

A ANÁLISE ESTRUTURAL DA NARRATIVA BARTHESIANA E A SÉRIE TELEVISIVA *THE HANDMAID'S TALE*

THE STRUCTURAL ANALYSIS OF THE BARTHESIAN NARRATIVE AND THE
TELEVISION SERIES *THE HANDMAID'S TALE*

EL ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA NARRATIVA BARTHESIANA Y LA
SERIE DE TELEVISIÓN *THE HANDMAID'S TALE*

Manoela de Oliveira Zabotti²³

Claudia Nandi Formentin²⁴

Resumo

Este artigo propõe uma análise do episódio piloto da série televisiva *The Handmaid's Tale*, sob a perspectiva da Teoria de Análise Estrutural da Narrativa de Roland Barthes (2001). Para isso, buscou-se reconhecer as unidades que compõem a estrutura narrativa do episódio individualmente, para sua posterior relação com os diferentes níveis de profundidade. Com caráter exploratório e abordagem qualitativa, a pesquisa partiu de uma revisão bibliográfica com aprofundamento na teoria de análise proposta por Roland Barthes, utilizada como instrumento de análise do objeto de pesquisa. Assim, identificou-se a distribuição dos elementos narrativos fundamentais para a construção da narrativa seriada, organizados em forma de quadros. Como resultado, observou-se a importância da estrutura na formação da narrativa, principalmente audiovisual, para prender a atenção e manter o interesse do espectador.

Palavras-chave: Análise Estrutural. Narrativa. *The Handmaid's Tale*.

Abstract

This article proposes an analysis of the pilot episode of the television series *The Handmaid's Tale*, from the perspective of the Theory of Structural Analysis of the Narrative of Roland Barthes (2001). For this, we sought to recognize the units that make up the narrative structure of the episode individually, for its subsequent relationship with the different levels of depth. With an exploratory character and qualitative approach, the research started from a bibliographic review with deepening in the theory of analysis proposed by Roland Barthes, used as an instrument of analysis of the research object. Thus, we identified the distribution of the fundamental narrative elements for the construction of the serial narrative, organized in the form of frames. As a result, it was observed the importance of structure in the formation of the narrative, mainly audiovisual, to hold the attention and maintain the interest of the spectator.

Keywords: Structural Analysis. Narrative. *The Handmaid's Tale*.

Resumen

Este artículo propone un análisis del episodio piloto de la serie de televisión *The Handmaid's Tale*, desde la perspectiva de la Teoría del Análisis Estructural de la Narrativa de Roland Barthes (2001). Para ello, buscamos reconocer las unidades que conforman la estructura narrativa del episodio individualmente,

²³ Mestra em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL. Graduação em Design pelo Centro Universitário UNISATC. Professora do curso de Graduação em Design e Jornalismo do Centro Universitário UNISATC. manuzabotti@gmail.com

²⁴ Bacharela em Jornalismo, Licenciada em História. Mestra e doutora em Ciências da Linguagem pela UNISUL. Professora e pesquisadora do Centro Universitário UNISATC. formentinnandi.claudia@gmail.com

por su posterior relación con los diferentes niveles de profundidad. Con carácter exploratorio y enfoque cualitativo, la investigación partió de una revisión bibliográfica con profundización en la teoría del análisis propuesta por Roland Barthes, utilizada como instrumento de análisis del objeto de investigación. Así, identificamos la distribución de los elementos narrativos fundamentales para la construcción de la narrativa serial, organizados en forma de marcos. Como resultado, se observó la importancia de la estructura en la formación de la narrativa, principalmente audiovisual, para mantener la atención y mantener el interés del espectador.

Palabras clave: Análise Estrutural. Narrativa. The Handmaid's Tale.

INTRODUÇÃO

Os estudos acerca das narrativas não são recentes, muitos autores tentaram, ao longo da história, descrever e classificar os diversos tipos de narrativas. Como afirma Barthes (2001, p. 104), “a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas”, desse modo, os estudiosos aprofundaram-se na tentativa de formular uma teoria de análise das narrativas. Um desses teóricos foi Roland Barthes (1915-1980), que buscou resolver o que ele chamou de “dilema da narrativa”, afirmando que ela está, por sua vez, condenada a um procedimento dedutivo e não indutivo. Para Barthes (2001), somente uma análise baseada nas estruturas das narrativas, fundada na própria linguística, poderia desdobrar a pluralidade das narrativas e sua diversidade – histórica, geográfica, cultural, etc.

Partindo da afirmativa de Barthes (2001, p. 103), de que “inumeráveis são as narrativas no mundo”, presente no mito, no conto, na lenda, na novela, na tragédia, no drama, na comédia, na pintura, no cinema, e não diferente, também nas séries de TV. Um dos meios narrativos mais recentes, as séries televisivas ganharam força nos últimos anos principalmente com os serviços de *streaming*. De acordo com Silva (2014), nas últimas décadas, o fenômeno chamado de “cultura das séries” se deu devido à três condições centrais: 1) forma; 2) contexto tecnológico e 3) consumo. A primeira, chamada de *forma*, está ligada tanto ao desenvolvimento de novos modelos narrativos, quanto à permanência e à reconfiguração de modelos clássicos. A segunda condição, o *contexto tecnológico*, está relacionada principalmente à internet, que permitiu a circulação das séries a nível global, para além do modelo tradicional televisivo. A terceira condição refere-se ao *consumo* desses programas, seja no envolvimento do público e a formação de comunidades de fãs, por exemplo, como na criação de espaços próprios de notícias e críticas relacionados a esse universo.

Dada a relevância dos estudos das narrativas e o recente crescimento da cultura de séries, tem-se como pergunta problema deste artigo: qual a estrutura narrativa utilizada no episódio piloto da série televisiva *The Handmaid's Tale*? Para isso, estabeleceu-se como objetivo identificar qual a estrutura narrativa utilizada no episódio piloto da série televisiva *The Handmaid's Tale*, embasada na Teoria de Análise Estrutural da Narrativa de Roland Barthes (2001). Para isso, pretende-se compreender e explorar a estrutura desse novo formato de narrativa, a série de TV, vista como “um cenário cultural singular com suas próprias e específicas dinâmicas de produção, circulação e consumo” (SILVA, 2014, p. 11). Para tanto, faz-se necessário aprofundar os conceitos estruturais da narrativa em Barthes (2001), bem como decompor o episódio piloto da série em questão para posterior análise. Dessa maneira, este trabalho caracteriza-se como sendo uma pesquisa bibliográfica e qualitativa descritiva.

AS ESTRUTURAS NARRATIVAS EM ROLAND BARTHES

A *narratologia* consiste na análise das estruturas e dos elementos das narrativas. O termo foi introduzido por Tzvetan Todorov na sua obra “Gramática do Decameron” (1969), para determiná-la como um campo de estudo dentro da teoria literária. Além de Todorov, a narratologia se consolidou a partir de pesquisadores como Barthes, Greimas, Propp e outros, que procuravam estabelecer modelos de análise para as narrativas.

Neste estudo, fez-se a opção pelos estudos de Barthes (2001). O autor propõe uma nova teoria de análise para melhor compreender as estruturas da narrativa. Segundo ele, “para descrever e classificar a infinidade de narrativas é, pois, necessária uma ‘teoria’ (no sentido pragmático que se acabou de indicar), e é em buscá-la, em esboçá-la que é preciso, de início, trabalhar” (BARTHES, 2001, p. 106). Para isso, o autor utiliza a linguística como modelo fundador à análise estrutural da narrativa. Nessa perspectiva, a narrativa participa da frase, sem poder jamais se reduzir a uma soma de frases e, ao mesmo tempo, sendo a narrativa uma grande frase. Assim, a narrativa não é uma simples soma de proposições sendo necessário distinguir os níveis, chamados de instâncias de descrição, e colocá-las numa perspectiva hierárquica, ou seja, estrutural.

Compreender uma narrativa não é apenas acompanhar o desenrolar da história, é também reconhecer “estágios”, projetar os encadeamentos horizontais do “fio” narrativo sobre o eixo implicitamente vertical; ler (ouvir) uma narrativa não é apenas passar de uma palavra para outra, é também passar de um nível a outro (BARTHES, 2001, p. 112).

Dessa forma, Barthes (2001, p. 112) propõe distinguir na obra narrativa três níveis de descrição: 1) o das funções; 2) o das ações e 3) o da narração. No primeiro nível, o das *funções*, Barthes (2001) afirma que é preciso definir as menores unidades narrativas. Como em qualquer sistema, é a combinação de unidades que dá sentido ao todo. Assim, é o caráter funcional de certos segmentos da história que faz deles unidades, como se fosse “o seu germe, aquilo que lhe permite semear a narrativa com um elemento que irá amadurecer mais tarde, no mesmo nível, ou noutra parte, noutra nível” (BARTHES, 2001, p. 114). A função é, portanto, do ponto de vista linguístico, uma unidade de conteúdo, é “o que quer dizer” de um enunciado, e não a maneira como é dito.

As unidades, por sua vez, são distribuídas em duas grandes classes de funções: as *distribucionais* e as *integrativas*. A classe *distribucional* (ou das Funções) refere-se às relações situadas no mesmo nível, e a *integrativa* (ou dos Índices) refere-se às relações que vão de um nível a outro. Cada uma delas é subdividida em duas unidades: as funções *distributivas* são constituídas por duas unidades menores chamadas de **cardinais** ou **núcleos** (articulações da narrativa que determinam o desenrolar da trama) e **catálises** (que preenchem os espaços vazios que separam as funções); já as *integrativas* atuam conectando as funções, e estão divididas em índices (unidades semânticas em que é preciso passar para um nível superior para esclarecê-las) e **informantes** (situam no tempo e no espaço).

De acordo com Barthes (2001), para que uma função seja **cardinal**, basta que a ação a que ela se refere abra, mantenha ou feche uma alternativa consequente para a continuação da história. Ou seja, que inaugure ou conclua uma incerteza, por exemplo, se o telefone toca na narrativa, existem duas opções, ser ou não atendido, o que levará a história por duas vias diferentes. No entanto, entre duas funções **cardinais**, podem ocorrer diversas **catálises**, preenchendo o espaço que separa “o telefone tocou” e “alguém atendeu”. Essas catálises permanecem funcionais na medida em que mantem uma relação com os cardinais, “as catálises não passam de unidades consecutivas, as funções cardinais são ao mesmo tempo consecutivas e consequentes” (BARTHES, 2001, p. 119). Para o autor, as funções cardinais são os momentos de risco da narrativa, e entre esses pontos de alternativa, as catálises funcionam como zonas de segurança, repousos, luxos; não sendo esses “luxos” inúteis. A catálise pode ter uma funcionalidade fraca, mas não nula, ela “tem sempre uma função discursiva: ela acelera, retarda, retoma o discurso,

resume, antecipa, às vezes desencaminha [...] a catálise desperta continuamente a tensão semântica do discurso” (BARTHES, 2001, p. 120).

Quanto à segunda classe de unidades narrativas, as *integrativas* (dos Índices), essas funcionam e completam-se somente na passagem para outro nível, o nível das personagens ou da narração. Dessa forma, os índices sempre têm significados implícitos, ao contrário dos **informantes**, que significam algo imediatamente. “Os índices implicam uma atividade de deciframento; trata-se, para o leitor, de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem um conhecimento já pronto” (BARTHES, 2001, p. 121). O autor esclarece ainda que uma unidade pode pertencer a duas classes diferentes ao mesmo tempo, ou seja, pode ser catálise e índice, por exemplo, tornando-se unidades mistas.

O segundo nível de descrição das narrativas, o das *ações*, volta-se ao estudo dos personagens sob uma perspectiva actancial. Barthes (2001) relembra que a personagem assumiu, ao longo do tempo, uma consciência psicológica, deixando de estar subordinada à ação. Ou seja, mesmo que nada faça, ela não deixa de ser um “ser” plenamente constituído. A análise estrutural, no entanto, esforçou-se para definir a personagem não como um “ser”, mas como um “participante”. “Para Bremond, cada personagem pode ser o agente de sequências de ações que lhe são próprias; quando uma mesma sequência comporta duas personagens, a sequência comporta duas perspectivas” (BARTHES, 2001, p. 132). Dessa forma, cada personagem, mesmo secundária, é protagonista de sua própria sequência.

Barthes (2001) explica que Greimas propôs descrever e classificar as personagens da narrativa segundo o que fazem, e não segundo o que elas são, por isso o nome de *actantes*. Dessa forma, Barthes (2001) salienta que as diferentes concepções dos estudiosos citados têm muitos pontos em comum, sendo o principal deles a definição da personagem por sua participação numa esfera de ações. Assim, a palavra *ação* “não deve ser entendida aqui no sentido dos pequenos atos que formam o tecido do primeiro nível, mas no sentido das grandes articulações da *práxis* (desejar, comunicar, lutar)” (BARTHES, 2001, p. 135). O autor destaca que as personagens, sendo unidades do nível actancial, só encontrarão seu sentido e sua compreensão se forem integradas no terceiro nível da descrição narrativa, o da *Narração*.

O terceiro nível, o da *narração*, é o que se dispõe a compreender a relação entre narrador e leitor, partindo da ideia de que a narrativa é, pois, alvo de uma comunicação entre um doador e um destinatário, não podendo existir narrativa sem narrador e sem ouvinte ou leitor (e no caso do audiovisual, espectador). Para Barthes (2001), o problema da narrativa está em descrever o código pelo qual narrador e leitor tomam significado ao longo da própria narrativa.

Os signos do narrador parecem à primeira vista mais visíveis e mais numerosos do que os signos do leitor (uma narrativa diz mais vezes *eu* do que *tu*); na verdade, os segundos apenas são mais arduos do que os primeiros; assim, cada vez que o narrador, parando de “representar”, relata fatos que conhece perfeitamente, mas que o leitor ignora, produz-se, por carência significativa, um signo de leitura, pois não teria sentido que o narrador desse a si mesmo a informação [...] (BARTHES, 2001, p. 136).

Isso posto, o nível da narração tem, pois, um papel ambíguo. Sendo próximo da situação narrativa, ele abre para o mundo onde a narrativa se desfaz (se consome), ao mesmo tempo em que compensa os níveis anteriores, fechando a narrativa (BARTHES, 2001). Assim, o nível da narração constitui a narrativa definitivamente como “palavra de uma língua que prevê e carrega a sua própria metalinguagem” (BARTHES, 2001, p. 143).

À vista disso, pode-se afirmar que essa segmentação da estrutura de uma narrativa, a partir do modelo proposto por Barthes (2001), faz-se imprescindível para este trabalho, que pretende analisar e compreender a estrutura narrativa de um novo formato, a série televisiva.

AS NARRATIVAS SERIADAS E A SÉRIE *THE HANDMAID'S TALE*

As séries televisivas são um tipo de narrativa audiovisual que derivam de antigas estruturas narrativas, como os folhetins e a radionovela, por exemplo. De acordo com Machado (2001), essas origens devem-se também ao fato de a programação de TV possuírem um fluxo ininterrupto de material audiovisual, transmitido todas as horas do dia e todos os dias da semana. A necessidade de produzir conteúdo que fosse transmitido por mais tempo, e pudesse ser repetido, aproveitando os mesmos cenários, mesmos atores e mesma produção, contribuíram para que a TV adotasse esse novo meio de produzir conteúdo. Assim, mesmo não sendo a televisão a criadora da forma seriada, foi ela que deu expressão industrial e forma significante à serialização (MACHADO, 2001).

Para Jost (2012), o sucesso das séries nas últimas décadas se dá, principalmente pela identificação do espectador com o universo da série, principalmente se estabelecer uma relação com a sua realidade, de modo que “a maioria das séries conta a história de personagens do modo mimético baixo, isto é, de personagens que se parecem conosco” (JOST, 2012, p. 35). Essa relação forma vínculos com o espectador, possibilitando maior reconhecimento de si mesmo, aumentando ainda mais a audiência desse novo formato de narrativa.

Segundo o autor, a força das séries vem da “contemplação de duas aspirações contraditórias: o desejo de explorar o novo continente, de ir rumo ao desconhecido, de descobrir o estrangeiro e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade” (JOST, 2012, p. 32). Dessa forma, observa-se que as narrativas seriadas deixaram de utilizar “fórmulas prontas” e passaram a utilizar estruturas mais dramáticas e complexas, com o aprofundamento dos personagens e a complexidade das narrativas, tendo como consequência diversos títulos classificados como fenômenos de audiência e crítica.

Dada a complexidade das narrativas das séries, este trabalho pretende analisar a estrutura narrativa de *The Handmaid's Tale*, uma série norte-americana adaptada do romance homônimo da escritora canadense Margaret Atwood, publicado pela primeira vez em 1985. A série foi produzida e distribuída pela plataforma de *streaming* Hulu, e já foi premiada com o Emmy Awards (melhor série dramática de 2017), o Globo de Ouro (melhor série dramática de 2018), entre outros.

A obra audiovisual retrata uma sociedade distópica na República de Gilead, baseada numa teocracia (forma de governo guiada por leis divinas) totalitária, implantada por fundamentalistas religiosos cristãos, que derrubam o governo dos Estados Unidos em meio a uma crise de infertilidade causada por desastres ecológicos, acidentes radioativos e em consequência de doenças. Nessa circunstância, as mulheres são rebaixadas socialmente, impedidas de trabalhar e expressar opiniões, sendo proibidas, inclusive, de ler. Divididas em diferentes categorias sociais hierárquicas – Tias, Esposas, Marthas, Aias (ou *handmaids*) e Não-Mulheres, elas são mantidas sob controle dos Comandantes militares (MILLER, 2017).

Esse contexto de infertilidade e quedas de natalidade resultou no recrutamento das poucas mulheres férteis restantes, que são chamadas em Gilead de “aias”. As aias servem como procriadoras para os comandantes militares e suas esposas, o que torna o estupro permitido por lei. Em seu período fértil, elas são submetidas a uma cerimônia religiosa, e seus Comandantes mantêm relações sexuais com elas, diante das esposas, somente com objetivo procriador. Elas perdem seu nome real e sua identidade, sendo chamadas pelo nome referente a seu Comandante, por exemplo, a personagem principal da série é Of-fred, a aia que pertence ao Comandante Fred Waterford. Seu nome, então, é a junção do termo em inglês “of” e o nome “Fred”, significando, em tradução para o português, “que pertence ao Fred” ou “do Fred”.

Percebe-se, portanto, que, mesmo sendo uma narrativa distópica, *The Handmaid's Tale* apresenta-se como uma narrativa atraente ao público, devido ao seu teor de identificação com a realidade, principalmente das mulheres. Talvez por esse motivo se dê o seu sucesso de público e premiações pela crítica. Além disso, o contexto da série faz-se essencial para a seguinte análise de sua estrutura narrativa.

ANÁLISE ESTRUTURAL DA SÉRIE TELEVISIVA *THE HANDMAID'S TALE*

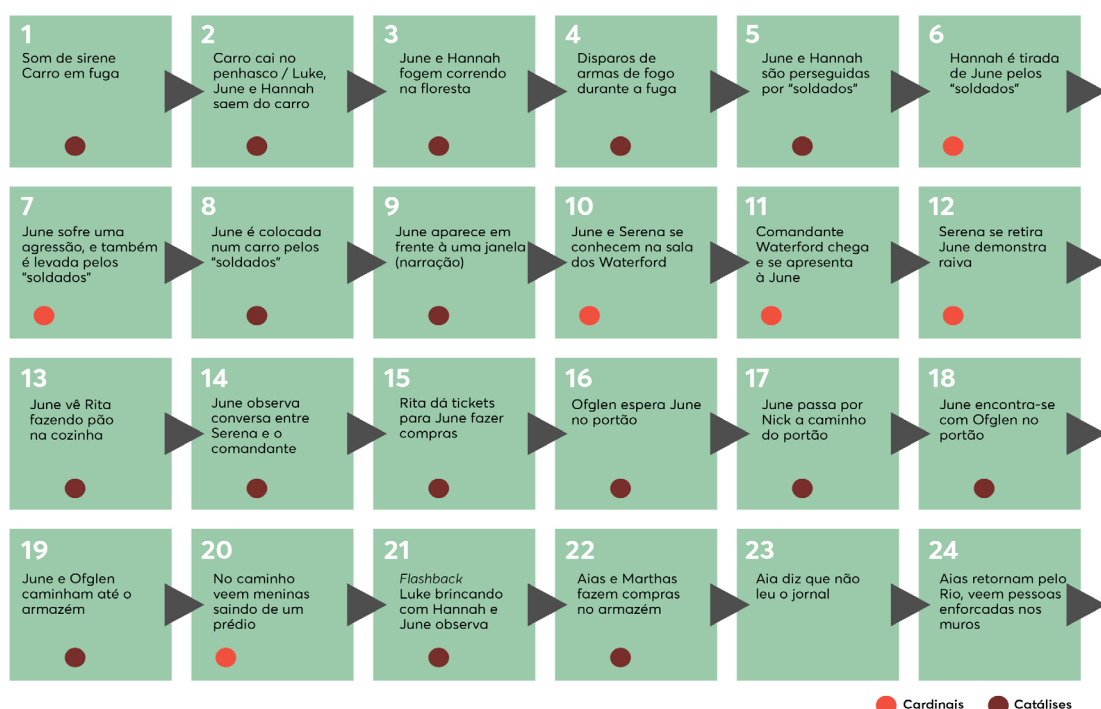
Para a identificação dos elementos narrativos na estrutura de *The Handmaid's Tale*, convém observar algumas características do episódio piloto da série, objeto deste estudo. O episódio possui 57:24 minutos, e inicia com uma cena de perseguição ao carro da família de June, com uma espécie de *teaser*, que irá dar sentido a toda a série. Após a perseguição, “os soldados” separam June de sua filha Hannah, levando ambas. Terminado esse momento, o episódio retorna ao tempo atual da série, em que June se encontra na casa do Comandante Waterford, já como Aia. A partir disso, a narrativa se desenrola mostrando o funcionamento da comunidade de Gilead, onde as Aias são mantidas como procriadoras para as famílias dos comandantes. A narrativa apresenta-nos histórias de outras aias, e como foram preparadas para tal no Centro Vermelho, principalmente por meio dos *flashbacks* de June.

Dessa forma, iniciaremos a fase de análise das estruturas narrativas proposta por Barthes (2001) pelo primeiro nível das funções narrativas, o nível das *funções*. Como visto, este nível está dividido em duas classes, as distribucionais (com cardinais e catálises) e as integrativas (com os índices e os informantes). Iniciaremos, pois, com a classe distribucional, identificando os cardinais, ou seja, os elementos de articulação da narrativa, que podem funcionar como ações de abertura, manutenção ou fechamento da narrativa (BARTHES, 2001). Para isso, a identificação dos cardinais e catálises foi disposta em forma de esquema nas *figuras 1 e 2*, para melhor visualização e compreensão. Foram também divididos os momentos que formam e dão sentido à narrativa, basicamente separados por cenas.

Observa-se, portanto, que os cardinais aparecem no início da narrativa, com a separação de June e sua filha Hannah (*cardinais 6 e 7*). Trata-se de uma abertura para a trama, que está baseada no recrutamento de mulheres férteis para procriação, e de crianças para serem adotadas por famílias poderosas na República de Gilead. Conforme explica Barthes (2001), as catálises preenchem os espaços entre os cardinais, dando ritmo à narrativa, não sendo, portanto, inúteis. São momentos menos relevantes, mas necessários para o desenrolar da história.

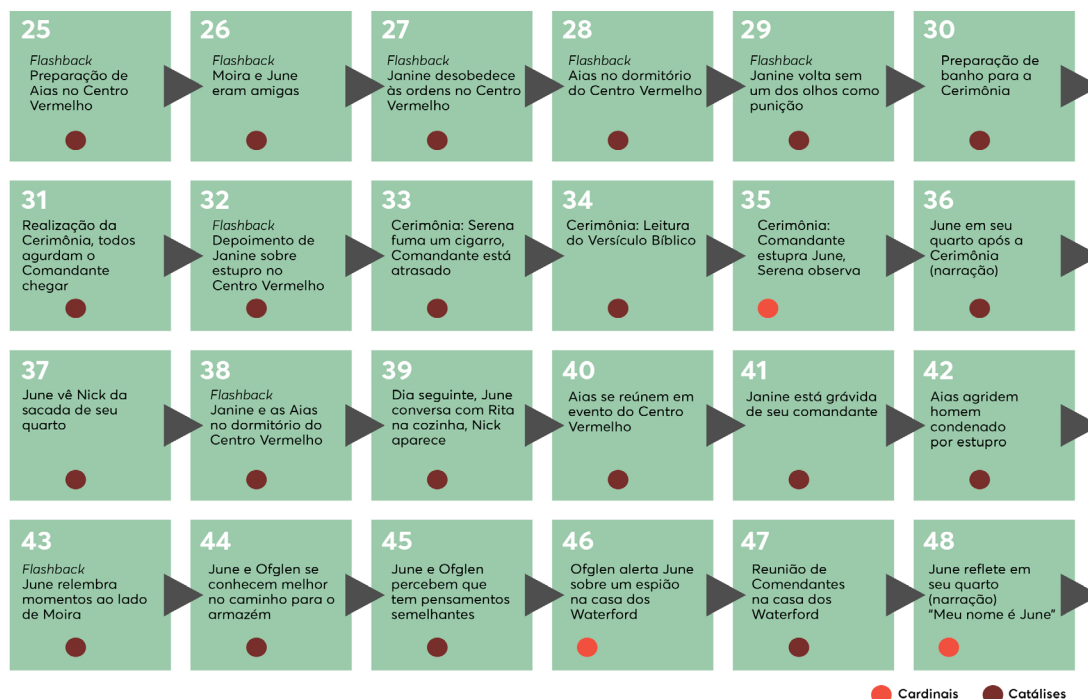
O encontro de June com a família Waterford (*cardinais 10, 11 e 12*), configuram-se como cardinais por apresentarem momentos que abrem a relação entre eles, que será conturbada e importante ao longo da série. Assim como o *cardinal 20*, em que June e Ofglen veem meninas saindo de um prédio em fila, protegidas por soldados. Neste momento o cardinal nos mantém informados sobre a ideia de que a filha de June, Hannah, pode estar entre essas meninas.

Figura 1 – Distribuição dos cardinais e catálises (parte 1)



Fonte: Elaborado pelas autoras (2020).

Figura 2 – Distribuição dos cardinais e catálises (parte 2)



Fonte: Elaborado pelas autoras (2020).

O *cardinal 35* contém uma das cenas mais impactantes da série, o momento em que o Comandante Waterford comete o estupro a June, sob o olhar de Serena, sua esposa (Figura 3). Esse momento marca o início de uma revolta para June, que não se conforma com a situação em que as aias são submetidas. O *cardinal 46*, por sua vez, representa o momento em que June recebe uma importante informação, e que fará com que ela fique desconfiada dali em diante, ou seja, novamente um *cardinal* de abertura. Por fim, a cena final (*cardinal 48*), em que June está em seu quarto, e sua voz ao fundo narra seus pensamentos, ela apresenta sua filha Hannah, seu marido Luke e ela própria, dizendo “meu nome é June”. Essa unidade possui a função de fazer o público entender que June não está conivente com a situação em que vive. Que ela tem nome, tem família e que não aceita ser uma aia. Esse momento dá abertura para toda a trama da série, que se desenrola nas temporadas seguintes.

Figura 3 – Cena do cardinal 35

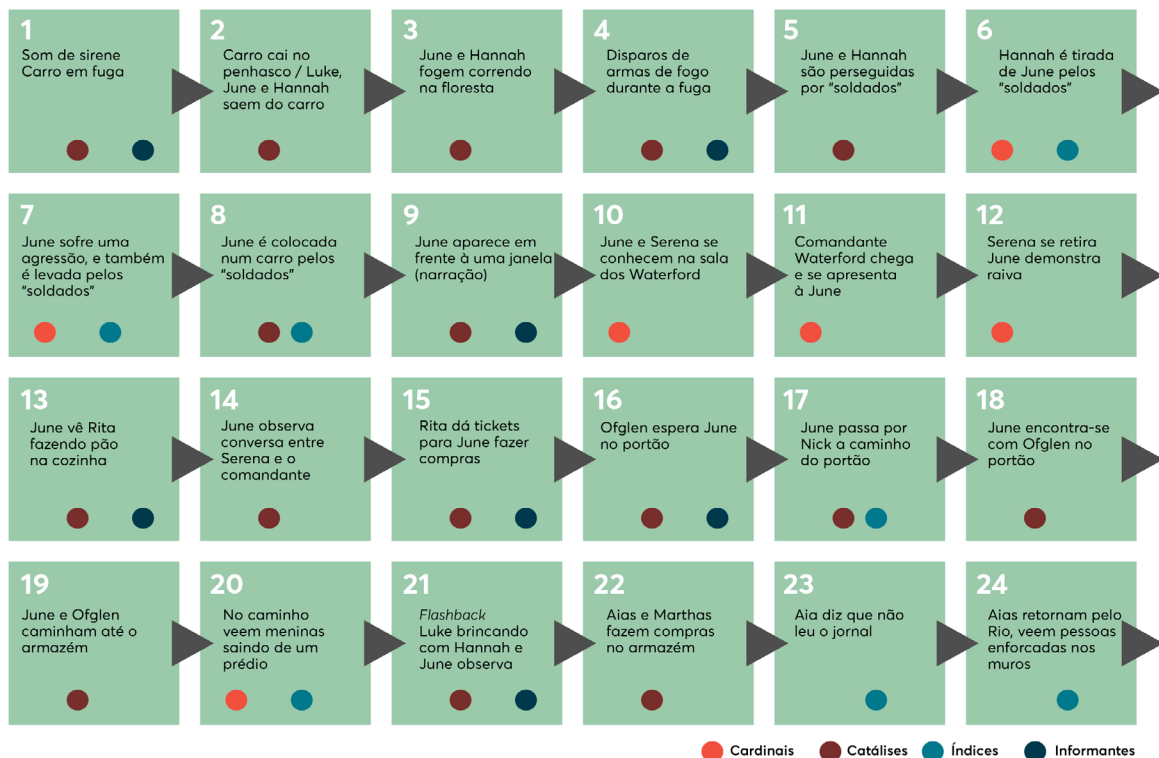


Fonte: Captura de tela realizada pelas autoras (2020).

Na segunda classe de unidade do nível das funções, temos a classe integrativa, que contém os índices e os informantes. Os índices referem-se à significados implícitos, informações que serão entendidas posteriormente, na passagem para outro nível da narrativa. Os informantes, por sua vez, trazem um significado imediato, como o próprio nome indica, são informativos (BARTHES, 2001). Dessa forma, partiremos para a análise dos índices e informantes, como apresentado nos quadros seguintes (Figuras 4 e 5).

Como apontou Barthes (2001), os informantes servem para identificar, para situar no tempo e no espaço. Dessa forma, podemos situar os dois primeiros *informantes* (1 e 4), cujos sinais apontam (som de sirenes e pessoas fugindo), por exemplo, para uma perseguição (informante 1). No *informante* 4, os sons de tiros de arma de fogo também situam o espectador para a situação de perigo, ou seja, são informações instantâneas do que está acontecendo na narrativa.

Figura 4 – Distribuição dos cardinais, catálises, índices e informantes (parte 1)

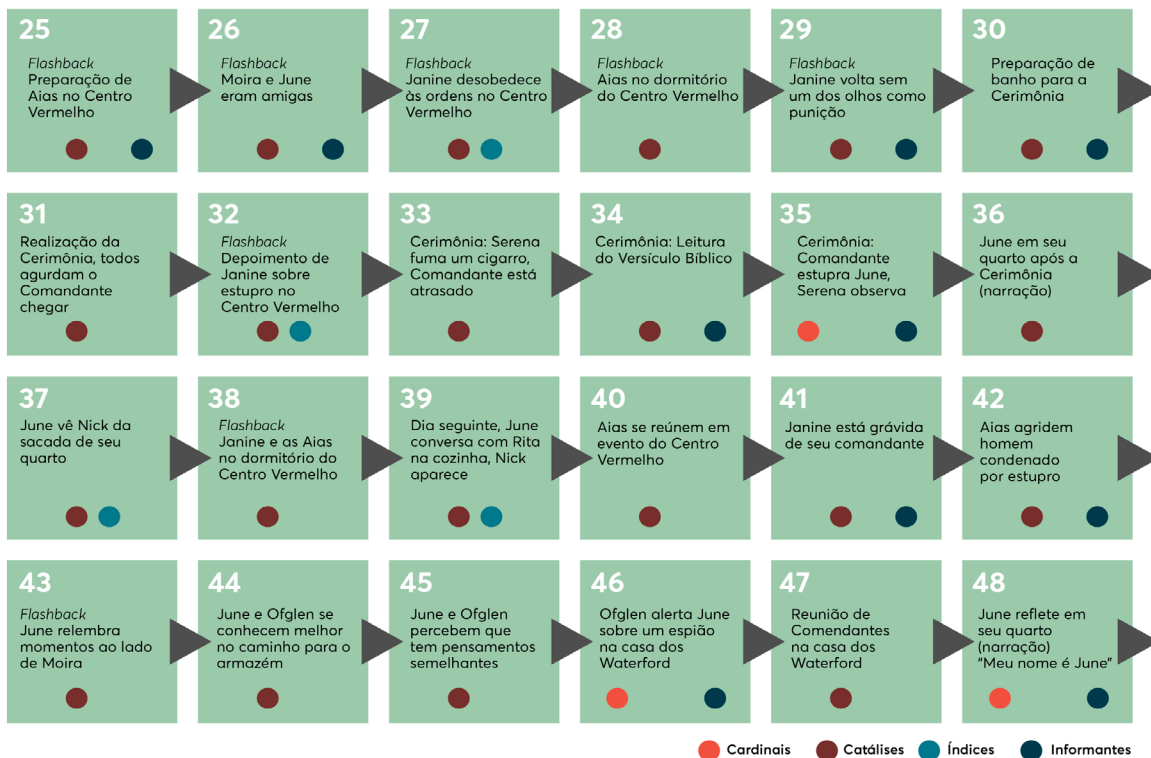


Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Os índices 6, 7 e 8 referem-se às informações que serão melhor entendidas no próximo nível, com o desenrolar da narrativa. Por exemplo, só entenderemos o índice 8 (quando June é levada num carro pelos soldados) quando ela estiver no Centro Vermelho, para o treinamento de Aias. No índice 20, quando as aias veem meninas em fila saindo de um prédio, só entenderemos o que é feito com as meninas posteriormente. Em todos os índices (17, 37, 39) em que June encontra, vê ou conversa com Nick, são apontamentos que serão compreendidos também no futuro da narrativa, quando os dois se envolverem emocionalmente, nesse próximo nível confirmam-se o que esses índices haviam indicado inicialmente. O índice 23, onde uma aia diz “não li o jornal” em tom de explicação, há um indício relacionado à leitura que saber-se-á, posteriormente, que as mulheres em Gilead não podem ler de nenhuma maneira, nenhum tipo de material. Outro índice importante, o índice 24, mostra-nos que as aias observam pessoas enforcadas nos muros, cujas motivações só serão sabidas adiante.

É possível observar ainda, que os diversos *flashbacks* utilizados na narrativa – vindos da memória da personagem principal June, têm, além de teor catalítico, conteúdo informativo. A maioria deles contém informações que ajudam a contar e desenrolar a narrativa, proporcionando fluidez, preenchendo espaços e permitindo pausas. Além disso, observa-se que as unidades podem pertencer a mais de uma classe, conforme alertou Barthes (2001), sendo, portanto, unidades mistas (sendo cardinais e informantes, ou catálise e índice, por exemplo).

Figura 5 – Distribuição dos cardinais, catálises, índices e informantes (parte 2)



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Barthes (2001) afirma que, na análise estrutural da narrativa, não se pode contentar apenas com uma definição distribucional das unidades, é preciso que a significação seja desde o início o critério da unidade, ou seja, para alcançar essa significação é necessário, portanto, avançar para os próximos níveis de descrição da narrativa, como os níveis das *ações* e da *narração*, como será feito a seguir.

No segundo nível de descrição da narrativa, o nível das *ações*, Barthes (2001) explica que o personagem não deve ser entendido como um “ser”, mas como um “participante”, ou seja, com uma característica actancial. Portanto, entende-se ação como o conjunto de funções desempenhadas pelos actantes (personagens). Como já visto, a palavra *ação* não deve ser entendida no sentido de pequenos atos dos personagens no primeiro nível, e sim no sentido de grandes articulações como desejar, comunicar, lutar (BARTHES, 2001). Pode-se observar essas características actanciais na personagem June, que, muitas vezes, expressa uma revolta interna, mesmo que contida. A personagem deixa claro que não está de acordo com o contexto em que vivem ela e as aias, o que se confirmará no decorrer da narrativa. Contudo, Barthes (2001) lembra que as personagens, enquanto unidades do nível actancial, só encontrarão sentido e significação completa se forem integradas no próximo nível, o da *narração*.

No episódio piloto de *The Handmaid's Tale*, é possível observar que a voz da personagem June narra seus pensamentos. As narrações fornecem informações complementares à personalidade da personagem. Como em Gilead tudo é controlado, pouco também se fala. Dessa forma, os pensamentos narrados por June permitem ao espectador compreender o que ela sente e pensa, mesmo estando em silêncio. Assim, vamos de encontro à teoria de Barthes (2001), na qual os personagens só se completam no nível narracional. A trama da série só se completa com a narração de June, prova disso é a cena final do episódio piloto, objeto deste estudo. Na cena, June diz em narração “Nada pode mudar. Tudo tem que ficar igual. Porque pretendo sobreviver por ela. O nome dela é Hannah. Meu marido era Luke. Meu nome é June”.

Além de unidades funcionais (cardinal e informante), como visto anteriormente, as palavras de June completam o episódio, encerrando-o. Nesse momento, entendemos o propósito da personagem: ela

está ali para sobreviver por sua filha, para lutar por ela, mesmo que para isso seja necessário submeter-se às regras de Gilead. Podemos correlacionar ainda, a importância desse último nível, o narracional, com o que diz Balogh (2002): “O essencial de todos os modelos narrativos é que eles giram em torno das ações dos personagens. As ações executadas pelos personagens para atingir os seus objetivos constituem o cerne da narrativa” (BALOGH, 2002, p. 61).

Assim sendo, a análise dos três níveis narracionais de *The Handmaid's Tale* permitiu compreender melhor a estrutura da narrativa, objetivo deste trabalho. A sucessão dos três níveis, iniciando pela identificação das unidades funcionais permitem compreender, portanto, a importância da estrutura da narrativa para seu consequente resultado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As séries televisivas tornaram-se parte da vida dos telespectadores nos últimos anos. Para além da TV, esses conteúdos podem ser acessados por diversos outros dispositivos através da internet. Esse sucesso confirma-se com o grande número de títulos produzidos nos últimos anos, muitos deles com altos custos de produção. Por isso, este trabalho buscou analisar uma série de grande popularidade, recente e ainda em curso.

As pesquisas relacionadas ao estudo das narrativas são normalmente realizadas com obras literárias, por esse motivo, buscou-se estender a teoria de Barthes (2001) à obra audiovisual, sendo esta uma narrativa ampliada, com diferentes possibilidades de análise e interpretações. Assim, encontraram-se algumas limitações na teoria do autor, mas foi possível adaptá-la à série audiovisual. Entretanto, devido às diversas possibilidades de interpretação das funções da narrativa, desde as catálises até os níveis superiores, optou-se por focar no primeiro nível, o funcional, delimitando as unidades que se consideraram mais relevantes para esta pesquisa.

Dessa forma, por meio da análise de *The Handmaid's Tale*, observou-se a convergência com a afirmação de Barthes (2001), que diz que a narrativa não é “uma simples e interminável repetição de acontecimentos”, mas “ela possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, por maior que seja a paciência necessária para enunciá-la” (BARTHES, 2001, p. 105).

Considerando o crescente aumento da popularidade das séries e a importância de seus estudos contemporâneos, este trabalho propôs-se a contribuir para os estudos narrativos, com a finalidade de entender o sucesso de certas narrativas a partir de sua estrutura, como acontece com *The Handmaid's Tale*. Com isso, é importante destacar que “ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras” (BARTHES, 2001, p. 105). Sugere-se, portanto, outros estudos comparativos com outras séries, para observar as diferenças e semelhanças na construção da estrutura narrativa.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural das narrativas**. In: _____. A aventura semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 103-152.
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2001.
- MILLER, Bruce. *The handmaid's tale*. Hulu, 2017.

SILVA, M. V. B. **Cultura das séries**: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia* (São Paulo, *online*), n. 27, p. 241-252, jun., 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2020.