

Estilo e qualidade na ficção televisiva contemporânea: Uma análise do episódio piloto do seriado *Dexter*

Style and Quality in Contemporary Television Fiction: A Pilot Analysis of the Dexter Series

Rodrigo Lessa (Brasil)

Universidade Federal da Bahia

lessaro@gmail.com

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2016

Fecha de recepción evaluador: 20 de marzo de 2016

Fecha de recepción corrección: 3 de abril de 2016

Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar o estilo do seriado televisivo *Dexter* a partir da proposta metodológica de Butler (2010). A análise parte de uma estilística descritiva para desenvolver uma estilística analítica (interpretação dos propósitos e funções dos recursos estilísticos dentro do texto televisual). O *corpus* de análise é o episódio piloto do seriado em questão, e a abordagem privilegiou a construção do personagem Dexter, em detrimento de personagens secundários, tramas e subtramas. De forma complementar, com o método de análise da estilística histórica do mesmo autor, discutimos a qualidade na ficção televisiva, fenômeno conhecido como *quality TV*. Os resultados da análise mostram que o estilo de *Dexter* e sua inserção em uma lógica de *quality TV* apontam para o uso de recursos estilísticos sofisticados que auxiliam na narração das histórias e que se prestam a caracterizar o personagem.

Palavras-chave: Estilo, Qualidade, Ficção Televisiva, Narrativas Seriadas, *Dexter*.

Abstract

This paper aims to analyze the style in the TV show *Dexter* following the methodological proposal of Butler (2010). The analysis utilizes descriptive stylistics to further develop an analytical stylistics (interpretation of purposes and functions of style within a televisual text). The corpus of analysis is the pilot episode of the aforementioned TV series. In addition, we discuss the phenomenon known as quality

TV following the method of historical stylistic analysis from the same author. The results show that *Dexter*'s style and its insertion in the logics of quality TV point to the use of style in a way that not only help the narration of the stories, but is also used to strongly characterize the protagonist.

Keywords: style, quality, television drama, serial narratives, *Dexter*.

Introdução

O objetivo do presente artigo é analisar os recursos estilísticos do episódio piloto do seriado televisivo *Dexter* (criado por James Manos Jr, Showtime, 2006-2013), a partir da proposta metodológica de Butler (2010). Partimos do pressuposto de que o episódio piloto é responsável pela instauração tanto da estrutura narrativa – e seus elementos – quanto dos recursos estilísticos que caracterizariam um seriado de TV.¹ Por delimitações de espaço do artigo aqui proposto, e por conta da dificuldade inerente à análise de teleficções de longa duração, a abordagem proposta focará em uma análise de estilo do episódio piloto, que possui cerca de uma hora de duração.

Por conta da natureza própria do seriado televisivo, que objetiva contar histórias ao decorrer de longos períodos de tempo (*Dexter* teve 96 episódios inéditos exibidos na televisão americana por 8 anos), buscaremos associar o uso dos elementos estilísticos à narração da história, não incorrendo na análise dos aspectos técnicos por si só. O que pesa aqui é a noção de que a forma como as histórias são apresentadas – através da imagem em movimento e do som – influenciam na nossa percepção da própria história; uma cena aparentemente trivial, com dois personagens conversando sobre o dia que tiveram, pode ganhar outras conotações caso o diretor opte por não revelar o rosto de um deles, ou por incluir uma música não-diegética que inspire tensão aos telespectadores.

A análise do estilo nos programas de TV, sejam ficcionais ou não, é uma seara ainda pouco explorada (Caldwell, 1995; Butler, 2010, 2012; Jacobs & Peacock, 2013). Por tempos, pensava-se que a falta de conteúdo reflexivo nos programas televisivos impedia análises estilísticas dos textos televisuais. A partir da década de 1980, o paradigma começa a mudar com o surgimento de seriados ficcionais narrativa e estilisticamente mais inovadores; profissionais da indústria televisiva, pesquisadores acadêmicos e o público telespectador começavam a notar o potencial diferenciador que um seriado “com” estilo² teria frente aos demais. Mas, segundo Butler (2010), ainda hoje os estudiosos de TV ainda não se preocupam com os recursos estilísticos tanto quanto outros tópicos de pesquisa, como estruturas narrativas ou recepção.

De modo geral, para Butler (2010, 2012) a análise estilística de um texto televisual deve explicar de que modo as imagens e os sons transmitem significados em conjunto com o diálogo, desenvolvendo interpretações sobre o texto analisado. O

presente artigo, então, desenvolve uma análise focada na proposta metodológica de Butler (2010), assumindo ares de experimentação analítica, em detrimento de outras apostas metodológicas.

Métodos para análise estilística da TV

Ao investigar os tipos de análise estilística presente nos estudos de mídia, sobretudo no cinema e na televisão, Butler (2010) sistematiza quatro categorias, objetivando organizar metodologicamente sua abordagem para o estilo televisivo. Elas são: estilística descritiva, estilística analítica (interpretação), estilística avaliativa (estética) e estilística histórica.

Most commonly, analytic and evaluative stylistics build upon descriptive stylistics and historical stylistics may engage the other three strains, but I have found it methodologically illuminating to separate these four aspects in order to examine their fundamental assumptions about television style and its functioning³ (Butler, 2010, s.p.).

A estilística descritiva, como o nome sugere, é feita a partir da descrição dos textos televisuais; para tanto, o autor argumenta que é necessário compreender o processo de feitura próprio da televisão para que o analista seja capaz de desconstruir o texto e descrevê-lo. É nesta etapa da análise em que são destrinchados elementos como *mise en scène*, fotografia, edição e som. Enquanto os três últimos são recursos técnicos – empregados de forma criativa para atender o desejo dos contadores de histórias –, *mise en scène* se refere a um conceito largamente debatido nos meandros da análise fílmica, como nos trabalhos de Bordwell (2008) e Aumont (2008).

A *mise en scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera. Portanto, os diretores de Hollywood, que nem sempre escrevem os roteiros dos filmes e talvez nem tenham direito a opinar sobre a montagem, ainda assim podem decididamente dar forma ao filme na fase da *mise en scène*. O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal (Bordwell, 2008, p. 33).

Butler (2010, 2012) em muito partilha da visão de Bordwell (2008); de fato, Butler deixa clara a opção por dar prosseguimento aos trabalhos de Bordwell, mas com o cuidado de apropriá-los para a análise de textos televisivos,⁴ incluindo no processo autores caros aos estudos de televisão, como Caldwell (1995) e Fiske (2001).

A análise proposta neste artigo é construída através de uma estilística descritiva, mas em consonância com Butler (2010), a descrição deve servir de base para outros fins: interpretar os propósitos e funções do estilo dentro do texto (estilística analítica) ou realizar julgamentos de valor estético (estilística avaliativa). Como a segunda opção foge do escopo de alcance deste artigo, deixaremos esta abordagem metodológica para outra ocasião.

A última categoria proposta por Butler (2010) é a estilística histórica, que consiste basicamente em localizar o texto analisado dentro de contextos mais amplos da história do estilo televisivo. “My fundamental approach to television-style history is that style exists at the intersection of economics, technology, industry standards, and semiotic/aesthetic codes; and each of these elements has their own, semi-independent history⁵” (Butler, 2010, s.p.). Novamente, há aqui muita inspiração dos trabalhos de Bordwell, que diz:

Proponho a análise e a explicação da dinâmica histórica do estilo do filme pela inferência de alguns modos de prática das tradições cinematográficas, fundamentados no saber sobre os filmes e sua produção. As tradições privilegiam certas práticas em detrimento de outras. Revisando, refeitando ou reestruturando a herança de seus antecessores, os diretores exercitam sua competência, seu julgamento e seu poder escolha (Bordwell, 2008, pp. 341-342).

Não propomos neste artigo uma aprofundada estilística histórica, mas consideramos pertinente localizar o nosso *corpus* no contexto em que ele se insere, por acreditarmos que isso nos ajudará a compreender o seu estilo. O seriado *Dexter* faz parte de um movimento relativamente recente da indústria televisiva, ao qual acadêmicos e profissionais costumam se referir como *quality TV*, ou televisão de qualidade. A seguir, alguns apontamentos sobre este movimento.

Em busca de uma análise estilística histórica: apontamentos para se pensar o *quality TV*

O conceito de *quality TV* se estabeleceu no meio televisivo a partir do discurso de alguns canais em busca da diferenciação de seus programas, realizados com “maior qualidade” que os demais. De fato, a noção de “TV de qualidade” é principalmente uma posição discursiva (Sewell, 2010): há, sim, traços estéticos e de modos de produção diferentes do que poderia se chamar “TV normal”, mas é através de certo discurso autopromocional utilizado por canais e críticos de mídia que o *quality TV* se torna uma realidade. Uma das dificuldades em se conceituar a qualidade é a subjetividade inerente ao julgamento de valor e ao gosto pessoal (Brunsdon apud McCabe & Akass, 2007a). Sobre este assunto, Sewell argumenta:

The “quality television” strategy relied on an economic and discursive sleight of hand, in which the quality of a program, the audience it draws, and the goods and services pitched to that audience depend on the ability of the right people—critics, programmers, upscale consumers—to recognize quality when they see it and yet quality is never concretely defined. Indeed, quality could not be entirely concretely defined or else it would lose both its mystique as a form of special knowledge and its utility as a protean tool for distinction⁶ (Sewell, 2010, p. 237).

Para escapar das complicações em torno das subjetivações do julgamento de valor, alguns teóricos acreditam que o termo *televisão de qualidade* deve ser visto mais como uma descrição genérica que abrange parte do conteúdo televisivo do que como

um termo que implica avaliação positiva de forma automática (Cardwell, 2007). Em outras palavras, é possível julgar como “ruim” um seriado que seja considerado “de qualidade”, assim como um produto da “TV normal” pode ser considerado bom. Isso ocorre porque o *quality TV* costuma ser identificado por um conjunto de características genéricas tanto textuais quanto extratextuais, e não pelo fato de ser “bom” ou “ruim” simplesmente: “televisão de qualidade” e “boa televisão” são coisas distintas que nem sempre andam juntas.

De forma semelhante a um “gênero”, é um conjunto de convenções e características estilísticas que definem o que seria um seriado de *quality TV*. São certos aspectos dos conteúdos, estruturas, temáticas e tons que agrupam seriados aparentemente tão distintos – como *The West Wing* e *Sex and the City* – dentro da alcunha de *quality TV*. Para Cardwell (2007), estes programas apresentam uma produção de alta qualidade, com figurinos e cenários que objetivam realismo, estilo de atuação naturalística, um senso de estilo visual criado através de uma edição e movimentação de câmera cuidadosas, e um estilo sonoro criado através do uso criterioso de uma trilha apropriada e muitas vezes original. De uma forma geral, há um senso de integridade estilística que se mantém em todos os episódios, em que a música e o estilo visual são entrelaçados de forma expressiva e por vezes impressionante (Cardwell, 2007). Em outras palavras, são programas que realizam um uso criativo e significativo dos recursos estilísticos disponíveis, sempre na comparação com aquelas produções que não o fazem. A autora complementa a definição do *quality TV*:

The programmes are likely to explore ‘serious’ themes, rather than representing the superficial events of life; they are likely to suggest that the viewer will be rewarded for seeking out greater symbolic or emotional resonance within the details of the programme. American quality television also tends to focus on the present, offering reflections on contemporary society, and crystallising these reflections within smaller examples and instances. The ‘everyday incidents’ [...] may be read symbolically, reflexively or obliquely in order that broader truths about life or society might be found⁷ (Cardwell, 2007, p. 26).

Há também nos programas de *quality TV* um encorajamento para que a audiência se engaje e dedique atenção para o que está assistindo, de modo a obter uma apreciação intensa. A demanda por este tipo de recepção é exposta através de aspectos como o uso de uma estrutura narrativa complexa, a abordagem de temas controversos e ambíguos, o uso de uma linguagem por vezes erudita, técnica, e até mesmo poética, e um ritmo acelerado. A velocidade com que a história anda faz com que o público precise se manter concentrado. “It also places the viewer into the active position that one takes up when making a critical judgement. The programme encourages us to interpret and evaluate it⁸” (Cardwell, 2007, p. 27). Muitas vezes são as nuances de abstração e estranhamento causados que encorajam o telespectador a interpretar o que está vendo, de forma a conferir sentido para os detalhes da narrativa.

Muitos dos seriados considerados “televisão de qualidade” são aqueles que se estruturam a partir de uma maior complexidade narrativa, a partir de uma hibridização entre os formatos clássicos de *serials* e *series*. Para Robert Thompson (2007), seriados como *Hill Street Blues* (criado por Steven Bochco e Michael Kozoll, NBC, 1981-1987), *St. Elsewhere* (criado por Joshua Brand e John Falsey, NBC, 1982-1988) e *Twin Peaks* (criado por Mark Frost e David Lynch, ABC, 1990-1991) preconizaram ainda nos anos 1980 e início dos 1990 um modo narrativo e estético “de qualidade” que viria a influenciar inúmeras produções dos anos 1990 e grande parte do que estrearia nos anos 2000.

A virada do século XX foi marcada por “changes in broadcast delivery, new systems of production and distribution, economic restructuring based on brand equity and market differentiation, and the rise to prominence of Home Box Office (HBO)”⁹ (McCabe & Akass, 2007a, p. 3). HBO, canal reconhecido por produzir seriados narrativamente complexos, construiu sua reputação e sua base de assinantes a partir das premissas postas no debate sobre *quality television* – existe uma larga bibliografia sobre o HBO e suas produções de qualidade (McCabe & Akass, 2007a, 2007b, 2008; Feuer, 2007; Thompson, 2007; Leverette, 2008; Santo, 2008; Bourdaa, 2011), que ressaltam, sobretudo o seu pioneirismo nesta seara. Outro canal televisivo que partilha de características semelhantes – sem, contudo, receber tanta atenção acadêmica – é o Showtime, que produziu e exibiu o seriado *Dexter*. Desde meados dos anos 1990, ambos os canais investem na produção original de seriados ficcionais que ajudaram a definir a noção de *quality TV*.

Tanto o HBO quanto o Showtime, são canais a cabo do tipo *premium* e não possuem intervalos comerciais: a renda das emissoras é obtida principalmente através da assinatura de seus telespectadores, que pagam uma taxa específica para obter os respectivos sinais nos seus aparelhos de TV por assinatura¹⁰. Desta forma, os canais *premium* tem maior autonomia para lidar com pressões de regulamentações governamentais e de organizações da sociedade civil que exigem a moderação ou a ausência de linguagem indecente, de cenas de nudez e sexo, de violência gráfica e de abordagem de temas controversos na programação. “The development of Quality Television on cable channels is easily understandable: series are not under the audience diktat and showrunners and producers have more freedom to create complex narratives and engaging story arcs¹¹” (Bourdaa, 2011, p. 34). Os canais *premium*, portanto, conseguem tratar de temas polêmicos com uma abordagem repleta de violência gráfica, nudez e palavrões, de um modo que jamais seria possível nos canais abertos, utilizando “explicit content as a way to position itself outside televisual normativity¹²” (Leverette, 2008, p. 125).

Entre os anos 1996 e 1999, o Showtime investia em seriados de ficção científica como *The Outer Limits*, *Stargate SG-1* e *Poltergeist: The Legacy*. Foi apenas nos anos 2000 que o canal exibiu seu primeiro seriado ficcional seguindo a lógica do *quality TV*, *Queer as Folk*. Nos anos seguintes, a grade de programação do Showtime foi aos

poucos sendo dominada pelos critérios de qualidade televisiva anteriormente mencionados, a ponto de atualmente só haver produções que se encaixam nestas premissas: *Homeland*, *Shameless*, *Masters of Sex*, *The Affair*, *Ray Donovan* e *House of Lies* são alguns exemplos.

Em meio ao padrão de *quality television* estabelecido pelo Showtime, estreou em 2006 o seriado *Dexter, corpus* de análise deste artigo. Criado por James Manos Jr. e baseado nos romances do autor Jeff Lindsay, o programa teve sua temporada final exibida em 2013; durante todo esse período, foi o seriado ficcional mais assistido do canal.

Estilo e a construção do personagem Dexter

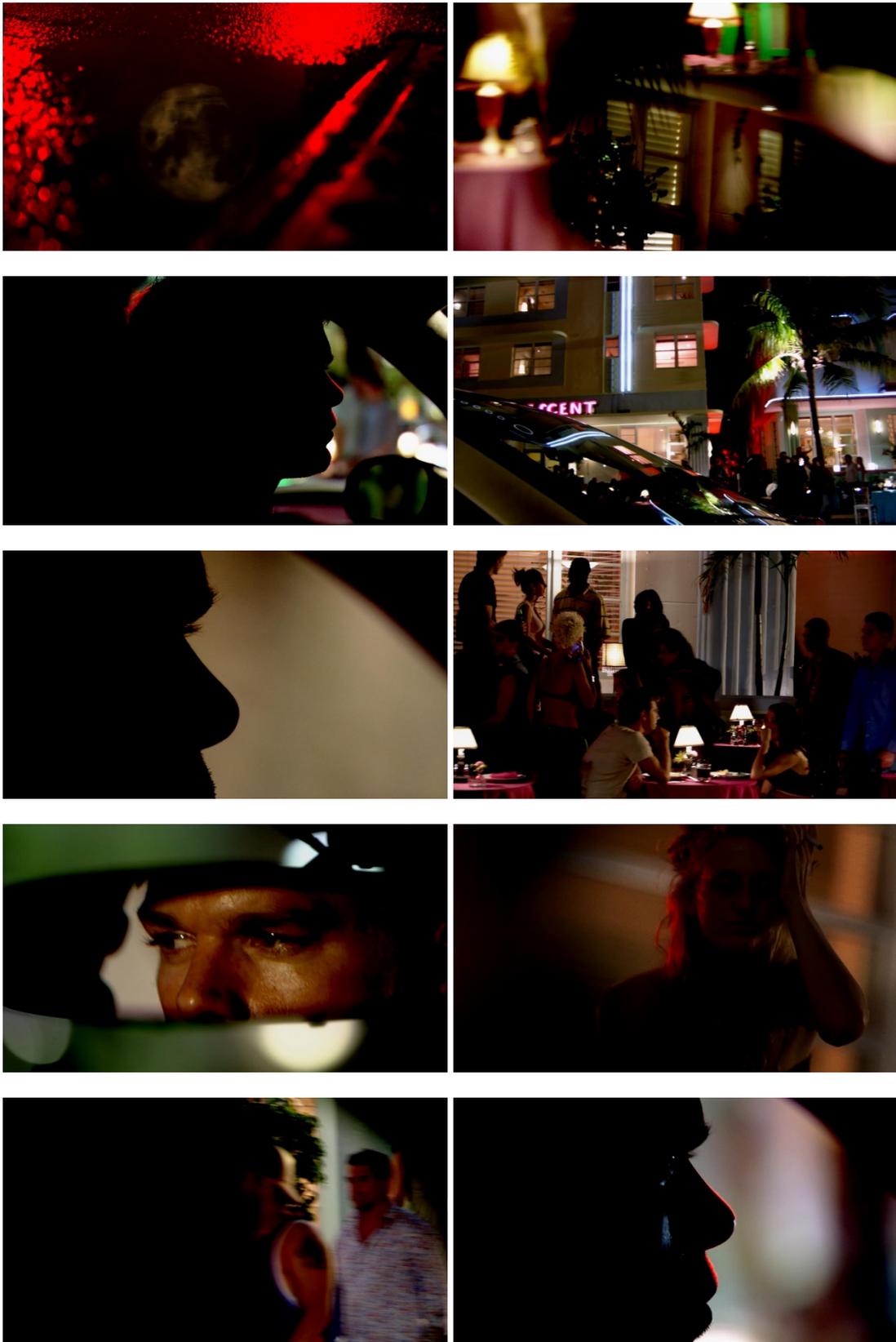
Dexter conta a história do personagem título, Dexter Morgan (interpretado por Michael C. Hall), um psicopata e *serial killer* que trabalha como analista forense na Polícia de Miami. Ele possui um código de ética, seguido rigorosamente, que o faz matar apenas aqueles que se encaixem em determinados critérios de seleção, como criminosos e outros *serial killers*.

Sendo um assassino que trabalha para a polícia, notamos no episódio analisado um contraste entre a representação destas duas facetas do personagem; ora ele é apresentando como uma pessoa amigável e sorridente no ambiente de trabalho, ora como um frio psicopata em busca de sangue. E acreditamos que as escolhas estilísticas empregadas em cada momento ajudam na construção do personagem – quiçá a determinam. Além da atuação e do roteiro, os enquadramentos, iluminação, cenários e música trabalham em conjunto para uma elaboração estilística arrojada.

O episódio piloto é, nas narrativas seriadas que se pretendem de longa duração, responsável pela apresentação dos personagens e de suas características primárias, pelo estabelecimento do tom da narrativa e pela introdução das principais tramas e subtramas que virão a se desenvolver nos episódios seguintes. Por esta razão, é notável o esforço tanto estilístico quanto narrativo de mostrar ao telespectador *quem de fato é Dexter*. Uma temática que virá a ser recorrente no seriado é justamente o embate entre as duas vidas que o protagonista leva, sendo então um ponto essencial para ser exposto ao telespectador desde o início.

Um olhar atento à primeira sequência do episódio nos revela um personagem sombrio, um predador à espreita de sua vítima. Isso nos é exposto tanto pela narração em voz over de Dexter, quanto pela imagem e som registrados na tela.

Figuras 1 a 10 – Capturas de tela da primeira cena do episódio piloto de *Dexter*.



Nesta cena, acompanhamos Dexter dirigindo pelas ruas de Miami. A câmera oscila entre dois tipos de enquadramento: ora mostra imagens movimentadas da rua e dos andantes em *travellings*, planos abertos ou closes médios, ora mostra enquadramentos em close-up de partes do rosto do personagem com uma câmera mais fixa, sem tantos movimentos bruscos, ou de seu perfil em contraluz. A montagem da cena oscila tomadas entre a rua e os closes em Dexter. Dois momentos se mostram sobremaneira interessantes para a construção visual da cena. Há um *travelling* mostrando as diversas figuras presentes na noite de Miami, com foco mudando de pessoa para pessoa em uma mesma tomada (ilustrado pela Figura 8, em que vemos um quadro com foco em uma mulher, com outra pessoa completamente desfocada passando na frente da câmera). Esta mudança frenética de foco constrói uma rua movimentada, repleta de figuras estranhas que se movimentam como estivessem em um frenesi. No momento seguinte, ilustrado nas Figuras 9 e 10, vemos a mesma rua, só que de dentro do carro de Dexter. Seu rosto está completamente desfocado na Figura 9, ao passo que na Figura 10 o foco muda da rua para o seu rosto.

Podemos extrair desta passagem um cuidado estilístico com a caracterização do personagem, trazendo à mente adjetivos como sombrio, misterioso, maligno. O olhar atento de Dexter em close-up, enquadrado através do reflexo no retrovisor do carro (Figura 7), e o perfil em contraluz, com uma luz de cor vermelha contornando sua silhueta (Figuras 3 e 10), são exemplos de como as escolhas estéticas corroboram para a construção desta faceta do personagem.

Durante esta cena, uma narração em voz over de Dexter ajuda o telespectador a se situar na história e, associado com os enquadramentos e iluminação que conferem um ar sombrio ao personagem, apresentam as características primeiras dele. “Essa é a noite. E vai acontecer de novo, e de novo. Tem que acontecer. Bela noite. Miami é uma ótima cidade. Adoro a comida cubana, sanduíches de carne de porco, meus favoritos. Mas eu estou faminto por algo diferente agora” (tradução livre), narra Dexter com voz firme.

Ao longo do episódio analisado, Dexter aparece em outros momentos similares, como é possível visualizar nas Figuras 11 a 14. Em todos esses momentos, o personagem é mostrado ao telespectador como o *serial killer* que ele de fato é; isso ocorre geralmente quando ele está sozinho ou na presença de uma de suas vítimas. Percebemos a recorrência de uma iluminação em chave baixa.

Figuras 11 a 14 – Capturas de tela de Dexter em momentos sombrios.



A outra faceta de Dexter é aquela que ele mostra aos seus amigos, familiares e colegas de trabalho: uma pessoa “normal”. A encenação destes momentos conta muito com a performance do ator, sempre com ar amigável, sorridente. A narração do personagem expõe ao telespectador que ele está sempre fingindo reações humanas: sentimentos, expressões, sociabilidade. E assim o faz para esconder de todos quem de fato é, um psicopata desprovido de sentimentos. Importante pontuar, contudo, que Dexter não finge para o telespectador, que é colocado como cúmplice e confidente do personagem. Isso ocorre através da narração: enquanto vemos na tela um Dexter amigável e sociável, ouvimos em voz over o que ele realmente está pensando naquele momento.

Figuras 15 a 18 – Capturas de tela de Dexter fingindo ser “normal”.



Os enquadramentos e iluminação escolhidos para esses momentos são convencionais: planos médios e closes, sem contraluz nem inclinação angular, como vemos nas Figuras 15 a 18. Pelo contraste apresentado, tanto narrativo quanto estilístico, fica claro ao espectador que a relação entre as duas personalidades de Dexter será objeto de atenção ao longo do seriado. A opção pela caracterização via contraste ajuda a estabelecer no curso do episódio quem *de fato* é Dexter Morgan.

Como pontuado, a narração em voz over de Dexter cumpre importante papel na caracterização do personagem. Utilizado muitas vezes de forma irônica, esta narração aproxima o personagem do telespectador, criando uma relação de intimidade e cumplicidade: no piloto, apenas o público conhece o verdadeiro Dexter Morgan. Tomemos como exemplo a passagem ilustrada pela Figura 17. Nesta cena, o personagem entra no departamento de homicídios da Polícia Metropolitana da Miami, seu local de trabalho, com uma grande caixa de donuts na mão. Ele está sorrindo e cumprimenta todos pelo caminho, oferecendo donuts, perguntando sobre suas famílias, sendo cordial e até fazendo uma piada. Essas tomadas são sempre em plano médio e close-up médio. Mas quando o personagem se distancia um pouco dos demais, ficando num local relativamente reservado, a câmera se aproxima de seu rosto, enquadrando-o em um close-up (Figura 19), momento exato em que a narração em voz over começa: “Sal da terra esse pessoal. E trabalham duro. Mas com a taxa de resolução de homicídios em 12%, Miami é um ótimo lugar para mim. Um ótimo lugar para aperfeiçoar minha habilidade”. Ao narrar isto, a montagem oscila entre o rosto de Dexter (Figura 19) e um plano subjetivo, olhando os policiais que ele acabara de oferecer donuts (Figura 20).

Figuras 19 e 20 – Dexter observa seus colegas policiais.



O enquadramento próximo ao seu rosto, o plano subjetivo e a narração corroboram para criar um laço de proximidade entre personagem e telespectador: Dexter está falando apenas para nós o que ele está pensando, e visualizamos em tela tanto seus olhos quanto o objeto de sua atenção. A narração deixa claro que Dexter está fingindo apenas para os policiais no local da ação, e não para seu público. A proximidade e intimidade criadas a partir de momentos como esse acabam se revelando essencial para que haja simpatia pelo personagem; que, não devemos esquecer, é um *serial killer*.

Ao longo do episódio, outro componente estilístico – e narrativo – entra em jogo para corroborar tanto com a construção do personagem quanto na criação de um vínculo de empatia entre Dexter e telespectador. São os *flashbacks*, que narram sua infância e adolescência. Neles, vemos um jovem confuso, que revela ao seu pai a vontade de matar.

Figuras 21 e 22 – *Flashbacks* mostram o passado de Dexter.



Recurso bem convencional para mostrar o passado de personagens, os *flashbacks* expõem ao telespectador as origens de Dexter, explicando como começou seu desejo de matar e nos mostrando como era o relacionamento com seu pai, Harry. Os *flashbacks* também contribuem para explicar como foi criado o seu “código de ética”, as regras que o fazem matar apenas assassinos, pessoas que “mereçam” morrer. Foi seu pai que criou estas regras, para tentar proteger seu filho quando percebe que ele é um psicopata. Chamado de “Código de Harry”, este elemento é uma das características definidoras do caráter de Dexter; é este código que, de certa forma, transforma o personagem num justiceiro e faz com que o público crie empatia mais facilmente. É

bom pontuar, contudo, que o seu intuito principal é matar e se satisfazer com o processo, sendo a “justiça” apenas uma consequência de seus atos.

Considerações finais

Pelas limitações próprias de um artigo deste tipo, é inviável estender a todos os episódios da primeira temporada de *Dexter* uma análise como a que foi desenvolvida: isso acrescentaria ao *corpus* mais 11 horas de material analítico. Desta forma, a análise foi centrada no episódio piloto, o que pode nos atrair para uma visão que não necessariamente corresponda à série como um todo. Portanto, é importante pontuar que as características próprias de um episódio piloto de um seriado televisivo foram definidoras para a análise executada. Um piloto deve apresentar os personagens e tramas de maneiras que interessem ao telespectador, que o convença a continuar assistindo o programa.

O destaque conferido à caracterização do personagem título é tamanho que se torna impossível não notar: o contraste entre as duas facetas, a narração que expõem o verdadeiro Dexter mesmo quando ele está em situações nas quais tem que fingir que é “normal”, e os flashbacks que explicam seu passado. O estilo de *Dexter* e sua inserção em uma lógica de *quality TV* apontam para o uso de recursos sofisticados que auxiliam na narração das histórias e que se prestam a caracterizar o personagem.

As tramas, subtramas e demais personagens ficaram de fora da nossa análise, mas merecem atenção em estudos posteriores. Um tema caro às narrativas seriadas de longa duração, a repetição, também deverá ser pontuada futuramente. Pensar em *recorrências estilísticas* em seriados parece ser um caminho frutífero para a expansão da análise de estilo iniciada neste trabalho. Trato aqui não de analisar rigorosamente todos os episódios do seriado – que são 96 – mas sim de propor reflexões para se pensar numa forma de estilo que supostamente se mantém – e/ou se quebra – ao longo do programa. Butler (2010) defende que um trecho analisado (o recorte) pode funcionar como uma metonímia, a figura de linguagem em que o todo é explicado a partir de um pedaço deste todo. Assim, recortes bem feitos de um seriado podem ser utilizados para o desenvolvimento de uma análise de estilo. Pesquisas futuras poderão seguir por este caminho.

Referências

- Aumont, J. (2008). *O cinema e a encenação*. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia.
- Bordwell, D. (2008). *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, Brasil: Papirus.
- Bourdaa, M. (2011). Quality Television: construction and de-construction of seriality. Em M. A. Pérez-Gómez (Ed.). *Previously On: Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*. Sevilla, Espanha: Frame.

- Butler, J. G. (2010). *Television Style*. Nova Iorque, EUA: Routledge.
- Butler, J. G. (2012). *Television: critical methods and applications*. Nova Iorque, EUA: Routledge.
- Caldwell, J. T. (1995). *Televisuality: style, crisis and authority in American television*. Nova Jersey, EUA: Rutgers.
- Cardwell, S. (2007). Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. Em J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres, Inglaterra: I.B.Tauris.
- Feuer, J. (2007). HBO and the Concept of Quality TV. Em J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres, Inglaterra: I.B.Tauris.
- Fiske, J. (2001). *Television culture: popular pleasures and politics*. Londres, Inglaterra: Taylor & Francis e-Library.
- Jacobs, J. & Peacock, S. (2013). Introduction. Em J. Jacobs & S. Peacock (Eds.). *Television Aesthetics and Style*. Nova Iorque, EUA: Bloomsbury.
- Leverette, M. (2008). “Cocksucker, Motherfucker, Tits”. Em M. Leverette, B. L. Ott & C. L. Buclkey (Eds.), *It's not TV: watching HBO in the post-television era*. Nova Iorque, EUA: Routledge.
- McCabe, J. & Akass, K (2007a). Introduction: Debating Quality. Em J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres, Inglaterra: I.B.Tauris.
- McCabe, J. & Akass, K (2007b). Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV. Em J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres, Inglaterra: I.B.Tauris.
- McCabe, J. & Akass, K (2008). It's not TV, it's HBO's original programming: producing quality TV. Em M. Leverette, B. L. Ott & C. L. Buclkey (Eds.), *It's not TV: watching HBO in the post-television era*. Nova Iorque, EUA: Routledge.
- Santo, A. (2008). Para-television and discourses of distinction: The culture of production at HBO. Em M. Leverette, B. L. Ott & C. L. Buclkey (Eds.), *It's not TV: watching HBO in the post-television era*. Nova Iorque, EUA: Routledge.
- Sewell, P. W. (2010). From Discourse to Discord: Quality and Damedy at the End of the Classic Network System. *Television and New Media*, 11 (4), 235-259.

Thompson, R. J. (2007). Preface. Em J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres, Inglaterra: I.B.Tauris.

Notas

¹ Isto não implica dizer que não haverá inovações ou mudanças de estilo nos episódios seguintes, mas argumentamos que mudanças bruscas no estilo são raras, e por vezes reservadas a ocasiões específicas, como finais de temporada, passagens lúdicas ou sonhos de personagens.

² Butler (2010) defende que todos os programas televisivos contêm estilo; todos são produzidos a partir de escolhas dos profissionais envolvidos em busca da maneira desejada de se contar as histórias. Não é necessário ser exagerado para que se reconheça o estilo de um programa.

³ Geralmente, as estilísticas analítica e avaliativa são construídas a partir da estilística descritiva, e a estilística história pode engajar as outras três correntes, mas eu acho metodologicamente esclarecedor separar estes quatro aspectos para examinar as suposições fundamentais sobre estilo na televisão e seu funcionamento (Tradução livre).

⁴ Embora reconheçamos a importância de Bordwell para a área, neste artigo escolhemos dar foco à visão de Butler, por partilharmos com ele a defesa por um estilo próprio da televisão e métodos de se analisá-lo.

⁵ Minha abordagem fundamental para a história do estilo televisivo é que o estilo existe na intersecção entre economia, tecnologia, padrões industriais, e códigos semióticos/estéticos; e cada um desses elementos tem sua própria história semi-independente (Tradução livre).

⁶ A estratégia de “quality television” se baseou em passes econômicos e discursivos, no qual a qualidade de um programa, a audiência que ele atrai e os bens e serviços ofertados para esta audiência dependem da habilidade das pessoas certas – críticos, programadores, consumidores sofisticados – em reconhecer a qualidade quando a vê, e ainda assim a qualidade não é concretamente definida. De fato, a qualidade não pode ser concretamente definida, senão perderia sua mística enquanto uma forma de conhecimento especial e sua utilidade como uma ferramenta para distinção (Tradução livre).

⁷ Os programas tendem a explorar temas “sérios”, mais do que representar os eventos superficiais da vida; eles tendem a sugerir que o espectador será recompensado por buscar maiores ressonâncias simbólicas e emocionais dentro dos detalhes do programa. A televisão americana de qualidade também tende a focar no presente, oferecendo reflexões sobre a sociedade contemporânea, e cristalizando estas reflexões dentro de exemplos e instâncias menores. Os “incidentes do dia a dia” ... devem ser lidos de forma simbólica, reflexiva ou oblíqua, a fim de que amplas verdades sobre a vida ou sobre a sociedade sejam encontradas (Tradução livre).

⁸ Isto também coloca o espectador na posição ativa de quem se ocupa de fazer um julgamento crítico. O programa nos encoraja a interpretar e avaliar (Tradução livre).

⁹ Mudanças na transmissão via *broadcasting*, novos sistemas de produção e distribuição, reestruturação econômica baseada no valor da marca e na diferenciação de mercado, e a ascensão à proeminência do Home Box Office (HBO) (Tradução livre).

¹⁰ A renda do canal também é obtida por outras formas de publicidade, como patrocínios e *product placement*. Contudo, reitera-se a inexistência de intervalos comerciais nos moldes da televisão aberta.

¹¹ O desenvolvimento de Televisão de Qualidade nos canais a cabo é facilmente compreensível: os seriados não estão sob a ditadura da audiência e os showrunners e produtores têm maior liberdade para criar narrativas complexas e arcos de histórias envolventes (Tradução livre).

¹² Conteúdo explícito como uma forma de se posicionar fora da normatividade televisiva (Tradução livre).