

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Augusto Gomes Nogueira

**A INTERTEXTUALIDADE NA SÉRIE GOSSIP GIRL:
uma homenagem ao cinema americano.**

**Juiz de Fora
Dezembro de 2014**

Augusto Gomes Nogueira

A INTERTEXTUALIDADE NA SÉRIE GOSSIP GIRL:

uma homenagem ao cinema americano.

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social - Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Soraya Maria Ferreira Vieira

Juiz de Fora
Dezembro de 2014

Augusto Gomes Nogueira

A intertextualidade na série Gossip Girl:
uma homenagem ao cinema americano.

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Soraya Maria Ferreira Vieira (FACOM/UFJF)

Aprovado pela banca composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Soraya Maria Ferreira Vieira (FACOM/UFJF) - orientador

Profa. Mestre Letícia Barbosa Torres Americano (FACOM/UFJF) - convidada

Profa. Dra. Erika Savernini Lopes (FACOM/UFJF) – convidada

Juiz de Fora, 9 de dezembro de 2014.

Especialmente para minha mãe, Margarida, para toda minha família e para meus amigos do Hell's Door. Todos foram participantes ativos desta vitória.

AGRADECIMENTOS

Concluir o último trabalho da faculdade me faz pensar em tudo que aconteceu nestes 4 anos. Me sinto muito grato por todo aprendizado, experiências, sentimentos e amadurecimento.

Deixo registrado meus agradecimentos aos companheiros da Acesso, que participaram da construção do profissional que sou hoje e aos diversos professores que me inspiraram a ter ideias próprias.

Agradeço e sempre agradecerei especialmente as pessoas que estiveram ao meu lado no dia-a-dia.

Daniel, Erika, Laís, Laura, Monise, Pedro, Rafaela e Rômulo: tenho orgulho, gratidão e honra por ter sido amigo de vocês. Obrigado por tudo.

Minha mãe, Margarida, meu irmão, Alexandre, meu pai, João Roberto e todos os tios e tias, além de amigos especiais da família: obrigado por sempre me apoiarem incondicionalmente. Devo minha vida a vocês.

Agradeço, finalmente a Deus, a essa força maior que me trouxe à FACOM e me deu os 4 melhores e mais importantes anos da minha vida.

*And who am I? That's a secret I'll never tell.
You know you love me. XOXO, Gossip Girl.*

(GOSSIP GIRL. Alloy Entertainment, 2007)

RESUMO

O seriado televisivo é um importante produto audiovisual que têm se tornado cada vez mais relevante em nosso tempo. Ele está muito bem adaptado ao modo de consumir entretenimento ao qual o público da Comunicação de Massa está acostumado. *Gossip Girl* foi uma série bastante importante dos últimos anos, bem conhecida no meio do seriado. Seus episódios são titulados fazendo referência a filmes clássicos americanos. O procedimento de nomeação dos episódios dá uma pista de Intertextualidade entre estes e os filmes referenciados. Nesta pesquisa, analisamos se os episódios contêm Intertextos concretos vindos à partir dos filmes. Foram três episódios analisados, com seus três respectivos filmes. Usamos como teoria da análise os estudos sobre Dialogismo e Intertextualidade de Mikhail Bakhtin, interpretados por outros estudiosos e como contexto teórico usamos principalmente os apontamentos de Umberto Eco e Anna Maria Balogh sobre o seriado de TV. A Intertextualidade pode existir em muitos aspectos do produto audiovisual e constatou-se que no caso estudado, a narrativa foi privilegiada.

Palavras-chave: Seriado Televisivo. Audiovisual. Intertextualidade. *Gossip Girl*. Mikhail Bakhtin.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Logotipo Gossip Girl	23
Figura 2 – Serena/Blake Lively	25
Figura 3 – Blair/Leighton Meester	26
Figura 4 – Dan/Pen Badgley.....	27
Figura 5 – Nate/Chace Crawford.....	28
Figura 6 – Chuck/Ed Westwick.....	29
Figura 7 – Jenny/Taylor Momsen.....	30
Figura 8 – Vanessa/Jessica Szohr.....	31
Figura 9 – Serena e Marilyn em <i>Diamonds are a Girl's Best Friend</i>	36
Figura 10 – Retratos de Nova York.....	38
Figura 11 – Intertexto 1	54
Figura 12 – Intertexto 2	54
Figura 13 – Intertexto 3	55
Figura 14 – Intertexto 4	55
Figura 15 – Intertexto 5	56
Figura 16 – Intertexto 6, parte 1	62
Figura 17 – Intertexto 6, parte 2	64
Figura 18 – Intertexto 7	65
Figura 19 – Intertexto 8	70
Figura 20 – Intertexto 9	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 SERIADOS	13
2.1 SERIADOS NOS BRASIL	15
2.2 A SÉRIE TELEVISIVA E SUAS CARACTERÍSTICAS.....	18
3 GOSSIP GIRL: A SÉRIE	23
3.1 PERFIS DOS PERSONAGENS	24
3.1.1 Serena van der Woodsen.....	25
3.1.2 Blair Waldorf.....	26
3.1.3 Dan Humphrey	27
3.1.4 Nate Archibald.....	28
3.1.5 Chuck Bass	29
3.1.6 Jenny Humphrey	30
3.1.7 Vanessa Abrams	31
3.2 ENREDO DA SÉRIE	32
3.3 GOSSIP GIRL: CARACTERÍSTICAS SERIADAS	34
4. BAKHTIN E A INTERTEXTUALIDADE	41
4.1 DIALOGISMO	42
4.2 INTERTEXTUALIDADE	46
5. INTERTEXTOS ENTRE OS EPISÓDIOS DE GOSSIP GIRL E OS FILMES REFERENCIADOS	49
5.1 1ª TEMPORADA, 4º EPISÓDIO: BAD NEWS BLAIR.....	50
5.1.1 Filme <i>Bad News Bears</i> (1976).....	51
5.1.2 <i>Bad News Blair Versus Bad News Bears</i>	53
5.2 2ª TEMPORADA, 25º EPISÓDIO: THE GOODBYE GOSSIP GIRL	56
5.2.1 Filme <i>The Goodbye Girl</i> (1976)	58
5.2.2 <i>The Goodbye Gossip Girl Versus The Goodbye Girl</i>	60
5.3. 3ª TEMPORADA, 22º EPISÓDIO: LAST TANGO, THEN PARIS.....	65

5.3.1 Filme <i>Last Tango in Paris</i> (1972)	67
5.3.2 <i>Last Tango, The Paris Versus Last Tango in Paris</i>	69
6. CONCLUSÃO	71
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa apresentará uma análise de alguns episódios da série de TV americana *Gossip Girl*. Esta série foi lançada em setembro de 2007 pelo canal *The CW*. Sua produção foi inspirada pela série homônima de livros, de autoria de Cecily von Ziegesar. Ela foi exibida por 5 anos, com 6 temporadas e 121 episódios, terminando em dezembro de 2012. *Gossip Girl* foi uma série bastante influente no seu tempo, sendo amplamente difundida entre o público jovem.

Seus episódios têm títulos inspirados em filmes americanos, clássicos antigos e novos clássicos. Por isso, esta pesquisa tem o objetivo de analisar estes episódios além de seus títulos e descobrir se a referência aos filmes inclui alterações estéticas e narrativas através da construção de intertextos. Para este fim, foram escolhidos três episódios, um de cada uma das três primeiras temporadas. Estes episódios foram escolhidos por figurarem em várias listas de melhores episódios publicadas na internet. As três primeiras temporadas da série reúnem os momentos célebres, criticados mais positivamente. Cada um dos episódios tem influência de um filme diferente.

O primeiro capítulo traz um resgate dos apontamentos teóricos mais importantes para o estudo do seriado televisivo. Vamos definir o seriado, aproximá-lo da realidade brasileira, traçando sua história no país, e indicar suas principais características. Percebemos aqui como o seriado televisivo está em consonância com o próprio modo de consumir entretenimento proposto pela Comunicação de Massa. Nesta teoria sobre a série, abordamos teorias, principalmente, de Umberto Eco (1989) e Anna Maria Balogh (2007). O resgate teórico sobre o seriado de TV se faz necessário para entender o objeto estudado e se revela, também, de grande importância acadêmica, já que a bibliografia brasileira sobre o assunto é escassa. O seriado, sendo o produto audiovisual flutuante que é, com suas muitas temporadas, episódios e grande potencial de alteração e interação com a audiência, precisa de uma teoria que o concretize academicamente dentro de sua própria variabilidade.

Na sequência, definimos o objeto de estudo, a série americana *Gossip Girl*. Falaremos de seu lançamento, percepções da mídia e do público e da questão da adaptação (já que *Gossip Girl* é originalmente uma série de livros). Entretanto, aqui nos preocupamos principalmente em definir a série para que a análise dela seja inteligível para o leitor que não a conhece. Com este objetivo, apresentaremos os perfis dos personagens principais e um resumo do enredo de cada temporada.

O próximo capítulo mostra a interseção entre os dois primeiros: vamos aplicar a teoria geral do seriado televisivo à série estudada, avaliando se estamos seguindo num campo conhecido, em que o objeto condiz com a teoria conhecida sobre seu gênero. Aqui já começamos a perceber alguns elementos intertextuais, pois estes figuram em toda a série, ao seu próprio modo. Destacamos estes intertextos, pois eles revelam bastante sobre a formatação de *Gossip Girl*. A série dá bastante atenção ao retrato da cultura americana e essas âncoras culturais serão notadas muitas vezes no decorrer de suas temporadas.

Continuamos a pesquisa nos dedicando à revisão teórica sobre o conceito que usaremos para a análise dos episódios: a Intertextualidade de Mikhail Bakhtin. A obra do filósofo russo trata majoritariamente das relações dialógicas da linguagem e de como ela se relaciona intimamente com a cultura. O dialogismo se refere primariamente a linguagem oral, mas estudos sobrepostos às teorias de Bakhtin mostram que os conceitos propostos por ele podem ser aplicados à grande variedade de formas de comunicação que existem e com as quais temos contato. O conceito de dialogismo se expande mais ainda a partir do momento que Julia Kristeva (1969 apud JENNY, 1976) passa a usá-lo sobre a alcunha de Intertextualidade e a comunidade acadêmica decide disseminá-la.

Escolhemos a teoria dialógica de Bakhtin para analisar os episódios porque eles propõem intertexto desde o primeiro elemento de seu enredo, o título. Cada um deles é nomeado usando um filme como referência. O título dos episódios e dos filmes realmente são muito próximo. Os filmes escolhidos como inspiração geralmente são clássicos americanos. Alguns deles podem ser chamados de “novos clássicos”: filmes de produção e exibição recente, mas que já conquistaram seu espaço na cultura americana. Na análise proposta por esta pesquisa, queremos conferir se essa referência aos filmes vai além da titulação dos episódios; se o enredo dos filmes influenciou ou foi referenciado nos episódios. Se tal fato ocorrer, encontramos ocorrência de intertexto, explicado no capítulo anterior. A análise constitui o último capítulo do trabalho, dividido em três seções, cada uma dedicada para o paralelo entre um episódio e um filme.

2 SERIADOS

Os seriados são importantes produtos da mídia norte-americana. Para os EUA, os seriados têm um papel próximo das nossas novelas: ocupam papel de destaque no entretenimento televisivo e ainda são importantes socialmente, refletindo e influenciando o cotidiano na sociedade estadunidense.

Séries de TV americanas sempre tiveram um grande destaque mundial, sendo produto de exportação há bastante tempo. Na época do desenvolvimento da televisão nos Estados Unidos, foi este gênero que teve maior adesão com os telespectadores. Nos últimos anos, as séries americanas, inclusive, tiveram um aumento de relevância para com o público da televisão brasileira. Seja pela suposta queda de interesse pelas tradicionais novelas ou seja pela facilidade de acesso aos seriados, através da Internet e da TV por assinatura (que se popularizou nos últimos anos), a série tem conquistado espaço no Brasil e na forma de consumir entretenimento audiovisual.

O seriado televisivo não é uma novidade na TV brasileira e já teve seu momento de ouro. Sua história no Brasil se relaciona com as próprias novelas, cinema e com outros formatos já desaparecidos das nossas mídias, como veremos no desenvolvimento da pesquisa.

Mas afinal, o que é um seriado de TV? José Marques de Melo (1998 1998 apud SANTOS, 2003) define os seriados como “sequências de histórias independentes, vividas pelo mesmos protagonistas, articuladas numa ação que se desenvolve dentro de um contexto cultural determinado.”

A estrutura do seriado americano varia de acordo com o canal em que é exibido e com a época do ano em que estreia: as principais séries, destinadas a sustentar as audiências dos canais e que tem o objetivo de fazer valer o investimento recebido, estreiam no início do outono no Hemisfério Norte. É comum ver os canais de televisão anunciarem as estreias das suas *Fall Seasons*. Assim, elas começam depois das férias de verão, já que neste período os canais de televisão recuam nos investimentos e/ou preferem investir em programação especial. Estes seriados são semanais e organizados em temporadas de aproximadamente 22 episódios, divididos num período de exibição de duas estações (outono e inverno). Pelo início da primavera, as temporadas vão se encerrando e as séries que voltarão (ou poderão voltar) à grade de programação no próximo outono entram em *hiatus*. Este período também acontece no meio da exibição das temporadas, quando os canais abrem janelas em sua programação por causa dos feriados, época em que a audiência cai um pouco. Durante o *hiatus* entre temporadas das séries regulares, as emissoras de TV entram no período de sua programação chamado de *Summer*

Season. Novas séries são apresentadas e outras voltam de um hiato que durou toda a *Fall Season*, mas estas são menores, com aproximadamente 12 episódios, e possuem caráter mais experimental, segmentado e menos popular. Não são tão destinadas à massa como as séries da *Fall Season*. Algumas séries da *Summer Season* estão sendo testadas e podem voltar com força logo na *Fall Season*. Aliás, é interessante observar que mesmo as principais séries sendo exibidas de acordo com um planejamento que visa a audiência do canal e sendo menos experimentais que os seriados da *Summer Season*, um seriado de TV americano prima pela segmentação de seu público. Por isso, existem vários deles. A estruturação da exibição apresentada se refere à TV aberta norte-americana. Na TV por assinatura, as séries geralmente têm temporadas curtas como as da *Summer Season*, mesmo pertencendo à *Fall Season*.¹

Os seriados, dependendo de seu tipo, apresentam naturalmente experimentação estética e de novas linguagens. Uma *sitcom*, por exemplo, a famosa comédia de situações, segue um padrão consagrado. Porém, há importantes séries que são produzidas como verdadeira estrutura cinematográfica e fogem aos moldes tradicionais da TV. É importante atentar para o fato de que existe uma diferença entre os termos série e seriado, até quando são aplicados à televisão. Estes termos são comumente tratados com o mesmo significado, mas apresentam uma pequena diferença. Os episódios de uma série apresentam maior independência entre suas tramas, como se não fossem interdependentes. O seriado possui ganchos mais claros interligando os episódios.² Veremos a frente que nosso objeto de estudo nesta pesquisa, a série *Gossip Girl*, pode ser localizada no meio termo destes conceitos. Por isso, usamos livremente os dois para referenciar o programa no texto.

Luís Carlos Maciel (2002 apud JENNY, 2003) se aprofunda na definição que Melo (1998 apud SANTOS, 2003) propõe sobre os seriados. Ele chama atenção para o fato de que os cenários das séries se tornam familiares aos espectadores, e as histórias fechadas de cada episódio por vezes apresentam continuações ou referências a eventos de outros episódios anteriores. Para o autor de um seriado, mesmo os eventos diferentes são afins, já que conduzem para uma mesma experiência central. Esta experiência central, um tipo de coluna vertebral do seriado, é o que garante a audiência para a semana seguinte.

¹ <http://www.boxdeseries.com.br/site/entenda-as-temporadas-das-series-americanas/>

² <http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=28784>

2.1 SERIADOS NO BRASIL E NOS ESTADOS UNIDOS

O estudo sobre o seriado no Brasil ainda é escasso. O trabalho “Os Seriadados Brasileiros”, apresentado por Luciene Santos no Núcleo de Ficção Seriada do XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação (2003) traz uma boa recuperação da história da ficção seriada na TV Brasileira.

A ficção na TV brasileira começou com os formatos teleteatro e telenovela. Teleteatro era uma adaptação de algum clássico da dramaturgia. Renata Pallotini (1998 apud SANTOS, 2003) classifica o teleteatro como teatro gravado em estúdio, exibido ao vivo ou gravado. Até o final dos anos 1970, este formato tinha grande destaque na programação dos canais de televisão, principalmente na Rede Globo. As telenovelas ainda não possuíam regularidade diária. Isso só aconteceu a partir de 1962, com a introdução do videotape. A telenovela ganha força e passa a retratar o Brasil em suas temáticas, usando linguagem coloquial e mostrando cenários urbanos contemporâneos. Também na década de 1960 destacam-se os formatos de telerromances e telecontos (adaptações literárias) e seriadados humorísticos.

Luciene Santos (2003) afirma que a novela ganhou espaço na construção do imaginário social graças ao enfraquecimento do cinema brasileiro, que sofreu com a censura na época da Ditadura Militar. Com essa postura, os militares colaboraram para o fortalecimento da televisão. Os seriadados entraram na televisão brasileira enquanto as adaptações literárias e as novelas dominavam o entretenimento.

Esther Hamburger (1998) destaca que os militares alteraram a abrangência do entretenimento da mídia por meio de seu poder autoritário.

[...] os militares investiram na infra-estrutura necessária à ampliação da abrangência da televisão e aumentaram seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas culturais normativas (HAMBURGUER, 1998, p. 42).

Os primeiros seriadados brasileiros eram apresentados com estrutura e temática semelhantes aos seriadados norte-americanos. A ideologia do *American way of life*, própria dos anos 50, era a temática que mais aparecia nos enredos. Um exemplo é o primeiro seriado de aventuras produzido no Brasil, *Capitão 7*, exibido na TV Record nos anos 1950. Ele seguia os moldes de super-heróis das histórias em quadrinhos americanas. Nos anos 1960, surgiu o *Vigilante Rodoviário*, seriado que alcançou audiência maior que outros estrangeiros exibidos no país. Essa linha temática resiste até o fim dos anos 1970, quando os seriadados finalmente se

voltam para a realidade brasileira. Isso ocorreu ainda em meio a censura militar. São seriados como *A Grande Família*, *Carga Pesada* e *O Bem Amado*. Já nos anos 1980, a TV Globo lança seriados voltados para as questões sociais próprias do Brasil, que sofria as mudanças causadas pela nova ordem tecnológica mundial. Podemos destacar deste período *Amizade Colorida*, *Quem Ama não Mata* e *Armação Ilimitada*.

Essa estrutura semelhante à americana consistia em exibição de longo período (mais de um ano), frequência semanal nas grades de programação e ausência de compromisso com a continuidade, mesmo que retomando a ação original.

O seriado entrou na televisão brasileira e alcançou destaque, mas a telenovela foi o produto que se fortaleceu o suficiente para ser a mídia mais forte do imaginário brasileiro. A censura dos militares ao cinema e o projeto de fortalecimento da comunicação de massa garantiu o desenvolvimento das novelas. Os seriados, mais caros e menos interessantes para as empresas midiáticas, reservaram-se, junto com as minisséries, à tarefa de aproximar o discurso cinematográfico e outras formas estéticas do telespectador. Levando a estética artística e cinematográfica à comunicação de massa, as séries foram responsáveis por uma renovação estética de tratamento com o público da televisão brasileira, como destaca Luciene Santos (2003).

Se as telenovelas brasileiras assumiram o lugar do seriado na mobilização de símbolos nacionais, de espaço público para se efetuarem comentários da conjuntura política, econômica e social, ou seja, tratar dos temas da realidade brasileira como avaliam alguns autores, o seriado em compensação com menos compromisso com a política de audiência, tornou-se seguramente o lugar da livre experimentação estética e de representação imagética (SANTOS, 2003, p. 8).

A série e o seriado de TV surgiram no meio cinematográfico. O cinema era caro e só as classes mais altas podiam consumir os filmes. Para conquistar mais público, começaram a dividir os filmes em partes. Assistir a cada parte era mais acessível para todos os públicos. Este formato de ficção seriada, posteriormente, foi levado para a TV.

Gilberto Silva Jr. (2005), em artigo publicado na Revista *Contracampo*, traça a linha do tempo da série na televisão americana. Segundo seu artigo, a origem data dos anos 1950 e 1960, quando surgiu o modelo das séries diárias que conhecemos hoje. O modelo surge no momento em que a televisão ultrapassa o rádio no lugar do entretenimento doméstico. Esta época é marcada pela temática do *american way of life*: a televisão destacava o sonho da estabilidade da classe média, a mentalidade conservadora e a fidelidade na lei e na justiça. A

representante maior dessas primeiras décadas do seriado americano como conhecemos é a *sitcom I Love Lucy*. O programa praticamente definiu o formato.

Na década de 1960, destacam-se séries de ficção científica, como *The Twilight Zone*. Na segunda metade da década, surgem os programas vindos da cultura pop, como *Batman*.

A década de 1970 é marcada pela permanência das comédias na vanguarda. Os três destaques do período são *The Mary Tyler Moore Show*, pioneira em lançar uma protagonista feminina, solteira e independente, *All in the Family*, a primeira *sitcom* a abordar assuntos sérios como racismo e crise de meia-idade (esta, inclusive, foi o modelo seguido para a criação de *A Grande Família* da TV Globo, no Brasil), e *MASH*, série que criticava o sistema militar em plena guerra do Vietnã. As séries policiais deste período diversificam mais seus protagonistas, apresentando considerável evolução, mesmo que as temáticas maniqueístas ainda fossem majoritárias. A década de 1980 traz *sitcoms* que refletem a nova onda de conservadorismo que atingiu os Estados Unidos com a eleição de Reagan. O fim da década é marcado por *The Simpsons*, série que abriu caminho para muitas outras parecidas do gênero.

Os anos 1990 são marcados pelas famosas *Twin Peaks* e *Seinfeld*. Duas séries clássicas que fizeram parte de uma época que mudou para sempre o mundo dos seriados de TV, como afirma Gilmar Silva Jr (2005). *Twin Peaks* introduz a temática da degradação oculta das cidades pequenas americanas. *Seinfeld* começou com audiência baixa, mas conquistou espaço e hoje é considerada uma *sitcom* revolucionária, que rompeu com o que já era praticado anteriormente e figura entre os maiores sucessos de audiência da TV americana. “Seus roteiros elaboradíssimos e o ritmo ágil dos episódios deixaram marca em tudo o que foi feito em matéria de *sitcom* nos anos seguintes” (SILVA JR, 2005). Também na década de 1990, os seriados policiais começam a abraçar uma abordagem de temas mais seca e crua, com personagens menos maniqueístas. O final da década de 1990 é bastante notável pela ascensão do canal a cabo HBO que começa a produzir séries de qualidade diferenciada. Destacam-se neste momento *The Larry Sanders Show* e *Sex and the City* e a importante *The Sopranos*.

No começo dos anos 2000, a HBO continua a destacar retratando famílias pouco tradicionais em *Six Feet Under*. A explosão dos reality shows na TV americana faz com que as séries passem a retratar cada vez mais as histórias com grande realismo, para justamente poder competir com estes novos programas. E assim, as séries exploram cada vez mais personagens de perfis variados na tentativa de alcançar o público.

2.2 A SÉRIE TELEVISIVA E SUAS CARACTERÍSTICAS

A série ficcional de televisão é um importante produto artístico-cultural que tem como audiência um público segmentado (em relação a cada série). Este público por muitas vezes consome arte como entretenimento, considerando que audiência, experimentação e arte influenciam na produção de cada série de formas diferentes. Esse modo de consumir é a forma como a comunicação de massa ensinou a sociedade, em sua maioria, a apreender produtos artísticos e culturais. A estética artística, ao passar pelas máquinas da Indústria Cultural, se torna apazível para o público médio, muitas vezes perdendo sua carga social real. O entretenimento é gerado. Por este processo, transformações na visão do que é arte e do que é esteticamente valorizável aconteceram e ainda estão sendo entendidas na variedade cultural dos meios de comunicação de massa.

Dois autores oferecem importantes reflexões para entendermos o que é a série ficcional televisiva que caiu nas graças de um público que procura entretenimento, mas também reflete sobre um ideal estético-narrativo. Aqui não entramos no mérito estilístico de um seriado e sim na percepção do que esse passa aos telespectadores de modo imediato e genérico. São estes os autores: Anna Maria Balogh e Umberto Eco.

A grosso modo, podemos pensar em uma série de TV como um conjunto de roteiros que formam uma única longa história. Sua extensão, aliás, tem potencial para ser infinita. Muitos seriados duram tanto tempo quanto a audiência os mantém no ar. Para Anna Maria Balogh (2007), um conjunto de textos e as relações que estes estabelecem entre si é, essencialmente, uma definição de cultura. Assim, o seriado televisivo é um produto audiovisual em harmonia com a cultura que conhecemos atualmente. Quando falamos de textos, os tratamos considerando as ciências da linguagem. Linguagem é um importante conceito para nortear o entendimento sobre uma série de TV, já que ela admite variações das mais diversas.

Podemos até perceber a cultura como um conjunto de textos, mas essa definição não é suficiente para garantir a valorização do seriado televisivo como peça midiática notável. Até porque seriado surgiu depois da ascensão do pensamento estético moderno. Esta forma de perceber a cultura, os objetos culturais e midiáticos dos nossos tempos, é fruto das transformações causadas pela modernidade, pela Indústria Cultural e pelos meios de comunicação de massa. Seguindo este pensamento, a série de TV seria só mais um produto da mídia como qualquer outro. Segundo Umberto Eco (1989), a chamada estética moderna considera que a obra de arte é aquilo que não é repetível, que é original e único. Assim, as obras

produzidas pelos meios de comunicação tiveram seu reconhecimento negado como obras de arte, justamente por possuírem o caráter da repetição, por seguirem um modelo. Mesmo que a repetição também esteja presente no meio industrial sem sofrer essa desvalorização, a série televisiva não foi poupada. Ainda segundo Eco (1989), por entregar aos destinatários o que eles querem e esperam (característica da relação série-telespectador), consequência da repetição, as séries foram, de certa forma, marginalizadas.

Eco (1989) destaca que a “serialidade” já foi o valor artístico vigente de uma época. Gregos e romanos valorizavam a habilidade em construir objetos que funcionassem de modo ordenado e perfeito. O conceito de excelência era atribuído ao modelo. Produzir obras de arte através de elementos pré-fabricados é o modo de ação da produção do seriado televisivo. O telespectador tem a impressão de apreender novas tramas e roteiros a cada episódio, porém o universo ficcional de uma série é cíclico e repetitivo e trabalha com as mesmas características apresentadas repetidamente. Mesmo as reviravoltas são calculadas para serem coerentes com o modelo ficcional proposto nos episódios e temporadas anteriores.

Para Eco, essa é a definição estrutural e produtiva do seriado de televisão. Anna Maria Balogh (2007) concorda, afirmando que é como se a série estivesse sujeita às leis da natureza: a criação parece poder ser vista pela ótica da lei de Lavoisier. Os tecidos de relações são o desafio que a série coloca em sua apresentação.

A repetição é o motivo maior da crítica ao seriado e também um de seus elementos mais essenciais. A repetição na comunicação de massa pode acontecer de várias formas, destacadas por Eco (1989) como retomada, decalque, plágio e a série propriamente dita.

A retomada é o que conhecemos popularmente como continuação. Séries de filmes que exploram histórias de personagens através de momentos diferentes de um plano de fundo que é sua existência ou vida ficcional.

O decalque é um tipo de cópia, no sentido mais simples do termo. Os *remakes* são decalques de algo antigo e também os plágios são decalque. Percebemos aqui o fazer de novo de algo conhecido e característico de uma obra.

A série se diferencia destes anteriores, pois se importa com as estruturas narrativas enquanto os outros baseiam-se em procedimentos estilísticos, como afirma Eco.

[...] enquanto o decalque pode não ser decalque de situações narrativas e sim de procedimentos estilísticos, a série, eu diria, diz respeito, íntima e exclusivamente, à estrutura narrativa. Temos uma situação fixa e um certo número de personagens principais da mesma forma fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que mudam, exatamente para dar a impressão de que a história seguinte é diferente da anterior (ECO, 1989, p. 123).

O seriado televisivo é perfeito para o consumidor de comunicação de massa mais tradicional. Segundo Eco (1989), a série premia o leitor ao apresentar-lhe aquilo que ele previu que aconteceria. Sua capacidade de prever é premiada. Claro que os episódios da série não são realmente repetidos. Eles são diferentes, mas principalmente passam a impressão de serem totalmente originais, enquanto não o são. As diferentes situações retratadas em episódios de seriados fazem parte de um mesmo ciclo de eventos que se limitam pela vida pré-determinada de seus personagens em seus cenários. Os personagens passam por diferentes situações e fases de uma história básica, central, que é o mote que lhe dá o impulso para existir. Enquanto a série for produzida e exibida, estes personagens terão vidas infinitas, divididas em acontecimentos supostamente diferentes, mas que, no fundo, levam sempre aos mesmos lugares. O lugar comum do enredo de um seriado denota um elemento hollywoodiano, o entretenimento previsível, pré-moldado. Assim, a repetição da série se apresenta como um de seus trunfos, funcionando como uma âncora de sentido e compreensão para seus telespectadores.

Podemos facilmente trazer essa importância para a cultura brasileira e afirmar que nós gostamos da âncora da ficção seriada na TV. Julia Kristeva afirma que a série está para a cultura brasileira assim como a série está para a cultura em geral, assim como propôs Balogh no começo do texto.

Cada cultura se forma a partir de um conjunto ponderável de séries, tais como a literária, a pictórica, a musical, a escultórica etc. Dentre as várias séries formadoras da cultura brasileira, a que nos concerne mais de perto neste trabalho é a série ficcional de TV (apud JENNY, 1976, p. 257-281).

Mesmo calcada na repetição, a série não se baseia apenas na previsibilidade. Em sua forma mais básica, a série varia para manter sempre a atenção para com ela mesma e o interesse naquilo que ela entrega. Eco (1989) destaca assim as variantes apresentadas dentro de um seriado. São os *flash-backs*, a famosa ferramenta temporal pela qual um seriado pode revisitar episódios já transmitidos ou situações nunca exibidas que aconteceram em um local e tempo prévio pertencentes ao universo da série; a espiral, como nas séries de tirinhas de histórias em quadrinhos, quando sempre acontece algo novo, mas ao mesmo tempo não acontece nada, pois nada muda; e a serialidade motivada, quando os personagens se colocam sempre da mesma forma diante de variações de enredo sempre iguais e o público aceita com prazer a história que se repete.

Estes problemas de desvalorização da série são vistos por causa da estética moderna, que colocou a repetição, a falta de novidade da série, como algo que fere seu valor

artístico. Porém, uma ferramenta usada na construção de textos pós-modernos é usada pela série e a legítima, como Eco (1989) destaca: a citação.

À luz do uso da citação nas construções narrativas do seriado, começamos a trazer o conceito de dialogismo e intertexto de Mikhail Bakhtin, trabalhado em capítulos posteriores.

A série tem apresentado textos que citam outros textos. Destacamos anteriormente que a previsão do texto da série pelo seu público é um dos trunfos do poder de entretenimento da mesma. Com a citação, o conhecimento do texto anterior é peça necessária e fundamental do processo de premiação da previsão narrativa. Como afirma Eco (1989), os *mass media* veiculam informações dos próprios *mass media*.

De acordo com as características do seriado, apresentadas acima, Eco nos apresenta uma dialética entre ordem e novidade, ou seja, entre esquematismo (a repetição apresentada na série) e inovação, que se dá pelas pequenas novidades que serão previstas pelo público médio do seriado. Essa dialética é importante, segundo Eco (1989), pois o público não só deve captar os conteúdos da mensagem como deve captar o modo pelo qual a mensagem transmite aqueles conteúdos. É na forma do conteúdo que reside os fatores de diferenciação das séries.

Eco (1989) apresenta dois tipos de leitores, duas categorias diferentes de consumidores do seriado, que se diferenciam na forma como apreende o conteúdo. O primeiro é o leitor ingênuo, aquele leitor médio de um seriado. Esta é a vítima das estratégias do autor, aquele que é premiado por sua previsão, aquele que diante da repetição é iludido com os mecanismos de suposta inovação. O outro leitor é o leitor crítico, que está consciente do que acontece, sabe que a série é uma única história, mas se empolga com a forma como a mesma será apresentada de forma seriada, enquanto acompanha uma história.

Quando se admite a repetição da série como simplesmente o apoio estrutural de uma história longa, abrimos espaço para o conceito de “[...] “infinitude do texto””: o texto adota os ritmos e os tempos da mesma cotidianidade dentro da qual (e destinado à qual) se move. (ECO, 1989).

Eco (1989) destaca que a variabilidade do seriado dentro do esquema básico de seu enredo é característica, admitida e reconhecida, fazendo parte da estética “moderna”. O que interessa na variabilidade é ela ser infinita. Se variar proporciona alguma inovação, essa não chama atenção no seriado, mas sim o fato da fonte da variação nunca se esgotar. Apreciar o seriado demanda o gosto pelo que é cíclico e regular, repetitivo. A inovação se molda àquela novidade esperada (que não é novidade legítima). A geração que consome a comunicação de massa, segundo Eco (1989), aprecia o texto seriado dentro de suas variadas nuances.

O que é aqui celebrado é uma espécie de vitória da vida sobre a arte, tendo como resultado paradoxal que a era da eletrônica, ao invés de acentuar o fenômeno do choque, da interrupção, da novidade e da frustração das expectativas, “produziriam um retorno do continuum, do que é cíclico, periódico, regular (ECO, 1989, p. 134).

Anna Maria Balogh (2007) atenta para o fato de que a comunicação se apresenta nos tempos modernos, de veículos comunicadores de massa, nos afasta do universo do livro tradicional, em que a estética da linguagem podia desprender-se e viver na manifestação da língua como arte. Aqui, a paratextualidade, um tipo de intertextualidade, é necessária na mediação entre a programação da emissora e do público, para que seja possível compreender tudo que está sendo recebido. A serialização da ficção é um caminho para alcançar um público de comunicação de massa cada vez mais ativo. As referências, as citações, são ganchos narrativos. Balogh sugere que a estrutura seriada nasce da necessidade de se criar bulas de conteúdo, através das quais o público sabe como explorar e se relacionar com conteúdos diferentes. Este fenômeno poderia ser chamado de estabilização de conteúdo.

Precisamente por causa das características específicas da televisão, que exigem a criação de competências céleres para possibilitar o posicionamento correto do espectador dentro de uma grade de programação, paratextualidade é constituída de um grande número de gêneros e formatos diversos que exigem prontidão no reconhecimento e no posicionamento do espectador perante variados programas. (BALOGH, 2007, p. 45).

Se em um momento da história a intertextualidade era aplicada apenas às formas mais tradicionais de comunicação e linguagem, agora ela deve ser usada para entender a comunicação do nosso tempo. Devemos desviar seu foco da literatura para a comunicação de massa, até porque está tem referenciado a outra. Como definiu Balogh (2007), ver a intertextualidade fora da literatura, desviando a atenção das séries literárias para as séries televisivas, é uma revisão de tais conceitos à luz das características peculiares dos meios de comunicação de massa.

A série *Gossip Girl* usa da intertextualidade ao montar o roteiro de seus episódios. Cada um deles tem o título inspirado por um filme americano, seja um clássico ou um filme mais recente. A referência, muitas vezes, vai além do título do episódio, interferindo no formato e conteúdo do roteiro. Propomos uma análise de 3 episódios e os filmes que os inspiram. Para isso, é necessário que, primeiramente, conheçamos a série de forma geral.

3 GOSSIP GIRL: A SÉRIE



Figura 1: Logotipo Gossip Girl

Gossip Girl foi uma série televisiva do canal americano The CW baseada na série literária de autoria de Cecily von Ziegesar. Sua estreia aconteceu em 19 de setembro de 2007. Foi exibida durante pouco mais de 5 anos, tendo seu último de 121 episódios exibido no dia 17 de dezembro de 2012.

Seu enredo conta a história de jovens estudantes de duas escolas fictícias de elite de Nova York e retrata a vida do *Upper East Side* de Manhattan, um dos bairros mais luxuosos da cidade. A vida social destes jovens é documentada e alterada por um blog, chamado *Gossip Girl*, de autoria anônima. É como se os jovens da série pautassem e vivessem pautados pelas fofocas sobre eles mesmos publicadas no blog.

A série foi dividida em 6 temporadas, sendo a última mais curta que o normal, destinada à conclusão da história. A série se tornou um sucesso (ou no mínimo muito conhecida) entre os jovens do mundo todo. Tinha presença marcada no mundo da moda pela sua produção visual. Desde a famosa série *Sex And The City*³, Nova York não era tratada com sofisticação similar. Apesar de problemas com seu enredo, que foi se perdendo ao longo do tempo (fenômeno natural entre muitas séries de TV), a série foi um marco da TV americana⁴. Foi citada pelo presidente Barack Obama e o prefeito de Nova York, Michael Bloomberg, com a exibição do centésimo episódio, decretou que 26 de janeiro fosse o “*Dia de Gossip Girl*” (o episódio foi exibido depois do pronunciamento, no dia 30 de janeiro), sob afirmação de que a série é uma embaixadora da cidade.⁵

³ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0811200733.htm>

⁴ on.nyc.gov/zJfXkT

⁵ <http://abc7.com/archive/8520743/>

A crítica mundial classificou a série com uma nota de 54 pontos em 100 (nota obtida através do cruzamento de 26 críticas pelo site especializado em crítica cultural e popular Metacritic⁶).

Segundo publicação de John Maynard (2007) no jornal The Washington Post em ocasião da estreia da série, *Gossip Girl* “at times, it's overboard and maybe a bit giggle-inducing, like watching little kids play dress-up. But overboard is exactly where “*Gossip Girl*” wants to be -- and what viewers must embrace when taking the guilty plunge.”⁷.

Janet Malcolm (2008) também publicou um comentário sobre a adaptação televisiva da série literária no The New Yorker. Segundo a publicação, enquanto a autora da série, a escritora Cecily von Ziegesar, escreve na linguagem da juventude contemporânea e consegue equilibrar zombaria com simpatia, a série de TV erra ao desviar o foco dos adolescentes e expandir o universo para seus pais e todo seu círculo social: “*Without von Ziegesar’s fast, mocking commentary to propel them, the TV episodes are sluggish and crass—a move from Barneys to Kmart.*”⁸.

3.1 PERFIS DOS PERSONAGENS

Para aludir sobre a história tratada na série de forma geral, seguimos com os perfis simplificados de seus personagens principais e um resumo dos enredos de cada uma das seis temporadas. Destacamos que os perfis e enredos descritos são baseados na série televisiva e podem não possuir correspondência com a série literária além de referência e adaptação. As imagens ilustrativas dos personagens são da Primeira Temporada da série, quando os mesmos foram mostrados em sua essência, sem as alterações propostas pelas temporadas que seguiram.

⁶ <http://www.metacritic.com/tv/gossip-girl>

⁷ [...] às vezes, é exagerada e induz um pouco ao riso, como assistir crianças pequenas brincando de se fantasiar. Mas ser exagerada é exatamente o que “*Gossip Girl*” quer ser – e o que os espectadores mais aceitam quando dão este mergulho culpado.” (Tradução nossa).

⁸ Sem o comentário rápido e zombeteiro de von Ziegesar para servir de acessório, os episódios de TV são lentos e crassos – uma viagem da Barneys até o Kmart”. (Tradução nossa).

3.1.1 Serena van der Woodsen



Figura 2: Serena/Blake Lively

Interpretada pela atriz Blake Lively. Serena é a garota mais popular de Nova York. Por vezes chamada de Rainha S, é a jovem mais amada da cidade e ao mesmo tempo a mais odiada. Sua popularidade é natural e atrai bons e maus relacionamentos. Faz parte no núcleo da Alta Sociedade do *Upper East Side*, uma das regiões mais luxuosas da cidade de Nova York. A série *Gossip Girl* tem como ponto de partida a volta de Serena à Nova York. Ela passa cerca de um ano em um internato por questões misteriosas; ninguém sabe ao certo o que a fez sair da cidade. Essa partida repentina fez com que suas amizades se desestruturassem. Depois de passar este tempo afastada, o seu retorno faz com que as atenções se voltem automaticamente a ela, o que abala as estruturas sociais dos jovens do *Upper East Side*.

3.1.2 Blair Waldorf



Figura 3: Blair/ Leighton Meester

Interpretada pela atriz Leighton Meester. Outra das protagonistas da série, Blair é a melhor amiga de Serena e em muitos momentos pode ser vista também como sua pior inimiga. Esta personagem representa o cliché da jovem de Alta Sociedade retratada na série. Possui as piores características deste estereótipo e também seu lado mais frágil e humano. Por vezes, é considerada a protagonista da série, por fazer parte real do universo retratado e por ter caído nas graças da audiência pela sua atitude de anti-heroína. Ao lado de Serena, é chamada de Rainha B. Com o afastamento de Serena, sofre muito. A série se inicia com essa relação conflituosa entre as duas. Mesmo que desde o começo saibamos da amizade real entre elas, a amizade apresenta instabilidade durante praticamente toda a série, o que é o mote para muitos dos acontecimentos das seis temporadas.

3.1.3 Dan Humphrey

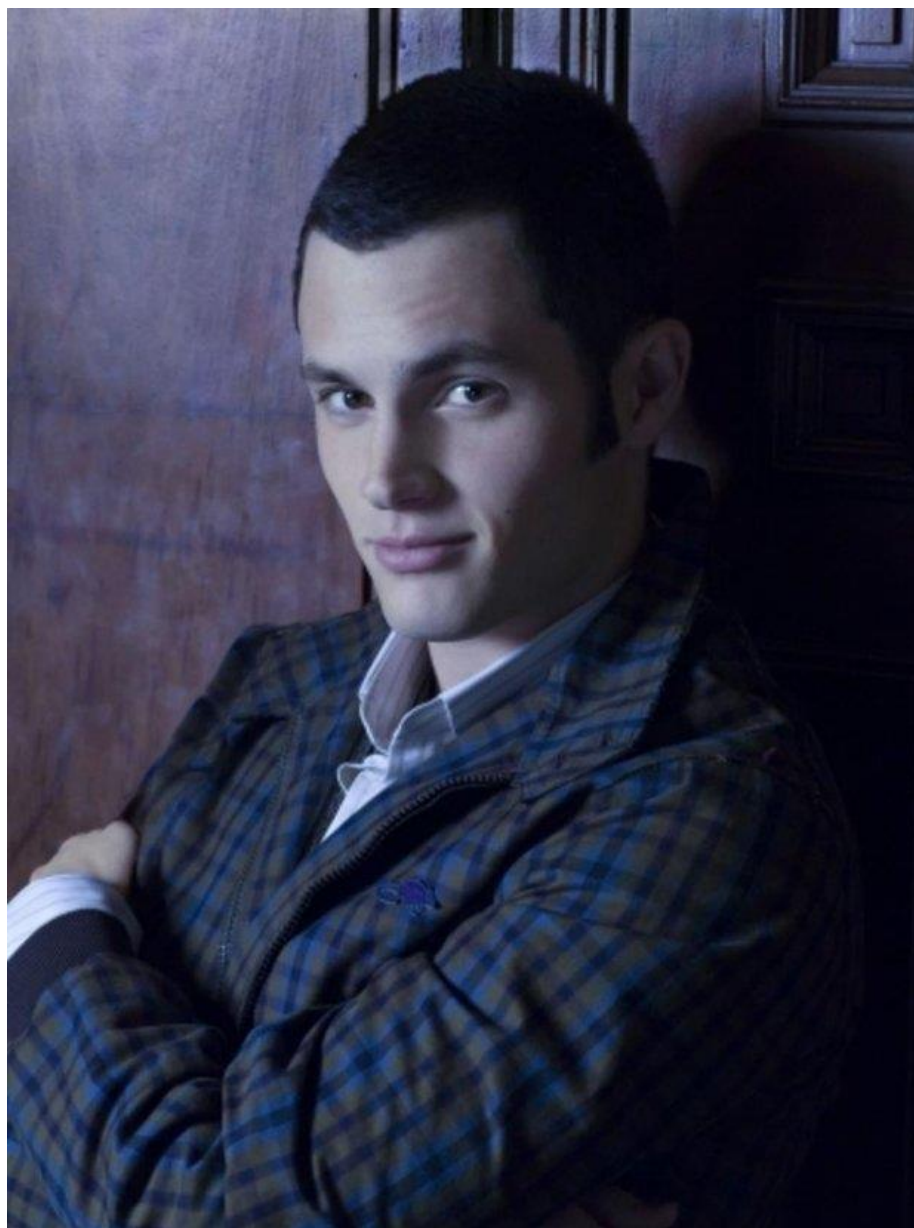


Figura 4: Dan/Penn Badgley

Interpretado pelo ator Penn Badgley. Um típico jovem do Brooklyn, Dan convive com a Alta Sociedade do *Upper East Side*, pois é bolsista da mesma escola particular que estes jovens frequentam. Ele está no meio deles, mas ainda é um *outsider*. Apaixonado por Serena, é o personagem masculino central da história da série, com quem Serena tem muitas idas e vindas. Representa o contraste social do núcleo dos protagonistas, um personagem de classe média que se vê envolvido e participando de um mundo que despreza, mas que vivencia, altera e que também o transforma.

3.1.4 Nate Archibald



Figura 5: Nate/Chace Crawford

Interpretado pelo ator Chace Crawford. Garoto da elite do *Upper East Side*, que durante um bom tempo da série fica dividido entre os sentimentos que tem por Blair e Serena. Ele é o “bom partido” da Alta Sociedade, considerado o namorado perfeito por Blair, um príncipe encantado. Enquanto namorava com esta, a traiu com Serena. Este foi o fato que fez Serena se distanciar de Nova York, o mote da série.

3.1.5 Chuck Bass



Figura 6: Chuck/Ed Westwick

Interpretado pelo ator Ed Westwick. É o anti-herói da série. Criado no círculo social mais elevado de Nova York, possui uma ação muito parecida com a de Blair na história. Além de funcionar como o anti-herói, ele também revela fragilidades passíveis de apreciação para a audiência, como Blair. Os dois personagens humanizam os integrantes da Alta Sociedade. Eles se descobrem apaixonados e vivem entre idas e vindas amorosas durante a série. Chuck tem uma relação conflituosa com o pai, um grande investidor. Chuck faz parte de um núcleo do seriado que retrata o *Upper East Side* em sua maior tradicionalidade, com temas como herança e continuidade de patrimônio.

3.1.6 Jenny Humphrey



Figura 7: Jenny/Taylor Momsen

Interpretada pela atriz Taylor Momsen. Jenny faz parte da série até a Quarta Temporada, mas tem um importante papel na trama e na construção das relações que perdurariam para os próximos episódios. Irmã de Dan Humphrey, também é bolsista da escola particular da elite de Manhattan. Diferentemente do irmão, ela é fascinada com o mundo da elite e faz de tudo para participar dele. Essa postura é o mote de muitas tramas que se desenrolam ao longo das temporadas, já que estimula o antagonismo entre o mundo da elite e o mundo da classe média.

3.1.7 Vanessa Abrams



Figura 8: Vanessa/Jessica Szohr

Interpretada pela atriz Jessica Szohr. Amiga de infância de Dan, da mesma classe social, Vanessa representa um peso maior na balança que mostra a oposição entre a classe média e a elite de Nova York. Os dois personagens compartilham de sentimentos amorosos em alguns momentos da série. A personagem funciona como um complicador nas tramas, mas seu destaque é bem menor do que dos outros protagonistas. Permanece fixa no elenco até a Quarta Temporada e depois faz participações especiais.

3.2 ENREDO DA SÉRIE

A série conta a história dos estudantes das escolas de elite do *Upper East Side* de Manhattan. Tudo começa quando Serena van der Woodsen, afastada da cidade sem motivo conhecido, retorna a Nova York. As estruturas sociais se abalam com sua chegada, com destaque para sua relação com Blair Waldorf, a garota que disputa o posto de mais popular com ela. Elas eram amigas antes da partida de Serena e agora não sabem o que são exatamente. As tramas relacionadas envolvem os personagens principais descritos acima. Todos os acontecimentos da série são narrados pela blogueira fictícia *Gossip Girl*, que acompanha a vida desses jovens da elite. Sua identidade não é conhecida.

A Primeira Temporada começa com a volta de Serena, o mistério de sua partida é reavivado. Blair e Serena iniciam a temporada da série como inimigas, já que Blair não aceita que a amiga tenha fugido e não dado nenhuma notícia durante o tempo que esteve fora. Serena era a rainha da escola antes de partir, e este posto havia sido assumido por Blair. Agora, a guerra está declarada e elas disputam para decidir com quem fica este trono simbólico. Serena desiste do posto pela amizade. Paralelamente a esta trama, vemos o desenvolvimento do romance entre Serena e Dan, que causa desestabilização da vida destes jovens. Enquanto Dan desenvolve uma relação com Serena, sua amiga de infância e potencial relação amorosa, Vanessa Abrams, reaparece também de surpresa na cidade depois de um afastamento. Conhecemos a relação de Blair com seu namorado Nate e seu amigo Chuck. Jenny Huphrey também ganha espaço, com seus esforços para fazer parte da Alta Sociedade do *Upper East Side*.

A Segunda Temporada da série se passa no penúltimo ano escolar dos jovens protagonistas. Temos a história acontecendo no ano de formatura dos protagonistas. A relação amorosa mais explorada é a de Blair e Chuck, relacionamento que começa a se estabelecer no final da primeira temporada. Durante o desenvolvimento desta trama, temos os personagens sistematicamente negando seus sentimentos. Serena começa a conquistar um espaço de destaque como socialite de Nova York: os círculos sociais agora não são só os escolares e sim o mundo dos adultos. Aqui temos a antiga oposição entre Serena e Blair reaparecendo. Jenny Humphrey é um grande destaque da temporada, com sua busca por uma carreira de estilista. Na construção da trama da Segunda Temporada, podemos considerar esta sub-trama como destaque. Dan desenvolve uma forte amizade com Nate. O garoto do Brooklyn deixa de ser o outsider da Primeira Temporada para figurar mais ativamente nos blogs de fofoca. Nesta temporada, também temos os personagens correndo atrás das vagas desejadas nas universidades

americanas, o que acontece com muitos esquemas envolvidos. Com o fim da temporada, Blair entrega o posto de Rainha da escola a Jenny Humphrey e Chuck admite o amor por Blair.

Na Terceira Temporada temos Dan, Vanessa e Blair ingressando na Universidade de Nova York, Nate entrando na Universidade de Columbia, Serena tirando um ano para se descobrir profissionalmente, Jenny atuando como a rainha das jovens do *Upper East Side* e Chuck assumindo o patrimônio empresarial do pai, que faleceu no final da temporada passada. Chuck e Blair têm um relacionamento conturbado, já que ele prefere destinar sua atenção às empresas do pai e não a ela. Dan e Vanessa estabelecem um namoro. Jenny apresenta um comportamento rebelde e acaba sendo destituída de seu posto pela antiga rainha da escola, Blair, que a expulsa de Manhattan.

A Quarta Temporada tem a inserção de novos personagens, complicadores das tramas dos personagens. Uma garota misteriosa, chamada Juliet Sharp (interpretada por Katie Cassidy), surge. Ela investiga toda a vida de Serena e promete vingança por esta ter, supostamente, colocado seu irmão Ben Donovan na cadeia. Ele é um ex-professor de Serena no colégio interno em que passou reclusa no período de afastamento de Nova York. Serena acaba se envolvendo com este professor novamente, já que agora o relacionamento não é mais proibido. Quem o havia mandado para a cadeia foi a mãe de Serena, Lily, para afastá-lo da filha. Blair e Dan desenvolvem uma amizade progressivamente. Enquanto isso, Chuck disputa com membros da sua família e das empresas do pai o controle do patrimônio. A amizade de Dan e Vanessa começa a estremecer. Chuck move planos de vingança contra Blair, pois esta acabou com o casamento deste com uma garota francesa, Eva Coupeau, com quem se envolveu nas férias de verão (período entre as temporadas). Blair também se envolve com alguém, o Príncipe Louis Grimaldi, com quem contrai noivado no fim da temporada. Jenny Humphrey participa de quatro episódios da série, tramando contra os personagens principais, denotando como ela não teve estruturas para suportar o mundo da elite e foi destruída por ele. Assim, ela se afasta da cidade. Nesta temporada, a personagem Charlie Rhodes é inserida. Esta seria uma prima de Serena, que chega a Manhattan e todos desconfiam de suas intenções.

Na Quinta Temporada, descobre-se que Charlie Rhodes na verdade é Ivy Dickens, uma atriz contratada para se fazer passar pela verdadeira Charlie, que é prima de Serena, filha de Carol Rhodes, irmã de Lily (a mãe de Serena). Carol sempre foi a ovelha negra da família e vivia afastada. Sua verdadeira filha Charlie não viveu no mundo de riqueza de sua família. Mas agora Carol investe para conseguir pegar a fortuna de Charlie através da impostora Ivy. Serena, por sua vez, está trabalhando em Los Angeles com produção de cinema. Nate se relaciona com uma mulher mais velha, Diana Payne, que pretende lançar um site de fofocas (NYSpSpectator)

que irá acabar com a *Gossip Girl*. Blair está grávida e planeja seu casamento com Louis. Ela sofre um acidente de carro e perde o bebê. Quem a salva é Chuck, que fica entre a vida e a morte. Como promessa a Deus, Blair realmente se casa com Louis para que a vida de Chuck seja salva. Os sentimentos que um sente pelo outro nunca se apagaram. Ivy Dickens consegue toda a fortuna dos Rhodes, pois a matriarca CeCe Rhodes deixa tudo para ela em decorrência de sua morte. Porém, Lily consegue recuperar a fortuna. A antiga amizade de Dan e Blair se transforma num romance. Serena, que havia até tomado o controle do blog *Gossip Girl* por um tempo, o que atrapalhou muitas de suas amizades, fica com Dan, traindo novamente a amiga Blair, como no início da série. Assim, Serena se afasta da cidade novamente.

Na temporada final, Blair finalmente fica com Chuck e juntos eles se unirão para conquistar o império da família de Chuck. Aliás, o pai deste que havia sido dado como morto na Segunda Temporada, na verdade está vivo. Dan tem publicado livros em que conta a intimidade do *Upper East Side*. Nate consegue fazer o *NYSpectator* um sucesso. Serena e Dan se casam, selando a relação que surgiu desde o começo da série. Dan, então, é revelado como a *Gossip Girl*. Ele, que sempre odiou o mundo da elite, na verdade queria fazer parte dele e ao mesmo tempo reunir material para escrever livros. Mas isso não importa mais, pois os personagens são adultos. A série termina com a promessa de que sempre haverá uma *Gossip Girl* entre os jovens do *Upper East Side*.

3.3 GOSSIP GIRL: CARACTERÍSTICAS SERIADAS

Os episódios de *Gossip Girl*, em geral, têm uma estrutura clara e similar. Como a maioria das séries americanas, os capítulos se iniciam com uma retrospectiva, que pode fazer referência ao episódio anterior ou a um conjunto de episódios passados que tem relação de causalidade entre si e com o novo episódio que será exibido. Na maioria dele, há um evento importante para acontecer: uma festa, um encontro de negócios, uma apresentação na escola etc, sempre com os protagonistas da série entre os convidados. Cada evento deste é muito importante, um evento social da cidade; os interesses das pessoas mais poderosas geralmente entram em conflito. O momento pós ou pré-evento comumente é repercutido pela blogueira anônima, a *Gossip Girl*. Assim, os personagens têm que resolver suas diferenças, buscar seus interesses ou ajudar outros a resolver suas próprias questões. Quando não há um evento e as fofocas não fazem os episódios progredirem, a *Gossip Girl* se mantém mais distante, funcionando como narradora da história.

Como vimos na definição de Melo (1998), as séries são sequências de histórias independentes, vividas pelos mesmos personagens num contexto cultural determinado. Observamos essa padronização de contexto em *Gossip Girl* pelo local em que a história acontece: as tramas têm como centro a cidade de Nova York, e majoritariamente, o *Upper East Side*, área da Alta Sociedade de Manhattan. Este é o local onde os personagens principais vivem e onde as tramas sociais em que eles estão envolvidos acontecem. Temos uma variação do local da história quando alguns personagens se deslocam para o Brooklyn, bairro de classe média que funciona como antagonista de Manhattan. Em alguns momentos pontuais de temporadas específicas, temos alguns personagens em outras cidades dos Estados Unidos ou até do exterior, como Paris.

O conceito de Luís Carlos Maciel (2002 apud JENNY, 2003) apresentado nos capítulos anteriores legitima o seriado, quando este mantém seu espaço de ação limitado: os cenários se tornam familiares ao espectador e permite que, mais facilmente, possa ser feita a referência, em um episódio, a eventos de outros episódios anteriores.

Sabemos que o seriado de TV faz parte do modelo de consumo de entretenimento proposto pela Comunicação de Massa e pela Indústria Cultural. O seriado aproxima do público da TV, por muitas vezes explorando linguagens mais experimentais, artísticas e cinematográficas, propondo uma estética diferenciada. Isso se dá em diferentes níveis, dependendo do seriado. Geralmente, os exibidos na *Mid Season* são mais experimentais que os da *Fall Season*. Há diferenciação para o estilo de seriado também. Alguns são grandes produções, muito próximas do cinema e outros apresentam produções menores e mais comuns. *Gossip Girl* é uma série da *Fall Season*, de um canal com público jovem, e por ser uma trama social juvenil, mantém conta com um fator de experimentação mais limitado. Porém, a série dialoga com outros produtos artísticos, principalmente ao fazer referências a filmes e ao cinema em geral. Na Figura 9, vemos *Gossip Girl* fazendo, em seu centésimo episódio, uma referência ao musical *Gentlemen Prefer Blondes*, de 1953, estrelado por Marilyn Monroe. A cena faz parte do número musical de *Diamonds are a Girl's Best Friend*.

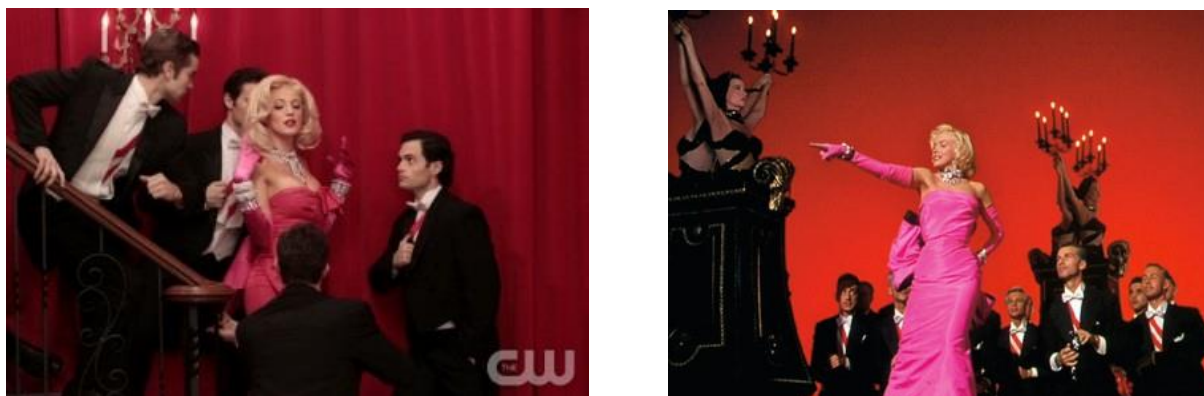


Figura 9: Serena e Marilyn em *Diamonds are a Girl's Best Friend*.

Anna Maria Balogh (2007) considera um conjunto de textos uma definição de cultura, se analisarmos essa de acordo com as teorias das ciências da linguagem. Os conjuntos de textos, muitas vezes, podem ser percebidos como séries de textos, como as séries literárias, as séries musicais e as séries pictóricas. Percebemos aqui que um seriado de TV tem estrutura muito próxima da própria estrutura da nossa cultura. *Gossip Girl*, como um seriado tradicional, sempre procura reunir os seus próprios textos, num esforço de auto referência, e traz elementos de outros textos (filmes) para o público. Isso reflete como a série possui as características mais relevantes e aparentes da cultura midiática atual.

Um seriado pode não ser considerado arte, como Eco (1989) expõe ao falar da estética moderna, que considera arte aquilo que não é repetível. Alguns podem aplicar este conceito friamente a *Gossip Girl*, já que o seriado possui uma estrutura previsível dentro daquilo que propõe. Porém, como vimos anteriormente, todo seriado usa seus modelos e os mascara, em um universo ficcional cíclico e repetitivo, dando a impressão de novidade infinita. A “serialidade” da produção artística e cultural varia como valor artístico conforme sua época, não configurando, assim, motivo para desvalorização de nenhum produto. Na verdade, o desafio da série são os tecidos de relações que ela propõe e apresenta. Eles serão os quesitos para julgamento de sua qualidade estrutural.

Eco (1989) traz dois conceitos relacionados a serialidade que auxiliam no seu estudo mais profundo. Um deles é a retomada, que podemos entender como a continuação (por exemplo, séries de filmes). Cada temporada de uma série poderia ser entendida como a continuação da mesma, mas a série se desvincula deste conceito pois ele se refere a procedimentos estilísticos. Por exemplo, uma série de filmes. Mesmo que ela tenha sido pensada para ser uma série desde o começo da produção, os roteiros podem ter liberdade de

existência. Uma série tradicional se preocupa com as estruturas narrativas e mantém o estilo como o molde de produção. *Gossip Girl* existe dentro destes conceitos. A série busca sempre a conclusão de suas tramas, movendo as temporadas posteriores à luz dos acontecimentos das temporadas anteriores e essa relação se dá de episódio para episódio também. A estrutura de *Gossip Girl*, como citamos na seção primária 2, fica entre a estrutura serial e a estrutura seriada. O estilo básico, como já citado acima, é a repercussão de comportamentos e eventos sociais. Vemos aqui uma certa supremacia do fato sobre o estilo, o fato movendo o roteiro. Outro conceito que se aproxima mas que não define corretamente a estrutura de uma série de TV é o decalque, o chamado remake ou, em alguns casos, plágio. Quando *Gossip Girl* reproduz alguma cena de um filme clássico, como fez em alguns momentos de sua existência, isso não é um remake nem um plágio e sim uma referência à obra original, uma relação de histórias. A série se distancia destes conceitos justamente por eles tratarem mais dos procedimentos estilísticos e ela tratar majoritariamente das estruturas narrativas. Eco (1989) então, propõe que a série seja observada considerando suas particularidades.

Um seriado de TV é um produto muito adequado para o consumidor dos meios de comunicação de massa. A repetição da série, característica por vezes considerada motivo de desvalorização, na verdade é um dos trunfos de um seriado. Ela funciona como uma âncora de sentido, que resguarda a compreensão dos telespectadores. A estrutura de tramas e conflitos sociais é repetitiva em *Gossip Girl*; a cada temporada vemos os personagens se relacionarem sempre seguindo seus perfis, suas características mais claras, seus clichês. O que muda para eles são as situações (colegial, faculdade, negócios de família), e ao longo das temporadas eles evoluem pessoalmente, sempre mantendo a essência que é a âncora da relação entre personagem e telespectador. Ao usar a repetição, o seriado premia um espectador que já previa o que aconteceria, mas que deseja ver como as coisas vão acontecer. A variação dos seriados é um recurso para manter a atenção. *Gossip Girl* muda a cada temporada, seguindo o amadurecimento dos seus personagens e as consequências das tramas propostas pelos enredos. Muda também seguindo os valores que são importantes para seu público jovem, como moda e tecnologia. A série se consagrou uma das mais importantes para o mundo da moda⁹ nos últimos tempos, pelo cuidado com sua produção visual e figurinos¹⁰. Sabemos também que moda representa *lifestyle*. Desde o começo da série, os personagens fazem uso de seus smartphones, que mudam conforme o tempo avança e novas tecnologias são lançadas. Quando o prefeito de

⁹ http://www.dn.pt/inicio/tv/interior.aspx?content_id=1478885&seccao=Televis%E3o

¹⁰ <http://oglobo.globo.com/cultura/gossip-girl-lanca-tendencias-de-moda-influencia-mercado-fashion-americano-3609039>

Nova York proclama que a série *Gossip Girl* é uma embaixadora da cidade, podemos esperar que as locações usadas nas gravações das seis temporadas mantiveram o interesse pela própria série e pela cidade, pois atrai a atenção e aproxima a série do público. Abaixo vemos cenas que abrem o primeiro episódio da série (episódio piloto), retratando paisagens icônicas de Nova York.



Figura 10: Retratos de Nova York em *Gossip Girl*

A serialidade aborda duas características importantes, muito usados nos seriados de TV. São elas: o *flash-back* e a serialidade motivada. O *flash-back* é uma famosa ferramenta temporal, usada nas séries para revisitar episódios ou acontecimentos previamente ou nunca exibidos, que na história aconteceram em um tempo passado dos episódios mais atuais. *Gossip Girl* usa do *flash-back* de forma moderada. Seu tempo de ação é o presente, o imediato, até pela própria característica da fofoca e uso dos smartphones. O seriado é um reflexo da comunicação rápida e imediatista dos nossos tempos de Internet e tecnologia. O *flash-back* é usado para rememorar acontecimentos muito importantes que ainda seriam repercutidos e rediscutidos. Já a serialidade motivada é uma característica básica de *Gossip Girl*. Esta característica é aparente quando os personagens se colocam sempre da mesma forma diante das variações do enredo, sendo estas variações também bastante parecidas entre si. Por se basear em cerca de seis personagens principais, *Gossip Girl* cria modelos de identificação com o público, que serão possíveis a partir do momento em que a mudança destes não for muito significativa.

Eco (1989) propõe a dialética da ordem e da novidade, do esquematismo e da inovação, dialética que sustenta um seriado. É através dessa dialética que o público pode captar os conteúdos da mensagem em sua forma. Esses são os fatores de diferenciação das séries, transmitir uma mensagem em um formato que é o motivo verdadeiro da apreciação do público. Isso mantinha seu público, que se identificava e projetava nela fielmente.

Essas características apresentadas são próprias das séries e não têm a pretensão de darem um valor ao seriado além do que elas próprias são. Para completar estas características, Eco ainda destaca que a citação é uma ferramenta dos textos pós-modernos que legitima a série. A citação começa a trazer à tona os conceitos de dialogismo e intertexto de Mikhail Bakhtin que trabalharemos nas análises que se seguirão dos episódios de *Gossip Girl*.

4 BAKHTIN E A INTERTEXTUALIDADE

Nesta pesquisa, estudamos os conceitos de Mikhail Bakhtin a partir dos apontamentos de outros autores sobre sua obra.

Mikhail Mikháilovitch Bakhtin nasceu em Oriol, pequena cidade russa, em 16 de novembro de 1895. Com nove anos de idade, mudou-se para Vilna, capital da Lituânia, cidade que reunia muitas línguas e culturas diferentes. Aos quinze anos, Bakhtin foi para Odessa, outra cidade consideravelmente multicultural. Ficou lá por um ano e depois foi para São Petersburgo, onde se inscreveu no Departamento de Línguas Clássicas da Faculdade Histórico-Filológica.

Esta pequena introdução sobre os primeiros anos da vida de Bakhtin nos dá uma boa impressão sobre as bases de seus estudos a cerca de cultura e linguagem. Em anos seguintes, no caminho que trilhou, ele sempre esteve envolvido com estudos e intelectuais que valorizavam a variedade cultural e filosófica. O pensamento Bakhtiniano é aberto, afastado de amarras, dialógico por natureza. As próprias cidades em que viveu parecem ter despertado nele os conceitos de heteroglossia e polifonia que são as bases para seus tratados linguísticos, para sua teoria dialógica, a qual usamos neste trabalho. Através do entendimento da linguagem, Bakhtin constrói uma teoria sobre a própria constituição da cultura. Como destaca Robert Stam (1992), para Bakhtin a linguagem é uma criação coletiva e se constrói através das relações que a usam e a permeiam.

Diferentemente de Saussure e dos estruturalistas, que privilegiaram a *langue*, isto é, o sistema abstrato da língua, com suas características formais passíveis de serem repetidas, Bakhtin enfatizou a heterogeneidade concreta da *parole*, ou seja, a complexidade multiforme das manifestações de linguagem em situações sociais concretas. (STAM, 2008, p.12).

Como destaca Beth Brait (2005), a atenção que Bakhtin deu para as questões culturais e linguísticas faz com que ele seja estudado em várias disciplinas como educação, pesquisa, história, antropologia, psicologia, entre outras. O número de traduções e ensaios interpretativos revela, certamente, a importância de Bakhtin e seu Círculo Filosófico.

Por isso, a obra bakhtiniana se baseia na linguagem como um conceito dialógico. A linguagem, para Bakhtin, é viva. Todo processo comunicativo gera resposta, gera novas linhas de comunicação, e a linguagem não para, constituindo a cultura, a vida e a sociedade de um povo. Por tratar de comunicação estes conceitos são muito utilizados nos estudos de mídia. Por isso, trataremos do Dialogismo e/ou Intertextualidade na análise que propomos nas partes seguintes deste trabalho.

4.1 DIALOGISMO

Os estudos sobre serialidade e a aplicação dos referentes conceitos à série *Gossip Girl* (ambos apresentados anteriormente no trabalho) nos faz perceber como a série de TV é um produto midiático e artístico que não se sustenta em si mesmo, se pensarmos em cada um de seus episódios de forma independente. Uma série de TV é composta de um determinado número de episódios e muitas vezes de temporadas diversas. Cada episódio constitui um roteiro e o conjunto destes roteiros forma uma história total. Muitas séries têm episódios bastante independentes entre si, mas em geral eles possuem uma trama central ou similaridade temática, características que pretendem dar coesão ao seriado. O seriado demanda todos estes mecanismos para se sustentar. *Gossip Girl* ainda conta com a referência a outras obras (os filmes que referencia, por exemplo), o que justifica (ou explica) muitas de suas cenas.

Quando percebemos que uma série é por natureza formada por um conjunto de textos, podemos pressupor que estes têm relações entre si ou que têm uma origem em comum. Nos deparamos, então, com os conceitos linguísticos bakhtinianos mais básicos, como destaca José Luiz Fiorin (2008), ao dizer que o extremo do pensamento antibakhtiniano é pensar que há compreensão passiva. Como produzir um roteiro sem que seu autor pense na bagagem que o público terá para compreendê-lo? Como fazer um episódio de uma série que não tenha nenhuma relação com a trama central ou temáticas propostas, sendo que o público já reuniu uma bagagem sobre os episódios anteriores? Mesmo que seja a primeira vez que o sujeito assiste ao seriado, ele irá julgá-lo e compará-lo com aquilo que já consumiu. Isso também ocorre com aquelas séries que possuem apenas uma similaridade temática entre seus episódios. Dificilmente haverá compreensão passiva, ainda mais num meio de comunicação como o da TV, que conta com um público mais disperso e/ou um público habituado a apreender uma variedade grande de programas de temas diversos. O próprio ato de assistir um seriado de TV contém certa intertextualidade. A compreensão passiva se refere tanto a recepção de público quanto a construção de roteiro: há interferência entre estes diferentes âmbitos. Fazer a série como um conjunto de textos é garantir que a compreensão seja, além de ativa, proveitosa.

Antes de entendermos propriamente o que é a Intertextualidade, devemos compreender alguns outros conceitos que Bakhtin nos apresenta em seus estudos. A compreensão de qualquer mensagem é carregada de resposta. É uma compreensão responsiva ativa que faz parte de um processo de compreensão amplo. O ser humano dialoga com o mundo a partir do momento em que o mundo envia algo para ele dialogar. A natureza não para e enquanto tivermos sentidos, haverá resposta a tudo. Comunicação é apreender e sentir e as leis

de ação e reação pressupõe que o ato de comunicar sempre gerará atividade. Comunicação é diálogo. E o que seria o diálogo? Essa ferramenta da comunicação é básica para entendermos como um objeto audiovisual pode dialogar com seu público.

José Luiz Fiorin (2008) estudo um dos conceitos mais importantes de Bakhtin, o dialogismo. A orientação dialógica, quer dizer, receber e responder aos estímulos é característica fundamental de um discurso. Todo discurso é vivo: desde sua emissão até sua recepção, ele perpassa por outros discursos, por outras partículas de linguagem, por outros elementos mundanos, sociais e naturais, e participa ativamente de interações. Aprender um discurso e gerar uma resposta baseada em outros discursos que já foram recebidos é nada mais que natural. Irene Machado (2005) reafirma o pensamento a filosofia bakhtiniana.

Quando considera a função comunicativa, Bakhtin analisa a dialogia entre ouvinte e falante como um processo de interação “ativa”, quer dizer, não está no horizonte de sua formulação o clássico diagrama espacial da comunicação fundado na noção de transporte da mensagem de um emissor para um receptor. (MACHADO, p. 156).

Fiorin (2008) define o dialogismo como as relações de sentido entre dois enunciados. Para Robert Stam, (1992) nos seus apontamentos sobre a obra de Bakhtin, podemos começar definindo o dialogismo como a relação necessária entre um enunciado e outros enunciados.

O dialogismo se refere à relação entre o texto e seus outros, não só em formas bastante cruas e óbvias como o debate, a polêmica e a paródia, mas também em formas muito mais sutis e difusas, relacionadas com os overtones e as ressonâncias: as pausas, a atitude implícita, o que deixou de dizer, o que deve ser deduzido. Embora na origem o dialogismo seja interpessoal, aplica-se também por extensão à relação entre as línguas, as literaturas, os gêneros, os estilos e até mesmo as culturas. No sentido mais amplo, o dialogismo se refere as possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado. (STAM, 1992, p. 73).

Aqui, é importante definir um enunciado. Se considerarmos todo produto da linguagem um texto, o enunciado é um texto delimitado por dois sujeitos falantes e receptores simultaneamente. O enunciado nasce na comunicação verbal, mas isso não exclui os enunciados escritos, que nasceram na linguagem verbal, e os enunciados midiáticos, que surgiram com a ascensão destes meios de comunicação do nosso tempo.

De acordo com a explicação de Fiorin (2008), é importante destacarmos que não são as unidades da língua que são dialógicas, mas sim os enunciados. As unidades da língua são a parte material, o que a constrói. O uso da língua para comunicação é que fez dela mesma uma ferramenta dialógica.

As unidades da língua são os sons, as palavras e as orações, enquanto os enunciados são as unidades reais de comunicação. As primeiras são repetíveis. Com efeito, um som como /p/, uma palavra como “irmão”, uma oração como “É preciso ser forte” são repetidos milhares e milhares de vezes. No entanto, os enunciados são irrepitíveis, uma vez que são acontecimentos únicos, cada vez tendo um acento, uma apreciação, uma entonação próprios. (FIORIN, 2008, p. 20).

Como um enunciado é um texto emitido e que gera inevitavelmente uma resposta, se este texto não for usado na relação dialógica, ele não se constituirá em enunciado. Este só existe no diálogo. Como diz Fiorin, um enunciado solicita uma resposta que ainda não existe, que pode ser uma concordância ou refutação. O enunciado é, portanto, dialógico e também heterogêneo, já que sempre existirá conectando ao menos duas vozes diferentes. Mesmo que elas não se manifestem, estão aí, pois um enunciado responde e provoca a resposta de outro. O conceito de dialogismo está inserido no próprio modo de funcionamento real da linguagem, no qual todos os enunciados constituem-se a partir de outros. Mesmo no caso de um texto não se constituir enunciado, sua existência demanda textos anteriores. Ele faz referência e se constitui propriamente de outros textos, de lembranças, de confirmações, refutações, repetições. Começamos a perceber, aqui, que a língua não poderia existir sem intertextualidade.

O dialogismo que figura entre os conceitos da obra de Bakhtin não é somente linguístico. Ele também trata da esfera social dos discursos. A heteroglossia de um enunciado inclui não só o discurso do outro, mas também o discurso social em que todos estão inseridos e/ou já tiveram contato. Essa partícula social, ainda, é “filtrada” pelo sujeito; o discurso social perpassa pelo discurso pessoal e chega carregado de significados ao outro sujeito.

No dialogismo incessante, o ser humano encontra o espaço de sua liberdade e de seu inacabamento. Nunca ele é submetido completamente aos discursos sociais. A singularidade de cada pessoa no “simpósio universal” ocorre na “interação viva das vozes sociais”. Neste “simpósio universal”, cada ser humano é social e individual. (FIORIN, 2008, p. 28).

Até aqui tratamos de qualquer enunciado que parece, ingenuamente, ter sido criado num vácuo linguístico e original. Além deste tipo de diálogo construtivo, que não se mostra explicitamente, esbarramos na inclusão intencional de outras vozes em um enunciado. Agora, nos deparamos com um dialogismo composicional, como define Fiorin, uma maneira externa e visível de mostrar outras vozes em um discurso. Para Bakhtin, esta é uma concepção estreita de dialogismo, quando ele é usado e se expõe, definindo-se.

Robert Stam (1992) destaca um conceito auxiliar de Bakhtin para a compreensão de do dialogismo: o tato. Este seria um conjunto de códigos que regem a interação discursiva. Ele tem a ver com as relações entre os interlocutores e é determinado pelo conjunto de relações

sociais dos sujeitos. Este conceito parece distante da criação audiovisual, mas na verdade, está bem próxima. Na aplicação das teorias de Bakhtin ao cinema, proposta por Stam, ele diz que a contextualização visual e auditiva do discurso, que acontece naturalmente na vida real, acontece premeditada e artificialmente no cinema. Podemos dizer o mesmo de outros produtos audiovisuais, como a série, que possuem mecanismos de produção tão próximos

Os conceitos linguísticos de Bakhtin nos oferecem alguns modelos para definir os tipos diferentes de discurso. Ele pode ser um discurso alheio demarcado, que é o caso discutido anteriormente de dialogismo lúcido. A demarcação pode acontecer direta ou indiretamente, através de aspas ou referência indireta. Quando o discurso alheio não é demarcado, temos os discursos indiretos livres, as polêmicas claras e veladas, as paródias, as estilizações, os estilos e a intertextualidade, conceito importante para este trabalho.

Ao estilo, Fiorin (2008) dá a definição de um conjunto de procedimentos de acabamento de um enunciado. O estilo é a série de recursos usados para a elaboração de um enunciado, que resultam num efeito de subjetividade do autor. Ao mesmo tempo que o estilo é aquilo que provê os procedimentos para a criação de um enunciado, um novo texto terá características próprias e particulares de seu produtor. Assim, o autor de um texto, além de imprimir um efeito de subjetividade ao usar o estilo, imprime também um efeito de individualidade ao criar algo novo e seu. A individualidade não é expressão de subjetividade. O estilo é uma visão de mundo, uma unificação de enunciados. Isso não revela a individualidade dos autores. A individualidade vem a partir do momento que o autor se apropria do estilo e ele se altera de acordo com sua vontade.

Para Bakhtin, o estilo constitui-se em oposição a outros estilos, já que ele define-se dialogicamente. O estilo é como os movimentos artísticos: um novo movimento surge rompendo com o anterior, se opondo a ele. O estilo figura neste mesmo campo dialético e por isso também pode ser percebido à luz do dialogismo. Sendo assim, um estilo não seria um sujeito, mas dois sujeitos, pois se não, não há diálogo. Mesmo um estilo, que poderia ser considerado um pré-molde, se revela um discurso dialógico.

A subjetividade é formada de um conjunto de relações sociais em que um sujeito está inserido. Como diz Bakhtin, um sujeito não é assujeitado, ou seja, independente, nem submisso as estruturas sociais. O diálogo entre ele e essas estruturas sempre ocorre.

O princípio geral do agir é que o sujeito age em relação aos outros: o indivíduo constitui-se em relação ao outro. Isso significa que o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e o seu princípio de ação. (FIORIN, 2008, p.55).

Mas, mesmo que o sujeito não seja assujeitado e esteja inserido nas relações das diferentes vozes da sociedade, ele se relaciona com elas de forma individual. Por isso, sua individualidade não é negada. A individualidade é construída pela mistura das vozes sociais. Todo enunciado é construído ideologicamente, pois é uma resposta ativa às vozes recebidas e interiorizadas por um sujeito. Pode-se pensar que os enunciados são expressão da consciência individual, autônoma e externa à realidade social, mas como vimos acima sobre as relações sociais como constituintes do enunciado, isso não ocorre, o que confirma a tese de que toda essa correlação é dialógica, do sujeito para a sociedade e vice-versa.

(O sujeito) [...] é um evento único, porque responde às condições objetivas do diálogo social de uma maneira específica, interage concretamente com as vozes sociais de um modo único. A realidade é centrífuga, o que significa que ela permite a constituição de sujeitos distintos, porque não são organizados em torno de um centro único. (FIORIN, 2008, p. 58).

4.2 INTERTEXTUALIDADE

O conceito de Intertextualidade é a âncora e o norte para a análise que propomos neste trabalho, baseando-nos na obra de Bakhtin. Porém, esse termo não aparece na obra do filósofo russo. Ele chega a falar sobre relações entre textos, mas o termo em si é introduzido ao mundo acadêmico em 1967, quando Júlia Kristeva apresentou seus estudos sobre o universo bakhtiniano na França, publicados na revista *Critique* (1969 apud FIORIN, 2008).

Kristeva, semioticista, diz que para Bakhtin, o discurso literário não possui um sentido fixo, ele não é um ponto, mas sim um cruzamento de textos, de citações, um diálogo de escrituras (FIORIN, 2008). Ela, então, passa a chamar “texto” o que Bakhtin chamava “enunciado” e a noção de dialogismo passa a ser a noção de intertextualidade. Qualquer relação dialógica será denominada intertextualidade. Roland Barthes foi o difusor do pensamento de Kristeva.

Para José Luiz Fiorin (2008), a confusão dos termos é um uso equivocados dos mesmos, pois para Bakhtin, havia uma diferença entre texto e enunciado. Segundo a crítica de Fiorin, o enunciado é da ordem do sentido, enquanto o texto é do domínio da manifestação. O enunciado é marcado pela admissão da réplica, pela natureza dialógica. Ele representa uma posição assumida pelo enunciador. Por isso, ele é da ordem do sentido, pois é definido pelo valor e pelas ideias que carrega. O texto é uma manifestação material do enunciado, um conjunto de signos. O enunciado não precisa ser verbal, de acordo com o que Fiorin afirma

sobre a obra de Bakhtin, e por isso, o texto não é exclusivamente verbal, podendo ser criado por qualquer forma de expressão, como gestos e imagens. Se há essa diferença entre enunciado (ou discurso) e texto, podemos dizer que há relações dialógicas entre enunciados e entre textos.

Assim, devem-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos. Isso pressupõe que toda intertextualidade implica na existência de uma interdiscursividade (relações entre enunciados), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade. Por exemplo, quando um texto não mostra, no seu fio, o discurso do outro, não há intertextualidade, mas há interdiscursividade. (FIORIN, 2008, p. 52).

Podemos dizer que a proximidade de significado dos termos propostos pela obra de Bakhtin faz parte de sua própria natureza. Segundo Robert Stam (1992), o filósofo russo escreveu sobre muitos assuntos em muitos livros diferentes, mas em todos eles aparecem variações do tema “linguagem e dialogismo”. Isso porque, para Bakhtin, a linguagem era por si só, dialógica. Nas diversas obras relacionadas aos estudos de Bakhtin, encontramos dialogismo sob diferentes alcunhas: poliglossia, heteroglossia, polifonia. Na essência, estes termos se referem ao mesmo processo humano, mas se diferem ao observar este processo de facetas ligeiramente diferentes (e próximas).

[...] a polifonia se refere, embora de outro ângulo, ao mesmo fenômeno designado por “dialogismo” e “heteroglossia”. Enfatiza a coexistência, em qualquer situação textual ou protextual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência única, mas que, em vez disso, existem em registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias. Nem “heteroglossia” nem “polifonia” apontam meramente para a heterogeneidade enquanto tal, mas sim para o ângulo dialógico no qual essas vozes se justapõem e se contrapõem, gerando algo além delas próprias. (STAM, 2008, p. 96).

Quanto as relações entre textos, Bakhtin ainda vai além. Ele trata de relações entre textos e dentro de textos, o que sugere uma diferenciação entre intertextualidade e intratextualidade. Quando duas vozes estão no mesmo texto, como no discurso direto, indireto ou livre, isso é intratextualidade, um diálogo dentro do mesmo texto. Assim, Fiorin (2008) propõe uma melhor delimitação para o conceito de Intertextualidade. Para ele, esta deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: quando há dentro de um texto o encontro de duas materialidades linguísticas, dois textos distintos. Para que isso aconteça, o texto que dialoga deve ser independente do texto com o qual dialoga. Para Robert Stam (1992), na teoria dialógica, o texto não poderia ser um material único, independente, autônomo. Por isso, todas as categorias propostas por Bakhtin em sua obra (heteroglossia, polifonia, dialogismo) englobam a célula textual, intertextual e contextual.

O intertexto consciente acontece em *Gossip Girl*, quando o episódio usa de cenas clássicas de filmes para construir sua própria narrativa. É o encontro de dois roteiros acontecendo. Como diz Stam, é ingênuo pensar que o público não interpreta um texto, que ele só o recebe da forma como foi formatado. O público participa do processo dialógico com um texto midiático através de sua resposta pessoal, de seu entendimento. A compreensão, aliás, vai além do conhecimento prévio da origem do intertexto: tem origem social, do meio ambiente. A compreensão cria seus próprios intertextos.

Percebendo que o Intertexto, segundo os conceitos Bakhtinianos, é inerente à comunicação, inclusive à mídia, ele se torna uma ferramenta adequada à análise dos episódios de *Gossip Girl*, mais precisamente da relação de cada um deles com estes filmes que servem de inspiração para a titulação dos episódios. A Intertextualidade pode explicar o quanto a produção da série dialogou ativamente com estes filmes.

5 INTERTEXTOS ENTRE OS EPISÓDIOS DE GOSSIP GIRL E OS FILMES REFERENCIADOS

A série *Gossip Girl* tem como temática a própria sociedade norte-americana. Ao retratar a Alta Sociedade de Manhattan, a série faz referência a uma parte importante da cultura americana, provocando-a. Os Estados Unidos são um país que sempre basearam suas relações sociais no capitalismo e no liberalismo. A monarquia não tem espaço na América. Porém, *Gossip Girl* contrabalança esta característica: não seriam o dinheiro, a influência e o poder as razões para considerar-se nobre numa sociedade que todos são ditos iguais?

Críticas sociais à parte, o seriado homenageia os Estados Unidos, mais especificamente Nova York, o coração do país, a cada episódio. Esta homenagem ao próprio lar, ao próprio cenário da série, se dá muitas vezes através do cinema. Primeiramente, os jovens de *Gossip Girl* são sonhadores e desejam seus próprios contos de fada. Que fantasia maior do que se imaginar como a estrela de um filme? Serena e Blair, principalmente Blair, que se tornou o principal símbolo do seriado, fantasiam com o cinema. Em vários episódios vemos sonhos dos personagens que na verdade são referências a grandes personagens e filmes do cinema.

E nos deparamos com a homenagem mais constante, que faz parte da própria estrutura da série, que exalta a arte do cinema: a nomeação dos episódios. Cada um deles tem seu nome inspirado no título de um filme clássico dos Estados Unidos. São filmes de todas as épocas, dos quais os produtores de *Gossip Girl* tomam emprestado os nomes. Por si só, os títulos das obras audiovisuais são carregados de sentido sobre a própria obra. É por esta razão que propomos uma comparação episódio *versus* filme para descobrir se as referências audiovisuais vão além dos nomes dos filmes, se a inspiração neles chega a alterar e/ou influenciar no próprio roteiro ou construção das cenas da série.

Foram escolhidos três episódios das três primeiras temporadas. Estas reúnem os principais momentos da série, ou pelo menos os momentos mais bem construídos. A crítica sobre os rumos de *Gossip Girl* a partir da quarta temporada foi mais negativa que positiva. Os episódios escolhidos são especialmente destacados como alguns dos melhores de toda a série por várias listas na Internet. As comparações serão feitas nas próximas três seções deste capítulo, começando com uma descrição “cena a cena” do episódio da série e do filme. Depois as cenas afins serão destacadas, mostrando os intertextos trabalhados.

5.1 1ª TEMPORADA, 4º EPISÓDIO: BAD NEWS BLAIR

O episódio “*Bad News Blair*” é inspirado no filme *Bad News Bears* (1976). O quarto episódio da série começa com um sonho da personagem Blair. Ela sonha com a cena clássica de abertura do filme *Bonequinha de Luxo*, com ela mesma no papel interpretado por Audrey Hepburn. No sonho, a loja *Tiffany’s* (loja tradicional de joias) é a loja *Bendel’s* (loja de roupas). Blair quer entrar na loja, mas o segurança a impede. Na vitrine, ela vê Serena sendo servida pelas amigas de Blair. Como Serena havia voltado recentemente para Nova York, o sonho pode representar o que Blair ainda sente com a volta dela.

Quando Blair acorda, encontra Serena conversando com Eleanor, mãe de Blair, em sua casa. Eleanor é estilista e deve conseguir vender uma linha especial de roupas na *Bendel’s*. Blair sente sua mãe indelicada com ela, dando mais atenção a Serena.

Chuck e Nate darão uma festa na suíte de Chuck. Este é o chamado *Fim de Semana da Perdição*, quando os garotos da escola relaxam depois da Semana da Ivy League, momento em que os alunos têm o primeiro contato com as universidades mais tradicionais dos Estados Unidos para planejar sua admissão. Antes que a festa comece, Chuck guarda, para proteger, uma bola de golfe importante, autografada por um jogador famoso. Um veterano do colégio, que há muito estava afastado de Nova York, supostamente para fugir da vida de luxo, reaparece na festa de Chuck.

Serena e Blair saem para fazer compras pela manhã. Na rua, os homens admiram Serena e isso reforça o desagrado íntimo de Blair com a volta dela. No meio do passeio, Dan e Serena se esbarram na rua. Eles ainda estão se conhecendo e flertando. Blair fica insatisfeita com a presença dele, já que é a primeira vez que ela e Serena saem como amigas depois do retorno à Nova York.

A mãe de Blair, Eleanor, procura uma nova modelo para apresentar a linha de roupas para a *Bendel’s*. Ela vê em sua filha o novo rosto da marca e decide convidá-la para modelar. A notícia deixa as meninas muito animadas. Em casa, Serena ensina as amigas, incluindo Blair, como fazer pose de modelo. Durante a brincadeira, Dan liga para ela e os dois marcam um encontro.

Como parte das comemorações do Fim de Semana da Perdição, Chuck e Nate vão para um jogo de basquete. Chuck não permite que o veterano, Carter Baizen, jogue. Nate não apoia a atitude e combina um jogo de cartas com ele, a noite.

Blair está tirando as fotos para a coleção de roupas da mãe, mas não está se saindo muito bem. Serena a ajuda. Blair não a deixa ir embora para se encontrar com Dan, pois ela precisa da ajuda da amiga para continuar o trabalho.

Chuck e seus amigos vão para um pub como parte das comemorações do Fim de Semana da Perdição. Porém, Nate não vai por causa do jogo de cartas de Carter Baizen e acaba se indispondo com Chuck.

Eleanor põe Blair para dormir como não fazia há tempos, elogiando-a pelo desempenho na sessão de fotos. Porém, membros da sua equipe aparecem e dizem que Blair como modelo não está funcionando e que, na verdade, Serena funcionaria muito bem. Pela manhã, Eleanor revela a Blair que a modelo teve de ser trocada, mas não fala quem é a nova. Blair liga para Serena e deixa uma mensagem de voz, dizendo para as duas irem a sessão mesmo assim.

Chuck volta a sua suíte e descobre que a bola de golfe guardada com cuidado na manhã anterior sumiu. Ele manda mensagem para Nate, que está no jogo de cartas.

Blair chega a sessão de fotos e descobre que Serena é a nova modelo. Serena não sabia que havia sido colocada no lugar de Blair; ela achava que a amiga apareceria depois para tirar as fotos. Assim, elas brigam e Blair ainda declara que Serena rouba tudo que é dela. Dan é quem vai consolar Blair e consegue explicar que Serena não teve culpa de nada.

Nate perde o jogo de cartas e descobre que Carter Baizen havia armado para ele. Chuck ajuda o amigo a pagar a dívida do jogo. Nate pretende reembolsar Chuck, mas descobre que seu pai zerou sua conta. Depois é revelado que Carter também roubou a bola de beisebol valiosa de Chuck.

Blair confronta Eleanor sobre o trabalho de modelo. Ela percebe que sua mãe havia colocado a empresa acima da família e não a perdoa. Ela e Serena se reconciliam, assim como Serena e Dan marcam um novo encontro, com a aprovação de Blair. As amigas roubam as roupas da coleção e se divertem pela cidade, selando a amizade que ainda estava instável desde a volta de Serena.

5.1.1 Filme *Bad News Bears* (1976)

No filme, Buttermaker é um ex-jogador de beisebol que nunca foi muito famoso e não chegou à liga principal. Ele é chamado para treinar um time infantil que não aparenta ter chances de vitória. Ele é um sujeito desanimado, bêbado e que só pensa no dinheiro que está recebendo. Atualmente, ele trabalha limpando piscinas. Suas desconfianças se confirmam

quando o time se reúne pela primeira vez em campo e é tudo um desastre. O trabalho será muito mais difícil, começando por unir os meninos como um time de verdade. Além disso, Buttermaker descobre que não é apenas o treinador, mas sim o gerente do time e tem que, inclusive, arrumar uniformes, patrocinadores e outras coisas.

Ele põe os garotos para trabalhar com ele na limpeza de piscinas. Esse é o início de relação entre todos, que vai se construindo. Ele compartilha histórias da época de jogador profissional com os meninos, mas continua bebendo demais, o que atrapalha o trabalho.

A abertura da temporada já chegou, mas os meninos ainda não estão prontos para a competição. Eles, os Bears, jogam contra os Yankees e não pontuam. O treinador acaba encerrando o jogo, declarando desistência. Durante o jogo, ele começa a perceber que sua falta de vontade de trabalhar pode ter atrapalhado o time.

O time perdeu a pouca confiança que tinha em Buttermaker. Ahmad, um dos meninos do time, depois da derrota, sobe em uma árvore e diz que não iria descer pela vergonha que passou diante de sua família. O treinador consegue animá-lo, contando histórias que mostram que os erros fazem parte da trajetória.

O pai de um dos meninos é também o investidor do time e quer encerrá-lo depois da derrota. Ele pede que Buttermaker conte aos garotos. Mas o treinador ainda não desistiu da equipe. Ele busca a ajuda de sua ex-enteada, que aprendeu a jogar beisebol muito bem com ele. Ela não quer ajudar pelo ressentimento que tem, pelo alcoolismo que ela presenciou da época em que sua mãe estava com ele. Buttermaker encontra os meninos que haviam desistido do time por eles mesmo, mas ele não aceita e faz com que todos treinem.

O próximo jogo chega, contra o Athletics. Os Bears perdem o jogo e não conseguem pontuar, mas já mostram alguma organização. Amanda, a ex-enteada de Buttermaker, aceita jogar com os meninos, para ajuda-los. Buttermaker a pagará por isso.

O jogo seguinte, contra os Mets, é apertado. Os Bears não pontuam, mas os Mets só vencem porque conseguem fazer 1 ponto na última oportunidade. Após o jogo, um delinquente juvenil que vive causando problemas perto do campo é descoberto como um bom jogador, após arremessar uma bola muito bem.

Amanda vai atrás dele, um garoto mais velho que dizem ser o maior atleta e valentão da escola. Ela aposta com ele em um jogo de mesa e perde. Se ela tivesse ganho, ele teria que jogar com os Bears. Mesmo assim, ao perceber que ninguém o valorizava, o garoto decide ajudar o time e leva eles à sua primeira vitória. Depois, eles vencem mais uma partida por tabela.

Os Bears continuam vencendo, mesmo que a atuação de Amanda ainda seja essencial para a vitória. Porém, eles ainda não conseguem superar seu maior adversário, os Yankees. O “delinquente juvenil” não sabe muito bem trabalhar em equipe, apesar de ganhar o jogo para o time. Ele não conquista a empatia dos outros.

Os Bears estão na final e Amanda propõe continuar o contato com Buttermaker, reaproximar-se dele que já foi seu padrasto. Ele recusa, afastando e magoando-a, repelindo seu carinho.

A equipe tem um problema com Kelly, o jogador mais velho. Ele está pegando todas as bolas e deixando de agir em equipe. Buttermaker revela que pediu para que ele fizesse isso, pensando no time, dando aos meninos o que eles queriam: a vitória.

A final é contra os Yankees. O jogo é tenso, tanto entre os dois times quanto internamente, entre os próprios jogadores dos Bears. Todos querem a vitória, mas as equipes não estão focadas. O treinador dos Yankees é também pai de um dos principais jogadores e está nervoso, exigindo muito do time e do filho. O filho se revolta e entrega uma jogada. Isso faz com que os Bears tenham uma boa chance.

Buttermaker decide colocar os piores jogadores em campo, pois não é só a vitória que vale e sim o bem-estar da equipe. Os Yankees jogam melhor, mas mesmo assim os Bears estão conquistando espaço e têm chance de vitória. O jogo termina e, por pouco, os Bears não vencem.

Os Yankees, que não foram bons adversários durante a temporada, se desculparam e parabenizam os Bears. Mas eles não aceitam as desculpas e prometam voltar no próximo ano com força total.

5.1.2 Bad News Blair Versus Bad News Bears

Apesar de os temas do filme e da série serem aparentemente muito distantes, podemos perceber algumas coincidências entre as duas obras, que serão descritas cena a cena abaixo. De uma forma geral, podemos traçar o paralelo entre a personagem Blair e o time dos Bears. Ambos estão em momentos ruins, passam por dificuldades pessoais, recebem a ajuda de alguém e no fim se revoltam contra aquilo que os incomodava.

Vamos apresentar as afinidades entre série e filme seguindo a cronologia do episódio da série. Esta é menos tangível já que é formada de muitos episódios e de muitas outras histórias, por isso, a guia de pensamento deve ser mais forte para sua compreensão. O filme, como roteiro fechado, proporciona maior facilidade de compreensão.

O primeiro intertexto que observamos tem não relação com as tramas centrais e não constitui um paralelo entre episódio e filme, mas apresenta uma referência a obra homenageada (o filme *Bad News Bears*). A bola de beisebol de Chuck, que ele guarda no começo do episódio (e que depois se perde com Carter Baizen) não possui grande valor significado na trama, como percebemos ao analisar cena à cena o episódio. O intertexto aqui se apresenta de forma autônoma, sem fazer referência a uma passagem do filme, mas fazendo referência direta a obra homenageada. A seguir, na Figura 11, vemos Nate olhando para a bola de beisebol, quando Chuck fala dela para o amigo.



Figura 11: Intertexto 1

O próximo intertexto se refere a um momento específico do episódio de *Gossip Girl*, mas faz referência a muitos momentos do filme *Bad News Bears*. Quando Blair tira as fotos para a linha de roupas da mãe e não consegue ter um desempenho muito bom como modelo, faz-se referência a todos os momentos em que o time dos Bears não alcançava sucesso nos jogos de beisebol. Como citamos anteriormente, Blair e os Bears são a mesma partícula do enredo, ambos passando dificuldades na história. Porém, o intertexto aqui se refere majoritariamente ao enredo e não na maioria dos momentos não tem relação com a estética das cenas. Abaixo, na Figura 12, ilustramos os momentos difíceis de Blair e de um dos jogadores dos Bears.



Figura 12: Intertexto 2

Quando Dan consola Blair (depois de sua decepção com sua mãe e com Serena) e a anima, vemos uma cena que apresenta intertexto e similaridade estética com uma cena do filme *Bad News Bears* (Figura 13). O intertexto acontece com a cena em que Buttermaker consola Ahmad, depois do primeiro jogo dos Bears. Ahmad é uma parte do time dos Bears, que em *Gossip Girl*, se concentra na personagem de Blair.



Figura 13: Intertexto 3

Blair confronta sua mãe sobre o trabalho de modelo e percebe que esta havia colocado o trabalho acima da família, acima dela. Nesta cena observamos outro intertexto com o filme. Este momento é afim ao momento quando Buttermaker diz que havia mandado Kelly jogar com toda sua capacidade, mesmo que isso significa-se não trabalhar em equipe. Observamos os dois momentos na Figura 14. Este intertexto ainda encadeará no próximo e último da análise.



Figura 14: Intertexto 4

O último intertexto entre episódio e filme acontece na conclusão do episódio e num momento decisivo para a conclusão do filme. Em *Bad News Bears*, o treinador do time do Yankees, inimigos dos Bears, é muito exigente, inclusive com seu filho, jogador do time. No jogo final, o filho se revolta contra a exigência do pai e entrega uma jogada. Essa revolta contra o desagrado também é percebida em *Gossip Girl* quando Blair e Serena roubam as roupas e fogem para as ruas de Nova York, num ato de vingança contra a mãe de Blair. A similaridade aqui é temática, da ordem da consequência (Figura 15).



Figura 15: Intertexto 5

5.2 2ª TEMPORADA, 25º EPISÓDIO: THE GOODBYE GOSSIP GIRL

O episódio *The Goodbye Gossip Girl* é inspirado no filme *The Goobye Girl* (1977). O episódio se inicia com Blair e Serena tomando café juntas. Serena está nos jornais por ter se envolvido com a polícia nos dias anteriores. Os jovens da série *Gossip Girl* estão quase se formando no colegial e esperam ansiosamente por isso, já que esse seria o fim das fofocas da *Gossip Girl*. Na noite anterior, no baile de formatura, Chuck fez com que Blair fosse a rainha do baile, para que ela pudesse ter a noite perfeita com Nate, seu namorado. Anteriormente, Chuck não teve coragem para dizer que amava Blair. Ela terminou com Nate no baile, pelo que

sentia por Chuck. Serena conta para Blair que Chuck não sabe que ela terminou e elas vão embora em busca dele.

Nate, Vanessa e Dan conversam sobre suas expectativas para depois da formatura. Vanessa fará um mochilão pela Europa e depois irá para a Universidade de Nova York. Nate tem um estágio na Prefeitura de Nova York. Ele fará uma festa para comemorar a formatura na noite do episódio.

Jenny e Erick, irmão de Serena, não veem a hora da formatura. Eles ainda não concluíram o ensino médio, mas a formatura significa o fim da “monarquia” das garotas da escola. Porém, as outras meninas querem que Jenny seja a nova rainha. Haverá uma competição: quem levar a maior fofoca para a festa de Nate conquistará o posto. Jenny pretende competir para poder acabar com a monarquia do colegial assim que se tornar a nova rainha.

Blair consegue encontrar Chuck no colégio, mas não tem coragem de confrontá-lo dizendo que não está mais namorando. Na colação de grau, os formandos são surpreendidos com uma mensagem de Gossip Girl, que sugere rótulos para eles. Estes rótulos expõem seus maiores defeitos. Eles decidem usar de suas armas para derrubar a Gossip Girl.

Não conseguindo pensar em quem poderia ser a Gossip Girl, eles só concluem que ela é um formando também, já que sabe tudo sobre eles. Isso significa que ela estaria na festa pós-formatura também. Serena envia uma mensagem para ela, para que eles possam ver quem receberia a mensagem. O celular do namorado de Erick, Jonathan, toca.

Na verdade, Jonathan hackeou a Gossip Girl e tem acesso a todos os e-mails, mas não é ela de verdade. Entre os e-mails, Jenny encontra uma grande fofoca, que faria com que ela ganhasse o posto de nova rainha.

Chega a festa de Nate. As meninas esperam pela eleição da nova Rainha. Jenny avisa a Blair que o maior escândalo dela está nas mãos da Gossip Girl. Blair reage mal e diz que ela não tem o que é preciso para ser Rainha e então Jenny decide contar o segredo. Mas a própria Gossip Girl é mais rápida. Ela resolve revelar os maiores segredos de todos, guardados há muito tempo. Tudo por causa da cruzada de Serena e dos outros para derrubá-la. Essa confusão atrapalha Blair e Chuck, que estavam prestes a ter uma noite juntos. Blair queria que ele revelasse seus sentimentos.

A explosão de fofocas faz com Blair se revolte contra Serena, já ela havia enfurecido Gossip Girl. O blog, aliás, começou com uma fofoca sobre ela, no nono ano. Blair ainda corre para Chuck, para fazê-lo admitir que a ama. Ele foge, dizendo que o que sentiu uma vez, ele não sente mais.

Serena ainda não está satisfeita e quer ver o fim da *Gossip Girl*. Ela não quer que esse ciclo de maldade continue depois que eles se formarem. Ela manda uma mensagem marcando um encontro com a *Gossip Girl*, para resolverem seus problemas.

Blair muda de ideia e diz a Jenny que ela é a nova rainha, que não poderia ser outra pessoa, já que ela tem boas intenções. Decepcionada com Chuck, Blair diz para Jenny focar em sua vida e não no amor, pois isso só a prejudicará.

Dan vai ao encontro de Serena, no local marcado com *Gossip Girl*. Ele pergunta porque ela não desiste e ela admite que tem medo de ser irrelevante, que *Gossip Girl* a mantém com algum valor, a mantém no topo. Todos os principais personagens chegam ao local do encontro. *Gossip Girl* envia uma mensagem a eles, dizem que eles eram ela, eles a mantinham viva. Todos agora têm ficha limpa, pois os segredos foram revelados, mas ela os acompanharia para a faculdade. Blair se desculpa com Serena, por tê-la culpado dos problemas de todos. Esta lamenta por Blair não ter ficado com Chuck.

Serena vai viajar para a Europa nas férias. Blair prefere ficar em Nova York. Vanessa vai fazer mochilão pela Europa e Nate vai com ela, pois desistiu do estágio na prefeitura. Dan se prepara para ingressar na NYU e parece que Georgina Sparks (a anti-heroína recorrente da série) também vai. Ela, inclusive, requisita dividir quarto com Blair.

Carter Baizen reaparece e entrega um relatório de detetive a Serena, que diz onde seu pai está. O episódio acaba com a volta de Chuck, que estava afastado na Europa. Ele reaparece cheio de presentes para Blair e finalmente admite que a ama.

5.2.1 Filme: *The Goodbye Girl* (1977)

O filme *The Goodbye Girl* conta a história de Paula e sua filha. Paula está animada que vai se mudar para a Califórnia. Ela e sua filha até fazem compras para a viagem. Elas se mudarão para a Costa Leste por causa do trabalho do amante de Paula, que é ator e trabalhará em Hollywood. Porém, elas chegam em casa e descobrem que Tony foi embora fazer um filme na Itália e as largou. Aliás, ele ainda não era divorciado. Ele se foi e deixou apenas uma carta.

Paula era dançarina. Depois de ser largado por Tony, ela decide voltar a tomar aulas de dança. Faz 2 anos que ela não dança. Depois das aulas, ela volta para casa e descobre com a senhoria do prédio que o seu apartamento foi sublocado por Tony. Mas ela não pretende sair do apartamento.

O novo morador chega ao apartamento a noite, mas ela não o deixa entrar e desconversa sobre a sublocação. Depois de muitas tentativas e do novo morador ligar da rua para conversar com Paula, ela o deixa subir para conversar sobre a situação. Ele está no direito, já que o apartamento foi realmente sublocado. Mas ela tem uma filha de 10 anos e não pode fazer muita coisa, já que Tony a abandonou. Então, eles combinam de dividir o apartamento. Já se percebe que será difícil, que eles não se dão muito bem.

Elliot é um naturalista com hábitos inusitados. Ele só dorme nu, toca violão no meio da noite por causa da insônia e medita pela manhã, bem cedo. Tudo isso só piora a relação dele com Paula.

Paula tem teste para um musical pela manhã. Ela está bem enferrujada na dança e por isso não consegue nenhum papel. Elliot vai à leitura de sua peça, o trabalho que ele conseguiu em Nova York, mas tem dificuldade pois o diretor quer que ele interprete Ricardo III como um gay que ele não consegue levar a sério como personagem e como rei.

Elliot leva uma garota para o apartamento para ensaiar a peça e se fosse o caso os dois dormiriam juntos também. Paula fica revoltada dele fazer isso no apartamento onde também mora sua filha, mas ela não tem razão, ele está em seu quarto, e a própria Paula morava com um homem casado.

Paula continua treinando para tentar volta a carreira de dançarina. Enquanto isso, uma amiga consegue um emprego para elas no Salão do Automóvel.

Elliot está tendo muita dificuldade de fazer Ricardo III da forma como o diretor quer que ele faça. O diretor abre uma concessão para ele fazê-lo da forma como acha mais conveniente. O objetivo é mostrar como ele está errado, na verdade.

Paula e Elliot decidem dividir as compras de casa. Porém, na volta do mercado, Paula é assaltada. Ela perde todo o dinheiro que tinha. Paula percebe como está desamparada.

Lucy (a filha de Paula) e Elliot começam a se aproximar com a convivência. Ele é um bom homem, decente e de bom coração para ficar perto de Lucy. Paula está em desespero e não sabe o que fazer sobre a perda do dinheiro. Ela pede emprestado a Elliot. Ele a ajuda e pede que ela seja gentil. Eles brigam.

Paula consegue um emprego e por isso não precisa mais do dinheiro. Neste dia, Lucy fica doente do estômago e Elliot a ajuda a se acalmar. Paula o agradece por ser tão bom.

É a noite de estreia da peça de Elliot. A peça é um fracasso de público. Paula e Lucy são educadas com Elliot, para tentar animá-lo, dizendo que a peça e ele foram bem. Ele chega bêbado em casa. Paula o ajuda a chegar na cama e conversa com ele para animá-lo sobre o ocorrido.

Na manhã seguinte, ele fica sabendo que a peça foi cancelada. Agora ele procurará outro emprego. Paula pede ajuda com Lucy para Elliot. Ele fará o jantar dela esta noite.

Paula está no seu emprego no Salão do Automóvel. Elliot aparece com Lucy e ela começa a não se sair muito bem na apresentação dos carros. Elliot, como ator que é, diz aos donos da empresa de carros que gostou muito dela e eles ficam satisfeitos com seu trabalho.

Elliot arruma um emprego como porteiro de uma boate, mas um bêbado causa problemas e como ele não consegue controlá-lo, acaba perdendo o emprego. Ele chega em casa machucado e quase se envolve com Paula. Ela não quer ter estes sentimentos, já que o amor a fez sofrer tanto antes.

Elliot e Paula passam uma noite juntos, mas ela se arrepende e Lucy não reage bem, pois vê a história de sua mãe se repetir, com ela se apaixonando por mais um homem. Ela teme que as coisas deem errado de novo. Paula pede que Elliot vá embora.

Ele a confronta na rua, dizendo que ela é covarde e que não gostou por ele ter tomado a iniciativa. Depois de brigarem, eles decidem mesmo ficar juntos. Lucy não está satisfeita da mãe entrar em outro romance, mas ela tem que aceitar. Não por ser criança, mas porque Elliot é bom de verdade. Paula e Elliot até redecoram o apartamento, criando laços no relacionamento.

Elliot arruma um novo emprego, como ator de improvisação. Ele é descoberto por um grande diretor de cinema que o chama para fazer um filme em Seattle (eles são de Nova York). Elliot terá que ficar fora por 4 semanas. Paula fica com medo de ele ser outro ator que vai embora e vai deixá-la. Ele implora para que ela fique calma quanto a isso; ele não pode ser culpado por todos os outros homens que a deixaram.

Sem ainda chegar ao aeroporto, Elliot volta, querendo levar Paula para as gravações também. Isso é prova de que ele não iria embora para sempre. Paula confia; ela não precisa ir nas gravações, pode ficar em casa. Elliot também deixou seu violão. Ele certamente irá voltar e eles ficarão juntos.

5.2.2 The Goodbye Gossip Girl Versus The Goodbye Girl

As semelhanças entre o episódio *The Goodbye Gossip Girl* e o filme *The Goodbye Girl* são mais sutis, como podemos perceber analisando os roteiros cena a cena das duas obras. O nome do filme é uma referência direta a sua protagonista, Paula, que sofre nas tentativas de firmar relacionamentos duradouros. É como se ela fosse uma garota destinada a despedidas

(*The Goodbye Girl* é *A Garota do Adeus*, em tradução livre). O nome do episódio do seriado pretende sugerir uma despedida da *Gossip Girl*, a personagem que controla o blog de fofocas. É o que todos querem, que ela se afaste e não interfira mais na vida dos jovens de Manhattan, mas não é isso que acontece. Porém, a verdadeira *Goodbye Girl* que participa do intertexto proposto pela série é, novamente, Blair.

Ela se separou de seu namorado, Nate, na esperança de que Chuck assumisse os sentimentos por ela. É ela que está sofrendo por amor neste episódio. Ela deu o adeus e espera que não precise fazer isso para sempre. Blair assume um papel parecido com o Paula, de descrença nas relações amorosas. Podemos conferir este sentimento quando Blair conversa com Jenny e lhe diz que o amor só lhe atrapalhará a alcançar seus objetivos. Sua fala é cheia de ressentimento, já que havia acabado de ser rejeitada mais uma vez por Chuck. Abaixo, segue este trecho do diálogo entre as duas.

Blair:

- Não consegui usar sua fofoca.

- Eis uma novidade, falei pro Chuck que o amava de novo, e não falou "eu também", de novo.

Jenny:

- Blair, não contarei isso pra ninguém.

Blair:

- Por que não? Estou dando o que precisa para ser rainha.

Jenny:

Não quero ser rainha. Só quero a chance de ter uma vida na escola. E olha o que quase me fez fazer.

Blair:

- Aí é que está. Precisa ser fria para ser rainha. Anna Bolena só pensava com seu coração e foi decapitada, então sua filha, Elizabeth, prometeu nunca se casar. Casou com seu país. Esqueça os garotos. Mantenha seu olho no prêmio, Jenny Humphrey. Não pode fazer as pessoas te amarem, mas pode fazê-las temê-la. Se faz diferença... é minha rainha. Escolho você.

Jenny:

- Obrigada.



Figura 16: Intertexto 6, parte 1

Paula tem um diálogo parecido com Elliot. Ele está interessado nela e quer que ela deixe o amor acontecer. Ela ainda está fugindo dele, mas ao contrário de Blair, ela já começa a se abrir para novos relacionamentos, mesmo que tenha tido uma grande decepção com seu amante que fugiu. A esperança de Paula só cresce durante o filme, enquanto ela foi conhecendo Elliot melhor. O diálogo em questão segue abaixo. A cena não tem muita afinidade estética, mas ambos os diálogos que estamos analisando se passam dentro do banheiro.

Elliot:

- O que acha que tenho?

Paula:

- Carisma talvez?

Elliot:

- Não falo no sentido de talento, saca? No talento, estou seguro. No sentido da atração. Sou um pouco vacilante. Vamos, pode falar. Eu aguento. Sou adorável como acho que sou?

Paula:

- Você é excessivo! Não consigo acompanhar sua energia. Deveriam te escolher para as rádios do Alaska.

Elliot:

- Você sente que algo está nascendo entre nós?

Paula:

- Me formei no colegial há 16 anos atrás... ...e essa foi a última vez que ouvi essa frase. Saia, por favor. Tenho que vender carros japoneses amanhã cedo.

Elliot:

- Por isso que está com a maquiagem de kabuki na cara?

Paula:

- E você não falou nada! Me dê uma toalha. Não faça mais isso novamente.

Elliot:

- Seus lábios podem dizer não-não, mas os olhos dizem sim-sim.

Paula:

- Não seja bonitinho comigo!

Elliot:

- Sabia que a droga de seu nariz me deixa louco?

Paula:

- O que tem de errado com ele?

Elliot:

- Achatadinho. Muito. Começa direitinho e então dá uma achatadinha.

Paula:

- Não.

Elliot:

- Temos uma paixão quente aqui.

Paula:

- Não tenho tempo para romance. Tenho uma filha para proteger do raquitismo.

Elliot:

- Me deixou louco desde a primeira vez que a vi pelo vão da porta. Disse a mim mesmo “essa é a melhor metade de cara que já vi.”

Paula:

- Não me faça rir. Não estou do seu lado.

Elliot:

- O cheiro de seu cabelo me deixa maluco, é sério! Se eu estivesse dormindo e passasse por minha porta ...meu nariz me acordaria e diria: “Quem é essa que vem da rua?”

Paula:

- Está me embaraçando. Tenho 33. Não devo mais ficar embaraçada.

Elliot:

- Se você fosse musical da Broadway, as pessoas ficariam sussurrando.

Paula:

- Por favor, não faça isso. Não me faça me sentir feliz. Odeio esse sentimento de “que é ótimo estar viva!”. Não entre em minha vida. Acabei de colocar cerca nela.

Elliot:

- Posso levá-la ao seu quarto? Vizinhança é perigosa. Sim, me chame de Elliot. Já morde o seu pescoço.

Paula:

- Elliot! Pelo amor de Deus, isso vai passar pela manhã!

Elliot:

- Só porque você quer!



Figura 17: Intertexto 6, parte 2

O outro intertexto presente na comparação da série do filme também tem relação com os casais em questão, Chuck e Blair e Elliot e Paula. No final do episódio de *Gossip Girl*, Chuck volta de uma viagem à Europa trazendo presentes para Blair e admitindo que a ama. Elliot, no final do filme, viaja a trabalho (para gravar seu próprio filme) e para acalmar Paula, que tinha medo que ele fosse embora e nunca mais voltasse, volta em casa antes de embarcar, dizendo que ela poderia ir com ele se quisesse. Ela acaba não indo, pois confia nele. Os dois homens voltam de carro e a conversa acontece com o carro como plano de fundo. A diferença é que Paula fala com Elliot de sua janela, enquanto ele está na rua. Chuck e Blair conversam cara a cara (Figura 18).



Figura 18: Intertexto 7

5.3 3ª TEMPORADA, 22º EPISÓDIO: LAST TANGO, THEN PARIS

Este episódio é inspirado no filme *Last Tango in Paris* (1972). No episódio, Georgina (a anti-heroína recorrente da série) está de volta à Nova York. Rufus, pai de Dan, não sabe muito bem o que fazer com Jenny, irmã de Dan, e pensa em enviá-la para um colégio interno. Erick, o irmão postiço, filho da mulher de Rufus, Lily, não a defende, pois ela o destratou como irmão.

Jenny dormiu com Nate, mas nada aconteceu entre eles. Nate não sabe o que fazer para recuperar Serena e Jenny sugere que ele tenha atitude. Chuck espera que hoje seja o dia D, em que Blair encontrará com ele no topo do Empire State Building para eles selarem seu amor. Este foi o ultimato que ele deu a ela.

Blair quer evitar que a paixão a controle. Ela não acha a melhor opção ir ao encontro de Chuck. Assim, ela pede a Dorota, sua fiel empregada doméstica, ajuda para impedi-la.

Blair havia exilado Georgina na Rússia. Ela volta em busca de ajuda, mas Chuck não permite que ela se encontre com os outros e cause mais problemas.

Jenny encontra Dan e Serena dormindo juntos. Eles passaram a noite como amigos, conversando sobre os problemas em seus relacionamentos (Dan está com Vanessa e Serena com Nate) e deram apenas um beijo. Jenny envia a foto dos dois juntos no quarto para a Gossip

Girl e todos ficam sabendo. Fica claro que Jenny tirou a foto de má fé. Blair vai em busca dela para reprimi-la. Serena vai se encontrar com Nate para dizer que nada aconteceu, que eles não precisam estragar o relacionamento por isso, mas Dan e Serena no fundo sabem que o beijo não foi sem significado.

Blair dá a represália em Jenny, dizendo que ninguém a ama e que todos os esforços dela para tentar fazer parte do mundo dos ricos foram em vão, durante 3 anos. Segundo Blair, seria uma questão de atitude e não de imitar as garotas ricas.

Blair encontra Dan no Brooklyn e ao observar o Empire State ao longe decide ir se encontrar com Chuck. Mas neste momento, Dorota, que está grávida, entra em trabalho de parto e eles têm que levá-la ao hospital.

Rufus, pai de Jenny, anuncia que ela vai para Hudson, terminar o colegial longe de Nova York. Ela se envolveu em problemas demais.

Dan e Serena se encontram no hospital e falam sobre a noite passada. Nate ouve, não perdoa Serena e inclusive envia as notícias da traição para Vanessa, que está no Haiti. O bebê de Dorotha nasce. Blair corre, mas não chega a tempo no Empire State. Jenny encontra Chuck se lamentando em sua suíte (ela estava procurando Nate) e eles, tristes pelos últimos acontecimentos envolvendo os dois, se beijam e tem relações sexuais.

Dan e Serena ficam sabendo que Vanessa já descobriu tudo que aconteceu. Blair procura Chuck em sua suíte. Jenny está escondida no quarto e Chuck fica apreensivo, pois não sabe o que ela fará.

Jenny não aparece para Blair e vai embora. Ela foge para a capela do hospital. Erick a encontra e ela lamenta, dizendo que todos a odeiam. Ele manda Dan ir conversar com ela.

Serena procura Nate para conversar. Ela pede um tempo. Para ela, é o único jeito de eles darem certo. Chuck vai com Blair para o hospital. Ele pretendia dar-lhe um anel, mas Dan dá um soco nele. Ele está acompanhado de Jenny. O que aconteceu entre Jenny e Chuck é exposto para Blair. Blair diz para Jenny sumir de Manhattan e vai embora.

Jenny se despede da família e vai embora. Não há mais nada para ela em Nova York. Enquanto isso, Blair e Serena viajarão de férias para Paris, para se afastar dos problemas. Nate ficará em Nova York aproveitando o tempo no relacionamento com Serena, usando o caderninho preto de Chuck, com os telefones das melhores acompanhantes da cidade. Dan liga para Serena quando ela está partindo para Paris, mas fica sabendo da viagem e desiste de falar o que queria. Antes, ele estava prestes a escrever um e-mail para Vanessa. Georgina aparece em sua casa. Ela está grávida e diz que ele é o pai.

Chuck se afasta da cidade, para esquecer o que houve entre ele e Blair. Ele é assaltado e os bandidos pretendem levar o anel que ele queria dar para ela. Ele reage e leva um tiro.

5.3.1 Filme: *Last Tango In Paris* (1972)

O filme *Last Tango in Paris* conta a história de um romance conturbado entre um homem e um mulher que se conhecem por acaso nas ruas de Paris. O filme começa com um homem que se mostra descontente com o barulho do trem. Uma mulher passa por ele e percebe seu descontentamento. Ela vê uma placa que anuncia um apartamento para alugar, segue até um café e liga pra sua mãe, para avisar que vai ver o apartamento. Ela cruza novamente com o homem, na saída do banheiro.

Ela vai ver o apartamento. A recepcionista lhe dá uma chave depois de um pouco de insistência. Ela encontra o homem que viu na rua visitando o apartamento também. Ele é muito misterioso. Ele investe sobre ela e eles se beijam e tem relações sexuais. Logo em seguida, vão embora. O barulho do trem não o incomoda mais e ela foge atordoada.

Na estação de trem, ela se encontra com seu namorado. Eles se beijam e aparentemente ele está gravando um filme. A partir de agora, ela será a estrela do filme, numa especial de documentário biográfico. Ela esconde o que aconteceu com o outro homem no apartamento.

Uma mulher, um banheiro sujo de sangue. A mulher limpa o sangue e diz que a polícia não queria acreditar que a vítima havia se suicidado. O homem do apartamento, que iniciou o filme, se incomoda com a conversa da mulher e vai embora.

O homem aluga o apartamento visto no começo do filme. A outra mulher vai lá para devolver a chave que havia pegado emprestada. Ele não fala seu nome e nem pergunta o da mulher. Ele diz que os dois não terão nomes e não saberão da vida um do outro.

A ex-sogra do homem vai encontrá-lo. Foi a ex-mulher dele que se matou. A sogra quer uma missa para o enterro, mas ele não aceita que as celebrações sejam religiosas.

O homem e a mulher estão mantendo uma relação casual. Ele realmente não quer usar nomes, mas aos poucos ele fica um pouco mais descontraído na presença dela.

O filme do namorado da protagonista está sendo rodado. A mulher é a protagonista. Sua história de vida está sendo contada, lembrada. O filme é como um documentário romanceado.

A mulher se encontra com o homem novamente. Ela tenta contar histórias da sua vida, mas ele não quer ouvir, não quer criar estes tipos de laços. Ele mesmo acaba contando histórias, mas ele não admite se são verdadeiras ou falsas. Ele é vulgar e parece que isso é uma defesa sentimental.

Ele pega os instrumentos para fazer a barba junto com a mulher. A cena sugere que talvez ele tenha matado a ex-mulher dele, ou que pelo menos a mulher poderia desconfiar disso, já que ele é tão misterioso. No fim, eles relaxam. Mas o homem ainda é individualista e até vai embora, deixando a mulher pra trás.

Jeannie (a mulher) não quer mais fazer o filme com seu namorado. Eles se agridem fisicamente e se beijam. Paul (o homem) se encontra com o amante da ex-mulher morta. Eles ficam tendo epifanias sobre a ex-mulher e sobre as próprias vidas.

Jeannie sempre volta para encontrar Paul e isso a insatisfaz, até porque ele sabe disso e não se importa. Ele a sodomiza com manteiga. É como se ele estivesse projetando algum sentimento contra os padrões morais e sociais, pois ele discursa e a obriga a repetir um discurso sobre hipocrisia da sociedade.

O filme está sendo rodado de novo. Na cena, Jeanne é pedida em casamento por Tom (seu namorado). Ela conversa com sua mãe sobre o pai que já morreu. A mãe fala de amor nostálgico e incondicional. Jeanne está gravando a cena da prova do vestido de noiva. Ela fala do casamento pop com Tom, um casamento que não é perfeito, não é eterno, mas diariamente construído. Começa a chover e ela foge.

Ela vai se encontrar novamente com Paul. Ela diz que se apaixonou por outro, que tem outro homem perfeito para ela ficar junto. Paul argumenta que o amor é uma ilusão, que romances não existem.

Paul “conversa” com sua mulher morta. Ele mostra como a amava, mostra que para ele, ela arruinou a relação, mas ele era louco por ela e isso foi o pior de tudo. Ele não tem raiva, mas sim, mágoa.

Uma prostituta tenta levar um cliente no hotel em que Paul vive, mas como ele não estava deixando ele entrar, o cliente vai embora. Ele vai atrás do homem e bate nele, dizendo que ele era um tolo. É como se Paul visse no homem ele mesmo e estivesse projetando algum sentimento (Paul não tinha mais esposa e o homem não estava valorizando a própria).

Jeanne vai procurar Paul no apartamento e não o encontra. Ela mostra o apartamento para Tom, que queria se casar com ela. Mas Tom acha que o apartamento não é para eles.

Paul e Jeannie se reencontram no viaduto do trem, onde se viram pela primeira vez. Ele diz que a ama e quer ficar com ela. Ela não aceita. Ele começa a falar sobre sua vida, se abrindo. Eles vão para um salão de tango. Lá, ele continua a fazer planos sobre o futuro dos dois. Mas ela o rejeita, ela não quer mais estar numa relação com ele.

Ele a persegue pelas ruas de Paris. Os dois vão para o prédio onde Jeannie morava com a mãe. No topo do prédio, eles se encontram e ela o mata com a arma da mãe e fica repetindo para si mesma que ele não era ninguém, só um louco que a perseguia.

5.3.2 Last Tango, Then Paris Versus Last Tango In Paris

Os roteiros cena à cena do episódio de *Gossip Girl* e do filme *Last Tango in Paris* mostram que o intertexto também é sutil, como aconteceu na análise anterior. Os títulos das duas obras são bastante autoexplicativos. No filme, realmente há uma apresentação de tango que encerra o filme. O tango, nos dois casos, é uma metáfora de romances complexos, intrincados. Paris é o local onde o filme acontece e para *Gossip Girl* é para onde alguns dos personagens viajam de férias e onde a próxima temporada começará. O romance intrincado de *Gossip Girl* novamente é do casal Chuck e Blair, que vivem aos desencontros.

O primeiro intertexto que observamos na série é a semelhança de situações pelas quais Chuck e Jeannie passam. Jeannie, logo no começo do filme, trai seu namorado e se encontra com ele logo em seguida. Chuck trai Blair com Jenny e logo também a encontra. A diferença aqui é a motivação dos personagens, já que para Jeannie tudo foi repentino e Chuck estava ressentido pois achava que Blair não o queria mais. Além da traição, eles tiveram também que esconder o erro imediatamente após este ter acontecido (Figura 19).



Figura 19: Intertexto 8

Em outro momento de *Gossip Girl* apresenta um intertexto diferente. Em *Last Tango in Paris*, Paul agride um homem em um beco e no fim do filme Jeannie o mata com um tiro. Em *Gossip Girl*, essas duas cenas foram mescladas, resultando na cena final do episódio, quando Chuck é assaltado num beco e também é baleado. A motivação dos tiros é distinta e se considerarmos que Chuck e Jeannie representavam um paralelo nas duas obras, a diferença é maior ainda (Figura 20). Mas os elementos da cena e da história se repetem. Chuck sobrevive e volta na próxima temporada de *Gossip Girl*.



Figura 20: Intertexto 9

6 CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, buscamos analisar os possíveis intertextos que constituiriam os episódios da série *Gossip Girl*. Analisamos os episódios com o objetivo de mensurar o uso do intertexto, já que inicialmente sabíamos que ele estava presente na titulação do episódio, que sempre faz referência a alguma obra do cinema. Pretendíamos descobrir se as referências a uma segunda obra iam além dos nomes dos capítulos.

Primeiramente, é importante atentarmos para o fato de que a Intertextualidade abrange muitos campos diferentes de conteúdo, já que toda comunicação constitui um texto. Por isso, as coincidências entre filmes e série poderiam acontecer em todos os aspectos de construção deste produto televisivo e audiovisual que é o seriado de TV. Buscamos analisar desde o roteiro até a estética das obras, passando por representação de personagens e outros recortes.

O primeiro intertexto encontrado é genérico, mas explica a própria intenção de usar filmes famosos como referência para a nomeação dos episódios. Como *Gossip Girl* é uma série que trata, sobretudo, de uma parcela da sociedade americana, o uso dos filmes clássicos reforça as homenagens aos Estados Unidos. O cenário da série, Nova York, talvez a cidade mais icônica do país, mostra essa preocupação de tratar a cultura americana de forma clássica, ou pelo menos, de evocar seus elementos mais clássicos. Os filmes que estudamos no trabalho não se passam em Nova York, mas fazem parte da cultura estadunidense considerando os tempos mais atuais. Este aspecto tem a ver com a construção de *Gossip Girl*, as escolhas da produção, e por isso os filmes não precisam estar associados diretamente a este fato, mas o estão indiretamente.

Analisamos três episódios e seus três filmes referentes. Conforme os analisamos, percebemos uma coincidência conceitual que revela as intenções da produção de *Gossip Girl* ao usar os filmes de referência.

O primeiro filme é “*Bad News Bears*”, usado de referência para o episódio “*Bad News Blair*”. O intertexto mais forte é que a personagem Blair passa por situações parecidas com as passadas pelos Bears, a equipe de beisebol. A semelhança é que os dois núcleos passam por dificuldades e provações na série e no filme e estas constituem muitas cenas, mas que não são parecidas esteticamente, só o são diante de seu conteúdo. Há dois intertextos que tem uma produção de cena parecida. Primeiramente, quando Dan anima Blair e quando Buttermaker anima Ahmad. Todos os personagens estão sentados, com os amigos posicionados para ajudar. Os diálogos não têm relação, mas a essência das conversas é a mesma: mostrar para Blair e Ahmad seu valor. Depois, quando a mãe de Blair revela uma postura de suporte aos negócios e

não à família e quando Buttermaker revela que havia passado por cima dos interesses dos garotos e se preocupado com a equipe, não importando o custo. A construção das cenas é até parecida, mas nada que constitua uma referência específica: as cenas só foram feitas de uma forma tradicional, com planos comuns. Na análise deste primeiro episódio e do primeiro filme, vemos que o intertexto aconteceu, principalmente, no conteúdo da narrativa.

O próximo episódio e filme estudados são “*The Goodbye Gossip Girl*” e “*The Goodbye Girl*”, respectivamente. O intertexto entre os dois é mais sutil que a ocorrência de intertexto na análise anterior. Basicamente temos dois pontos de referência temática entre as obras: a falta de esperança no amor e volta da crença no amor. Blair está descrente de que o sucesso e a prosperidade podem coexistir com os relacionamentos apaixonados, já que para ela, suas relações ainda não haviam dado certo. O filme é exatamente sobre isso, com sua protagonista Paula sempre falhando na busca pelo amor. A diferença entre as duas obras é que Paula está reencontrando o amor e Blair acaba, no final do episódio, se reconciliando com a possibilidade de amar. Mais uma vez vemos que o intertexto ficou para o campo da narrativa do episódio de *Gossip Girl*. Os intertextos estéticos praticamente não aconteceram.

O último episódio analisado foi “*Last Tango, Then Paris*” que referencia o filme “*Last Tango in Paris*”. Esta última análise revela resultados tão sutis quanto a análise anterior. Algumas situações acontecidas com os personagens foram coincidentes, como a traição de Chuck com Jenny (em *Gossip Girl*) e a traição de Jeannie com Paul. Os dois casos não foram premeditados por Chuck nem por Jeannie e causam desconforto aos dois personagens. A estética das cenas não chega a ser coincidente. O outro intertexto é mais complexo que todos os outros estudados, pois une duas cenas do filme para formar uma cena do episódio. Mas mesmo assim, a influência deste intertexto é só causal. Chuck leva um tiro no final do episódio, assim como Paul. Porém, Chuck não morrerá, como já acontece com Paul. Claro que quando da exibição da série, não se soube o destino de Chuck até a próxima temporada chegar (o episódio analisado é o último da Terceira Temporada). O tiro que Chuck sofre acontece num beco e o filme também tem uma cena de violência em um beco, mas é um acontecimento diferente. O intertexto pode ser notado, mas sutilmente, e novamente se refere ao enredo do episódio e do filme, as narrativas de ambos.

Com base nas análises comparativas, percebemos que *Gossip Girl* homenageia filmes ao usá-los de referência para a nomeação de seus episódios, se baseia livremente nestas produções, mas não se apoia no intertexto ao ponto de fazer um trabalho totalmente referencial. Percebemos que o intertexto que acontece é narrativo, apresentando conteúdos afins.

O estudo sobre a narrativa é complexo e inclui uma análise profundo dos roteiros das obras audiovisuais. Muitas vezes a narrativa pode ser apresentada de forma simbólica, o que torna as comparações do tipo bastante delicadas. A presente pesquisa mostrou que há intertexto entre os episódios de *Gossip Girl* e os filmes estudados e revela a necessidade de um estudo mais específico que este, que mostre as minúcias das narrativas para que a Intertextualidade não fique ofuscada pela falta de coincidência estética. Fica aqui a proposta para um trabalho futuro.

REFERÊNCIAS

- BALOGH, Anna Maria. Televisão: ficção seriada e intertextualidade. In: **Revista Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 43-49, set./dez. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37657/40371>. Acesso em 7 set. 2014.
- BERTOLUCCI, Bernardo. **Ultimo Tango a Parigi**, Itália: United Artists, gênero drama, romance, 136 min, 1972.
- BRAIT, Beth. Leituras, significações, efeitos de sentido. **Revista Líbero**, São Paulo, v. 6, n. 11, p.36-43, 14 abr. 2004. Disponível em: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/libero/article/view/3904/3663>>. Acesso em: 7 set. 2014.
- _____. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. 224 p.
- ECO, Umberto. A Inovação no Seriado. In: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 120-139.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008. 144 p.
- GLENNON, Morgan. **The 20 Best Episodes of 'Gossip Girl'**. 2012. Disponível em: <http://www.buddytv.com/slideshows/gossip-girl/20-best-episodes-of-gossip-girl-69534.aspx>>. Acesso em: 02 set. 2014.
- GOSSIP Girl. Eua: Alloy Entertainment, 2007-2012. Son., color. Legendado.
- HAMBURGER, Esther, 1998, p.42, apud SANTOS, Luciene dos. Os Seriados Brasileiros: Tentativas de apontar o lugar do gênero na produção audiovisual. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, nº 26, Belo Horizonte, set. 2003. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_santos.pdf>. Acesso em 22 set. 2014.
- KRISTEVA, 1969, apud JENNY, Lauren. Stratégie de la forme (Estratégia da forma). **Poétique**, n. 27, p. 257-281, 1976.
- MACHADO, Irene. Gêneros Discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 151-166.
- MACIEL, Luiz Carlos, 2002, 101, apud SANTOS, Luciene dos. Os Seriados Brasileiros: Tentativas de apontar o lugar do gênero na produção audiovisual. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, nº 26, Belo Horizonte, set. 2003. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_santos.pdf>. Acesso em 22 set. 2014.

MALCOLM, Janet. **Advanced Placement**: The wicked joy of the “Gossip Girl” novels. 2008. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2008/03/10/advanced-placement>>. Acesso em: 02 set. 2014.

MAYNARD, John. **On the CW, 'Gossip Girl' and the Vicious Circle**. 2007. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/09/18/AR2007091802117.html>>. Acesso em: 02 set. 2014.

MELO, José Marques, 1998, p.32, apud SANTOS, Luciene dos. Os Seriados Brasileiros: Tentativas de apontar o lugar do gênero na produção audiovisual. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, nº 26, Belo Horizonte, set. 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_santos.pdf>. Acesso em 22 set. 2014.

OSTERNDORF, Chris. **XOXO, “Gossip Girl”**: The Top 10 Episodes. 2012. Disponível em: <<http://www.heavemedia.com/2012/12/19/xoxo-gossip-girl-the-top-10-episodes/>>. Acesso em: 02 set. 2012.

RITCHIE, Michael. **The Bad News Bears**, EUA: Paramount Pictures, gênero comédia, 102 min, 1976.

ROSS, Herbert. **The Goodbye Girl**, Austrália: Warner Bros, gênero comédia, drama, romance, 111 min, 1977.

SANTOS, Luciene dos. Os Seriados Brasileiros: Tentativas de apontar o lugar do gênero na produção audiovisual. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, nº 26, Belo Horizonte, set. 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_santos.pdf>. Acesso em 22 set. 2014.

SILVA JUNIOR, Gilmar. **Notas sobre a história das séries americanas de tv**: Notas sobre a história das séries americanas de tv. 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/69/serieshistoria.htm>>. Acesso em: 13 dez. 2014.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992. 104p.