado, acaba por propugnar uma estrutura nova e única. Ele também destaca que "a riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa uma busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso". (MACHADO, 2001, p. 97)

3.2.1 Especificidades de narrativa seriada audiovisual

Segundo MACHADO (2001), existem basicamente três tipos principais de narrativas seriadas na televisão:

1) O primeiro caso é o da narrativa *teleológica*, na qual temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos. É o caso dos teledramas, telenovelas e de alguns tipos de séries ou minisséries.

2) No segundo caso, cada emissão é uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, e o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos

> personagens principais e uma mesma situação narrativa. Nesse caso, temos um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa, um episódio, via de regra, não se recorda dos anteriores nem interfere nos posteriores. É como a maioria dos seriados são apresentados.
>
> 3) No terceiro tipo de serialização a única coisa que se preserva nos vários episódios é o espírito geral das histórias, ou a temática; porém, em cada unidade, não apenas a história é completamente diferente das outras, como também os personagens são diferentes, os atores, os cenários e até mesmo diretores e roteiristas. É o caso das séries em que os episódios têm em comum apenas o título genérico e o estilo das histórias, mas cada unidade é uma narrativa independente.

Segundo Sarlo (2004), a estética seriada funciona em todo o sistema produtivo, atingindo desde os roteiristas até os atores; e não deixa de ser econômica, por garantir o menor investimento de tempo, ao permitir a repetição de cenários e figurinos:

> A repetição serial é uma saída para o impasse: centenas de horas de televisão semanais (pelo ar e a cabo) seriam inviáveis se cada unidade de programa pretendesse ter um formato próprio. O que foi um traço da literatura popular, ou do cinema desse gênero, do circo, do teatro itinerante, da música do campo, do melodrama (todos se apressam em recordá-lo citando mais uma vez os antecedentes cuja ancianidade se ergueria em fator do prestígio) é uma resposta exigida do sistema de produção A série evita os imprevistos estilísticos e estruturais. (SARLO, 2004, P. 64)

Machado (2001) defende que a televisão adotou a narrativa seriada pela "necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta" (MACHADO, 2001, P. 86). Isso teria exigido da televisão a produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra:

> Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática. (...) A tradição parece demonstrar que um certo "fatiamento" da programação permite agilizar a produção (o programa pode já estar sendo transmitido enquanto ainda está sendo produzido) e também responder às diferentes demandas por parte dos distintos segmentos da comunidade de telespectadores. (MACHADO, 2001, p.86)

Zanetti (2013) destaca que a serialização faz parte da estética audiovisual contemporânea, contendo elementos que possibilitam a continuidade de certos produtos – por meio de capítulos, episódios e temporadas – e o desenvolvimento de novas obras, com mais ou menos variações. Contudo, segundo a autora, essa "estética da repetição" não deveria ser considerada pobre, pois seu valor está justamente em proporcionar ao público (e ao mercado) uma vasta combinação de variáveis temáticas e narrativas que tornam os produtos diferentes entre si. Seu valor está justamente na composição de arranjos possíveis.

Como essa narrativa está inserida também dentro da grade de programação televisual, frequentemente, esta é composta por blocos, intercalados por *breaks* comerciais:

> Esses blocos possuem durações variadas de acordo com os modelos dos canais aos quais essas narrativas estão vinculadas. Os elementos de conexão entre os *breaks* e os blocos são os ganchos – ferramenta narrativa que visa a manutenção do interesse do espectador na obra, seja no final do episódio, entre blocos, ou até menos na passagem entre temporadas – e flashbacks – que ajuda a situar o telespectador na narrativa, trazendo informações do bloco ou do episódio anterior, construindo uma breve síntese. Essa forma descontínua e fragmentada televisual é chamada por Machado (2005) de serialidade, onde o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios que, reunidos, constituem uma temporada. (ZANETTI, 2013, p. 72)

Machado destaca que a televisão exercita a imaginação do público ao intercalar a programação com os intervalos, pois "o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do desfecho" (MACHADO, 2001, p. 88). Entretanto, para que os blocos não interfiram na compreensão público em relação aos programas, são necessárias contextualizações, como destaca Machado:

> Muito frequentemente, esses blocos incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um gancho de tensão, que visa manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do *break* ou no dia seguinte. (MACHADO, 2001, p. 83)

Apesar de serem concebidos como uma alternativa de produção mais rentável, a narrativa seriada na televisão tem ganhado cada vez mais espaço e mais investimento, com tramas cada vez mais complexas.

3.2.1.1 O seriado e a sitcom

Segundo Renata Pallottini (1998), os seriados ou séries são narrativas ficcionais seriadas produzidas para veiculação nas emissoras de TV, assim como as telenovelas e as minisséries. Segundo a autora, o seriado procura obter uma unidade, ou seja, cada episódio tem sua independência, com elementos básicos narrativos: começo, meio e fim. Porém, a unidade de um episódio está inserida em uma unidade maior que abarca os outros episódios de uma mesma temporada e de outras. "Um episódio deve contar sua história, inserir-se no conjunto, respeitar as características lançadas pelo programa no seu total" (PALLOTINI, 1998, p. 31). Nota-se que a autora utiliza a palavra "episódio", e não capítulo, como na telenovela.

O primeiro episódio de uma série é conhecido como episódio "piloto". É esse episódio que irá apresentar os personagens e a linha narrativa da série. Anna Maria Balogh explica como funciona esse tipo de episódio:

> Normalmente, a produção da série pressupõe o lançamento prévio de um episódio de amostragem, em geral mais longo que os episódios usuais, mas com elementos principais característicos de sua estrutura padrão, constituindo-se numa espécie de "telefilme" de lançamento. Trata-se do chamado "piloto". O potencial da série é medido pela reação do público ao piloto, se for positivo, a série irá ao ar, se obtiver sucesso durante a temporada, terá certamente novos conjuntos de episódios na(s) temporada(s) subsequente(s). (BALOGH, 2002, p. 103)

Segundo Pallottini (1998), a estrutura de um seriado se divide em duas: macro e micro. A macroestrutura é o conjunto de episódios e a relação entre eles. A microestrutura refere-se às características de um episódio unitário, os elementos que se repetem em cada episódio, como personagens, trama, enredo e ritmo.

De acordo com o tema central da trama, os seriados podem se dividir em subgêneros. Nesse estudo, iremos focar no subgênero ficcional chamado sitcom. A comédia do tipo sitcom, nome originado do termo em inglês “situation comedy”, aborda situações do dia-a-dia em tom de comédia, em episódios que costumam ter duração de 30 a 40 minutos. Segundo Elizabeth Bastos Duarte (2010) "a estrutura dos sitcoms gira

em torno das ligações existentes entre o cotidiano, a narrativa e a ficção. Trata-se de textos de humor, jogos destinados ao entretenimento, ao riso e ao prazer do telespectador". Duarte comenta sobre as características das sitcoms:

> Por seus aspectos ligados ao engraçado, ao cômico, por sua pretensão de fazer rir, divertir, privilegiam enquanto tons principais alguns eixos da categoria tonal disposição, combinados com outras categorias tonais. Trata-se de histórias curtas e independentes, com personagens fixos, que utilizam como quadro de referência o mundo exterior próprio de um determinado núcleo social, familiar ou profissional, colocando em cena a vida e/ou as atividades profissionais das pessoas pertencentes a esse grupo. (DUARTE, 2010)

Nos primeiros sitcoms produzidos para a televisão, como *I Love Lucy*[7], nada passava para os episódios seguintes, apenas personagens e a premissa básica do programa, mas, segundo Carlos (2006), a partir dos anos 80, experiências de hibridização entre as formas seriadas resultam em programas que mesclam elementos de narrativa episódica com o desenvolvimento de personagens e conflitos que não caberiam nos limites de um único episódio. Pellegrini (2013) defende que um exemplo dessa hibridização é a série *Arrested Development*: "embora tenha arcos que começam e terminam em um mesmo episódio, a narrativa se desenrola ao longo de suas três temporadas".

Compreendidos os conceitos de narrativa seriada, capitaneados por Calabrese (1987) e analisadas por Machado (2001), além de estudar os elementos de narrador e personagem, podemos partir para a análise de *Arrested Development*. No próximo capítulo estudaremos sobre as diferenças da narrativa e elementos narrativos dessa série nos dois meios dos quais ela fez parte: a televisão e a internet.

4 A NARRATIVA DE ARRESTED DEVELOPMENT

Neste capítulo irei analisar a narrativa na série *Arrested Development*, tanto para a televisão quanto para a *web*, a fim de evidenciar as peculiaridades da série em cada

[7] *I Love Lucy* (em português: *Eu Amo a Lucy*) é uma das mais aclamadas e populares *sitcom* da televisão norte-americana. A série foi ao ar de 15 de outubro de 1951 a 1 de abril de 1960 na CBS.

meio. Para analisar essa narrativa, focarei, especificamente, no narrador e no personagem principal da série, Michael Bluth. Para estudar o narrador, analisarei algumas de suas intervenções, que fazem dele um narrador tão distinto no meio audiovisual, durante os episódios: a apresentação dos personagens, os momentos em que utiliza da ironia e do sarcasmo para narrar e também nos momentos em que o narrador emite opiniões acerca dos personagens. Para analisar a saga de Michael Bluth, irei levar em conta seu protagonismo: se e porquê ele é o personagem principal. Para isso, usarei sequências da série, intervenções do narrador e falas dos personagens, além, claro, da história.

4.1 APRESENTANDO A SÉRIE

A sitcom *Arrested Development* é de autoria de Mitchell Hurwitz, que trabalhou como autor e escritor em outros sitcoms dos anos 80 e 90, como *Nurses*, *The Golden Girls* e *The Ellen Show*, entre outros. A produção executiva é feita por Hurwitz, Ron Howard, Brian Grazer, e David Nevins.

Arrested Development conta a história de uma família disfuncional, os Bluth. O casal George (interpretado por Jeffrey Tambor) e Lucille (Jessica Walter), antes milionários e donos de uma grande construtora, perderam sua fortuna quando o governo dos EUA os acusa de traição por construir casas no Iraque para o ditador Sadan Hussein. A história se passa nas tentativas de seu filho Michael (Jason Bateman), o personagem central da série, em reerguer os negócios da família enquanto cria seu filho George Michael (Michael Cera). Além desses personagens, temos também os três irmãos de Michael: GOB (Will Arnett), Lindsay (Portia De Rossi) e Buster (Tony Hale), seu tio Oscar (também interpretado por Jeffrey Tambor), sua sobrinha Maeby (Alia Shawkat) e o pai dela, marido de Lindsay, Tobias Fünke (David Cross). GOB , irmão mais velho de Michael, é um mágico fracassado que já trabalhou como *stripper*; sua irmã gêmea, Lindsay, é uma socialite envolvida em causas sociais duvidosas (como um movimento anti-circuncisão); Buster é o irmão mais novo, com sérios problemas intelectuais e de relacionamento com sua mãe, Lucille, que é excessivamente superprotetora com ele; Oscar é o irmão gêmeo de George, que já teve um caso com Lucille e há vários indícios de que ele é o verdadeiro pai de Buster; Tobias é marido de Lindsay, ex-psiquiatra que perdeu a licença médica e decidiu virar ator, também parece ser o único a não ter noção de sua homossexualidade; Maeby é a filha de Tobias e

Lindsay, uma menina esperta, que percebe os problemas da família e gostaria de não fazer parte da mesma. Segundo Pelegrini (2013, p. 125), que analisou a série:

> Com exceção de Michael e, em certo aspecto, de seu filho George Michael, todos os personagens são poços de defeitos morais e intelectuais. E ignoram isso. O primeiro motor da comicidade em AD é a discrepância entre a imagem que cada personagem tem de si mesmo e o que presenciamos de seus comportamentos degenerados.

A trama não cessou de ganhar complexidade durante as temporadas. Como uma narrativa cheia de histórias que começam e terminam em um mesmo episódio, algumas piadas se desenrolavam ao longo de uma temporada inteira, ou até mesmo da série. As diversas piadas contidas na série, muitas vezes escondidas (como o fato de Buster perder a mão apenas na terceira temporada e já haver referências a essa perda do membro ainda na primeira temporada), favoreciam a criação de fóruns na internet de discussão entre os fãs, para tentar revelar tudo o que estava nas entrelinhas do sitcom. Jenkins (2009) comenta sobre essa estratégia:

> Camadas sobre camadas de referências catalisam e sustentam nossa epistemofilia: as lacunas e os excessos proporcionam oportunidades para as muitas e diferentes comunidades de conhecimento, que surgem em torno desses filmes cult, mostrarem sua expertise, escarafuncharem suas bibliotecas e conectarem suas mentes a um texto que promete um poço sem fundo de segredos. (JENKINS, 2009, p. 141)

Arrested Development foi transmitida nos Estados Unidos, inicialmente em três temporadas (de novembro de 2003 a fevereiro de 2006), no canal FOX. A série chegou a ser cancelada na segunda temporada, o que fez os fãs criarem a campanha "Save our Bluths"[8]- que obteve sucesso, pois a série seguiu até a terceira temporada. Entretanto, devido à fraca audiência, a despeito das ótimas críticas (a série foi incluída, em 2007, na lista dos “100 melhores programas de TV de todos os tempos”, segundo a revista TIME), *Arrested Development* foi cancelada. Pelegrini (2013) comenta as hipóteses para este cancelamento:

> Hipóteses para a falta de audiência se voltaram para a política de horário escolhida pela Fox, mas também para certo desinteresse do público médio em entender os sintagmas cômicos. Curiosamente, o que para parte da crítica

[8] Disponível em <hhttp://the-op.com/saveourbluths/>

> era uma das sitcoms mais engraçadas já produzidas, parecia, aos olhos de grande parcela do público médio, desinteressante.

Com o passar dos anos, foi ganhando um culto cada vez maior, com sites sendo feitos, relatando suas piadas ocultas, suas frases famosas, etc. Além disso, as temporadas anteriores eram uns dos itens mais alugados e visualizados no Netflix. Querendo se aproveitar desse culto, a empresa de vídeos por *streaming* Netflix propôs ao criador de *Arrested Development* que ele escrevesse uma quarta temporada para a série, seis anos após o final da série. Conforme destaca Jenkins, os consumidores fiéis oferecem números expressivos o bastante para oferecerem uma margem competitiva em relação aos anunciantes.

> Historicamente, as redes de televisão ignoraram essas bases de fãs ao tomarem decisões sobre a renovação de séries, vendo os fãs como não representativos do público em geral; mas os anunciantes estão percebendo, cada vez mais, que é melhor investir seus dólares em programas com mais chance de se tornarem favoritos do que em programas com mais audiência. À medida que a pesquisa impacta as decisões de programação, a indústria midiática tenta gerar conteúdos que atraiam fiéis, que diminuam a velocidade dos zapeadores e que transformem casuais em fãs. (JENKINS, 2001, p. 115)

Pode-se afirmar que fãs de alguns cultuados programas de televisão são capazes de exercer maior influência sobre as decisões de programação numa era de economia afetiva (JENKINS, 2001, p.97). E assim foi produzida a quarta temporada da série, que aborda, em 15 episódios disponíveis simultaneamente, o que aconteceu com cada um dos personagens principais da série, durante esses seis anos, sendo que cada episódio é dedicado a um personagem. Isso por que o criador da série, Mitch Hurwitz acredita que, apara cada mídia, deve haver uma forma[9]:

> Eu diria que na sua forma mais pura, uma nova mídia requer um novo formato. Você não pode contar num conto o que contaria em uma novela. Não pode fazer em um haiku o que faria em um poema longo. Em um mundo perfeito, produziríamos algo que só poderia estar no Netflix, assim como anos atrás poderia ser feito algo que só pudesse ser exibido pela HBO. (HURWITZ, 2013)

---

[9] Texto original: "I would say that in its purest form, a new medium requires a new format. You can't do in a short story what you could do for a novel, in a novel. You can't do in a haiku what you would do in a long-form poem. In a perfect world, we would be making something that could be only on Netflix, just like in years prior, you could make something that could only be on HBO."

De forma que, nessa quarta temporada, o tempo, com o passar os episódios, não muda. São sempre os acontecimentos desses seis anos, sem o desenrolar do futuro da história. Um episódio não leva o outro adiante. Entretanto, eles se complementam, já como um acontecimento no sexto episódio pode explicar ou complementar algo que aconteceu no primeiro, assim como o inverso também pode ocorrer.

4.2 A NARRATIVA DE *ARRESTED DEVELOPMENT* NA TELEVISÃO

Segundo a teoria de Machado (2001), *Arrested Development* se encaixa na narrativa teleológica, ou seja, guiada por uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas) que se sucede mais ou menos linearmente ao longo dos episódios. A série também tem como característica ser fundada em variações em torno de um único eixo temático.

Assistir a *Arrested Development* na televisão é realmente uma tarefa difícil, isso porque a série é mais rápida do que o espectador pode acompanhar apenas assistindo no horário marcado de transmissão – talvez o motivo de vários fóruns de discussão terem sido criados na internet foi para que os fãs encontrassem, juntos, todas as piadas escondidas. Para compreender as várias camadas da série, o público é desafiado a observar atentamente à complexidade narrativa proposta. Pelegrini (2013) enfatiza que o espectador

> Perde-se na fugacidade do fluxo televisual o que não for percebido de imediato. Esta característica que imperou na televisão por décadas era um dos aspectos a justificar certa simplicidade narrativa que, por muitos anos, colocou a TV como uma mídia de menor valor diante do cinema e da literatura.

A autora destaca que *Arrested Development* desafiou o público a assistir a um programa diferente do que era apresentado em outras sitcoms:

> O programa contrariou certos dogmas da televisão que pregam o consumo fácil de um texto redundante. Notamos ainda que o programa se caracteriza por, simultaneamente, oferecer e demandar experiências diferentes para um mesmo público a cada novo contato. Reassistir é

> perscrutar o texto na certeza de que há mais a ver e ouvir. (PELEGRINI, 2013)

A série é contada linearmente, apesar de contar com diversos *flashbacks*, tendo uma história principal e, cada capítulo ou conjunto de capítulos, contando uma história paralela que tanto pode influenciar diretamente a trama principal, como pode fazer parte das camadas de piadas que vêm e vão no decorrer das temporadas.

Para auxiliar o público no entendimento da série, é utilizado o artifício do narrador, que "liga os pontos" das histórias para o espectador. Para situar o espectador no retorno dos *breaks* e no início dos episódios, o narrador busca a reconstituição da história. Artifício parecido também é utilizado nos fins dos episódios, quando ele apresenta o que poderia acontecer no próximo episódio - o que serve apenas como mais algumas piadas, pois normalmente não é o que realmente acontece. No entanto, este narrador não é um "personagem da narrativa", o que gera um estranhamento.

Para que ocorra uma empatia com o público, porém, a série apresenta um personagem principal com características menos extremas do que o resto da família, o que significa um personagem mais "identificável" com o público.

Esse narrador que não aparece e esse personagem principal são os dois elementos da narrativa que iremos analisar.

4.2.1 RON HOWARD, O NARRADOR

O narrador, na voz do diretor de cinema e um dos produtores da série, Ron Howard, narra os acontecimentos de *Arrested Development* de uma perspectiva de terceira pessoa, como narrador onisciente. O narrador muitas vezes entrega as mentiras dos personagens, e revela até mesmo o que eles estão pensando ou sentindo, como na cena abaixo (episódio Piloto):

> **Narrador:** Michael estava se sentindo mais generoso com sua família na manhã da festa do barco…[10]

Segundo Leite (1997), o narrador onisciente é aquele que tem liberdade de narrar à vontade, adotando um ponto de vista para além dos limites de tempo e espaço.

[10] Versão original: "Michael was feeling more generous about his family in the morning of the boat party".

O narrador de *Arrested Development* tem onisciência sobre o passado e o presente dos personagens, mas é barrado pelo limite de tempo: ele não sabe o futuro.

Segundo as três possibilidades da relação narrador-personagem de Pouillon, citadas por Leite (1997), o narrador de *Arrested Development* apresenta a "visão por trás", pois domina o saber sobre a vida dos personagens, o que eles pensam e como se sentem, como no trecho a seguir (*Family Ties*, décimo primeiro episódio da terceira temporada):

> **Michael:** E você fez coisas com Nellie?
>
> **Narrador:** Ele não fez.
>
> **GOB:** Eu fiz.
>
> **Narrador:** Bem, se você considera chorar como uma garota fazer algo…"[11]

Na cena acima, o narrador também se mostra de forma irônica e nos mostra fatos e acontecimentos que os personagens não mostram. Nesse caso, GOB diz que transou com Nellie, porém o narrador desmente as palavras de GOB, falando ao espectador o que realmente aconteceu. Além disso, ele satiriza o personagem quando expõe que a única coisa que ele fez com a moça foi "chorar como uma garota".

O narrador ocasionalmente também expõe sua opinião acerca dos personagens e da história, como na cena abaixo do episódio *Burning Love*, nono da segunda temporada:

> **Narrador:** Michael estava lanchando com Sally Sitwell em um restaurante chamado Skip Church's Bistro. Além de lanche, o restaurante era conhecido por um item em seu menu chamado "Skip's Scramble", um omelete que continha todos os ingredientes do menu. Não peça o "Skip's Scramble".[12]

O narrador foi ganhando mais espaço com o passar das temporadas. No episódio piloto, o papel do narrador era de simplesmente narrar os acontecimentos. Nos primeiros episódios, ele é um narrador onisciente-neutro, pois não tece comentários a

---

[11] Versão original: "Michael: And you did things with Nellie?
Narrator: He didn't.
GOB: I did.
Narrator: Well, if you consider crying like a girl doing something."

[12] Versão original: "Michael was having brunch with Sally Sitwell at a restaurant called Skip Church's Bistro. In addition to brunch, the restaurant was known for an item on the menu called the "Skip's Scramble", an omelet that contained everything on the menu. Do not order the Skip's Scramble."

respeito dos personagens. Porém, o narrador foi adquirindo mais personalidade e opinião com o tempo, como na cena a seguir, do episódio *Spring Breakout*, décimo segundo da segunda temporada:

> **Narrador de Criadores de Escândalo**: Quando as alegações de que ele, ilegalmente, havia construído casas no Iraque surgiram, George Bluth Sr., auxiliado por sua secretária, Kitty, fugiram do país...
> **Narrador:** Devido a péssimas atuações, o fardo da história foi colocado sobre o narrador.
> **Narrador de Criadores de Escândalo:** Apenas para ser encontrado em uma das casas que ele mesmo havia construído.
> **Narrador:** Na verdade, ele foi encontrado em um buraco perto da casa, mas essa falta de atenção aos detalhes era típico da preguiça pela qual o narrador era conhecido.
> **Tobias:** (interpretando George Sr.) Eu não consigo sobreviver debaixo da casa. Talvez um porão deverei procurar.
> **Narrador:** Uma narração realmente fraca. Uma verdadeira merda.[13]

Nesse caso, o narrador critica fortemente o narrador do programa "Criadores de Escândalo" e o seu elenco. É o narrador falando da narração, um exemplo de metalinguagem típica da série. Também se pode cogitar que o narrador está fazendo uma crítica à própria série *Arrested Development* e seu elenco, que colocam o fardo de contar a história em cima dele, o narrador.

Esta é uma série que muitas vezes brinca com a metalinguagem. Por isso, na época em que o programa passou a sofrer com a baixa audiência, o narrador passa a ter, também, um papel de "relações públicas" da série em suas narrações, como na cena abaixo (*S.O.B.s*, nono episódio da terceira temporada):

> **Narrador:** "Aí está uma situação que promete comédia. Conte aos seus amigos sobre esse programa!"[14]

---

[13] Versão original: Scandalmakers Narrator: When allegations surfaced that he'd illegally built homes in Iraq, George Bluth Sr., assisted by his secretary, Kitty, escaped the country...
Narrator: Due to poor acting, the burden of the story was placed on the narrator.
Scandalmakers Narrator: ...only to be found hiding under one of the homes that he himself built.
Narrator: He was actually found in a hole near the house, but this inattention to detail was typical of the laziness the show's narrator was known for.
Tobias: [As George] I cannot survive under the house. Perhaps an attic shall I seek.
Narrator: Real shoddy narrating. Just pure crap.

[14] Versão original: "Now that's a clear situation with the promise of comedy. Tell your friends about this show!"

O narrador nunca fala sobre si mesmo e Ron Howard não é creditado diretamente para o papel, mas muitas vezes o narrador faz piadas em relação à vida do cineasta. Um exemplo é o caso em que ele cita "Opie" (*Public Relations*, décimo primeiro episódio da primeira temporada), um personagem que Ron Howard interpretou quando tinha seis anos, na série *The Andy Griffith Show*, que foi ao ar durante oito anos nos Estados Unidos, entre 1960 e 1968.

> **Jessie Bowers:** (para George Michael) Papai perdeu sua única chance de ser feliz, e é tudo sua culpa, Opie!
> **Narrador:** Jessie havia ido longe demais, e é melhor ela cuidar o que fala.[15]

Ron Howard também aparece como personagem, no episódio final da série na televisão (*Development Arrested*, décimo terceiro episódio); enquanto personagem, ele interpreta a si mesmo, na última cena. Nela, Maeby, uma produtora fracassada de Hollywood, tenta vender para o cineasta a ideia de fazer um filme sobre a história de sua família:

> **Narrador:** Maeby aborda um ícone de Hollywood a respeito de fazer uma série de TV.
> **Ron Howard:** Eu não vejo como uma série, talvez um filme?[16]

O narrador se refere a Ron Howard como um "ícone de Hollywood", não como a si mesmo. Mas, ao mesmo tempo, elogia Ron Howard, do mesmo jeito que defendeu o personagem "Opie".

4.2.2 MICHAEL BLUTH, O PERSONAGEM

"Agora, a história de uma família rica que perdeu tudo, e do filho que não tinha escolha, a não ser mantê-los todos juntos. Isto é *Arrested Development*"[17]. A abertura de *Arrested Development* nas três primeiras temporadas já coloca Michael Bluth como protagonista, o elo que une a família. A família, entretanto, é um peso sobre o

---

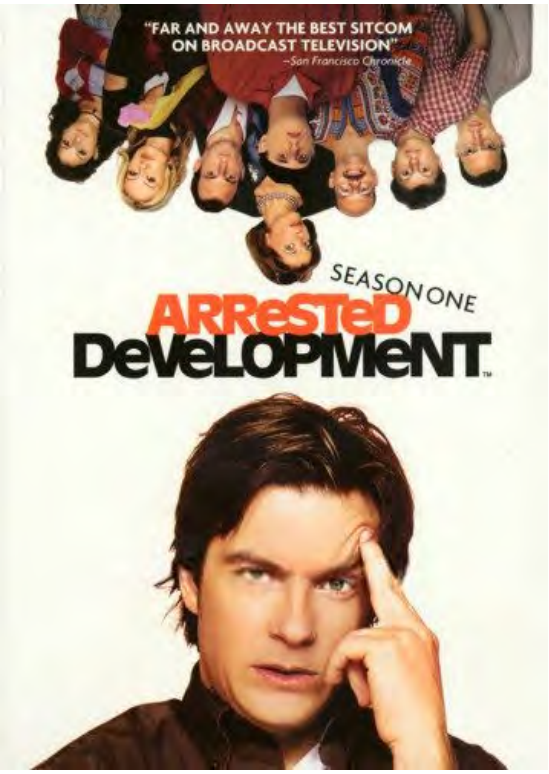
[15] Versão original: "Jessie Bowers: [to George Michael] Daddy lost his shot at happy, and it's all your fault, Opie.
Narrator: Jessie had gone too far, and she had best watch her mouth. "

[16] Versão original: "Narrator: And Maeby pitches her TV show to a Hollywood icon. Ron Howard: No, I don't see it as a series. Maybe a movie?"

[17] Versão original: "Now the story of a wealthy family who lost everything and the one don who had no choice but to keep them all together. It's Arrested Development."

personagem, como bem ilustra a capa do DVD da primeira temporada. Isso por que Michael é o único da família - além de seu filho - que tem um pouco de ética e moral.

Figura 1 - Capa do DVD da primeira temporada



Na apresentação dos personagens, Michael aparece sozinho, na proa do barco em que a família está festejando, já o resto de sua família é apresentada na série em cenas nas quais ele participa (até mesmo como figurante) e através de seu parentesco com ele (mãe, pai, irmãos e filho), pelo narrador; com exceção de Tobias, que é apresentado como marido de Lindsay (irmã de Michael) e aparece primeiro em uma página de jornal (porém, na primeira vez que ele aparece em cena, ele se dirige a Michael); e Maeby, que é apresentada como prima de George Michael e em cena com o mesmo. Segundo Robert McKee, na essência, "o protagonista cria o resto do elenco. Todos os outros personagens estão na estória simplesmente por causa de sua relação com o protagonista e pela maneira que cada um ajuda a delinear as dimensões da natureza complexa desse protagonista". (MCKEE, 2006, p. 354) E é assim que os personagens são apresentados: cada um com suas características e excentricidades, mas

todos ali para ativar algum ponto da personalidade de Michael (o carinho com o filho, a impaciência com a mãe, o desrespeito com o irmão).

Figura 2 - As primeiras aparições dos personagens da série são relacionadas à Michael

Michael é apresentado como o único da família a ter escrúpulos e, logo no início da série, já somos apresentados, pelo narrador, a um dos desejos secretos do personagem:

Narrador: Sim, essa é sua família. Então por que Michael está tão feliz? Por que ele decidiu nunca mais falar com essas pessoas de novo.[18]

Figura 3 - Michael feliz no centro de sua família

Michael, cansado da ganância de seus parentes, decide abandoná-los, contrapondo o que fala com seu filho logo em seguida no episódio (mas, cronologicamente, na manhã da festa no barco).

Michael: O que vem antes de tudo? O que sempre dissemos ser a coisa mais importante?
George Michael: Café da manhã.
Michael: Não, família.[19]

Temos, aí, a primeira ambiguidade do personagem: ele coloca a família em primeiro lugar, mas, mais tarde, anseia em fugir e deixar a família pra trás. Apesar da imagem de bom moço, Michael apresenta, ainda no episódio piloto, mais motivos que fazem com o que o público mais atento questione a moral que ele prega: quando vai confrontar a mãe a respeito do dinheiro que ela está desviando da empresa para manter

[18] Versão original: "Yes, this is his family. Then why Michael is so happy? Because he's decided to never speak to these people again".
[19] Versão original: "Michael: What comes before everything? What have we always said is the most important thing?
George Michael: Breakfast.
Michael: No, family."

sua irmã em um quarto de hotel cinco estrelas, Michael está sério, mal-humorado. Quando, porém, ela o lembra da festa que haverá a noite, em que será feito um grande anúncio por parte de seu pai (dono da empresa de construção da família), Michael deduz que é a sua promoção e abre um sorriso enorme, já esquecendo o desvio de dinheiro de sua mãe.

Figura 4 - Michael esquece dos desvios da empresa ao saber que pode ser promovido

Mais tarde, ao saber que quem ganhou a promoção foi sua mãe, e não ele, Michael decide, enfim, abandonar o barco da família - literal e figurativamente. Mas ele acaba voltando, e sua moral pode ser questionada em outras situações durante a série. Michael sempre evita relacionamentos, porque acha que seu filho não está preparado para isso - mas ele abre uma exceção para Martha (namorada de GOB), pois ela coloca a família em primeiro lugar.

Muitas vezes durante a série Michael blefa que vai trabalhar para outra construtora, a dos inimigos de seus pais. Outra situação que demonstra o caráter ambíguo do personagem é quando ele rouba a cadeira da empresa e a leva para sua casa, pois acha que merece também ter um pouco do que o resto da família tem e desvia - o dinheiro da empresa.

Figura 5 - Michael rouba a cadeira da empresa

Quando Michael fala sobre os seus fracassos, com sua irmã Lindsay, no final do episódio piloto, ele cita os erros e perdas de seu pai, e nunca os seus - enquanto Lindsay explica os seus fracassos e os de seu marido, dizendo que não voltou a falar com ele, pois ele estaria desapontado com ela, ele responde:

> **Michael:** Mas, qual é? O que não é desapontador na minha vida? Quer dizer, o pai está preso, ele não me deu a promoção...[20]

Ele não se enxerga como um fracassado, ele sempre se vê como o melhor da família, como o único que pode salvar a empresa e, no caso acima, o culpado por ele não ter recebido a promoção é seu pai. Entretanto, depois que a família faz uma intervenção para que ele não vá embora, Michael decide ficar, salvar os negócios da família e mantê-los unidos, afinal, "ele não teve escolha".

O episódio final da terceira temporada - o último feito para a televisão, começa com Michael na proa de um barco, chorando, em uma celebração da empresa de sua família. Ele está prestes a dar um discurso.

> **Narrador:** Esse é Michael Bluth, ele está sendo homenageado pela sua família.
>
> **Michael:** Três anos atrás eu fiz uma escolha de manter essa família unida. E parece que eu consegui.

[20] Versão Original: "Michael: But, come on, what's not disappointing about my life? I mean, dad didn't give me the promotion, dad's in jail…"

Narrador: Então por que esse homem está chorando? Por que, agora, ele terá que ficar com essas pessoas por um longo, longo tempo.[21]

Figura 6 – Michael chora ao perceber que terá que ficar ao lado de sua família por um longo tempo

A cena toda é uma releitura da cena que abre a série, no primeiro episódio, mas agora, com o contexto oposto: Michael conseguiu sua promoção, ele não está mais sozinho na proa do navio. Michael faz, também, alusão à fala que abre todos os episódios de *Arrested Development*, citada anteriormente: notamos que ele conseguiu manter a família unida.

Mas nem todos de sua família estavam no barco: seu filho, George Michael estava fugindo em um iate. Quando descobre isso, Michael decide ir atrás dele, mas sua mãe tenta impedi-lo, dizendo que não pegaria bem com os acionistas da empresa, que eram mais importantes. Michael percebe, então, que a família continuaria sendo um peso sobre ele e vai atrás do seu filho. George Michael pensa em voltar para sua família, mas Michael não deixa.

George Michael: Acho que deveríamos voltar. Família fica junto, certo?

Michael: É, mas por outro lado, nós temos um tanque cheio, uma casa em Cabo e US$500,000,00. O que você me diz de não darmos escolha a eles e deixar que eles tentem se manter unidos… por um tempo?[22]

---

[21] Versão original: "Narrator: This is Michael Bluth. He is being honored by his family. Michael: Three years ago I made a choice to keep this family together. And it looks like I succeded. Narrator: Then why is this man crying? Because now he will have to stay with this people for a long, long time."

Figura 7 – Michael convence George Michael a abandonar a família

Michael faz, novamente, uma referência à frase de abertura da série, quando diz "O que você me diz de não darmos escolha a eles e deixar que eles tentem se manter unidos... Por um tempo". Agora, entretanto, ele está deixando sua família pra trás, desejo já expressado no primeiro episódio da série. O personagem consegue, então, a libertação que tanto queria e uma aproximação maior com o filho, no final da série. Mas ela voltaria seis anos depois a encontrar todos os Bluth.

4.3 ARRESTED DEVELOPMENT NA WEB

Lançados à meia-noite do dia 26 de maio de 2013, disponibilizados todos de uma só vez, os 15 novos episódios da quarta temporada de *Arrested Development* são focados cada um em um personagem diferente. Michael, George Sr., Lindsay, Tobias, GOB e George Michael têm, cada um dois episódios onde são protagonistas; Lucille, Maeby e Buster têm um episódio como protagonista cada um. Essa foi uma importante mudança de narrativa em relação às outras temporadas, que fica evidenciado até mesmo no pôster da série. Se na primeira temporada Michael era o personagem central, agora todos estão lado-a-lado na foto.

---

[22] Versão original: "George Michael: I think we should go back. Family stays together, right? Michael: Yes, but on the other hand, we do have a tank full of gas, a house in Cabo and US$500,000,00 in cashier's checks. What say we leave them no choice but to keep themselves all together… for a while?"

Figura 8 – Pôster da quarta temporada de *Arrested Development*

Nas temporadas anteriores, cada um dos Bluth vivia uma história em separado, mas que se juntavam para compor o todo - e Michael Bluth era o grande protagonista na série, juntando os pedaços de trama entre os personagens. Com essa mudança, o formato da série se alterou: Michael não era mais o personagem central da trama, e a cada episódio um personagem diferente da família era escolhido para ser o protagonista, com a possibilidade de alguns personagens ficarem de escanteio em determinado episódio e outros terem mais destaque. No entanto, Michael é o único personagem que aparece em todos os episódios das quatro temporadas, portanto está em todos os episódios da quarta temporada.

A narração de abertura também mudou. Enquanto antes o narrador sempre se referia a Michael, agora se refere ao personagem protagonista do episódio. É interessante notar que, agora, a palavra “rica” foi excluída da introdução, ou seja: a família faliu. Abaixo segue o texto de abertura do sétimo episódio da quarta temporada, do qual GOB é o protagonista:

> **Narrador:** Agora a história de uma família, cujo futuro foi cancelado abruptamente. E do filho que não teve escolha a não ser se ajustar. É o *Arrested Development* de GOB.[23]

Outro ponto de diferença dessa quarta temporada se deve ao não engessamento do tempo de episódios. Enquanto que nas três primeiras temporadas, que eram transmitidas pela televisão e precisavam ter uma quantidade de tempo fixa por episódio (cerca de 22 minutos), na quarta temporada os episódios variam de 25 a 35 minutos.

Os episódios não têm blocos comerciais, portanto o narrador não tem a mesma necessidade de situar os espectadores sobre a história no retorno dos *breaks*. Mesmo assim, a série mantém um padrão narrativo quando se trata das recapitulações dos episódios anteriores e, no final dos episódios, quando o narrador apresenta o que teoricamente seria apresentado no próximo. Há, porém, uma grande reutilização de planos nos episódios. Se Michael encontra GOB em seu episódio, no episódio de GOB, ela irá encontrar Michael, com os mesmos planos, acrescentando alguns, dependendo do personagem. Algumas cenas se repetem em mais de dois episódios.

Figura 9 - Michael encontra GOB e se surpreende com quem ele tinha acabado de passar a noite, no episódio *Flight of the Phoenix*

Figura 10 - GOB desce as escadas e se surpreende com Michael, que vê que GOB passou a noite com Tony Wonder, no episódio *A New Attitude*

[23] Versão original: "Now the story of a Family whose future was abruptly cancelled and the one son who had no choice but to keep himself together. It's GOB's Arrested Development."

Durante o episódio *Flight of the Phoenix*, Michael chega em casa e se surpreende com GOB, descendo as escadas. Os dois têm um longo diálogo sobre arrependimento e, minutos depois, Michael vê a pessoa com quem GOB passou a noite. Já no episódio *A New Attitude*, depois de uma noite de sexo, GOB desce as escadas e se surpreende com seu irmão Michael, que acabou de chegar em casa. Os dois têm a mesma longa conversa sobre arrependimento e, minutos depois, Michael vê, assim como os espectadores, com quem GOB passou a noite: com o mágico, inimigo de GOB, Tony Wonder (interpretado por Ben Stiller).

Em recente entrevista[24], Mitchell Hurwitz falou sobre o retorno da série: "o espectador agora está completamente no controle sobre para onde ele quer ir. Na televisão, era basicamente como publicar um conto todos os sábados. Agora é mais como uma novela em que você presume que o leitor está interessado o bastante que vai voltar e reler uma seção e, então, falar: 'Ah, é sobre isso que eles estão falando, agora entendo'." E em se tratando de *Arrested Development*, uma série com inúmeras camadas, é como se ela sempre tivesse sido feita para ser vista e revista diversas vezes, e tivesse finalmente encontrado o local a qual pertence: a internet.

Um exemplo dessa necessidade de reassistir a série para poder captar o que se passa em todas as camadas é a história de GOB na quarta temporada. No primeiro episódio - um episódio em que Michael é protagonista - o espectador vê que GOB passou a noite com alguém, mas só descobrimos quem é no décimo primeiro episódio: um homem. Durante a temporada, nunca foi levantada a hipótese de GOB ser gay. Portanto, todas as piadas sobre sua sexualidade feitas nos episódios anteriores passam despercebidas até apresentarem a pessoa que estava com ele na cama. Até a série ser reassistida, o público não nota as diversas piadas escondidas nas cenas. No primeiro episódio, Michael se aproxima de GOB, com um segredo do qual ele tem vergonha e não gostaria de compartilhar. GOB acaba entregando seu amor por outro homem, mas Michael e os espectadores não fazem ideia disso, pois ainda não têm noção do que aconteceu com GOB até essa cena.

[24] Disponível em <http://www.wired.com/underwire/2013/05/arrested-development-creator-mitch-hurwitz/>

> **GOB:** Se você está com vergonha por estar apaixonado por um homem, de repente descobrindo esses novos sentimentos… Então eu poderia dizer algo como 'homo muito?'"[25]

Produzida levando em conta a reassistibilidade que o meio web permite, a quarta temporada usa, diversas vezes, o recurso das piadas escondidas em episódios anteriores. Ela conta com a vontade do espectador de rever os episódios (e depende muito disso, também).

4.3.1 O NARRADOR NA QUARTA TEMPORADA

A primeira fala do narrador na quarta temporada de *Arrested Development* sai rouca. Ele tem que parar para limpar a garganta e repeti-la, dando a entender que ele não falou durante o intervalo de seis anos da série. E esse foi um gesto necessário, porque o narrador viu seu papel crescer nessa quarta temporada como em nenhuma outra. O tempo parado da série foi tão grande que os nós das tramas eram muitos, e precisavam ser unidos para que o público compreendesse a história. E era o narrador quem estava lá para costurar a narrativa. O narrador também precisou apresentar novamente os personagens ao espectador - que poderia já ter esquecido das peculiaridades de cada um - e também para o novo público, que começou a assistir a partir da nova temporada. Além disso, o narrador ficou sobrecarregado de lembrar dos acontecimentos das temporadas passadas, sempre que algum antigo personagem voltasse a aparecer, ou mesmo quando fosse dita uma frase de efeito.

Nessa quarta temporada também presenciamos algumas inovações narrativas. Logo no início do primeiro episódio, enquanto Lucille trama o final do feriado de cinco de maio dos mexicanos, com uma maquiagem verde no rosto, visual próximo ao personagem "Grinch"[26], o narrador assume um tom e um texto diferenciados. Pela primeira vez com um texto lírico, usando de rimas, o narrador utiliza um tom de voz próximo aos narradores de clássicos infantis, culminando no plano maléfico da personagem (as rimas se perderam na tradução, ver nota de rodapé).

---

[25] Versão original: "If you are ashamed of being in love with a man, suddenly discovering these new feelings. Then I might say something like 'homo much?'"

[26] O Grinch é um personagem criado por Dr. Seuss. O anti-herói apareceu pela primeira vez em 1957, no livro *How the Grinch Stole Christmas.*

Narrador: Entenda, os hispânicos de New Port gostavam muito do Cinco, mas lá no alto da Coast Highway, Lucille Bluth não. E então Lucille teve um terrível pensamento, um pensamento que era tão insensível. 'E se...', ela pensou, com um sarcasmo ameaçador.
Lucille: E se a festa nem começasse no ano que vem?[27]

Figura 11 – Lucille trama o fim do Cinco de Mayo

Outra novidade da temporada em relação ao narrador é a presença maior de Ron Howard na trama. O diretor interpreta a si mesmo novamente, mas agora o papel cresce. Além de participar de uma trama que envolve Maeby e Michael, na criação de um filme sobre a família, Ron ganha uma filha - Rebel Alley (interpretada por Amy Adams), que se envolve com Michael e George Michael. Quando Michael tem sua primeira reunião com Ron a respeito do filme sobre sua família, Ron fala que o papel da esposa de Michael seria perfeito para "sua garota".

Narrador: Michael deduziu que por "minha garota", ele estava se referindo a uma amante. Mas Ron estava falando, na verdade, de sua filha.[28]

Nessa fala, o narrador chega a usar o pronome pessoal "minha", como se fosse dele, mas está parafraseando Ron Howard, o personagem. Ele chama Ron de "ele" e, também, de "Ron". Ou seja, ele deixa claro que ele, narrador, não é o personagem Ron

[27] Versão original: "Narrator: You see, the spanics of Newport liked Cinco a lot, but high up on Coast Highway Lucille Bluth did not. And then Lucille had a horrible thought, a thought that was thoughtless and better to not. 'What if', she thought, with a sneering grim.
Lucille: Next year, what if the party didn't even begin?"

[28] Versão original: "Michael assumed that by "my girl" Ron was refering about his mistress. But he was actually talking about his daughter".

Howard, ao mesmo tempo em que brinca, via o pronome, entrega que é a mesma pessoa.

4.3.2 MICHAEL BLUTH NA QUARTA TEMPORADA

Se nas três primeiras temporadas Michael era o grande protagonista da série, na quarta ele não é: cada episódio é dedicado a um personagem diferente, como já dissemos. Na maioria dos episódios, ele é apenas coadjuvante, como, por exemplo, no episódio de Tobias (quinto episódio, *A New Start*). Pode-se perceber isso, também, na entrada da série. Enquanto antes a série sempre abria com "E o filho que não teve escolha a não ser mantê-los unidos", agora a referência é ao protagonista do episódio.

Segundo McKee, o verdadeiro personagem só se expressa verdadeiramente em um dilema de escolha. "Como a pessoa age sob pressão é quem ela é - quanto maior a pressão, mais verdadeira e profunda é a escolha do personagem" (2006, p. 53). E foi um Michael sob pressão que encontramos na quarta temporada, mostrando mais claramente suas características egoístas e gananciosas. Apesar de ser demonstrado desde o episódio Piloto esse seu lado, como analisamos anteriormente, é na quarta temporada que o personagem evolui realmente para uma espécie de antagonista da série, ao menos para seu filho George Michael.

A história de Michael na quarta temporada é cercada de sequências tragicômicas. Logo em sua primeira aparição, Michael está desesperado, bebendo durante a celebração do Cinco de Mayo. Em uma legenda na tela está escrito: "deve $700,00".

Figura 12: Michael inicia a quarta temporada em decadência

Portanto, o personagem inicia a temporada em decadência absoluta, o que fica ainda mais em evidência na cena seguinte, quando ele tenta se prostituir para a personagem Lucille Austero (interpretada por Lisa Minelli[29]), agora dona da antiga empresa dos Bluths.

> **Lucille:** E preciso daquele dinheiro, eu emprestei para você. Eu estou no meio da campanha. Eu estou desesperada por dinheiro para propaganda.
> **Michael**: Você vai recebê-lo. Eu só preciso de um prazo.
> **Lucille**: Por que você não pede para a sua família?
> **Michael**: Eu não preciso deles. Eu preciso é de você.
> **Lucille**: O que você está sugerindo? (…)
> **Michael**: Eu vou fazer sexo com você, por dinheiro.[30]

Figura 13: Michael tenta se prostituir

[29] Lisa Minelli é uma atriz e cantora, ganhadora de diversos prêmios de atuação em sua carreira, incluindo o Oscar (1973) e o Globo de Ouro (1973, 1985).

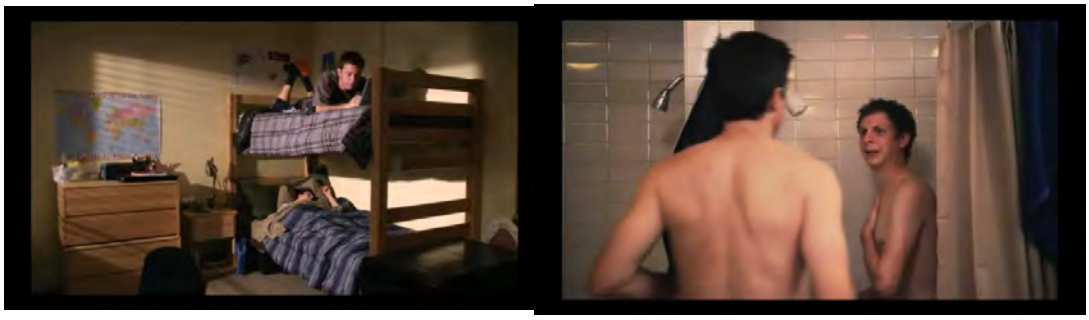
[30] Versão original: "Lucille: I need that money, I lent you. I'm in the middle of a campaign. I am desperate for the ad money.
Michael: You are going to get it. I just need an extention.
Lucille: Why don't you ask your family?
Michael: I don't need them. What I need is you.
Lucille: What are you suggesting? (…)
Michael: I'm gonna have sex with you, for money."

Nessa cena podemos perceber que Michael está longe de ser o "guardião da moral" que ele próprio se vendia nas primeiras temporadas. Além disso, ele não fez as pazes com sua família e procura manter distância. A frase que sempre levava consigo como um lema, de que a família vinha em primeiro lugar, ficou no passado.

Outro sinal de decadência do personagem nessa temporada é que ele foi morar no dormitório da faculdade de seu filho, George Michael, não respeitando seu espaço, conforme o diálogo abaixo revela:

> **Michael**: George Michael, qual é a minha senha de logon agora?
> **George Michael**: Qual é, o que dissemos ser a coisa mais importante?
> **Michael**: Eu tentei família, mas não funciona.
> **George Michael**: Não, privacidade.[31]

Figura 14: Michael mora no dormitório estudantil junto com seu filho



O diálogo faz referência à primeira conversa que Michael tem com George Michael na primeira temporada, quando os dois estão também na cama, deitados lado a lado, e ele ensina a seu filho que a família deve vir sempre em primeiro lugar. A invasão de privacidade é tanta que Michael chega a tomar banho junto com o filho. Por não aguentar mais isso, George Michael expulsa seu pai do dormitório. E ele fica sem ter para onde ir.

Em outra ocasião, Michael descobre que pode ganhar dinheiro e status trabalhando em Hollywood com Ron Howard, fazendo um filme sobre sua família, mas para isso ele precisa conseguir assinaturas de autorização de todos os membros. O que acontece em seguida é uma sequência de mentiras por parte do personagem, enganando

---

[31] Versão original: "Micheal: George MIchael, what is my logon password now?
George Michael: Come on, what have we said is the most important thing?
Michael: I've tried family, but it doesn't work.
George Michael: No, privacy."

a todos seus familiares para conseguir o que deseja. E é com o intuito de conseguir as assinaturas que Michael aparece em todos os episódios da quarta temporada.

O outro motivo pelo qual Michael gostaria de realizar o filme era para conquistar Rebel Alley, filha de Ron Howard, mas com quem Michael achava que ela tinha um caso. Na realidade, o outro homem na vida de Rebel era seu filho George Michael.

Figura 15 – Michael e George Michael namoram a mesma garota

Quando Michael descobriu que estava namorando a mesma garota que seu filho, ele não hesitou em continuar com Rebel, e seguir tentando tomar ela para si. É interessante destacar que nas três primeiras temporadas Michael sempre deixou claro que não buscava uma nova namorada para não magoar seu filho. Porém, agora, ele não só estava namorando, mas estava namorando a mulher por quem seu filho estava apaixonado.

No final da quarta temporada, George Michael está saindo da casa de Rebel justamente quando seu pai está chegando e George Michael descobre o que Michael já sabia: eles estavam saindo com a mesma mulher. Michael não só não viu isso como um empecilho para o seu relacionamento com ela, como queria ter a mulher só para si.

> **George Michael:** Pai, eu nunca, em um milhão de anos, teria saído com ela se soubesse que você é o outro cara.
>
> **Michael:** Eu também não. Eu não teria mesmo. Droga. Você tem que acreditar em mim.[32]

[32] Versão original: "George Michael: Dad, you know, I never, in a million years, would have gone out with her if I new that you were the other guy.
Michael: Me neither. I wouldn't have either. Damnit. You know, you gotta believe me."

George Michael, sentindo-se traído, e descobrindo que seu pai estava mentindo, o acerta com um soco no rosto.

Figura 16 – George Michael agride seu pai ao saber que ele o traiu

E assim termina a quarta temporada de *Arrested Development*: com Michael recebendo seu golpe final, literalmente.

Neste capítulo analisamos a narrativa de *Arrested Development* em suas primeiras temporadas, feitas para a televisão, até a última temporada, produzida para a internet, na plataforma Netflix. Além disso, foi feita uma análise dos papéis do narrador e do personagem Michael nas duas situações.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da narrativa de *Arrested Development* revela que há muitas diferenças entre a narrativa, o narrador e o personagem para série produzida para a televisão e para a internet. A narrativa para a televisão já era revolucionária, pois contava que o espectador assistisse mais de uma vez cada episódio para entender todas as camadas. E essa necessidade mantém-se na quarta temporada.

O criador Mitchel Hurwitz decidiu mudar a forma de narrar a história, pois ele acredita que pra cada meio é preciso uma forma diferente[33]. Por isso, a quarta temporada de *Arrested Development* apresenta diversas inovações de linguagem em relação às três primeiras. A mudança de protagonismo, o aumento de *flashbacks* e *flashforwards*, a diferença de duração dos episódios, por não estar inserida no engessamento da programação televisiva. Além disso, a falta de *breaks* comerciais, fez com que a quarta temporada perdesse os ganchos, assim como a liberdade da duração de cada episódio possibilitou uma maior liberdade narrativa durante os mesmos. Portanto, a pesquisa atingiu, sim, seu objetivo.

O site New York Magazine publicou uma matéria [34]sobre *Arrested Development* escrita por dois jornalistas: um assistiu a todos os episódios seguidos, em maratona; outro assistiu a um episódio por semana, como funciona o sistema de séries na televisão e como era assistido o programa anteriormente. O resultado foi que os dois acharam a série confusa e acreditaram que o modo de ver do outro fosse ser melhor. Eles chegaram à conclusão que as muitas histórias entrelaçadas e as diversas cenas repetidas somadas ao fato da série ter de contar os fatos de seis anos passados, fizeram com que a quarta temporada ficasse caótica. Porém, ambos acreditam que a série deve ser reassistida para que seja completamente compreendida.

Enquanto nas primeiras temporadas o narrador serve mais como comentarista, começa como onisciente neutro e passa a ser onisciente, na quarta temporada ele é o responsável por situar o espectador na história, ligando os nós soltos por seis anos de hiato. A narrativa é mais caótica, com diversas viagens de tempo-espaço, precisando do auxílio desse elemento para que seja compreendida toda a história. O “fardo”, no fim das contas, ficou mesmo para o narrador, como ele havia comentado ironicamente, se

---

[33] Fonte: http://www.wired.com/underwire/2013/05/arrested-development-creator-mitch-hurwitz/
[34] Fonte: http://www.vulture.com/2013/09/arrested-development-viewing-tortoise-vs-hare.html

referindo ao narrador de “Caçadores de Escândalos”, um programa fictício dentro da série, no episódio *Spring Breakout*.

Ron Howard, que só é usado em uma cena na terceira temporada, também participa mais como ator, tendo até uma filha com papel-chave na trama.

Já o personagem Michael, ao contrário do narrador, perde espaço na quarta temporada. Se na primeira temporada o protagonista era um personagem bem definido e a maioria das tramas giravam em torno dele, na quarta temporada o que acontece é uma descentralização desse protagonismo. Em cada episódio o espectador é surpreendido com um novo personagem central.

Michael passa de um protagonista claro, para às vezes protagonista, mas normalmente coadjuvante. Entretanto, levando em consideração que ele é o único que aparece em todos os episódios, ele ainda tem uma certa relevância maior que a dos outros personagens. A falha dos valores morais de Michael é outra diferença clara presente na quarta temporada: ele já não coloca a família em primeiro lugar como antes, nem preserva sua dignidade. Sua relação com a família e, principalmente, com o filho são destruídos por culpa de seu caráter. No fim, Michael vira o antagonista de George Michael.

Se até poucos anos a única maneira de ver uma série era reservar um horário na agenda e ficar esperando em frente à televisão que ela começasse, uma vez por semana, enfrentando algumas pausas de intervalos comerciais, o Netflix possibilitou ao telespectador uma nova alternativa. Além de oferecer séries de televisão já consagradas, também produziu séries novas, lançando todos os episódios de uma só vez. Essa foi uma constatação da empresa, que notou que os espectadores assistiam assim às series: emendando um episódio no outro[35]. Isso vai de encontro ao que Arlindo Machado defendia em 2001:

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

[35] Fonte: http://www.wired.com/underwire/2013/03/netflix

As possibilidades de narrativa na internet vão além do que é oferecido para a televisão. Assistindo de uma só vez ou não, a alternativa de ver quando e onde quiser, por diversas vezes, além do fato de não haver intervalos comerciais nem barreira de tempo por episódio, dão maior liberdade tanto para o espectador quanto para os roteiristas das séries.

Este trabalho me auxiliou na compreensão de que a internet possibilita inúmeras maneiras de se narrar uma história. *Arrested Development* é um exemplo disso, pois ofereceu uma nova maneira de narrativa, distinta até mesmo do que ela própria fazia. Entretanto, considerando as outras séries produzidas pelo próprio Netflix, essa não é a única maneira de se contar uma história na internet, pois as convencionais narrativas de *House of Cards* e *Orange Is The New Black* também foram séries muito bem sucedidas com público e crítica. Acredito que as possibilidades narrativas do fazer audiovisual na *web* estão apenas começando a serem exploradas.

BIBLIOGRAFIA

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

BALLOGH, Anna Maria. **Sobre o conceito de ficção na TV**. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/9be66450c244d0652ba81f0ffec2792b.pdf> Acesso em 10 out 2013.

BASTOS, Leticia. **Mitchell Hurwitz dá como certa a volta de Arrested Development.**
Site Box de Séries. Disponível em <http://www.boxdeseries.com.br/site/mitchell-hurwitz-da-como-certa-a-volta-de-arrested-development/> Acesso em 28 set. 2013.

BROCKMEYER, Jens; HARRÉ, Rom. **Narrativa: Problemas e Promessas de um Paradigma Alternativo**. Disponível em
http://www.scielo.br/pdf/prc/v16n3/v16n3a11.pdf Acesso em 10 nov 2013.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca.** Lisboa: Martins Fontes, 1987.

CANDIDO, Antonio**; A Personagem no Romance**. In: GUINSBURG, Jacob. A Personagem de Ficção. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1964.

CARLOS, Cassio Starling. **Em tempo real: Lost, 24 Horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV**. São Paulo: Editora Alameda, 2006.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Transposições: da tira ao produto televisual.** Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_elizabeth_bastos_duarte.pdf> Acesso em 2 nov 2013.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas.** Disponível em <http://fortium.edu.br/blog/fabricio_martins/files/2012/02/ComoAnalisarNarrativas_Gancho.pdf> Acesso em 3 nov 2013.

HERRMANN, Letícia. **A Convergência midiática e as mudanças comportamentais no consumo do mercado de nicho:** Netflix e a "Desmaterialização" dos Produtos. Disponível em <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/animus/article/view/7080> Acesso em 20 out 2013.

HOLLY, Russel. **Arrested Development season 4: Netflix's execution was flawless.** Site Geek, 2013. Disponível em: <http://www.geek.com/news/netflixs-flawless-execution-of-arrested-development-season-4-is-a-great-sign-1556522/> Acesso em 28 set. 2013.

JENKINS, Henri. **Cultura da Convergência**. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOLY, Ana Vitória. **A Interatividade na Televisão Digital**: Um Estudo Preliminar Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/joly-ana-interatividade-tv-digital-port.pdf> Acesso em 22 out 2013.

LADEIRA, João Martins. **Negócios de audiovisual na internet**: uma comparação entre Netflix, Hulu e iTunes-Apple-TV. Disponível em <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/247> Acesso em 2 nov 2013.

LEITE, Ligia Chippini Moraes. **O FOCO NARRATIVO**. 8ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1997.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2002.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. **Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão.** Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/123/124> Acesso em 2 nov 2013.

MCKEE, Robert. **Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro.** Curitiba: Arte e Letra, 2006

MOREIRA, Lílian Fontes. **A narrativa seriada televisiva:** O seriado Mandrake produzido para a TV a cabo HBO. Disponível em <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/184/0> Acesso em 2 nov. 2013.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística.** Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105768052842738740828590501726523142462.pdf> Acesso em 4 nov 2013.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. Disponível em <http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=GJjkXso6mmQC&oi=fnd&pg=PT7&dq=narrativa&ots=V9D6tFghlJ&sig=9zVSs0-980F-r6iz3d1jl_l9nhg#v=onepage&q=narrativa&f=false> Acesso em 4 nov 2013.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia da televisão**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

PELEGRINI, Christian Hugo. **A poética do cômico em Arrested Development e a reassistibilidade.** FRAME, nº9, 2013.

PÉRGOLA, Alessandra Campos. **O cinema e a produção audiovisual:**
Um estudo preliminar sobre as novas formas de distribuição na Internet. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/pergola-alessandra-distribuicao-na-internet.html> Acesso em 03 nov 2013.

RODRIGUES, Stella. **A estranha volta de Arrested Development.** Rolling Stone, 2013. Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-81/estranha-volta-de-arrested-development> Acesso em 28 set. 2013.

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-Moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SHARMA, Amol. **Netflix se transforma em um poderoso agente de negócios em Hollywood.** The Wall Street Journal, 2013. Disponível em <http://online.wsj.com/article/SB10001424127887324507404578596120463012496.html> Acesso em 29 set. 2013.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Sob o riso do real**. Disponível em <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/565/329 > Acesso em 22 out 2013.

VANOYE, Francis; LÉTÉ, Anne Goliot. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 1994.

WEISS, Patricia. **O futuro da TV chegou e sem hora marcada.** Disponível em <http://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/ponto_de_vista/2013/08/02/O-futuro-da-TV-chegou-e-sem-hora-marcada.html> Acesso em 2 nov 2013.

WOLTON, Dominique. **Internet, e depois?** Porto Alegre: Sulina, 2007.

ZANETTI, Daniela. **Webséries: narrativas seriadas em ambientes virtuais**. Disponível em < http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/128> Acesso em 2 nov 2013.

ZANETTO, Daniela. **Repetição, serialização, narrativa popular e melodrama**. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143012791009> Acesso em 2 nov 2013.