



A IDENTIDADE ALEGÓRICA EM DEXTER

Serial killers como categoria da identidade pós-moderna

Fábio Fonseca de Castro

Lucila Jenille Moraes Vilar

Resumo

O artigo discute, partir do seriado televisivo Dexter, o papel da figura do serial killer na cultura pós-moderna. O seriado, que narra a história de um serial killer cuja psicopatia consiste em matar serial killers, produz uma reflexividade a respeito da condição identitária do sujeito contemporâneo. Acredita-se que o serial killer alegoriza a condição histórica desse sujeito, por meio de uma evocação da dinâmica social do consumo em série, prática social generalizada na contemporaneidade e por meio da qual a condição social da identidade é resignificada e tipificada.

Palavras-chave: Identidade, Pós-modernidade, consumo, serial killer alegoria.

Abstract

The article discusses, regarding the television serie Dexter, the role of serial killer figure in postmodern culture. That show, which tells the story of a serial killer whose trouble is to kill serial killers, produces a reflexivity about the condition of identity of the contemporary individuals. We believe that the serial killer allegorizes the historical condition of the contemporary personality through an evocation of the social dynamics of serial consumption, one generalized social practice in contemporary society and through which social status and identity are resignified and typified.

Key words: Identity, Post-modernity, consumption, serial killer, allegory.

1. A identidade teorizada pela pós-modernidade

Há uma curiosa reflexividade em Dexter, série televisiva que narra a história de um *serial killer* cuja psicopatia consiste em matar *serial killers*: um metadiscurso sobre a identidade do personagem-título. E, mais curioso, há o fato de que esse metadiscurso é produzido pelo próprio personagem, numa espécie de Eu-lírico sanguíneo, dotado de consciência para refletir sobre sua condição mental (e a de suas vítimas), sobre a natureza de seus distúrbios (e dos de suas vítimas) e, ainda, sobre o caráter fragmentário de sua própria personalidade.





Uma reflexividade irônica, porque não é esperado que um *serial killer* porte um discurso sobre a identidade – e sobre a crise identitária que, em seu discernimento, caracteriza os *serial killers*; mas também dramática, porque esse discurso evoca, igualmente, uma condição de contemporaneidade cujos efeitos conformam o mundo tal como ele é: com sua violência, com as deficiências da polícia, com seus *serial killers*. E, ainda, uma reflexividade que tem o efeito de transpor o logos da narrativa, a partir do tema da crise identitária da contemporaneidade, para outro plano, um plano metanarrativo no qual se sugere a própria questão da serialidade midiática e do gosto coletivo que, crescentemente, a envolve. Nesse sentido, Dexter tematiza não apenas sobre a complexidade da identidade contemporânea, mas, também, sobre a complexidade da narrativa contemporânea.

O propósito deste artigo é discutir como esses dois temas – as complexidades da identidade e da narrativa – são tematizados nessa série televisiva e como a reflexividade discursiva do personagem conforma um discurso sobre nossa contemporaneidade.

2. Um *serial killer* que mata *serial killers*

Esta é a noite, e vai se repetir muitas vezes. É necessário. (...) Tenho certos padrões. Logo seus pedaços serão embalados com todo o cuidado e colocados no meu próprio cantinho no mundo. Será um lugar mais organizado e feliz. Um lugar melhor. Meu nome é Dexter. Dexter Morgan. Não sei o que me fez ser como eu sou, mas o que quer que tenha sido, deixou um vazio em seu lugar. (Dexter, 2006, Primeiro episódio da série)

A série televisiva Dexter estreou em 1º de outubro de 2006 no canal *Showtime*. A história é centrada em Miami, um microcosmo da contemporaneidade: cidade híbrida, multicultural, violenta. A primeira temporada, que serve como base para a análise aqui realizada, foi largamente baseada no livro *Darkly Dreaming Dexter*, de Jeff Lindsay, o primeiro de sua série de romances sobre o personagem. As temporadas posteriores apresentam uma evolução distinta das obras de Lindsay. O livro foi adaptado para a





televisão pelo roteirista James Manos Jr., que escreveu o episódio piloto e alguns outros da primeira temporada.

O personagem central, Dexter Morgan, interpretado pelo ator Michael C. Hall, é um analista forense especializado em padrões de dispersão de sangue e trabalha no departamento de polícia do Condado de Miami-Dade. Dexter mata criminosos que a polícia não consegue levar à justiça. Beneficia-se de sua condição de funcionário do distrito para obter e analisar informações e observar os suspeitos, produzindo as provas, em seu senso pessoal de justiça, fundamentais para *condenar* o criminoso à morte.

Órfão aos três anos de idade, Dexter fora adotado pelo oficial de polícia Harry Morgan e sua esposa Doris. Após descobrir que o jovem Dexter esteve matando animais de estimação na vizinhança, Harry passa a ver o garoto como um psicopata, ensinando-o "O código", um apanhado de regras e procedimentos destinados a dissimular sua condição mental, interagir convincentemente com pessoas "normais" e a ter êxito em seus crimes sem nunca ser apanhado. A ideia é que Dexter possa canalizar seus instintos violentos contra pessoas que "merecem".

De acordo com o Código de Harry, suas vítimas devem ser assassinos que mataram inocentes, com propensão a continuar a fazê-lo. Dexter também deve reunir provas de que o criminoso é culpado. O aspecto mais importante do Código, no entanto, é "nunca ser apanhado" – o que é alcançado por meio de uma incessante dissimulação do que seria a sua "identidade". *Flashbacks*, durante a série, mostram Harry, morto anos antes, instruindo Dexter em como parecer normal e cobrir seus rastros.

Como muitos assassinos em série, Dexter recolhe troféus e procede sistematicamente para executar suas vítimas e livrar-se dos corpos. Os troféus constituem, na coerência da profissão do personagem, uma gota de sangue, retirada das vítimas momentos antes de sua morte. Antes de matá-las, Dexter faz uma pequena incisão, com um bisturi, na face direita delas e coleta uma amostra sanguínea, a qual preserva entre lâminas de vidro.





Seu procedimento sistemático também é característico dos assassinos seqüenciais. Definida a vítima e comprovada sua culpa, Dexter obedece a um padrão ao mesmo tempo prático – ditado pelos elementos racionalizantes do Código de Harry – e ritualístico: primeiramente, surpreende a vítima e lhe aplica uma injeção anestésica no pescoço; em seguida, desloca-a para um lugar ermo, previamente organizado para o crime, um local completamente revestido com filme plástico, a fim de não deixar prova alguma do que vai acontecer ali; em seguida, Dexter amarra a vítima, despida, com mais plásticos, imobilizando-a sobre uma cama improvisada e espera que ela acorde. Quando isso acontece tem início a parte crucial do ritual: Dexter mostra à vítima fotografias de suas próprias vítimas, ou quando não há imagens, fala o nome das vítimas, para que saiba porque está ali, faz a incisão na sua face para recolher a mostra de sangue e, por fim, as mata, em geral com um punhal, fincado no coração, no peito ou, ainda, rasgando seu pescoço. Uma terceira parte do ritual é menos mostrada na série: o momento no qual Dexter esquarteja o corpo, embalando os pedaços em sacos plásticos pretos, os quais joga ao mar, a partir de sua lancha – que dissimula como *hobbie* e atividade de lazer.

Um dos aspectos centrais da trama é a habilidade do personagem em dissimular sua “identidade”. Dexter é capaz de fingir emoções “normais” e manter uma fachada de bom amigo e vizinho prestativo. Ele desenvolve um relacionamento pessoal, cultivando uma afeição por sua irmã mais nova, Debra, investigadora policial lotada no mesmo departamento que ele. Ela desconhece o treinamento de Harry e os segredos de Dexter, mas percebe a cumplicidade entre o pai e o irmão, sentindo certo ciúme do que julga ser o tratamento preferencial dado por seu pai ao filho adotivo.

Como parte de seu “disfarce”, Dexter namora Rita Bennet, traumatizada após anos de abusos sexuais cometidos por seu ex-marido, Paul Bennet e, por isso, incapaz de qualquer intimidade com o atual namorado. Isto agrada Dexter, que acredita que tornar-se íntimo de Rita pode revelar a ela seu lado sombrio. Ele gosta de crianças em geral, mantendo uma boa relação com os dois filhos de Rita, Astor e Cody.





O analista forense transita entre dois mundos: em um, ele é um bom moço, educado e ético, enquanto no outro, é um assassino em série, que não sente o menor remorso em tirar a vida de outras pessoas.

Dexter se define, nessa ambivalência, como “um monstro único”. Não é um herói que porta elementos de anti-herói, ou o contrario disso: é a síntese de ambos. Seu mistério, diferente dos comuns super-heróis, é guardar dentro de si esse monstro. Geralmente os enredos colocam vilões e heróis em lugares separados. Com isso, a tipologia do herói estabelecida pelo personagem acaba por referendar o processo de banalização de modelos modernos antes existentes, pois Dexter rompe com os limites, turvando a zona fronteira entre o bem e o mal. Brasiliense (2009) afirma que os crimes praticados por Dexter,

além de chocarem a moral construída por tabus, despertam a idéia de proximidade de uma maldade que pode aparecer em qualquer ser humano, dentro da sua própria casa, mas também pode ser reconhecida dentro de cada um de nós (Brasiliense, 2009).

Fugindo à metafísica objetivadora da modernidade, o personagem alegoriza a identidade desindividualizada e deshistoricizada do sujeito pós-moderno.

3. O *serial killer* na cultura pós-moderna

Com uma presença marcante nas narrativas contemporâneas, tanto no cinema como na televisão, na literatura e na crônica jornalística, o *serial killer* parece se tornar um personagem emblemático da cultura pós-moderna.

O termo refere um assassino constante, cuja ação criminal típica se baseia na adoção de um padrão regular e na procura por troféus, símbolos da satisfação mental que alcança quando comete seus crimes. Do ponto de vista da narrativa trivial, é o oposto do assassino em massa (*spree killer*), que mata indiscriminadamente grande número de





peças. Segundo Gorender (2010), a característica que marca o *serial killer* é, precisamente, a que lhe dá o nome: a serialidade das mortes. Para Gorender,

As vítimas são escolhidas por possuir em comum certos traços que satisfazem determinadas condições internas para o assassino. Ao escolher suas vítimas e consumi-las em série, o serial killer age da mesma forma que qualquer um pode escolher sempre uma mesma marca de um produto nas prateleiras do supermercado, identificando-o pela embalagem, seguro de que seu conteúdo será sempre idêntico. Os serial killers transformam, então, suas vítimas em objetos seriais, de consumo em série. (Gorender, 2010: 4).

Gorender conceitua a questão da série produzida pelo serial killer como

uma seqüência temporal de elementos idênticos naquilo que os caracteriza, constituindo-se, portanto, em pura manifestação do gozo no tempo. Ao falar em gozo e repetição, com freqüência tem-se a impressão de algo estático e atemporal, mas em sua realização há uma dinâmica temporal muito bem figurada na série. O principal objetivo desta é manter uma cena fantasmática o mais imutável possível. (Gorender, 2010: 6).

A questão do “consumo em série” produzido pelo serial killer é uma forma de manter sua individualidade, por meio da qual, enquanto “consumidor” (assassino), consegue produzir uma tipicidade e, assim, possuir uma identidade.

Não parece ser por acaso que a figura do serial killer interessa tanto à pós-modernidade. Afinal, é uma figura que reproduz temas essenciais do estar-no-mundo contemporâneo, como a crise da identidade única, a prática do consumo e da repetição e a destemporalização da história.

Seltzer (*apud* King 2006) sugere que, desde os anos 1960, o assassino em série tem alcançado um *status* cultural diferenciado no mundo ocidental. Leyton (*apud* King 2006) percebe que, desde esse mesmo momento, houve uma explosão na “taxa de produção” desses assassinos.

King (2006), por sua vez, considera que, desde o final do século XX, o *serial killer* se tornou um potente símbolo para o público da cultura ocidental. Isso teria acontecido,





segundo esse autor, em função do fato de o assassino em série passar a ser percebido como vetor de um questionamento, na sociedade contemporânea, a respeito da disciplina e da obediência às normas.

Para King (2006), o Estado moderno monopolizou a violência, fazendo com que os indivíduos desenvolvessem, simultaneamente, mecanismos internos de autocontrole e disciplina. Através da internacionalização de normas e rotinas, o *sujeito* moderno passou a se constituir como uma entidade unificada, centralizada e racional. Sexualidade, violência e outros processos naturais do indivíduo foram reprimidos e controlados, cristalizando formas de obediência que acabaram por se tornarem canônicas.

Com a ruptura dos processos subjetivos modernos, o sujeito passa a questionar essa submissão a normas e a padrões comportamentais baseados na racionalidade. A pós-modernidade forma esses anti-sujeitos, heróis de seu próprio questionamento sobre a unidade e a razoabilidade da identidade, e é então que o *serial killer* se converte numa espécie de representação idealizada desse sujeito falido, sem a *coerentia identitatis* que caracteriza o sujeito moderno.

O ponto de maior evidência da ruptura tipológica promovida pelo *serial killer*, em relação ao sujeito moderno, parece estar na maneira como o primeiro questiona a funcionalidade cotidiana do segundo. Trata-se de um questionamento branco, sem nenhuma confrontação, baseado no ato de tornar evidente o vazio moderno pela mera e insistente repetição vazia de padrões de comportamento. O *serial killer* dissimula sua falta de identidade simulando e repetindo a própria identidade das pessoas “normais”, institucionalizando e repetindo os padrões comportamentais dessas pessoas. Ao conseguir repeti-los com perfeição, ou quase, acaba mostrando o vazio ontológico presente em toda coerência moderna.

De certa maneira, o *serial killer* alegoriza a condição histórica do sujeito moderno. A rotinização das atividades cotidianas, com o padrão iterativo de hábitos e costumes e com a repetição das formas de afeto e sensibilidade, conforma o núcleo dessa





alegorização da identidade moderna. Fica claro que a não obediência a esses padrões é, precisamente, o que ameaçaria desvelar a identidade do *serial killer*.

Talvez outros *serial killers* produzam essa dissimulação sem terem consciência a respeito do processo, mas Dexter, ao contrário, se caracteriza como um *serial killer* que, à força do eco dos ensinamentos de seu pai, por meio do Código de Harry, acaba produzindo uma reflexividade a respeito de todo esse processo de dissimulação e forja identitária, que se torna condicional para sua sobrevivência em liberdade. Para a sua e para a de qualquer outro serial killer, considerado aqui como categoria alegórica da cultura pós-moderna.

O vazio ontológico de Dexter é alegoria do vazio ontológico do sujeito pós-moderno, mas Dexter é didático desse vazio. Ele teoriza, o tempo todo, a sua não-identidade. Porém, não oferece nenhum discurso para explicá-la, não se prende a nenhuma narrativa significadora, não acata as interpretações categoriais oferecidas pela ciência. Apenas descreve seu instante, fundindo-o ao passado de suas experiências, aos seus aprendizados e as suas próprias normas.

Pode-se indagar, naturalmente, se o vazio ontológico de Dexter não possui nenhum foco próprio: tudo, em Dexter, seria imitação e alegoria? Há um instante próprio, nele, dele – ou nos sujeitos pós-modernos em geral? Há um elemento ou um dispositivo de equilíbrio que, de uma maneira moderna, possa estruturar sua autonarrativa, sua reflexividade?

A resposta, mais uma vez, pode estar associada ao ato consumo, esse desvelador universal do contemporâneo, que, percebido, desmascara e desconstrói a pretensa unicidade do sujeito e a pretensa historicidade da experiência temporal. O consumo, como o prazer de matar dos serial killers, tal como o ato de consumir, em geral, somente se realiza e tem sentido no seu próprio instante, nessa presentidade eterna que conforma a pós-modernidade.





Para Brasiliense (2009) o *serial killer* Dexter só se realiza, e se sente pleno enquanto sujeito, quando sai para realizar seu ritual de morte. Antes da cerimônia propriamente dita o personagem mantém com suas vítimas uma relação de expectativa, desejo e preparação. A autora desenvolve a tese de que o momento da morte do outro é o instante do consumo do outro, e que há um período que antecede o consumo em que o outro é o objeto do desejo a ser saciado. Por isso,

Dexter se prepara minuciosamente, escolhe o lugar ideal para a realização do ritual, averigua se seus instrumentos estão em perfeitas condições, mapeia o cotidiano de seu alvo para escolher o momento exato de agir. São etapas que precedem o instante auge de sua ação, em que a personagem vivencia a adrenalina da expectativa. (Brasiliense, 2009).

O consumidor atual é um colecionador de desejos, tanto em sua esfera simbólica – por isso a experiência seriada, fazendo com que haja constante repetição da relação desejo-satisfação-frustração-novo desejo –, quanto em sua dimensão material com o acúmulo de objetos e marcas que figuram como troféus de conquistas passadas que prenunciam, explica Bauman (2005). O consumo seria um ato que atribui sentido ao não-sentido.

Consumo, crise da identidade única e destemporalização da história: três sintomas do estar-no-mundo contemporâneo tematizados por Dexter. Tríptico alegórico da pós-modernidade enquanto condição do sujeito policêntrico, que questiona o reducionismo do sujeito moderno.

4. Atribuindo sentido ao não-sentido

A auto-refletividade de Dexter leva à compreensão de que sua identidade – ou da identidade do sujeito pós-moderno – constitui um simulacro. Segundo Baudrillard, simulacro equivale a uma simulação, ao fingir ter o que não se tem.





Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: “Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas” (Littré). Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso” do “real” e do “imaginário” (Baudrillard, 1991: 9).

Quando Dexter representa o analista forense pacato e educado constrói uma identidade baseada na simulação de sentimentos, ações e reações: “*as pessoas fingem muitas das interações humanas, mas me sinto fingindo todas; e as finjo muito bem*” afirma ele, logo no primeiro episódio da série. A ausência de sentimentos reais acaba caracterizando o indivíduo que aprende a fingir ter o que não tem para fazer parte de uma realidade social.

A reflexividade de Dexter pensa a realidade, elabora considerações e produz conclusões, mas seu motor único é esse processo de reprodução da subjetividade alheia. O personagem finge *ser normal* para ser aceito, mas seu objetivo último não é *ser aceito*, simplesmente, e sim permanecer obscuro. Não lhe é importante ser tal quem é, ou, ainda, ser tal alguém que é, mas poder esconder, do mundo, a parte sinistra de sua personalidade. Ao contrário de outras pessoas, não usa esconder emoções para parecer outro alguém, mas, ao contrario, simula sentir alegrias, pena, espanto, desejo para dissimular esse outro alguém.

Um exemplo claro dessa situação acontece quando, no episódio *Popping Cherry*, da primeira temporada, o serial killer vai ao velório do policial Ricky Simmons e, observando o ambiente, chega à conclusão de que o *luto* o deixa desconfortável: “Não porque sou um assassino. Sério, apenas não entendo toda essa emoção. O que a torna difícil de fingir ter. Nesses casos uns óculos são bem úteis. Manter minha expressão como se sentisse pena por horas é um verdadeiro desafio”, diz.





O analista forense não consegue entender a emoção gerada pela morte de alguém. Para ele não há o sentimento de perda ou de saudade: não há nada, apenas o vazio. Por isso, esconde os olhos atrás dos óculos escuros: para que as pessoas não percebam que, naquele momento de comoção coletiva, não é capaz nem de sentir, e nem mesmo de simular, o luto.

Em outro momento da primeira temporada, no episódio *Circle of Friends* Dexter reencontra o jovem assassino Jeremy Downs, que seria uma de suas vítimas, mas que acabou sendo poupado por ter justificado o crime que antes cometera – matara o sujeito porque havia sido violentado por ele. Mas para deixá-lo vivo, o analista forense fez Jeremy prometer que não iria matar mais ninguém. Contudo, alguns episódios depois, Jeremy volta a matar e, na delegacia, Dexter tem uma conversa com o adolescente. Nesse diálogo é possível perceber, novamente, a referência feita ao ato de simular, fingir ser quem não se é. Jeremy conta a Dexter que matou novamente para tentar “sentir alguma coisa”, pois estava cansado de viver sua vida apenas em sua cabeça. Ao perceber a angústia do garoto, Dexter revela a ele que também é *vazio*, mas que encontrou um jeito de se sentir “menos insensível” e dá a ele o seguinte conselho: “Simule. Finja que tem sentimentos. Para o mundo, para pessoas ao seu redor”.

Essa situação faz lembrar uma questão lançada por Baudrillard:

quem, do real ou da imagem, é o reflexo do outro? Nesse sentido pode falar-se do resto como de um espelho, ou do espelho do resto. Em ambos os casos, a linha de demarcação estrutural, a linha de partilha do sentido, tornou-se flutuante, é que o sentido já não existe (1991: 13).

O problema ao qual Baudrillard se refere diz respeito ao fato de que a simulação acaba revertendo a lógica da própria referência que pretendeu representar e de que, com isso, acabou por desconstruí-la: “A simulação parte do princípio da equivalência do signo e do real, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência” (1991: 13).





Ao fazê-lo, ao desconstruir, por meio da simulação, o mundo tal como ele é representado pela maioria das pessoas, Dexter acaba se tornando o herói desse mundo desencantado: não porque o reencante, mas porque elucida uma sensação dominante no estar-no-mundo pós-moderno: a de ausência de coerências universais e gerais.

A ausência de uma metanarrativa sobre a identidade humana, dir-se-ia, a partir da reflexão de Lyotard a respeito da crise ontológica da contemporaneidade. Como se sabe, o que Lyotard (2002) denomina condição pós-moderna pode ser compreendido como uma situação de incredulidade ante a todo “metadiscurso” – ou seja, a toda narrativa construída a partir de uma pretensão metafísica, totalizante e atemporal. Lyotard (2002) entende que, na contemporaneidade,

o princípio de uma metalinguagem universal é substituído pelo da pluralidade de sistemas formais e axiomáticos capazes de argumentar enunciados denotativos, sendo estes sistemas descritos numa metalíngua universal (lógica) mas não consistente (Lyotard, 2002: 79).

Isso significa que, para o sujeito contemporâneo, não é mais importante assimilar padrões, conceitos e respostas ditadas por uma ordem hierárquica e legitimadora, pois essa ordem perdeu o caráter de superioridade que antes possuía e passou a ser, apenas, mais uma ordem discursiva, dentre as muitas possíveis.

A função alegórica de Dexter reproduz esse questionamento, relação à metanarrativa da identidade moderna, ou seja, a do sujeito centrado em seu cogito. Em sete¹, dos doze episódios da primeira temporada, o personagem afirma que não é humano: “As pessoas fingem muitas das interações humanas, mas me sinto fingindo todas”, diz ele em um desses episódios. Em outro, passado no dia das Bruxas, o personagem confessa aos telespectadores o seguinte: “Está na hora de vestir minha

¹ *Dexter, Crocodile, Popping Cherry, Let's Give the Boy a Hand, Return To Sender, Circle of Friends e Truth Be Told.*





máscara. Pessoas acham divertido fingir serem um monstro. Eu já passo minha vida fingindo não ser um. Irmão, amigo, namorado. Todas fazem parte da minha coleção de fantasias”.

4. Meta-alegorias de Dexter

Perceber Dexter como personagem alegórico da condição pós-moderna leva a perceber que há, no seu jogo de reflexividade sobre a condição da identidade como simulacro, também, um jogo de reflexividade sobre a condição da narração enquanto simulacro. A voz que narra Dexter é a do próprio personagem, mas o subtexto onipresente nessa narração, no dialogo proposto com o espectador, cria outro efeito de sentido: uma reflexividade que tem o efeito de transpor o logos da narrativa, a partir do tema da crise identitária da contemporaneidade, para um outro plano, um plano metanarrativo, ou meta-alegórico, no qual se sugere a própria questão da serialidade midiática e do gosto coletivo que, crescentemente, a envolve.

Nesse sentido, Dexter tematiza não apenas sobre complexidade da identidade contemporânea, mas, também, sobre a complexidade da narrativa contemporânea. Impossível não evocar o padrão das mortes seriadas com o padrão de consumo, tão caro à contemporaneidade e, dentro dela, particularmente, ao momento mais imediato das práticas e consumo cultural, do consumo das séries de televisão.

O padrão tecno-estético da programação televisiva tem, na serialização, um de seus formatos mais importantes. Segundo Arlindo Machado (2005), chama-se serialidade à,

apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo e geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentados em dia ou horário diferente e subdividido em blocos menores, separados uns dos outros por breaks. 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, 2005: 83).

O autor considera que existem três tipos básicos de narrativas seriadas na televisão. Na primeira situação, há uma única narrativa (ou várias entrelaçadas e paralelas) que acontecem quase que linearmente ao longo de todos os capítulos. Machado caracteriza esse tipo de construção como “teleológico”, pois ele se resume fundamentalmente num ou mais conflitos básicos que estabelecem logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda a evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais. As telenovelas são exemplos clássicos desse tipo de construção, nos quais, a partir dos primeiros capítulos, uma história principal é traçada e só é resolvida após alguns meses, geralmente, no último capítulo.

No segundo caso, cada emissão é uma história completamente autônoma, com começo, meio e fim. O que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa. Nesse caso, tem-se um protótipo básico que se multiplica em variantes diversas ao longo da existência do programa. Nessa modalidade, um episódio não recorda os anteriores nem interfere nos posteriores. Um exemplo desse tipo de serialização é a série de animação *South Park*², dirigido por Trey Park e que, por exemplo, apresenta o personagem Kenn, que morre novamente a cada episódio, indiferenciadamente e independentemente da trama do episódio anterior.

No terceiro tipo de serialização, a única coisa que se preserva, nos vários episódios do programa, é o espírito geral das histórias, ou a temática: em cada unidade, não apenas a história é completamente diferente das demais, como diferentes também são os personagens, os atores, os cenários, e às vezes, até os roteiristas e diretores. Podemos

² *Sitcom* americana criada por Trey Parker e Matt Stone para o canal *Comedy Central*. A narrativa padrão gira em torno de quatro crianças (Stan Marsh, Kyle Broflovski, Eric Cartman, e Kenny McCormick) e suas aventuras na cidade-título do programa.





tomar como exemplo a série brasileira *Casos e Acasos*³, de 2008, da Rede Globo de Televisão, que em cada episódio apresentava histórias completamente diferentes e desconectadas do episódio anterior e do posterior.

Machado (2005) ainda reconhece que essas três modalidades de narrativa seriada não acontecem de forma imaculada, havendo formas compósitas e híbridas entre elas, mesmo porque a serialização é um padrão narrativo que, longe de ser próprio da televisão, tem uma longa tradição em toda a cultura de massa, dos folhetins seriados em jornais, aos filmes seriados de aventura, às *soap operas* radiofônicas, aos quadrinhos e às fotonovelas.

O padrão narrativo centrado nos episódios surgiu, na televisão norte-americana, em 1951, com o programa *I Love Lucy* (CBS, 1951-1960), o qual também inaugurou o gênero da sitcom (*situation comedy*, ou comédia de situações). Ao longo do tempo várias inovações narrativas foram experimentadas e algumas passaram a fazer parte do gênero, sempre revitalizado e priorizado pelas emissoras e produtoras de conteúdo, porém, parecer evidente que o gênero apresenta, nos últimos anos, uma vitalidade marcada pela variedade de estratégias narrativas e, já na dimensão das práticas de consumo, por uma crescente popularização.

Santos (2010) considera que o atual *boom* na produção e consumo de narrativas seriadas surgiu nos anos 1990, em função da entrada em cena, no mercado televisivo, da HBO. Criada em meados dos anos 1980, essa empresa de produção e transmissão de conteúdo televisivo ficcional ampliou sobremaneira o volume de produção de filmes e séries a partir de uma estratégia de produção baseada numa maior autonomia dada aos produtores e roteiristas para a produção de conteúdo. Essa estratégia estimulou abordagens ousadas e inovadoras nos novos seriados, produzindo efeito semelhantes na concorrência.

³ Série de televisão brasileira da Rede Globo, exibida pela primeira vez como um especial de fim de ano em 2007, o programa entrou no ar em 2008 e deixou de ser exibido no ano seguinte.





Essa busca por diferenciais narrativos tornou-se notável em séries como *Oz* (HBO, 1997-2003), *Família Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007) e, mais recentemente, *A Sete Palmos* (*Six Feet Under*, HBO, 2001-2005) e *True Blood* (HBO, 2008-presente).

A *Showtime*, TV por assinatura que produz e distribui a série *Dexter*, foi ao ar em julho de 1976, num sistema local por cabo em Dublin, na Califórnia. Em março de 1978, expandiu-se para o mercado nacional americano, via satélite, passando a competir com a HBO.

Dexter, carro-chefe dessa emissora, parece insinuar seu papel no jogo do mercado de conteúdo audiovisual. Uma das chamadas para a segunda temporada da série, quando seu sucesso de audiência já era notável, por exemplo, reproduzia o provocativo convite do personagem no encerramento da primeira temporada: “Hey, wanna play?”, dizia *Dexter*, olhando fixamente para a câmera (para o espectador), num claro recorte metalingüístico. A quem se dirigia ele? Certamente não aos demais personagens da série. Provavelmente à audiência, mas, igualmente, à concorrência: à própria HBO e às demais produtoras de conteúdo seriado.

Esse recorte metalingüístico se reproduz em vários momentos da série: *Dexter* não apenas narra sua percepção teórica de sua condição pós-moderna – de não ter identidade – mas, também, rompe esse momento, superando-o, desconstruindo o que já era uma desconstrução narrativa, com um olhar direto para a câmera, como se evidenciasse que, além do plano da história narrada e além do plano reflexivo, há um segundo plano reflexivo, apenas ligeiramente desvelado, que diz respeito à sua relação – ou à relação do seriado e da própria forma da narrativa seriada – com o espectador e com um padrão de consumo desse tipo de conteúdo audiovisual.

Há, aí, um jogo de reflexividade sobre a condição da narração enquanto simulacro. Essa reflexividade tem o efeito de transpor o logos da narrativa para um plano metanarrativo, ou meta-alegórico, no qual se sugere a própria questão da serialidade





mediática enquanto padrão tecno-estético. Ou seja, enquanto, ao mesmo tempo, padrão narrativo e padrão cultural de consumo.

Nessa transposição ocorre um volta narrativa – uma volta hermenêutica, poder-se-ia dizer – que acaba por desvelar que o serial killer Dexter, mais do que um tipo alegórico da contemporaneidade, alegoriza o gosto social. A serialidade que é sua, na sua psicopatia, dialoga com a serialidade que é nossa, coletiva, em nosso padrão de consumo cultural. Identidade e narrativa conformam pólos dialógicos de um mesmo processo social contemporâneo.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. São Paulo, Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

BRASILIENSE, Danielle R. Os sentidos midiáticos da ordem e da monstruosidade em Dexter. In **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.12, n.3, set./dez. 2009.

BRASILIENSE, Danielle e ENNE, Ana Lucia. Dexter e serial killer que consome serial killers: Uma representação de metaconsumo? In **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF)**, 2009. Disponível em www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/download/10/25.

GORENDER, Miriam Elza. Serial killer: o novo héroi da pós-modernidade. In **Revista Estudos de Psicanálise**, Aracaju. Nº. 34, p. 117-122. Dezembro de 2010. Disponível em: < _____ > Acesso em: 22 fev. 2011.

KING, Anthony. **Serial Killing and the postmodern self**. Department of Sociology, Amory Building, Rennes Drives, University of Exeter, 2006. Disponível em <http://hhs.sagepub.com/content/19/3/109.short>





LYOTARD, Jean-François. **A Condição pós-moderna**, 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

SANTOS, Maíra Bianchini dos. De I Love Lucy à Lost: Aspectos Históricos, Estruturais e de Conteúdo das Narrativas Seriais Televisivas Norte-Americanas. In **Anais do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul** – Novo Hamburgo, 2010. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-0719-1.pdf>.

Acessado em 02/02/2012.

