

## **Construção da trama e complexidade narrativa na primeira temporada de *Mad Men***

Por Rodrigo Cássio Oliveira, Pedro da Costa Novaes e Jarleo Barbosa Valverde de Oliveira \*

**Resumo:** Ao analisar a primeira temporada da série televisiva *Mad Men* (2007-2015), o objetivo deste artigo é demonstrar que, nesta obra, alguns dos princípios fundamentais da narrativa clássica são aprimorados e até contrariados em função de uma engenhosa complexidade narrativa, tomando como referência a definição deste conceito em Jason Mittell. A análise será delineada em três eixos que exemplificam em *Mad Men* a construção da trama de narrativa complexa: o problema da identidade do protagonista, as falsas viradas de roteiro e a relação entre tramas longas e tramas curtas segundo o modelo de uma espiral dramática.

**Palavras-chaves:** Narratologia, Complexidade narrativa, Séries de TV.

**Abstract:** Through an analysis of *Mad Men's* first season, the goal of this essay is to demonstrate how some of the fundamental principles of classical narrative are refined and even contradicted by this TV series due to its ingenious narrative complexity, as defined by Jason Mittell. Our analysis of *Mad Men's* first season follows three lines of investigation exemplifying its narratively complex plot construction: the issue of the protagonist's identity, the false turning points and the relationship between long and short plots following the model of a dramatic spiral.

**Key Words:** Narratology. Narrative Complexity. TV Series.

**Fecha de recepción:** 19 de enero de 2016.

**Fecha de aceptación:** 07 de marzo de 2017.

## Introdução

A narrativa audiovisual clássica tem por princípio a elaboração de tramas em que os acontecimentos relevantes para os personagens são apresentados de modo a estimular o espectador para o reconhecimento da linearidade (causa-efeito) e a organização mental da fábula (história). Deste modo, uma parte importante da realização bem sucedida de uma narrativa clássica consiste em equacionar corretamente a oferta e a omissão dos dados que constituem a fábula, estabelecendo conflitos e preparando as situações em que a explicitação das informações levam à resolução e ao relaxamento deles.

Essa estrutura narrativa está detalhada no trabalho de David Bordwell (1986) sobre as normas que regeram a produção do cinema clássico hollywoodiano, e certamente tem ressonâncias significativas nas narrativas seriadas da televisão. Todavia, a sua recorrência como estrutura mais ou menos sólida nas ficções televisivas não parece suficiente para dispensar uma apreciação mais específica dos aspectos que constituem a serialidade em sua particular diferença em relação aos filmes. Esse é o ponto de partida de Jason Mittell para as suas investigações sobre as estratégias de *storytelling* do modelo de complexidade narrativa que floresceu em seriados de televisão no final dos anos 1970, continuando a desenvolver-se no presente, a ponto de “podermos considerar o período que abrange dos anos 1990 até hoje como o da era da complexidade televisiva” (Mittell, 2012: 31).

As narrativas complexas possuem como característica básica uma inclinação deliberada para a experimentação e a inovação, tensionando as regras da ficção tradicional, tanto do ponto de vista da estruturação da trama e do estilo narrativo como do ponto de vista da relação com o espectador. Atentos ao projeto atual de reconhecimento e compreensão das diferentes formas de

manifestação da complexidade televisiva contemporânea levado a cabo por Jason Mittell – em diálogo com outros autores que se dedicam ao estudo da TV em perspectivas diversas, como Steven Johnson (2012) ou Kristin Thompson (2003) –, interessa-nos identificar aqui algumas características deste modelo narrativo presentes na série *Mad Men*, produzida e exibida em sete temporadas (2007-2015) pela emissora norte-americana AMC. A seguir, vamos tratar especificamente de três tópicos relativos à primeira temporada de *Mad Men* que atestam a complexidade no âmbito da construção da trama dessa série televisiva.

### **O problema da identidade de Donald Draper**

*Mad Men* trata das relações profissionais e pessoais entre os proprietários e funcionários de uma agência de publicidade nova-iorquina nos anos 1960, a Sterling Cooper Corporation. Embora dividida em núcleos mais ou menos aprofundados em função dos principais personagens, a ação da trama se concentra em torno da vida de Donald Draper (Don), diretor de criação e profissional mais valioso da agência. Na primeira temporada, Don é apresentado sob diferentes perspectivas, de modo que a sua atuação profissional e o convívio com colegas de agência são contrapostos à vida familiar e pessoal, preenchidas, de um lado, pela relação com a esposa Betty e os dois filhos do casal, e, de outro, por uma série de relacionamentos fortuitos ou ligeiramente duradouros com outras mulheres.

Entre os âmbitos doméstico e do trabalho (e as vias de escape fugazes nas quais Don mantém suas relações secretas), a trama de *Mad Men* obedece ao princípio da conciliação entre os regimes episódico e de serialidade, determinando um “equilíbrio volátil” (Mittell, 2012: 36) por meio do qual não é necessário um fechamento da trama em cada episódio. Esse modelo viabiliza a

manutenção da continuidade e a centralização da trama, de maneira que são possíveis desenvolvimentos imprevistos a partir das relações entre os personagens, que evoluem em momentos diversos da série.

Como vamos tratar mais adiante, esta interação dinâmica entre tramas curtas (dentro dos episódios) e alongadas (em toda a série, ou durante vários episódios) pode ser analisada, por si só, como um traço variável das narrativas televisivas complexas, possuindo a sua própria configuração em *Mad Men*. É em virtude dela que podemos destacar a condução *ao modo complexo* de um dos problemas fundamentais que orientam a serialidade na primeira temporada: o da falsa identidade do protagonista, cujo nome de nascimento é Dick Whitman, e apenas depois de determinados acontecimentos assumiu a identidade de Donald Draper.

Uma parte considerável da atração que sustenta o protagonismo de Don se instala a partir da consciência que o espectador possui de suas relações secretas. A discrição que ele conserva no trabalho e a ocultação dessas relações para Betty, por razões óbvias, fazem com que o espectador tome consciência de fatos e experiências da vida do protagonista que outros personagens fundamentais não sabem, ou apenas sabem parcialmente e de maneira muito pouco esclarecida. Essa cumplicidade com o espectador é edificada como um pacto implícito desde a primeira cena em que o personagem aparece, no episódio piloto, visitando Midge, uma jovem com a qual se relaciona e partilha dúvidas a respeito de uma campanha para a empresa de cigarros Lucky Strike. Ainda não sabemos quase nada de Don, mas o acompanhamos pedindo Midge em casamento durante a visita amorosa. A narrativa de *Mad Men* é bastante cuidadosa em apresentar com o máximo de vagariedade a identidade de Don, que vai se revelando em camadas.

Somente ao final do episódio piloto o espectador passa a ter pleno conhecimento de que ele é publicitário, casado e pai de dois filhos.

A apresentação de Don no piloto já se opõe ao princípio clássico que prescreve um alto grau de clareza e o máximo de disponibilidade de informações para que os espectadores reconheçam os personagens como seres bem determinados psicológica e socialmente.<sup>1</sup> No modo clássico, podemos compreender que essa prontidão da trama na explicitação dos personagens tem o objetivo de facilitar o mergulho na ação, uma vez que o conhecimento do espectador sobre *quem são aquelas pessoas* encaminha a formulação mental de conjecturas, equacionando expectativas legítimas com a capacidade da narrativa de cativar e surpreender, despertando o interesse para problemas que colocam os personagens em confronto (e, claro, também para as soluções destes problemas). Em *Mad Men*, como exemplo de um modo complexo de construção da trama, a relação do espectador com o protagonista se dá em uma via de mão dupla.

Por um caminho, a trama nos fornece informações que dão acesso a um personagem de muitas contradições, ao mesmo tempo estável e instável, autossuficiente e dependente, seguro de seus atos, mas também impetuoso e por vezes disposto a abandonar tudo repentinamente. Por outro caminho, embora tenhamos um acesso privilegiado às experiências de Don, a trama negligencia as informações a respeito de sua identidade anterior, estabelecendo a sua revelação como o principal problema e aparente ponto de virada da primeira temporada. O resultado desses dois caminhos, porém, dá

---

<sup>1</sup> Nesse sentido, para seguir na referência aos estudos cinematográficos sobre a estrutura narrativa clássica, Don estaria mais próximo da condição de personagem do cinema de arte, em que Bordwell (1986: 18) observa uma “ausência de personagens consistentes e orientados” (“absence of consistent and goal-oriented characters”).

margem ao entendimento do que há de mais autoral em *Mad Men*, e que geralmente decide a aprovação ou reprovação de sua audiência.

Trabalhando com a complexificação da narrativa, a série faz com que toda a ação convirja para uma amplificação da densidade psicológica dos personagens, sobretudo de Donald Draper. Na contramão do modo clássico, a trama não privilegia a ação, e daí decorrem algumas manifestações correntes de descontentamento por espectadores insatisfeitos pela impressão de que, na série, *nada acontece* – uma interpretação que capta superficialmente a complexidade da trama, mas resvala em uma objeção que desvia do que está sendo oferecido em termos de experiência estética narrativa. Em *Mad Men* nunca se trata de fazer com que os personagens se relacionem para que os problemas sejam resolvidos e as expectativas do espectador sejam sanadas, mas sim, ao contrário, de fazer com que as resoluções dos problemas contribuam para um aprofundamento dos personagens, centralizando-os como o foco de maior interesse da curiosidade e da atenção dos espectadores.

Fazendo um paralelo com a explicação buscada por Mittell na ideia de *estética operacional* que Neil Harris utilizou em seu estudo *The Art of P. T. Barnum* (1973), podemos dizer que os espectadores de *Mad Men* substituem a pergunta sobre *o que vai acontecer?* pela pergunta *o que o motivou a fazer isso?*. Por esse motivo, o principal problema narrativo da primeira temporada de *Mad Men*, a revelação da identidade de Don não conduz a uma efetiva virada de roteiro, passa longe de ser uma experiência catártica (não gera um *clímax*) e não faz avançar a trama para nenhuma direção que já não estivesse em curso na narrativa. O espectador é motivado a acompanhar, antes de tudo, os impactos causados pela existência deste segredo na constituição psicológica de Don, deixando para o segundo plano uma fruição fixada nas consequências, para a trama, da revelação de informações.

Antes de apontarmos um exemplo significativo de como *Mad Men* resolve o problema da identidade de Don, é preciso detalhar um pouco mais a ideia de virada narrativa, bem como a maneira como ela é contornada na trama desta série, estabelecendo como um dado de estilo o princípio de *falseamento* dos pontos de virada.

### **Falseamento dos pontos de virada**

Os pontos de virada são uma das pedras angulares da construção de tramas na dramaturgia clássica. Mais drásticos ou menos drásticos, os eventos que *viram* a trama propiciam surpresas ao espectador e alteram o curso da narrativa. Uma rápida consulta a manuais de roteiro de cinema, amplamente disponíveis no mercado atual, dá conta da importância dos pontos de virada. É quase um lugar-comum, por exemplo, dizer que todo filme tem uma estrutura em três atos, cujos marcos divisórios são justamente as viradas ao final do primeiro e do segundo ato (Field, 2001). Outro modelo bastante difundido sugere uma estrutura em oito grandes sequências, igualmente separadas por pontos de virada (Sokoloff, 2011 e Gullino, 2004). Referindo-se aos filmes hollywoodianos contemporâneos, Thompson defende que, na maioria das obras, uma divisão padrão em quatro grandes segmentos é sempre respeitada, complementando com a observação de que os

Pontos de virada quase invariavelmente estão relacionados aos objetivos dos personagens. Um ponto de virada pode ocorrer quando o objetivo de um protagonista se cristaliza e é por ele ou ela articulado (...) ou um ponto de virada pode sobrevir quando um objetivo é atingido e substituído por outro. (...) Eles

nem sempre equivalem aos momentos de maior tensão dramática (Thompson, 1999: 29-33).<sup>2</sup>

Se a trama pode ser entendida como a relação de causa e efeito entre os eventos que formam uma história, os pontos de virada devem ser vistos como os eventos que se destacam como principais agentes causais dentro da própria trama, influenciando a direção e a qualidade não apenas dos eventos diretamente relacionados aos personagens e ações que determinam a virada, mas também de toda a cadeia narrativa ou, pelo menos, de grande parte dela. O cinema narrativo nos oferece infinitos casos para ilustrar esse processo. Se Frodo não se oferecesse para servir de portador do Anel em Valfenda, por exemplo, a história de *O Senhor dos Anéis: a Sociedade do Anel* (Peter Jackson, 2001) seria completamente diferente. Quando Benjamín Espósito descobre, pelas fotografias de Ricardo Morales, que Isidoro Gómez é o assassino de Liliana Coloto, a trama de *O segredo dos seus olhos* (Juan José Campanella, 2009) sofre uma guinada, passando a contar a história da busca de Isidoro. Quando o personagem é preso e confessa o crime, a trama ganha novos contornos, voltando-se para o injusto e violento sistema político argentino que põe a vida de Benjamín em perigo e ocasiona a sua fuga de Buenos Aires.

Nos formatos seriados televisivos, a importância e o emprego dos pontos de virada é variável. Nas novelas, a concentração das narrativas em relações interpessoais e a assimilação do melodrama como gênero dominante relegam a trama a um *status* secundário, o que diminui a relevância dos pontos de virada. Nas séries, por outro lado, a importância deles é considerável, inclusive

---

<sup>2</sup> "Turning points almost invariably relate to the characters' goals. A turning point may occur when a protagonist's goal jells and he or she articulates it (...) Or a turning point may come when one goal is achieved and another replaces it. (...)They are not always the same as the moments of highest drama."



quando nos referimos às produções que representam a vertente da complexidade narrativa. Mittell observa que as muitas tramas paralelas e o entrelaçamento de arcos dramáticos longos e curtos produzem uma frequente dependência estrutural de pontos de virada mais ou menos intensos, cujas aplicações, naturalmente, devem ser apreciadas caso a caso. Por esse motivo, nas narrativas complexas,

o desenvolvimento da trama tem posição muito mais central, possibilitando emergir um relacionamento e um drama associado às personagens a partir do desenrolar do enredo e, dessa forma, atribui ênfase de maneira reversa às novelas (Mittell, 2012: 37).

Em sua própria especificidade, a narrativa de *Mad Men* tem como marca característica a recorrência de ironia em torno da própria ideia de ponto de virada. A inclinação poética da série pende menos ao oferecimento de uma fruição derivada dos direcionamentos e redirecionamentos da trama que para uma progressiva revelação dos personagens. A fruição não está apenas *na diegese*, mas também na apreciação de sua engenharia, dando margem a uma experiência de caráter barroco<sup>3</sup> em que entramos “não apenas para sermos inseridos num mundo narrativo, mas também para ver as engrenagens funcionando, nos maravilhando com a artimanha necessária para realizar tais pirotecnias narrativas” (Mittell, 2012: 42). Com efeito, o espectador das séries atuais tende a não desejar simplesmente a diversão e a emoção de acompanhar o fluxo de uma narrativa. Ele também se interessa por olhá-la *de fora*, encantando-se com os engenhosos recursos utilizados pelos realizadores para construí-la.

---

<sup>3</sup> Em Calabrese (1999), encontramos algumas das primeiras formulações para a contemporaneidade de uma reflexão sobre o conceito de neobarroco tendo como objeto de estudo as séries de TV.

Um aspecto que integra a recepção do público envolve participação ativa em uma estética da repetição por meio do princípio da variação sobre o tema. O princípio neobarroco do virtuosismo integra a estratégia de ‘variação sobre o tema’. Virtuosismo e variação sobre o tema contam com o ativo engajamento de um público familiarizado com episódios anteriores da série (Ndalianis, 2005: 95).<sup>4</sup>

De acordo com este princípio de virtuosismo e variação sobre o mesmo tema (uma estética da repetição), os eventos narrados em *Mad Men*, na medida em que investem na progressão dos personagens, relativizam a importância – recomendada pelos manuais da dramaturgia clássica – de que a ação conduza-os a objetivos claros e bem definidos. Um dos expedientes frequentemente observados na primeira temporada, responsável por relacionar criativamente o abrandamento da ação e a chave irônica com que os eventos narrativos são tratados, diz respeito àquilo que poderíamos chamar de *falsos pontos de virada*.

Em vários momentos, a narração lança mão de nosso conhecimento, como espectadores, dos princípios narrativos clássicos, de modo a criar a expectativa de que um importante ponto de virada está para acontecer. Não obstante, logo em seguida, a narração quase sempre esvazia essa expectativa, contrariando a hipótese de que o evento mostrado tem um papel relevante na linha de causalidade da trama. Em outras palavras, o que parece fadado a ter profundas consequências sobre o futuro dos personagens acaba por não ter qualquer impacto, conduzindo a uma percepção irônica da própria estrutura narrativa – um distanciamento que coaduna com a autoconsciência típica das narrativas complexas.

---

<sup>4</sup> “An integral aspect of audience reception involves active participation in an aesthetic of repetition through the principle of variation on a theme. Integral to the strategy of ‘variation of a theme’ is the neo-baroque principle of virtuosity. Virtuosity and variation of a theme rely on the active engagement of an audience familiar with prior episodes in the series.”

Ao mesmo tempo, os falsos pontos de virada em *Mad Men* quase sempre resultam em revelações importantes sobre o caráter dos personagens e a natureza do mundo da história – uma das três dimensões da narrativa, segundo Bordwell (2007). Isso não significa que pontos de virada convencionais, cuja principal função é fazer avançar a narrativa, não existam absolutamente em *Mad Men*. Todavia, no que diz respeito àquilo que define e distingue a dramaturgia da série, eles são sempre secundários, se comparados com as suas versões *falseadas*.

Tratemos, então, de um exemplo extraído da primeira temporada que permite visualizar a ocorrência de um falso ponto de virada, justamente em uma ocasião na qual a identidade de Donald Draper é problematizada pela trama. Em *Nixon vs. Kennedy*, episódio 12, Peter Campbell descobre o grande segredo do diretor de criação, isto é, o fato de que ele se chama Dick Whitman, tendo trocado de identidade com um soldado morto durante a Guerra da Coreia para conseguir desertar do exército. Numa sequência cheia de suspense, Campbell chantageia Don, exigindo que ele o promova a diretor de atendimento da Sterling Cooper; caso contrário, o seu crime de guerra seria revelado a Bert Cooper, um dos donos da empresa.

O dilema de Don se desdobra por toda a segunda metade do episódio, incluindo *flashbacks* dos eventos que motivaram a troca de identidades durante a guerra. Assistimos, também, uma cena de Don com Rachel Menken, uma de suas amantes, a quem ele faz a inesperada proposta de abandonar Nova Iorque e começar uma nova vida distante de Manhattan e das famílias atuais de ambos. A tensão desse encontro prepara a expectativa de um marcante ponto de virada. Essa tensão aumenta na sequência em que Don desafia Campbell a efetivamente revelar seu segredo para Cooper, e os dois caminham, vacilantes, até a sala do dono da agência. Em uma sequência com

os dois personagens já no interior do escritório e em frente à mesa de Cooper, Campbell finalmente conta a verdade, e tudo indica que chegamos ao *clímax* do episódio. Entretanto, para nossa surpresa (e também dos personagens), o dono da agência não dá nenhuma importância ao fato, respondendo que os Estados Unidos foram construídos em cima de mentiras muito piores. “Um homem é o lugar onde se encontra”, diz Cooper, para logo depois justificar que haveria mais lucro em manter Donald Draper na agência a penalizá-lo de alguma maneira por ter mentido. No desfecho da cena, já atingido o falso-*clímax*, Cooper concede liberdade ainda maior a Don, permitindo que ele demita Campbell, se assim o desejar.

De forma irônica, o que se anunciava como grande ponto de virada para Don se esvazia, ressaltando traços importantes do caráter de Bert Cooper e da moral prevalecente no mundo publicitário. O evento também gera suspense em relação à decisão de Don sobre o destino de Campbell. Não obstante, o episódio é encerrado sem que a situação do chantagista seja decidida. Quando a série retorna no episódio seguinte, ele simplesmente continua na agência, agora sob comando de Duck Philips, recém-contratado como Diretor de Atendimento. O revide de Don a Campbell não chega na sequência de linha de ação que levou ao falso-*clímax* do episódio 12, mas sim por meio da decisão sobre a contratação de Peggy Olson como redatora responsável pela conta do sogro de Campbell – em detrimento do próprio – no final do episódio 13, *The Wheel* (que é também o último da temporada).

Mais dois falsos pontos de virada ocorrem neste mesmo episódio. Tão logo Don promove Peggy a redatora, descobrimos que ela está prestes a dar à luz um filho de Campbell. A temporada se encerra assim que o bebê nasce, sem que saibamos como Peggy lidará com o problema, e tampouco quais as consequências que o nascimento desta criança provocará em sua carreira. Não

apenas o evento parece ser um importante ponto de virada na vida de Peggy, como se converte, aparentemente, em um gancho para a próxima temporada, inaugurando uma nova linha de ação a ser desenvolvida (um novo problema na trama).

Apesar disso, no começo da segunda temporada, Peggy já está de volta ao trabalho, e o destino do bebê só vem a ser explicado em outros episódios, de forma breve e jamais central para a ação. O que parecia uma irrecusável inflexão para a personagem e para a trama não altera nada do seu curso, embora o acontecimento faça de Peggy uma personagem muito mais densa – ela foi capaz de esconder a gravidez de todos na agência, é capaz de ignorar a existência do filho (será um transtorno?), não hesita em deixá-lo com a irmã para perseguir seus objetivos profissionais etc.

Ainda em *The Wheel*, a narrativa constrói uma grande tensão em torno da possibilidade de que Betty Draper tome consciência das infidelidades conjugais do marido. Isso se soma ao conflito pela recusa de Don em acompanhá-la com as crianças em uma viagem para a casa de seus pais, no Dia de Ação de Graças. Quando Don toma conhecimento do suicídio de Adam, seu irmão mais novo, a narrativa sinaliza que o evento poder causar um impacto relevante em seu destino. Essa expectativa se intensifica durante a apresentação da campanha para a Kodak, ocasião em que Don utiliza fotos de sua família, declarando a sua importância e emocionando a todos na sala de reuniões da Sterling Cooper Corporation. Passada a reunião de trabalho, Don volta para casa, nostálgico, em meio ao clima geral de celebração pelo feriado nacional que se aproxima. Tudo parece anunciar aqui uma mudança de comportamento importante, que deixaria para trás a ambivalência emocional tão característica do comportamento do protagonista.

A solução dessa expectativa se dá com duas versões de uma mesma cena, apresentadas consecutivamente no desfecho do episódio. Na primeira versão, Don chega em casa e encontra Betty e as crianças prontas para a viagem no feriado. Para felicidade de todos, ele anuncia que irá com eles para a casa do sogro. Na segunda versão, Don chega novamente em casa, mas, desta vez, a família já partiu e não há ninguém ali. A temporada termina com a imagem de um solitário Don nos degraus da escada de sua casa vazia, e quando a série é retomada, na segunda temporada, seu comportamento será o mesmo, de maneira que nenhuma linha de ação é constituída a partir do conjunto de eventos que marcaram a Ação de Graças do personagem.

Essa brincadeira final, que estabelece outro falso ponto de virada, deixa ainda mais explícita a ironia narrativa como um princípio de construção da trama de *Mad Men*. A repetição da cena dialoga com o espectador: *isso (a primeira versão) é o que você esperava, mas isso (a segunda versão) é o que de fato aconteceu*. Assim, os falsos pontos de virada são ao mesmo tempo uma oportunidade de ironizar a estrutura narrativa e um artifício que aponta para a essência da experiência estética prolongada que *Mad Men* proporciona, apropriando-se do princípio de variação sobre o mesmo tema e demonstrando virtuosismo no âmbito da construção da trama: trata-se, assim, de conhecer cada vez mais os personagens e o mundo da história, questionar as suas escolhas e o seu caráter, e perguntar sobre o seu sentido como um espelho do mundo e de nós mesmos.

Discorrendo sobre o aprofundamento das narrativas clássicas em obras cinematográficas capazes de distanciamento crítico e reflexão sobre as suas próprias matrizes estruturais, Ismail Xavier sugere que alguns filmes de Alfred Hitchcock – especificamente *Janela indiscreta* (1954) e *Um corpo que cai* (1958) – têm uma construção irônica na qual a própria estrutura narrativa

funciona como metáfora do que é o cinema. Há, nesse sentido, um “espelhamento entre o estratagema que envolve os personagens do drama e o próprio princípio da narração do filme” (Xavier, 2003: 52). Numa escala menor, algo semelhante ocorre em *Mad Men*. Os falsos pontos de virada são uma ironia dupla: eles brincam com as expectativas narrativas do espectador, chamando atenção para a narração em si e seus princípios, ao mesmo tempo em que podem ser entendidos como metáfora de um sentido narrativo mais amplo – como se dissessem que, *na vida*, os pontos de virada não funcionam como nos filmes.

### Tramas longas e tramas curtas: uma espiral dramática

Levando em conta a narrativa clássica como um paradigma bastante presente nas ficções televisivas, a ideia de arco dramático pressupõe três elementos básicos: o disparo dramático (ou incidente incitante), o *clímax* e a resolução.<sup>5</sup> O arco dramático nada mais é que uma progressão de conflitos que o protagonista atravessa, transformando-se a cada etapa, até chegar ao ponto mais crítico da jornada, descendendo finalmente em direção à resolução da história. A imagem gráfica tipicamente usada para demonstrar o arco dramático é uma referência do movimento de ascensão e descida que o protagonista empreende dentro de um arco dramático clássico:

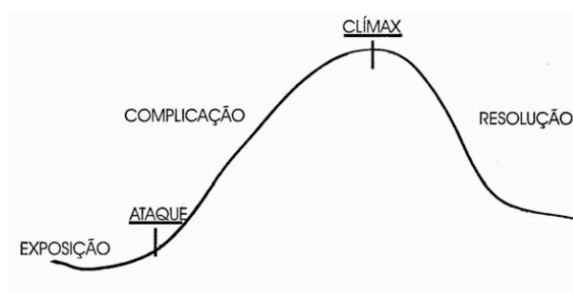


Figura 1. Arco dramático clássico. (MACIEL, 2003.)

<sup>5</sup> Utilizamos, aqui, a terminologia proposta por McKee (2011: 176-199).

Para que a linha apresentada na figura acima esteja em movimento, a energia propulsora de um arco de estrutura clássica é buscada no objetivo dramático, ou seja, naquilo que o personagem *deseja* na história, constituindo-se assim como a sua *meta*, mesmo quando ela é exposta de maneira difusa. O protagonista necessariamente age em função de um desejo, seja este consciente ou não. É nessa noção de vontade dramática que precipitará todo o movimento do protagonista dentro de um arco clássico:

Dessa necessidade – muitas vezes rapidamente, às vezes com deliberação – o protagonista tira um Objeto de Desejo: algo físico, ou situacional, ou relativo à atitude que ele sente que falta ou precisa para colocar o navio da vida em uma quilha equilibrada. Finalmente, o Incidente Incitante induz o protagonista a uma busca ativa por esse objeto ou meta (McKee, 2011: 186).

Entretanto, cabe fazer uma ressalva em relação à maneira como transcorre a trama de *Mad Man*, uma vez que, em razão da sua complexidade narrativa, a noção de objetivo dramático não parece ser a chave mais correta para compreender o percurso de Donald Draper – bem como de outros personagens da série. Em *Mad Men* os eventos narrativos não se orientam para o cumprimento de um grande objetivo final. Podemos confirmar essa particularidade com contraexemplos de séries bem sucedidas que também foram veiculadas em anos recentes, e que não abriram mão da determinação explícita de objetivos (o que não significa, todavia, que elas não possuam aspectos verificáveis de complexidade narrativa). Em *Breaking Bad* (AMC), Walter White, o protagonista, tem um propósito muito bem delimitado (conseguir dinheiro para tratar a sua doença e deixar um legado para a família), a despeito de a evolução da trama submetê-lo a experiências que transformam a sua personalidade e fazem evoluir alguns objetivos suplementares ligados ao objetivo principal. Como de regra em narrativas clássicas, White precisa enfrentar uma série de obstáculos, e uma parte muito grande do interesse



suscitado por *Breaking Bad* consiste em exhibir os conflitos que levam à superação de tais problemas – é exemplar a relação de White com seu cunhado: a ocultação de sua atividade de traficante o obriga a resolver problemas que aparecem frequentemente e colocam em risco o seu segredo; quando White vacila e o segredo é descoberto, temos um ponto de virada.

O que propulsiona a trama de *Mad Men*, diferentemente, não é a procura de resposta para um incidente incitante, mas sim uma acumulação de nuances dramáticas, de maneira que Don é uma espécie de ponto de gravitação em torno do qual ocorre uma *complexificação psicológica* dos principais personagens. Peggy Olson, sem dúvida, é a personagem que melhor demonstra essa função centrípeta de Don, variando entre diferentes condições em relação ao chefe: protegida e independente, aprendiz e insubordinada, confidente e funcionária comum, comparsa e admiradora sincera etc. Estas nuances dramáticas se revelam na história, camada por camada, durante o desenvolvimento dos episódios, de modo que a procura por arcos clássicos em *Mad Men* seria como negligenciar a sua aversão aos princípios do *clímax* ou do desenvolvimento de problemas narrativos que levam o espectador a ansiar por resoluções. A própria noção de arco, portanto, soa imprecisa. O que temos, a rigor, é uma progressão de acontecimentos que se desenrolam de forma contínua no tempo (exceto por alguns *flashbacks*), acompanhada de uma sutil progressão dramática.

Na primeira temporada e um pouco além dela, o gradual esfacelamento do casamento de Don e Betty ou a ascensão e consolidação da secretária Peggy no cargo de redatora são exemplos de progressões dramáticas que acompanham a linha temporal da história – em nenhum dos dois casos poderíamos afirmar que essa progressão está ligada a inflexões e viradas no sentido clássico que fundamenta a construção dos arcos narrativos. Por essa

razão, estamos lidando em *Mad Men* com uma linha narrativa entremeada por progressões dramáticas que nem sempre seguem o dispositivo causa-e-efeito, ou seja, a trama não precisa seguir um sistema progressivo de causalidade, no qual os atos do protagonista desencadeiam uma consequência de significado evidente e facilmente perceptível. O mecanismo narrativo da série não submete os personagens a obstáculos cada vez mais complicados que os obrigam a crescer durante o percurso (isso vale para Don, naturalmente, e também para os demais). O gráfico mais adequado para ilustrar a jornada dramática de *Mad Men* é o de uma espiral:

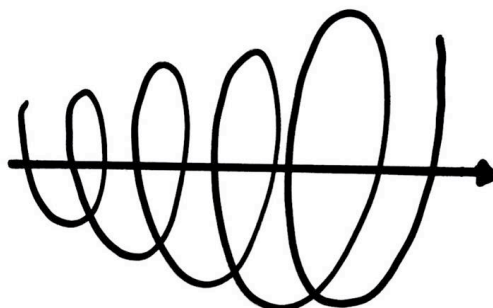


Figura 2. Jornada dramática de *Mad Men*.

A noção de espiral dramática nos oferece uma ideia mais aproximada do encadeamento narrativo de *Mad Men*, que pode ser explicado, resumidamente, nos seguintes termos:

- a) Os fatos não se destinam a um *clímax*;
- b) As conclusões dos episódios nem sempre fecham dramaticamente as questões;
- c) Quanto mais giramos nesse carrossel narrativo, mais os acontecimentos ganham uma maior abrangência dramática. Assim, as questões não

- ficam mais difíceis ao longo do tempo (como no modelo de obstáculos do arco clássico), mas sim adquirem novas camadas de complexidade;
- d) Por vezes pensamos estar mais próximos do sentido global da narrativa. Outras vezes nos percebemos mais distantes, e a série opera dentro dessa espécie de desorientação fundamental;
- e) As diversas tramas se espelham e oferecem diferentes perspectivas sobre o mesmo fato.

Por tudo isso, a complexidade narrativa pressupõe uma fruição mais atenta e detalhada por parte do público. Assim como em *The Sopranos* (HBO) ou *Buffy* (WB Television Network), prepondera em *Mad Men* o formato seriado. Porém, o espectador precisa estar a par da mitologia da série para matizar devidamente os personagens. Quanto mais sabemos de Don Draper, mais nos envolvemos com as suas crises, mais elas vão adquirindo dimensões implícitas e significados sutis que somente os espectadores *preparados* são capazes de apreciar. Ao mesmo tempo, há tramas que cumprem todo o seu traçado dentro de um único episódio, e por mais que a estrutura de *Mad Men* não chancele o sentido clássico de arco narrativo, como vimos, a série corresponde ao que Mittell indica como marca central da complexidade televisiva: “uma interação entre as demandas na narração episódica e seriada (...) [de modo que os dramas complexos] frequentemente oscilam entre a narração com arco alongado e episódios isolados” (Mittell, 2012: 38). Para tornar mais clara essa relação entre o episódico e o seriado, identificamos, no quadro a seguir, o conteúdo que a primeira temporada de *Mad Men* distribui em sua estrutura de tramas alongadas e episódios isolados:

| EP. | TRAMA                           | EVENTO INICIAL  | EVENTO DE ENCERRAMENTO  |
|-----|---------------------------------|---|---|
| 01  | O caso Lucky Strike             | Crise criativa de Don Draper, logo nas primeiras cenas do episódio. | Com uma tacada de mestre, Don consegue uma saída brilhante para a campanha.                             |
|     | A despedida de solteiro de Pete | No elevador, os amigos mencionam a festa pela primeira vez.         | Após ser rejeitado por uma mulher, Pete se vê sozinho e deslocado em sua própria despedida de solteiro. |
|     | Pete e Peggy                    | Pete trata Peggy mal ao conhecê-la na sala de Don.                  | Eles acabam o episódio juntos, fazendo sexo.  |
|     | Lojas Meken                     | O primeiro encontro entre Don e Rachel Meken é desastroso.          | Don pede desculpas e Rachel promete voltar à agência.   |
| 02  | Betty e a terapia               | Betty bate o carro.   | Betty começa a fazer terapia.   |
| 03  | Aniversário de Sally Draper     | Sally entra no quarto anunciando o próprio aniversário.             | Após sumir da festa, Don reaparece com uma cadela de presente para Sally.                               |
| 04  | Apartamento Campbells           | Pete e Trudy vão visitar um apartamento.                            | Pete, Trudy, família e vizinhos estão no apartamento novo.  |
|     | Glen e Betty                    | Hellen pede que Betty olhe Glen por uma noite.                      | Hellen volta da reunião e entrega um panfleto de Kenedy para Betty.                                     |

|   |                     |  |  |
|---|---------------------|--|--|
|   | Campanha Aços Belém | Reunião com o executivo, em que ele declina da proposta de Don.                | Segunda reunião com o executivo, em que ele aprova a ideia de Pete, achando ser de Don.            |
|   | Demissão Pete       | Após a segunda reunião, Pete é demitido por Don.                               | Após a negativa de Bert, Roger e Don readmitem Pete com uma falsa história.                        |
| 5 | Publicação do conto | Ken conta a Don que teve seu conto publicado numa revista.                     | Pete recebe a notícia de que seu conto será publicado numa revista de segundo escalão.             |
|   | Adam Withman        | Adam aparece na Sterling Cooper, durante uma reunião.                          | Don dá dinheiro para Adam desaparecer e vai embora.  |
| 6 | Peggy e Belle Jolie | Peggy participa do teste de batons.  | Joan dá a notícia de que Peggy vai participar da conta de forma mais ativa/criativa.               |
| 7 | Roger e Betty       | Betty se interessa pelas histórias de Roger, que está jantando na casa de Don. | Roger vomita, após grande esforço físico, e Don se sente vingado.                                  |
|   | Pete e a bandeja    | Pete chega ao trabalho com uma bandeja para ser trocada.                       | Pete tem uma conversa com Peggy cheia de insinuação sexual, tendo a arma como o centro do assunto. |

|    |                           |   |   |
|----|---------------------------|---|---|
| 8  | Pete e Peggy              | Pete e Peggy chegam juntos ao trabalho.                                     | No bar, Pete é rude com Peggy e vai embora.   |
|    | Bônus para Don            | Don recebe um bônus de Bert.  | Don doa o bônus para Midge.   |
| 9  | Assédio McAnn             | Don encontra Jim Hobart no teatro.  | Don liga para Jim e declina de sua proposta.  |
|    | Betty: a garota Coca-Cola | No teatro, Jim Hobart a convida para um teste.                              | Betty diz a Don que não quer mais ser modelo, sem saber que sua demissão está ligada a Don. |
|    | Pombos e cadela           | No início do episódio o vizinho dos Drapers solta seus pombos de estimação. | Betty usa uma arma para atirar nos pombos.  |
| 10 | Don e Rachel              | Reunião na agência com Rachel e seu pai.                                    | Rachel e Don estão no sofá, nus. Ele revela segredos à ela.                                 |
|    | Joan e Carol              | Carol vai ao serviço de Joan e conta que foi demitida.                      | Joan entra no quarto com um homem, enquanto Carol beija outro na sala.                      |
|    | Infarto de Roger          | Roger sofre um infarto em sua sala com uma das gêmeas.                      | No hospital, Roger chora abraçado à filha e à esposa.                                       |
| 11 | Aparelho emagrecedor      | Peggy é destinada a testá-lo.   | Peggy olha para o aparelho antes de dormir, no intuito de usá-lo.                           |

|    |                            |  |   |
|----|----------------------------|--|---|
|    | A volta de Roger           | Roger volta ao escritório para uma reunião.                                  | Roger tem mais um infarto, o que causa indisposição entre Mona e Bert, levando Don à condição de sócio. |
|    | O vendedor de ar           | Betty recebe a visita de um vendedor de ar condicionado.                     | Betty se desculpa com Don ao final do episódio.   |
| 12 | Pete ameaça Don            | Pete pede para ser considerado para a vaga de chefe de contas.               | Bert não se importa com as acusações de Pete.   |
|    | Festa da apuração de votos | Após a saída de Don do escritório, a festa começa.                           | Peggy chora na sala de Don, pois pessoas foram demitidas devido a uma denúncia sua.                     |
| 13 | O filho de Pete            | O sogro de Pete dá indiretas, cobrando por um neto. Pete tergiversa.         | Sem saber, Pete se torna pai. Mas a mãe não é Trudy e sim Peggy.  |
|    | Conta telefônica           | Francine conta que descobriu a traição do marido olhando a conta telefônica. | Betty abre a conta e liga para um número. Quem atende é seu terapeuta.                                  |
|    | Clearasil                  | O sogro de Pete diz que o trata como um filho.                               | Don nomeia Peggy como redatora responsável pela conta da Clearasil.                                     |

As tramas apontadas acima são uma espécie de bloco narrativo autocontido que se espalham pelos episódios e se relacionam de forma direta com outros dois tipos de tramas: as longas (que se desdobram por toda a temporada) e as tramas multi-episódicas (que se desenrolam por mais de um episódio, mas não chegam a ocupar toda a temporada). São elas:

| TRAMAS LONGAS  | TRAMAS MULTIEPISÓDICAS              |
|--|-------------------------------------|
| Esfacelamento progressivo do casamento de Don e Betty                      | Campanha Belle Jolie                |
| Ascensão de Peggy na Sterling Cooper                                       | Relação entre Don e Adam            |
| Ascensão de Don na carreira  | Separação de Harry                  |
| Relação entre Peggy e Pete   | Relação entre Betty e Glen          |
| Relacionamento de Roger e Joan   | O incômodo causado por Helen Bishop |
| Revelação da identidade de Don (incluindo o emprego de <i>flashbacks</i> ) |                                     |
| A sexualidade de Salvatore   |                                     |
| A gravidez de Peggy  |                                     |
| Relacionamento entre Don e Midge   |                                     |
| Relacionamento entre Don e Rachel Meken                                    |                                     |
| Tratamento psicológico de Betty  |                                     |



Como observado por Mittell, as narrativas complexas não são uma simples fusão entre os aspectos narrativos dos formatos episódico e seriado, mas sim uma aproximação de ambos tendo em vista um equilíbrio volátil. Em outras séries dramáticas, como na já citada *Breaking Bad*, em *Lost* (ABC) ou em *Homeland* (Showtime), há um objetivo de longo prazo (conciliar os conflitos entre tráfico de drogas e família, na primeira, escapar da ilha, na segunda, ou evitar um grande atentado terrorista, na terceira). Porém, a cada semana uma trama específica se inicia e se encerra, vinculando-se à trama maior que o objetivo de longo prazo determina; nestes casos, as tramas específicas são desenhadas por meio do incidente incitante (disparo), do *clímax* e da resolução, realizando o modelo do arco narrativo clássico. Normalmente, a trama curta se resolve no fim do episódio, abrindo um novo conflito que se converte em gancho para o próximo episódio.

Em *Mad Men*, talvez por não contar com objetivos dramáticos claros, a resolução de tramas específicas, relativas a cada episódio, não parece ser um princípio dramático determinante. Não há uma preocupação considerável com a resolução de conflitos em cada episódio. Por essa razão, as tramas curtas, longas e multi-episódicas de *Mad Men*, expostas nos quadros acima, devem ser percebidas junto ao fato de que o principal estratagema narrativo da série está na conciliação dessas histórias por meio da espiral dramática. Obtemos, assim, uma história larga cuja dinâmica não está na noção de objetivo dramático, mas sim em camadas cumulativas de complexidade que o entrelaçamento das tramas projeta sobre os personagens, complexificando-os.

### **Considerações finais**

As ironias narrativas e o jogo com as expectativas em *Mad Men* são momentos em que a narrativa está mais aberta e autoconsciente, no sentido proposto por

---

Bordwell em *Narration in the Fiction Film*: situações em que a narração, em alguma medida, se reconhece como tal, diminuindo a transparência e expondo seus artifícios, de maneira a “reconhecer que se dirige a uma plateia”<sup>6</sup> (Bordwell, 1985: 58). As narrativas mais abertas e autoconscientes “podem cristalizar um senso de inteligência, versatilidade e sofisticação”<sup>7</sup> (Bordwell, 2008), o que diz respeito tanto às qualidades imputadas pelo espectador ao filme como também às operações cognitivas que este precisa realizar para uma devida apreciação da obra. Por esse caminho, a narrativa de *Mad Men* se abre e se expõe, convidando o espectador a apreciar a sua construção e a divertir-se habilmente com ela.

O universo moral ambíguo e contraditório da narrativa e de seus personagens é o foco das repetições que provocam o reconhecimento das operações narrativas, realizadas com virtuosismo barroco, como no exemplo da tensão que envolve a verdadeira identidade de Don Draper e culmina em um falso-clímax e um falso ponto de virada. Embora a comparação hipotética não seja um argumento indispensável, é irresistível imaginar que, numa série cuja trama fosse construída de acordo com as normas da narrativa clássica, este mote seria tratado de maneira completamente diversa: a revelação da identidade de Don acarretaria um impacto imenso, ocasionando curvas agudas na linha narrativa. Em *Mad Men*, o falseamento dos pontos de virada contém a sinuosidade das curvas e propõe uma linearidade circundada pelo labirinto do adensamento psicológico dos personagens.

As tramas curtas, longas e multi-episódicas, entrelaçadas, dão vazão a esse adensamento por meio da espiral dramática que substitui o modelo clássico de narrativa. O cruzamento das tramas tem por finalidade equilibrar as demandas

---

<sup>6</sup> “[...] display a recognition that it is addressing an audience.”

<sup>7</sup> “This overt narration can build up a sense of cleverness or resourcefulness or sophistication.”

entre os formatos seriado e episódico, de modo a criar um espelhamento dramático em que a reverberação de uma trama na outra acaba por produzir uma narrativa para a qual o ato de narrar ganha protagonismo. O resultado é uma série televisiva marcada por ambivalências e sustentada pela autoconsciência típica do modelo de complexidade narrativa. Este modelo coloca em perspectiva os elementos intrínsecos da linguagem audiovisual, assegurando que a maneira como se narra os acontecimentos em *Mad Men* tem uma importância maior do que a dos acontecimentos narrados.

### Bibliografia

- BORDWELL, David (1986). "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures" em Philip Rosen, *A Film Theory Reader: Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Narration in the Fiction Film*. Nova Iorque: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Poetics of Cinema*. Nova Iorque: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2008). *The Hook: Scene Transitions in Classical Cinema*. Disponível em: [http://www.davidbordwell.net/essays/hook.php#\\_ednref2](http://www.davidbordwell.net/essays/hook.php#_ednref2).
- CALABRESE, Omar (1999). *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- FIELD, Syd (2001). *Manual de Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- GULLINO, Paul Joseph (2004). *Screenwriting: The Sequence Approach*. Londres: Bloomsbury Academic.
- JOHNSON, Steven (2012). *Tudo o que é ruim é bom pra você: como os games e a TV nos tornam mais inteligente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- MACIEL, Luiz Carlos (2003). *O poder do clímax*. Rio de Janeiro: Record.
- MCKEE, Robert (2006). *Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte e Letra.
- MITTEL, Jason (2012). "Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea" em *Matrizes*, número 5, janeiro. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/337>.

NDALIANIS, Angela (2005). "The Neo-Baroque and Television Seriality" em Michael Hammond e Lucy Mazdon (orgs.), *Previously On: Approaches to the Contemporary Television Series*. Edinburgh: University of Edinburgh.

SOKOLOFF, Alexandra (2011). *Writing Love: Screenwriting Tricks for Authors II: Story Structure for Pantsers and Plotters*. S.l: Edição da Autora.

THOMPSON, Kristin (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press.

\_\_\_\_\_ (1999). *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard: Harvard University Press, 1999.

XAVIER, Ismail (2003). *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify.

---

\* Rodrigo Cássio Oliveira é professor e pesquisador da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010-2014), defendeu tese na linha de pesquisa em Estética e Filosofia da Arte sobre os conceitos de barroco e neobarroco na contemporaneidade. Mestre em Comunicação Social (UFG, 2008-2010), estudou o cinema brasileiro dos anos 1990-2000 na linha de pesquisa em Mídia e Cultura. Possui bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (2003-2007) e licenciatura em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2005-2008). Desde 2012 é membro efetivo do corpo docente de Cinema e Audiovisual da UEG, curso que passou a coordenar em fevereiro de 2015. Já atuou como professor substituto na Universidade Federal de Goiás (2011-2012). É autor de publicações acadêmicas em revistas, livros e outras coletâneas, com destaque para o livro individual *Filmes do Brasil Secreto* (Editora da UFG, 2014). E-mail: [rodcastio@hotmail.com](mailto:rodcastio@hotmail.com)

\* Pedro da Costa Novaes é graduado em Geografia, com mestrado em Ciência Ambiental pela USP, é também diretor e roteirista de cinema e TV. *Bem pra lá do fim do mundo* e *Hotel Mundial*, dois longas metragens de ficção com participação sua, um como diretor, outro como roteirista, encontram-se em finalização e devem ser lançados em 2017. Ele é também um dos diretores e roteiristas de uma série em produção para o canal Cine Brasil TV e participou da produção de outras séries e documentários para a TV brasileira e no exterior. Pedro atuou ainda como curador, membro de comissões de seleção e júris em mostras e festivais no Brasil e na Argentina. É colaborador permanente do projeto de extensão "Trama – Narrativas Audiovisuais", da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: [pedronov@gmail.com](mailto:pedronov@gmail.com)

\* Jarleo Barbosa Valverde de Oliveira é graduado em Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (UEG) e pós-graduado em Roteiro de TV e Cinema pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Desde 2011 dirigiu 3 curtas-metragens que participaram de mais de 100 festivais do Brasil e do mundo, recebendo mais de 30 prêmios. Em 2013 escreveu e dirigiu a primeira temporada do programa *Arquitetura verde*, exibido pelo +Globosat para todo Brasil. Seu novo filme *Hotel Mundial* está em finalização. Também para 2017 está previsto o lançamento do longa metragem *Bem pra lá do fim do mundo*, do qual Jarleo é um dos roteiristas. E-mail: [jarleobarbosa@gmail.com](mailto:jarleobarbosa@gmail.com)