

Derivação narrativa na ficção seriada televisiva Examinando *spin-offs* a partir de *Once Upon a Time*

BENJAMIM PICADO

Universidade Federal Fluminense
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

JOÃO SENNA TEIXEIRA

Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia, Brasil

PRISCILA MANA VAZ

Universidade Federal Fluminense
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

ID 2945

Recebido em
30/10/2023

Aceito em
9/7/2024

Examinaremos aqui obras de *spin-off*, especialmente sob as lógicas textuais de derivação narrativa de obras-matrizes. Em uma perspectiva poética e narratológica, enfatizamos as operações intertextuais, assim como a pragmática que articula as relações entre estruturas textuais e horizontes de leitura dessas obras. Valorizamos na análise desses produtos a dialética entre “vagueza” e “coerência”: na primeira, identificamos aquilo que as obras-matrizes ocultam como potencial de intriga; na segunda, identificamos a ancoragem das obras derivadas às obras-matrizes. Analisamos o funcionamento dessas estratégias de derivação textual na primeira temporada de *Once Upon a Time*.

Palavras-chave: *Spin-off*. Ficção seriada televisiva. Derivação narrativa. Cânone. *Once Upon a Time*.

Narrative Derivation in Television Serial Fiction: Examining *spin-offs* from *Once Upon a Time*

We will examine here *spin-off* works, especially in their textual logics of narrative derivation from parent works. From a poetic and narratological perspective, we emphasize intertextual operations, as well as the pragmatics that articulate the relationships between textual structures and reading horizons of these works. In the analysis of these products, we value the dialectic between “vagueness” and “coherence”: in the first, we identify what the master works hide as potential for intrigue; in the second, we identify the anchoring of derivative works to the parent works. We analyze how these textual derivation strategies work in the first season of *Once Upon a Time*.

Keywords: *Spin-off*. Television serial fiction. Narrative derivation. Canon. *Once Upon a Time*.

Derivación narrativa en la ficción serial televisiva: examinando *spin-offs* de *Once Upon a Time*

Aquí examinaremos obras derivadas, en sus lógicas textuales de derivación narrativa de obras originales. Desde una perspectiva poética y narratológica, enfatizamos las operaciones intertextuales, así como las pragmáticas que articulan las relaciones entre las estructuras textuales y los horizontes de lectura de estas obras. En el análisis de estos productos valoramos la dialéctica entre “vaguedad” y “coherencia”: en la primera, identificamos lo que las obras maestras esconden como potencial de intriga; en el segundo, identificamos el anclaje de las obras derivadas a las obras matrices. Analizamos cómo funcionan estas estrategias de derivación textual en la primera temporada de *Once Upon a Time*.

Palabras clave: *Spin-off*. Ficción serial televisiva. Derivación narrativa. Canon. *Once Upon a Time*.



Benjamim **PICADO**

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), é professor titular do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF), no qual coordena o Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e de Narrativas Visuais e Gráficas (GRAFO/NAVI) e o Laboratório de Estudos sobre Intrigas Mediáticas (Media_Müthos).

Universidade Federal Fluminense, Niterói,
Rio de Janeiro, Brasil

E-mail: jbpicado@hotmail.com

ORCID



João Senna **TEIXEIRA**

Doutor e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PósCom-UFBA). Pesquisador associado com bolsa de pós-doutorado do CNPq no Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Democracia Digital na Universidade Federal da Bahia (INCT.DD).

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

E-mail: sennateixeira@gmail.com

ORCID



Priscila **MANA VAZ**

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestre em Comunicação pela mesma instituição. Atua com projetos de desenvolvimento para elaboração de novos formatos narrativos em plataformas digitais em uma startup de sua propriedade, a Nextale. Bolsista do Programa “Pesquisador Empreendedor” da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e pesquisadora associada do Laboratório de Estudos sobre Interligações Mediáticas (Media_Mythos), no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF).

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

E-mail: priscilamana@gmail.com

ORCID



Introdução: “vagueza” e “coerência” narrativas na serialidade televisiva

Neste trabalho, partimos daquilo que tradições dos Estudos Literários e da Semiótica Textual constata sobre o caráter sabidamente *incompleto* dos universos narrativos de ficção: nem mesmo os limites materiais de uma unidade conferida como aquela da “obra” integral ou as marcas de uma particular teleologia dos acontecimentos de uma história (Kermode, 2000) impedem tais produtos de liberar determinados sinais, por sua vez tomados como “indeterminações” ou “vazios” semânticos dos universos da fábula (Ingarden, 1973; Iser, 1978). Através dessas marcas, diferentes linhas de enredo com finalidades distintas daquelas oferecidas pelas obras podem se desenvolver, inclusive para saciar “tensões” narrativas que afetam quadros de expectativa de seus leitores/espectadores (Baroni, 2007; Sternberg, 1978).

Uma tal “vagueza” das histórias organiza também a lógica temporal dos universos narrativos: especialmente na lógica serial de produtos narrativos de longa duração,¹ encontramos um campo de provas para uma pesquisa sobre dinâmicas textuais da organização narrativa nessa dependência entre aquilo que tais tramas explicitam ou deixam indeterminado sobre seus universos de fábula, de modo a ampliar em sua latitude a entropia textual dessas obras. Considerado o “instinto de sobrevivência” da narratividade (Barthes, 2001), esses universos narrativos de longa duração exprimem com maior força uma estrutura de dependências interepisódicas de uma trama prolongada.

Com isto, o binômio *vagueza/coerência* informa duas perspectivas distintas e complementares de pontos de abordagem sobre a serialidade narrativa em seus regimes de maior extensão temporal. De modo não indireto, esta dupla conceitual reflete uma outra parêntese terminológica, aquela que qualifica a serialidade como um jogo entre “inovação” e “repetição” (Eco, 1985; Calabrese, 1999). Nos ambientes da Semiótica Textual, avalia-se o quanto essa mesma complementariedade de conceitos antepostos (*vagueza/coerência*; *inovação/repetição*) não informaria também uma estrutura discursiva mais abstrata das histórias, por sua vez atravessada por relações complementares entre as hipóteses de leitura sobre universos de fábula, um *topic* e a regularidade de figuras semânticas que ocorrem no transcurso da intriga, uma “isotopia” (Eco, 1979; Volli, 2007).

Na especificidade com a qual tais dialéticas informam a serialidade de longa duração na ficção televisiva, fixamos os papéis específicos de cada um desses polos conceituais. No campo da “isotopia” e da “repetição”, é necessário firmar o papel que a iteração de situações e mobiliários narrativos cumpre na orientação dos processos cooperativos de leitura. Em nossa perspectiva, isto implica reconhecer o papel da “coerência” e da “continuidade” dos mundos ficcionais (Teixeira; Souza, 2019) e de sua centralidade na estruturação semântica da narratividade desses produtos. O exame da relação entre repetição e coerência nos serve igualmente para firmar a noção de que o exercício das estipulações de “episódios” ou “arcos” narrativos de obras seriadas deve se restituir ao quadro daquilo que designamos como “cânones” desses universos ficcionais (Teixeira, 2012; 2019).

Por seu turno, ainda que a “vagueza” confira uma presumida liberdade aos processos de expansão de formatos narrativos seriados de toda espécie associada ao polo da “novidade”, ela implica uma função dessas zonas de indeterminação semântica que decorrem do modo necessariamente “intrigado” da expo-

01 Identificamos liminarmente a longa duração da serialidade televisiva com os modelos da telenovela (no caso brasileiro e latino-americano) e dos seriados pautados pela “iteração” episódica (como nos “procedurais” da televisão aberta estadunidense). O que define cada um deles é a extensão temporal de suas escansões narrativas em longos períodos de sua programação, qualquer que seja o regime de sua reprodução – diária, no primeiro caso; semanal, no segundo. Para nosso interesse, é a longa duração dessas obras (não restrita às duas matrizes aqui exemplificadas) que condiciona o fenômeno de “derivação narrativa” que desejamos explorar, especialmente nas modalidades narratológicas em que é efetivado.

sição narrativa. Esses espaços vazios da trama funcionalizam a sequência narrativa (Baroni; Revaz, 2016), assim como dão forma àquilo que a análise estrutural designou como “núcleos” da trama (Barthes, 1966).²

Para nosso interesse de análise, esses espaços vazios são fortemente empregados na estruturação mais prolongada da narratividade que se expande para além da unidade puramente episódica de obras seriadas. No quadro de uma *poética da serialidade ficcional televisiva* – exemplificada pelas dinâmicas nas quais o episódio isolado se articula em cenas, *beats* e atos (Newman, 2006), mas também em arcos e temporadas (Vieira, 2015) –, os “vazios” semânticos que constituem essas narrativas possuem uma funcionalidade apropriada. Eles instituem a devida significação aos jogos cooperativos entre a atividade do espectador, que joga suas apostas interpretativas sobre o destino da intriga – ou então investindo tais expectativas sobre os papéis actanciais dos diferentes agentes introduzidos à fábula.

Na decorrência dessa vagueza semântica é que a relativa liberdade de tais hipóteses sobre a trama exemplificam a interação entre “estruturas textuais” da narratividade e “competências enciclopédicas” da recepção – mesmo quando constringidas pelos “limites da interpretação” e estatuídas, desde a partida do processo hermenêutico, como “instruções de leitura” (Eco, 1979; 1989). Em nossa perspectiva, valorizamos essa indeterminabilidade semântica da intriga quando a consideramos do ponto de vista de uma *poética da narratividade seriada* (Mittell, 2015; Picado, 2020).

É precisamente nesse exame do polo da “novidade” que propomos uma lógica da derivação narrativa nos universos seriados da ficção seriada televisiva. Nesse recorte, examinaremos os aspectos estruturantes de um produto cada vez mais frequente nesse campo de fenômenos, os *spin-offs*. Reconhecemos sob tal designação aquilo que o mercado cultural – compreendendo universos dos produtores e das culturas de fãs – define como um conjunto de obras que se depreendem de universos narrativos previamente estabilizados pelo modo como seus arcos mais completos são assumidos como matrizes para um processo de *especulação narrativa* de novos universos de fábula. Referimo-nos a essa dinâmica, identificando o *spin-off* como “obra derivada”, e os universos de fábula que ela expande como “obras-matrizes”.

Duas tarefas são fundamentais para nossa argumentação aqui. Primeiramente, deve-se depurar da noção de *spin-off* as conotações genericamente “culturalistas” pelo modo como sua definição decorre da qualificação atribuída pelas dinâmicas de sua produção e seu consumo culturais – tal como ocorre em um sem-número de abordagens teóricas que trabalham sobre tais formatos a partir da noção de “gênero” narrativo. Em contrapartida, vinculamos o debate sobre o *spin-off* a contextos de sua *funcionalidade narrativa* nos quadros explicativos de certas teorias poéticas e narratológicas e das matrizes semânticas e pragmáticas de seu funcionamento discursivo.³

Sobre este último ponto, avaliamos que a serialidade na ficção televisiva deve ser considerada na perspectiva dos regimes narrativos de significação que se efetivam em seu nome – tanto nos aspectos de um “modo” narrativo (Genette, 1995) quanto nos da interação entre “vagueza” e “coerência”. Nessas condições, avaliaremos os preceitos de “continuidade” e de “coerência” como quadros, *a priori*, da estruturação textual das obras seriadas de ficção televisiva. Em suma, avaliaremos o *spin-off* como um caso exemplar de uma *derivação especulativa* das entropias discursivas da narratividade, através das quais a unidade originária

02 Destaque-se aqui que essas entidades funcionais operariam, segundo o próprio Barthes, não apenas como pontos de abertura da trama para tais zonas de indeterminação – como os momentos de curiosidade e surpresa, caracteristicamente “vagos” –, mas também os acontecimentos narrativos que “resolvem” episódios de uma trama – como revelações e desfechos narrativos.

03 A perspectiva “poética” que Jason Mittell declina como subtítulo de seu *Complex TV* (Mittell, 2015) e nos parece ilustrar o estágio intermediário desse limite entre abordagens heurísticas da serialidade: no lado oposto ao de nossa argumentação, predominam perspectivas que valorizam a serialidade como fenômeno sociocultural, posição que o próprio Mittell ajudou a popularizar em *Genre and Television* (Mittell, 2004); do outro lado, alinhados à nossa posição, encontram-se aqueles pensadores que situam a serialidade nos quadros de uma teoria poética e narratológica do fenômeno, com especial atenção aos engenhos da intriga e às estruturas textuais postas em jogo por essas modalidades de obras expressivas, consignadas como leituras “internas” desses materiais (Newman, 2006; Peacock; Jacobs, 2013; Butler, 2013).

de universos de fábula previamente sedimentados é devidamente *expandida ou contraída*, efetivando-se a partir de “zonas de indeterminabilidade” dessas fábulas (Iser, 1974; Ingarden, 1973) sem absterem-se de corresponder a determinados princípios de sua organização primeira, como propostos nas obras-matrizes.

Desenvolveremos nossa argumentação em duas etapas: primeiramente, tomaremos a derivação narrativa do *spin-off* na sua correlação com as exigências da “coerência” semântica global dos universos de fábula, assim como dos graus de “continuidade” narrativa que a intriga dessas obras derivadas deve manifestar em relação a suas obras-matrizes. Para este fim, adotamos a noção de “cânone” narrativo, ideia através da qual já abordamos a questão da ampliação de universos narrativos em novas ordens seriadas, por exemplo, no campo de estudos dos quadrinhos de super-heróis (Teixeira, 2012; 2014).

Definido como o conjunto válido de elementos constituintes do universo ficcional de narrativas, o “cânone” nos fornece a chave para dar conta das condições mínimas sobre as quais tais obras constroem um horizonte de sua própria compreensão na relação potencial com uma audiência mais ou menos atenta à evolução narrativa. Deste modo, compreenderemos, de um lado, a articulação entre a “novidade” da inserção de novas intrigas empregando mobiliários de fábulas sedimentadas com o outro polo de relações significado pelas condições de possibilidade desse exercício, em função da sedimentação continuada da compreensão das obras-matrizes – tudo isto governado por processos continuados de leitura e releitura (Baroni; Jost, 2016; Jauss, 1978).

Em um segundo momento, avançaremos com uma classificação tentativa, e não exaustiva, das operações mais típicas da derivação narrativa nas quais observamos os produtos seriados de ficção televisiva efetivando essa relação entre “novas” tramas instituídas pelos *spin-offs* e as condições prévias de sua formulação conferidas por critérios de continuidade e coerência fornecidos por um cânone das obras-matrizes. Identificaremos essas operações a partir de duas grandezas de nosso exame. Primeiramente, aquela dos eixos de inflexão que são instituídos pelos *spin-offs* – originados de pontos de vista narrativos ou sistemas de focalização dos papéis actanciais da fábula ou das diversas ordens temporais de sua organização, dentre outros fatores. Em seguida, consideraremos o grau em que tais produtos genuinamente expandem ou contraem seus universos da fábula de origem.

Nesses dois movimentos mencionados, tentaremos ilustrar os pontos de nossa argumentação a partir do recurso à análise de alguns casos exemplares de derivação narrativa de universos de fábula originais. Vamos nos dedicar a instâncias dos universos da ficção seriada televisiva que implicam esse gesto a partir de uma especulação sobre “papéis actanciais” (*Better Call Saul*) e nas “ordens temporais” da fábula de origem (*WandaVision*), mas também compreendidos pelos modelos episódicos das obras (especialmente franquias como a de *CSI* e no próprio Universo Cinemático Marvel), assim como as modalidades de derivação que são reconstituídas, *ad hoc*, como demarcadores de derivações narrativas – o caso mais notável sendo o dos *backdoor pilots*, em *NCIS* e *The Flash*.⁴ Para além dessas referências mais pontuais, a última parte do artigo será dedicada ao exame mais detido de *Once Upon a Time* como caso que congrega os modos como essas operações afetam a própria lógica dos mundos narrativos de obras-matrizes – neste caso em particular, como um cânone originado dos universos de contos infantis clássicos.

04 Destaque-se que, no caso da menção às obras listadas até aqui, o propósito deste artigo não é o de segmentá-las para uma análise mais concentrada, mas apenas pontuar casos que ilustram momentaneamente certas tipologias da derivação narrativa nos universos seriados conforme as operações pelas quais o cânone das obras-matrizes é acionado em relação aos elementos da composição narrativa das obras derivadas. Um detalhamento analítico mais particularizado dessas operações mediante exame crítico de cada uma dessas obras é uma tarefa que pactuamos para outras oportunidades e outros artigos.

Continuidade, coerência, cânone: condições de partida da derivação narrativa em formatos seriados de ficção televisiva

De saída, reivindicamos nossas formulações sobre a lógica narrativa da serialidade a partir do horizonte conferido por uma perspectiva “poética” de análise dos formatos seriados de ficção televisiva. Nossa indagação situa-se em uma linha de reflexão relativamente marginal no contexto dos Estudos de Mídia, em geral, e sobre a ficção seriada televisiva, em particular. Digamos que esse aspecto reflete um estado geral do próprio campo da Comunicação na medida em que privilegia dois grandes eixos para pensar a vigência de seus diversos fenômenos de estudo – a saber, aquele da “transcendência culturalista” e o de sua “imanência mediática” (Picado, 2020).

Um sintoma não casual desse quadro é que o exame de fenômenos como esse do *spin-off*, mesmo sendo objeto de diversos trabalhos em nosso campo de estudos, permanece órfão de matrizes de análise que vislumbrem sua funcionalidade propriamente narrativa nos produtos seriados de ficção televisiva.⁵ Por isso mesmo é que pretendemos considerar um tal funcionamento textual dessas obras a partir da avaliação sobre determinadas condicionantes de sua origem poética associadas àquela oscilação dialética já mencionada entre, de um lado, a “vagueza” constitutiva dos universos de fábula (condicionando e viabilizando atos de *especulação narrativa* sobre a extensão semântica desses universos) e, de outro, a “coerência” demandada aos produtos que exploram essa primeira condição com o intuito de expandir novas intrigas para esses mundos de fábula – como é particularmente ilustrado pelo fenômeno das obras derivadas de universos seriados de ficção televisiva.

Nesse sentido, os produtos seriados geram essas derivações narrativas sem perder sua capacidade de serem reconhecidos nas dinâmicas sociais de sua circulação e consumo, na medida em que sua apreciação se dá sob balizas semânticas das obras-matrizes. A “vagueza” desses universos da fábula pode ser pensada como um elemento que licita e confere certa latitude para a elaboração de novas tramas. Assim sendo, um aspecto de seu condicionamento é debitado do fato de que as obras-matrizes não deixam de expor novos elementos às suas tramas, permitindo a expansão desses mundos ficcionais de modo a organizá-los em novas ordens de fábula.

Por outro lado, a constância com a qual outros elementos são introduzidos às tramas das obras-matrizes (cenários, personagens, objetos, temas, gêneros, lógicas episódicas) mantém cotas suficientes da “coerência” desse conjunto original para orientar o leitor na compreensão dos modos como esses elementos se conectam. As cotas respectivas de “vagueza” e “coerência” oscilam em cada um dos casos – tanto em obras-matrizes quanto em obras derivadas –, mas é sempre necessário que haja um balanço suficiente entre ambas para que a derivação narrativa se viabilize.

Podemos ver esse fenômeno na franquia *CSI* (CBS, 2000-2015), que começou a angariar *spin-offs*, cada um com personagens, estilos de investigação e identidades visuais muito diferentes, tanto em *CSI: Miami* (CBS, 2002-2012) quanto em *CSI: NY* (CBS, 2004-2013) e até na malfadada *CSI: Cyber* (CBS, 2015-2016) – e tudo isto em decorrência do sucesso de sua primeira encarnação, na cidade de Las Vegas. Se as múltiplas manifestações de produtos dessa franquia – mesmo que não designadas como *spin-offs* – puderem ilustrar o fenômeno da derivação narrativa, aquilo que as obras derivadas exploram como aspecto do “cânone” fornecido pelo produto original diz menos respeito aos mobiliários da fábula original (personagens e lugares,

05 Não faremos aqui injustiça ao fato de que este é um traço mais “geracional” do que “estrutural” desse campo de estudos: na literatura internacional sobre o assunto, já se nota uma crescente centralidade dos perfis poéticos da análise desses fenômenos, empregando categorias como “estilo”, “dramaturgia” e “mise-en-scène” (Baroni; Jost, 2016; Esquenazi, 2014; 2017; Butler, 2013; Peacock; Jacobs, 2013). Essa literatura já vem informando mudanças de enfoque na pesquisa desses objetos no país numa amostragem pode ser aqui enumerada a partir de exemplares já circulantes entre nós (Rocha, 2016; Picado, 2019; Rocha; Ferraraz, 2019).

sobretudo) e mais à estrutura episódica e à lógica que preside as interações entre seus principais agentes nas obras derivadas. A forma como as séries absorveram as características seriadas da matriz, sua cadência narrativa e seus *topoi* narrativos é contrabalanceada com as notas de diferença estilísticas que se tornam quase que ligadas ao ambiente físico em que se passam cada uma das séries, criando aberturas para novas intrigas nesses espaços.

Essa derivação narrativa pode se manifestar de distintos modos, como aqueles que relacionam cada parte das obras-matrizes com os universos de intriga que especulam para expandir a extensão dos universos de fábula originais. No modelo de classificação que tomamos de empréstimo de Danielle Barbieri (1990), quatro modelos fundamentais da serialidade narrativa são considerados num arco que compreende desde estruturas mais pautadas pela independência interepisódica (iterativas) até aquelas mais dependentes (em forma de saga): “iterativo”, “em espiral”, “quase-saga” e “saga”. O caso da derivação da franquia de *CSI*, examinado logo acima, é claramente informado pelo modelo iterativo que informa sua lógica serial – de tal modo a direcionar as condições da especulação semântica que governa sua derivação aos produtos subsequentes.

No caso das obras mais pautadas pela interdependência episódica, tal relação entre as partes de um formato seriado deve ser compreendida como uma relação de “continuidade” narrativa – portanto, informada por uma relação lógica de implicação entre diferentes componentes do mundo ficcional, constituindo as matrizes do reconhecimento de obras em sua própria unidade textual de manifestação. É neste outro polo da serialidade, conferido pelos modelos claramente episódicos, que podemos identificar as relações que conferem a coerência global de universos narrativos complexos, como aqueles do Marvel Cinematic Universe, e que redundam na importância heurística assumida por uma noção como a do “cânone” narrativo das obras-matrizes (Teixeira, 2019).

Em séries mais continuadas, funcionando nos modelos de “quase-saga” e “saga”, a possibilidade de gerar derivações da fábula decorre das relações de continuidade nas quais cada nova intriga expande ou contrai o universo de fábula das obras-matrizes, criando uma longa continuidade, especialmente no caso das “sagas”. De todo modo, séries caracterizadas como “iterativas”, na medida em que habitualmente adquiram uma duração mais extensa, tendem a se acomodar em torno de certos núcleos de continuidade, assumindo feições de uma “quase saga” e daí permitindo a exploração dos “vazios” de universos de fábula que permitam a *especulação narrativa* sobre novos espaços para intrigas derivadas.⁶

E mesmo que partes dessa derivação não estejam em uma relação de estrita continuidade com aquelas da obra-matriz na qual se insere, isto não cancela a isotopia do universo de fábula que serviu de base para a especulação episódica que se faz sobre sua lógica narrativa – da qual, podemos dizer, depende para se estabelecer face aos universos de recepção. Desse modo, não importando quais modelos de continuidade constituam uma obra-matriz – pois a derivação narrativa pode sequer envolver qualquer menção à série que o originou –, ainda assim sempre haverá continuidade entre esses dois momentos das obras seriadas – a obra-matriz e sua eventual derivação. E isto especialmente com a parte que prepara o desmembramento da obra original como uma espécie de promessa de um autêntico *spin-off* – algo comumente designado na produção televisiva estadunidense como *backdoor pilot*.

06 Muito embora tais aspectos de derivação narrativa ocorram no interior de uma mesma obra seriada, eles manifestam a mesma estrutura de expansão e contração de universos narrativos que tipificam o *spin-off*, especialmente quando se trata de formatos seriados de longa duração. Ao articularem a especulação de subtramas de seus universos ficcionais mais estáveis (por exemplo, aquela dos potenciais românticos da interação entre personagens), obras patentemente iterativas, como *CSI* e *House MD*, acabam por reconfigurar até mesmo o modelo de sua estrutura episódica, introduzindo elementos de uma serialidade mais “continuada” mesmo quando não abandonam por completo uma serialidade “episódica” originária dos procedurais, por exemplo.

Um exemplo mais remoto é a série *NCIS* (CBS, 2003-atual), que começou com um episódio duplo da oitava temporada de *J.A.G.* (CBS, 1995-2005). Outro caso mais recente é a série *Flash* (The CW, 2014-2023), que surgiu após a boa repercussão de duas aparições de seu personagem principal, ainda sem poderes, no oitavo episódio da segunda temporada de *Arrow* (The CW, 2012-2020). E mesmo não constituída dessa maneira, não resistimos a atribuir a um episódio como “*Better Call Saul*”, o oitavo da segunda temporada de *Breaking Bad* (AMC, 2018-2013), esse traço de episódio-piloto quase involuntário de um *spin-off* que tomará para si o mesmo título do episódio, abordando a vida pregressa do personagem de Saul Goodman. Nesse caso, a função da obra-matriz de Vince Gilligan não é condicionar o mundo ficcional da Albuquerque de Jimmy McGill como narrativamente contínuo ao de *Breaking Bad*, mas sim a de servir como UMA expansão narrativa que consiste em especular uma vida prévia desse adjuvante na obra-matriz, de modo a situar a lógica dos eventos que o levaram a se transformar em Saul Goodman.

O caso de *Better Call Saul* ilustra a realidade de que não podemos negligenciar o fato de haver produtos derivados da ficção seriada televisiva contemporânea que sugerem uma inflexão própria em relação aos padrões de continuidade que governam a derivação narrativa de produtos seriados de ficção televisiva mais tradicionais. Nesses casos, a evolução ou reiteração das estruturas episódicas das obras-matrizes é entretecida através de uma temporalidade de evolução própria à derivação (Teixeira; Souza, 2019; Vaz, 2023), ao passo que a derivação narrativa própria dos produtos *spin-offs* mais característicos desse fenômeno implica aspectos apenas parciais da lógica narrativa das obras-matrizes.

No caso de alguns desses produtos derivados, os jogos entre “vagueza” e “coerência” dos mundos narrativos de obras derivadas e obras-matrizes podem ser completamente diferentes entre si, construindo *topics* que não interajam com tais universos originários – e permitindo uma apreciação completamente separada de cada uma dessas séries. Assim, teríamos mundos completamente paralelos, mas com uma origem comum, algo como “submundos narrativos” (Thon, 2009) que não precisariam compartilhar das mesmas condições de construção de suas respectivas isotopias.⁷

Outra possibilidade é aquela da construção de um mundo de fábula que preserve a coerência narrativa da obra-matriz de modo tal que, na perspectiva de sua apreciação e leitura, a trama da obra derivada dependa dessas relações com sua matriz para ser devidamente compreendida. Nesses casos, a estrutura que permite ao leitor construir as variadas isotopias de diferentes fábulas não é um elemento acidental da relação que a obra derivada mantém com a obra-matriz. Os casos extremos dessa modalidade de entroncamento entre obras conferem a impressão de que se está acompanhando uma maxissérie ao invés de duas entidades narrativas separadas.

Em vários produtos seriados contemporâneos, a lógica de derivação narrativa que caracteriza a relação entre obras-matrizes e seus *spin-offs* é: se considerarmos casos como aqueles originados do tipo de cânone que define uma saga como a do Universo Cinemático da Marvel, é um tal princípio radical de dependência do cânone que opera aqui. Levando-se em conta a estrutura episódica em forma de teia que caracteriza a saga cinematográfica dos Vingadores (Teixeira, 2014), obras seriadas derivadas desse universo, como *WandaVision* e *Loki*, constituem universos narrativos com uma aparente autonomia de suas respec-

07 Um exemplo relevante desse fenômeno é o da série *Watchmen* (HBO, 2019). Criada por Damon Lindeloff para funcionar como um tipo de *spin-off* da famosa novela gráfica homônima de Alan Moore e Dave Gibbons, ela se diferencia de um gesto de derivação narrativa pelo fato de que sua relação com elementos importantes da fábula que a origina é bastante mais remota do que o usual. Isto pois a história se passa após os acontecimentos da novela gráfica, num período em que os agentes centrais da obra-matriz já não mais se encontram no mundo ficcional criado por ela, sendo a trama dessa minissérie estruturada sobre uma especulação daquilo que se passa nesse universo 34 anos depois. Em certa medida, ainda que haja uma relação de continuidade entre as duas obras, a lógica e os mobiliários da série derivada guardam uma reduzida conexão com aqueles da novela gráfica.

tivas fábulas – mas que não poderiam se originar fora do contexto das intrigas através das quais cada uma delas se instala em relação ao cânone da obra-matriz.⁸

De todo modo, para nosso exame – especialmente no que concerne à análise mais detida que faremos na última parte desse artigo –, as modalidades de serialização que permitem compreender a lógica mais própria da derivação narrativa são aquelas nas quais os *spin-offs* funcionam pelo revezamento entre esses dois modos de funcionamento. Ou seja, com períodos longos em que os mundos entre obras derivadas e obras-matrizes, que são, de um lado, completamente paralelos, e aqueles em que eventualmente se entrelaçam para intensificar os efeitos de *continuidade narrativa* – especialmente em momentos mais críticos de arcos e temporadas –, de outro. Destaque-se apenas que, nesses mesmos casos, encontraremos mecanismos de coerentização que operam para além desses momentos nos quais a continuidade entre derivação e matriz é manifestada. É aqui que ganha força a ideia de um estado válido dos mundos narrativos e ficcionais sem o qual as relações de continuidade entre obras derivadas e obras-matrizes não podem sequer serem postuladas.

Essa ideia de validade dos estados de uma fábula é aquela que já designamos como “cânone” (Teixeira, 2014, 2019). Como mencionado anteriormente, este conceito nos permite expandir a discussão sobre os princípios da continuidade – como recurso fundamental da ordenação narrativa, em contextos de serialidade – com o intuito de mostrar sua validade para a análise de determinadas estratégias de manutenção de universos ficcionais seriados de longa duração. Esses aspectos envolvem tanto os princípios isotópicos de coerência interna da fábula quanto (sobretudo no caso que examinamos sobre a lógica da derivação narrativa nos *spin-offs*) aquilo que permite sua ampliação exponencial por meio da combinação de diferentes universos narrativos geridos segundo as especificidades de uma obra seriada de ficção televisiva.

O que isso significa é que o apreciador compreende que os elementos apresentados no mundo são verdadeiros (ou canônicos, se preferir) e que se mantêm assim até serem explicitamente modificados ou desaprovados dentro da narrativa. Para nossos propósitos, a aplicação desse princípio de coerência implicado na noção do “cânone” compromete os processos de derivação narrativa com certos critérios reconhecidos para as obras-matrizes. Se esse processo ocorre no âmbito de obras funcionando em regimes fortemente continuados, deverá haver uma expectativa de leitura quanto àquilo que se passa nos universos e mobiliários de fábula das obras derivadas, pois, se algo ocorre com um personagem na obra-matriz, é aguardado que sua aparição num *spin-off* se dê de acordo com o que é canonicamente validado nos universos narrativos originais.

Definimos finalmente o *spin-off* como um tipo de obra seriada em que os mundos ficcionais derivam de uma fábula consolidada em obras-matrizes a partir de um desmembramento desse universo narrativo original – que se estrutura em modalidades paralelas, separadas da fábula-matriz, ou entrelaçadas, continuadas com a fábula-matriz, mas que ainda pressupõe um sistema de validação que concede uma coerência estatuída entre os dois produtos e atribuída pelo cânone oriundo de uma obra-matriz.

Assim sendo, a ordenação textual da serialidade, pautada por princípios de coerência e continuidade, não se postula de modo autônomo às demandas de compreensão acerca de seus segmentos passados, sendo esta uma imposição que a serialidade estipula para horizontes probabilísticos da recepção – já que

08 Esta é uma característica bastante comum nos universos e lógicas narrativas que governam a lógica editorial dos comics de super-heróis (Teixeira, 2014), sendo este um fenômeno que acarreta consequências importantes para os modos de organização dessas mesmas fábulas quando adaptadas para formatos cinematográficos – por exemplo, a construção do Marvel Cinematic Universe (Teixeira, 2019). O caso do MCU é interessante por negociar essa tensão entre o conhecimento de obras anteriores com a necessidade de engajar novas audiências. Desse modo, convivem as modalidades de acompanhamento desse universo como um seriado altamente continuado (“Saga”), e aquela que segmenta partes da fábula para obter uma compreensão própria a uma série em “Espiral”. Nos dois casos, o planejamento dos criadores é altamente formatado pelos possíveis conhecimentos do público e sua forma de consumo, mantendo a demanda por entrelaçamento entre as obras – especialmente apontando para os pontos nevrálgicos, que são especialmente conferidos pelos filmes dos Vingadores.

faz referência a acontecimentos, locais, pessoas, mobiliários e lógicas narrativas de mundos ficcionais que se encontram dispersos através dos episódios, arcos e temporadas das obras seriadas. Esses elementos do cânone narrativo dispõem da continuidade e da coerência como eixos de uma heurística da narratividade, algo encarnado particularmente sob a marca semiótica da “isotopia”, aquela propriedade semântica dos textos que é posta em jogo nos processos cooperativos da atribuição de significação textual de universos narrativos (Greimas; Courtés, 1979; Eco, 1979).

Spin-off como derivação narrativa: expansão e contração de mundos ficcionais em *Once Upon a Time*

Muito embora *Once Upon a Time*, criação de Adam Horowitz e Edward Kitsis (ABC, 2011-2018), seja considerada pelo canal como uma obra original, ela claramente serve ao propósito de uma análise dos processos de derivação narrativa próprios a este tipo de formato assim que adotarmos critérios através dos quais ela possa ser avaliada em sua dimensão de especulação sobre universos de fábula de contos de fadas da tradição da literatura infantil. Neste contexto, a obra seriada em questão nos permite avaliar as cotas de “vagueza” semântica que constituem esse universo de fábulas a partir dos quais a série estrutura suas próprias tramas – assim como as cotas de preservação daquilo que é canônico nessas narrativas que lhes serve de matriz para a derivação própria delas.

É neste sentido, portanto, que avaliamos *Once Upon a Time* (a partir de agora, referida como *OUAT*) como um exemplar característico de *spin-off*. No exercício de demonstrar como são construídas obras derivadas, nossa opção por essa série em especial justifica-se pelo fato de que ela mobiliza em sua construção os elementos discutidos ao longo deste texto, a saber: um “cânone” dos universos de fábula, as relações de *coerência isotópica* e o apoio sobre relações entre *inovação poética* e *continuidade narrativa* – estas últimas, fundadas na dialética inicial entre “vagueza” semântica e “coerência” narrativa.¹⁰

Em acréscimo, propomos ainda investigar com mais ênfase as operações de “expansão” e “contração” dos universos de fábula através das quais *OUAT* combina a validade de seus próprios universos ficcionais com aqueles dos contos de fadas da tradição literária. Isto considerando que as histórias da tradição oral da cultura popular europeia, por seu turno vertidas em um tesouro literário que sobrevive em nossos dias, são ricas em zonas de indeterminabilidade semântica, constituindo assim a matriz de um cânone que é explorado pela série televisiva em questão, particularmente em sua primeira temporada – que é nosso recorte de interesse na análise em que avançaremos aqui.¹⁰

Talvez seja esse elemento das operações que *OUAT* performa em relação a um universo canônico de fábulas infantis que fundamente nosso particular interesse de análise na medida em que não se trata apenas de um mero jogo de derivação narrativa, mas sim das operações de expansão e contração dos

09 A narrativa de *Once Upon a Time* especula sobre a história de Emma Swan, filha da *Branca de Neve* e do Príncipe Encantado, e de suas desventuras em um mundo sem magia – não por acaso, um mundo símile ao nosso, uma cidade chamada Storybrooke, no estado estadunidense do Maine. Emma foi enviada para esse lugar devido a uma maldição lançada pela Rainha Mãe contra ela e outros seres clássicos dos contos de fada, e fica sobretudo inconsciente do fato de que é uma criatura de um mundo fantástico, pois parte da maldição contra ela era a de apagar a memória de seu passado. Com essa premissa, a série estipula que muitos desses contos aconteceram originalmente no mesmo espaço-tempo, por isso mesmo compartilhando seus respectivos universos narrativos. A partir dessas operações, a obra propõe um mundo em paralelo ao mundo mágico, em cujo interior os personagens se encontram devidamente aprisionados.

10 Se considerarmos os universos de fábulas implicados pela trama de *OUAT* e sua relação com lógicas narrativas e mobiliários de mundos dos contos de fada, devemos reconhecer nessas mesmas matrizes da elaboração narrativa do seriado a riqueza de zonas de indeterminação que permitem a conjugação que a obra seriada em questão faz daquilo que é potencialmente semelhante entre esses diferentes universos narrativos, propondo sua unificação sob regras de funcionamento e estruturas de fábula compartilhadas – sobretudo devido à existência desses elementos atravessando os diversos contos, tais como castelos e florestas.

universos de fábula das obras-matrizes. Nossa reflexão, portanto, não situa uma “poética do *spin-off*” em *OUAT* apenas no âmbito da lógica que a articula internamente, mas igualmente naquilo que essas operações implicam, com respeito a determinadas condições do emprego das obras de referência que servem de matrizes para essa construção – algo que nos confrontará com o problema dos limites conferidos pelo “cânone” desses universos de fábula originais.

Um primeiro marco dessa expansão narrativa toma como base a obra-matriz *Branca de Neve*, originalmente publicada pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm em 1812. Os criadores de *OUAT* se fundam na expansão dessa história para desenvolver novos arcos de uma fábula que preserva, ainda assim, as marcas de seu endereçamento a essa obra-matriz. Nesse sentido, a série expande os elementos apresentados pelo conto – ou, se assim se desejar, pela animação de longa-metragem *Branca de Neve e os Sete Anões*, produzida por Walt Disney em 1937 –, já que um conjunto de similaridades, inclusive estéticas, são observáveis entre as duas fontes dessa mesma fábula: a da série e a de sua matriz.

A premissa oferecida por *OUAT* estabelece que todos os personagens de contos de fadas – partindo da suposição de que *nós os conhecemos* – habitam um mesmo mundo e são felizes para sempre. O problema dessa fábula é apresentando, então, pela expansão de um elemento expresso na história da *Branca de Neve* – neste caso, ancorado na estrutura atribuída para o espaço actancial em que atua a Rainha Má, personagem central da obra-matriz. Quando todos os personagens mobilizados em outras obras-matrizes são banidos para o “nosso” mundo (na verdade, o mundo de referência do espectador, que é gerado pela intriga do episódio-piloto de *OUAT*) por obra de uma maldição lançada contra eles pela antagonista, fica estabelecida a lógica própria do argumento fundamental da série, que determina em seu primeiro episódio que a teleologia dos contos de fadas – a saber, seu compromisso com “finais felizes” – fora anulada pela maldição da Rainha Má. O universo ficcional de *OUAT* é, assim, criado em um movimento que se apoia na lógica do mundo físico, histórico e social do espectador, mas também naquilo que o cânone das fábulas pré-existentes sedimenta para os novos universos de intriga.

Sua primeira temporada nos permite explorar os processos de expansão e de contração dos universos de fábula que lhe servem de matriz, sendo esta a razão pela qual a narrativa nos permite explorar, na condição de exemplar preferencial, as operações de conexão entre mundos ficcionais de universos de fábula originários. A cada episódio da referida temporada, um pedaço da história “original” de cada um dos personagens selecionados para esta nova narrativa é devidamente explorado em novos cenários de fábula, como no caso da *Branca de Neve*. Contudo, ao mesmo tempo em que desloca os universos de fábula dos contos de fadas para contextos modernos sob a marca da expansão desses mundos, a operação mais comum performada pela lógica serial de *OUAT* é aquela da “contração” dos universos de fábula das narrativas de obras-matrizes, de modo a acomodá-las todas na trama que a série emprega para instituir seus próprios padrões de continuidade.

Postulamos três estratégias principais que instanciam esses jogos de expansão-contração dos universos de fábula das obras-matrizes em *OUAT*. Na primeira delas, ocorre um movimento de expansão da matriz oferecida, especialmente em episódios nos quais se explora um momento diferente do recorte clássico que conhecemos pela tradição de leitura, como no quarto episódio da primeira temporada, em que somos introduzidos à fábula pregressa de Archie, o Grilo Falante, que antecede o perfil desenhado para esta personagem em sua aparição original em 1883 no conto *As Aventuras de Pinóquio*, de Carlos Collodi.

Em outros momentos, a série *reformula* algo que fora apresentado ao espectador na obra-matriz. Trata-se de um movimento que também pode ser considerado no estatuto de uma expansão narrativa de uma obra-matriz, posto que se apropria dos elementos apresentados nesta para ampliar alguma compreensão a ela conferida no contexto da trama de *OUAT*. Exemplos dessa ocorrência são personagens como o Príncipe Encantado (T01EP06), o Caçador (T01EP07), o Espelho Mágico (T01EP11) e a Rainha Má (T01EP18) – todos oriundos da mesma narrativa-matriz expandida por *OUAT*, a saber, a de *Branca de Neve*. O único

caso em que se utiliza de tal estratégia de *reformulação* na primeira temporada sem pertencimento à matriz referida é o da história de *João e Maria*, também dos irmãos Grimm (T01E09).

Por fim, a estratégia mais característica dos movimentos de contração de universos ficcionais de obras-matrizes em *OUAT* é aquela da *fusão* de caracteres oriundos de diferentes histórias, mas encarnados por um mesmo e único personagem. Esse movimento de contração é uma das operações mais interessantes desse tipo de narrativa, servindo para nos mostrar que nem sempre um *spin-off* está a serviço da expansão de sua narrativa-matriz. Por se tratar de uma série bem peculiar em sua construção – e, por isso mesmo, exemplar para a análise que pretendemos sobre as operações textuais da narratividade em série –, *OUAT* nos auxilia a desenhar as contradições que aparecem nas narrativas que mobilizam cânones de diferentes origens literárias e midiáticas.

Essa contração que se exprime pela *fusão* de personagens de diferentes fábulas nos interessa em razão do viés narratológico pelo qual pretendemos estipular certas funções e operações da derivação narrativa própria aos *spin-offs*. Sabemos que aquilo que a obra seriada funde não são apenas “criaturas” de diferentes origens (humanas ou não), mas sobretudo “estruturas”, “espaços” e “papéis actanciais” que sejam similares àqueles das obras-matrizes. Não por acaso, os personagens submetidos a esses níveis de contração de suas funções na fábula derivada compartilham características que permitem aos espectadores reconhecerem cada uma dessas propriedades uma vez incluídas à lógica da fábula de *OUAT*. Casos exemplares dessas operações de *fusão* são as personagens Rumpelstiltskin e Rainha Mã, ambas agregando características de vários vilões e figuras monstruosas de diferentes obras-matrizes mobilizadas por *OUAT* – quase todas compiladas a partir de várias fontes populares e orais pelos irmãos Grimm, e publicadas pela primeira vez em 1812.

Como mencionado anteriormente, as personagens condutoras da fábula principal dessa obra derivada são oriundas do plano da história em *Branca de Neve*, e sua encenação inaugural ocorre na sequência de abertura do primeiro episódio, que nos apresenta o momento final da trama desta obra-matriz, com o despertar da heroína pelo beijo do Príncipe Encantado sob o olhar dos Sete Anões. Nessa mesma sequência, o episódio-piloto da série realiza sua primeira operação de expansão da fábula original ao dramatizar aquilo que teria ocorrido logo após esse “final feliz”: neste suíte dos acontecimentos da fábula original, testemunhamos o casamento dos protagonistas, momento em que, ainda que apenas de relance, o espectador já é exposto a várias personagens de outras histórias do universo dos contos de fadas. Desse ponto em diante, *OUAT* explicita a mobilização de uma variedade considerável de obras-matrizes para a construção de sua narrativa, mesmo que o esforço para contraí-las numa mesma trama permaneça implicando aqueles critérios de coerência e presumida continuidade entre as fábulas – sobre os quais já tratamos na segunda parte deste artigo.

Se *OUAT* não mobilizasse diversas outras obras-matrizes para firmar sua própria intriga, poderíamos nos contentar em pensar seu modelo de extrapolação enquanto próprio do formato do *spin-off*, como sendo aquele que caracteriza a “expansão” de universos de fábula originais – aspecto que talvez seja o mais caracteristicamente convencional desse tipo de produto seriado. Nesse caso, a série seria exclusivamente referida a tudo aquilo que a fábula de *Branca de Neve* não explicitou em suas diversas adaptações, mas que pudesse ser especulado em conformidade com os “cânones” da obra-matriz.

Contudo, como já vimos, a riqueza e o interesse dessa obra em particular são o fato de que ela se reporta a mais do que apenas um universo de histórias, contemplando – como traço de seu próprio estilo – a viabilidade da junção de diversos universos de fábula dos contos de fadas sem perder com isso a possibilidade de orientar seu espectador na estipulação da viabilidade dessas junções ou “contrações” de universos narrativos. Nesse contexto, a sequência seguinte do episódio-piloto de *OUAT* nos insere no segundo universo narrativo de origem a partir do qual a série será desenvolvida – a saber, aquele que é mais apto ao horizonte do espectador contemporâneo e apresentado na série como o “mundo real” da história;

em seu interior, as personagens originais da série, Emma e Henry, são devidamente apresentadas. Apenas mais tarde a evolução da trama, nos arcos da primeira temporada, estabelecerá as maneiras pelas quais tais agentes se conectam, por seu turno, com o universo de fábula das narrativas-matriz no qual se estrutura a série – que chamemos de “mundo narrativo alternativo”, identificando-o com a fábula de *Branca de Neve*. Nesta relação de dependência, esses dois protagonistas são rapidamente identificados como sendo, respectivamente, a filha e o neto da *Branca de Neve*.

Lançada quase um século depois de uma ampla circulação dos contos de fadas nas sociedades ocidentais e do estabelecimento de uma sólida tradição de leitura deles, *OUAT* não requisita, como parte de sua programação poética de efeitos enquanto exemplar de um *spin-off*, a apresentação, sob a forma de “sumários” (Genette, 1995), daqueles mundos ficcionais e lógicas internas das obras que lhe servem de referência. Para esta série, o reconhecimento prévio dos universos de fábula dos contos de fadas constitui-se como uma suposição que eventualmente dispensa a exposição narrativa de tais premissas – inclusive para permitir sua eventual subversão no aspecto adequado de expansão ou de contração dessas mesmas fábulas, sempre parametradas por critérios de coerência e continuidade, uma vez mais.

A série parte da premissa de que seu *espectador-modelo*, entendido aqui da mesma maneira como Umberto Eco (1979) entende o “leitor-modelo” de um texto literário, constitui-se à base de um conjunto de saberes sobre textos e mundos que o autor designa como uma “enciclopédia” (Caprettini; Eco, 1994). Com isso, define-se o horizonte probabilístico de sua compreensão como sendo proporcional a esse conjunto igualmente presumido de competências de leitura que normalmente coincidem, no plano de uma recepção empírica, com a ideia, novamente oriunda da Semiótica Textual de Eco (1994), de um leitor ou espectador “de segundo nível”. Para aqueles leitores empíricos que eventualmente dominem o cânone narrativo das obras de referência, o reconhecimento das operações textuais no plano da intriga do *spin-off* – seja como expansão ou contração narrativas – resulta em uma espécie de *recompensa estética*, como um surplus sensorial e emocional da leitura e da fruição.

Este ponto é fundamental para a compreensão das questões implicadas nas operações de construção de obras no formato de *spin-offs*, pois, ao prever que o leitor possa – ou até deva – reconhecer personagens tomados de empréstimo de outras narrativas, uma obra como *OUAT* não pode se descuidar daquelas *condições de chegada* implicadas nesse processo de extrapolação textual de obras-matrizes representadas pelos requisitos de “continuidade” e “coerência” narrativas, tratados na sessão anterior deste texto. No caso de *OUAT*, durante toda a primeira temporada da série a fábula é estendida diversas vezes para que o espectador conheça a maneira como esses mundos foram conectados, de modo a não infringir os “cânones” das obras-matrizes.

Nesse sentido, retomamos aqui a questão da “coerência” e da “continuidade” como requisitos para os *spin-offs* e como elementos centrais nas operações de apropriação de universos de fábula originais. Não é possível expandir universos de fábula sem que seja leve em consideração a coerência interna e a continuidade dessas operações – razão pela qual as citadas modalidades de expansão e contração narrativas são orientadas pelos referidos princípios. Em ambos os casos, tais requisitos devem ser entendidos como implicando um eterno exercício de volta a determinados elementos de obras-matrizes (como a lógica de seus eventos, de suas estruturas actanciais e de organização global da fábula, dentre outros) para verificar e empregar poeticamente aqueles intervalos de vagezas semânticas não explorados pelas narrativas-matrizes. E isto pois apenas desse modo a manipulação da obra-matriz garantirá uma obra derivada – na forma de um *spin-off* – que não exceda as possibilidades de expansão deixadas livres pelo universo de fábula de referência.

À guisa de conclusão

Na conclusão de nosso argumento sobre o problema da derivação narrativa na ficção seriada televisiva, apenas reforçamos a assinalada importância do par dialético *vagueza/coerência* como chave heurística para a compreensão sobre as dinâmicas que ligam a gênese de formatos seriados como os *spin-offs*. Assim, eles funcionam sob a base dúplice de uma exploração produtiva dos “vazios” semânticos que povoam os universos de fábula de obras-matrizes, sendo que tais zonas de indeterminação condicionam processos de interação entre as estruturas textuais das obras e as dinâmicas pragmáticas que caracterizam a experiência da leitura. Não sendo esse processo algo de inteiramente indeterminado em suas condições de partida, avaliamos uma organização isotópica dos textos como instância de estabelecimento dos preceitos da coerência e da continuidade narrativas das obras-matrizes – especialmente sinalizadas, como exemplo mais cristalino, pelo aspecto “canônico” de determinados eventos, peças de mobiliário e papéis actanciais atribuídos por seus universos de fábula originais.

Exercitando tais preceitos dessa dupla fonte do funcionamento textual das derivas narrativas ilustradas pelo *spin-off*, designamos igualmente certas operações que caracterizam a derivação narrativa que esse tipo de produto institui. Com esse intuito, nos centramos nas operações que caracterizam a expansão que essas obras derivadas propiciam aos universos de fábula das obras-matrizes, ampliando a intriga daquilo que a exposição original oferece aos espectadores, mas sobretudo demonstrando como podem depender separadamente de uma contração dos universos de fábula de diversas obras-matrizes, de modo a instituir um universo cujo cânone depende da admissão de uma coerência que é instituída originalmente por essa operação mesma de contração feita pelo *spin-off* – sem, contudo, violar expressamente a isotopia presumida das diferentes narrativas das quais se apropria individualmente. O caso de *OUAT* ilustra essa capacidade de derivação, que se efetiva com a invenção de um mundo de fábula que unifica aspectos de coerência e continuidade entre planos de intriga de obras que originalmente não se entrecruzavam.

Como já assinalamos anteriormente, muitas das questões aqui trazidas resultam de determinados recortes conceituais ligados a determinadas matrizes teóricas que arbitramos para a análise da *funcionalidade narrativa* dos *spin-offs*, assim como seleções empíricas, já que delimitamos nosso campo de observação ao caso de uma obra seriada em particular – tudo isto servindo ao propósito de uma maior clarificação dos pontos relativos a uma “poética da ficção seriada televisiva” naquilo que implica uma maior atenção ao fenômeno da “derivação narrativa” característico do *spin-off*. Na medida da seletividade imposta à análise, constricta inclusive pelos limites de espaço para nossa argumentação, prometemos para outras oportunidades o refinamento de certas dimensões de nossa heurística da serialidade que tenham eventualmente ficado vagos em nossa exploração atual.

Referências

- BARBIERI, D. Tempo e serialità I confini della narratività nel comic book americano di supereroi. In: CONSEGNO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIA-NA DI STUDI SEMIOTICI, 18., Montecatini, out. 1990.
- BARONI, R. **La tension narrative**: suspense, curiosité et surprise. Paris: Seuil, 2007.
- _____.; JOST, F. (Orgs.). Répenser le récit avec les series televisées. **Télévision**, Paris, v. 7, p. 9-12, 2016.
- _____.; REVAZ, F. (Orgs.). **Narrative Sequence in Contemporary Narratology**. Columbus: Ohio University Press, 2016.
- BARTHES, R. Introduction à l'analyse structurale du récit. **Communications**, Paris, v. 8, p. 1-27, 1966.
- _____. As sucessões de ações. In: BARTHES, R. **A aventura semiológica**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 153-168.
- BUTLER, J. **Television Style**. Nova York: Routledge, 2013.
- CALABRESE, O. **A idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CAPRETTINI, G.; ECO, U. **Enciclopédia Einaudi**. v. 31, Signo. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- ECO, U. **Lector in fabula**. Milano: Bompiani, 1979.
- _____. Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics. **Daedalus**, v. 114, n. 4, p. 161-184, 1985.
- _____. **I Limiti della Interpretazione**. Milano: Bompiani, 1989.
- _____. **Six Walks in the Fictional Woods**. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- ESQUENAZI, J. P. **Les séries télévisés: l'avenir du cinéma?**. Paris: Armand Colin, 2014.
- _____. **Éléments pour l'analyse des séries**. Paris: L'Harmattan, 2017.
- GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Sémiotique: Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage**. Paris: Hachette, 1979.
- INGARDEN, R. **The Literary Work of Art**. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- ISER, W. **The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

- _____. **The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception.** Paris: Gallimard, 1978.
- KERMODE, F. **The Sense of an Ending.** Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MITTELL, J. **Genre and Television: from Cop Shows to Cartoons in American Culture.** Londres: Routledge, 2004.
- _____. **Complex TV: the Poetics of Contemporary Television Storytelling.** Nova York: NYU Press, 2015.
- NEWMAN, M. From *Beats* to *Arcs*: Towards a Poetics of Television Narrative. **The Velvet Light Trap**, v. 58, p. 16-28, 2006.
- PEACOCK, S.; JACOBS, J. (Orgs.). **Television Style and Aesthetics.** Londres: Bloombury, 2013.
- PICADO, B. Estilo e aspecto: inflexões estilísticas na mise-en-scène da obra seriada televisiva de Aaron Sorkin. **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 6, n. 1, p. 82-106, 2019.
- _____. Dois dogmas da poética do storytelling televisual: transcendência culturalista e imanência mediática em Jason Mittell. **Contemporanea**, v. 18, p. 25-46, 2020.
- ROCHA, S. M. **O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural.** Florianópolis: Insular, 2016.
- ROCHA, S. M.; FERRARAZ, R. (Orgs.). **Análise da ficção televisiva.** Florianópolis: Insular, 2019.
- STERNBERG, M. **Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction.** Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- TEIXEIRA, J. S. O cânone dos quadrinhos. **RUA: Revista Universitária do Audiovisual**, São Carlos, v. 55, 2012. Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/o-canone-nos-comics/>>. Acesso em: 20 set. 2023.
- _____. Formação dos subcampos dos comics norte-americanos. In: BARRETO, R. R.; SOUZA, M. C. J. (Orgs.). **Bourdieu e os estudos de mídia: campo trajetória e autoria.** Salvador: Edufba, 2014. p. 81-98.
- _____. **A construção em teia do universo cinemático da Marvel.** 240 f. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- _____.; SOUZA, M. C. J. Princípios e recursos da *continuidade narrativa* na serialidade dos comics de super-heróis. **Fronteiras: Estudos Midiáticos**, v. 21, n. 3, p. 130-141, 2019.
- THON, J. N. Converging Worlds: from Transmedial Storyworlds to Transmedial Universes. **Storyworlds: a Journal of Narrative Studies**, v. 7, n. 2, p. 21-53, 2009.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, D. O. (Org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos.** Tradução de Ana Mariza Ribeiro. Porto Alegre: Editora Globo, 1970. p. 169-204.

VAZ, P. M. **Contos de fada em *spin-off***: expansão e contração de mundos ficcionais em O Sítio do Picapau Amarelo e *Once Upon a Time*. 193 f. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

VIEIRA, M. V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. **Matrizes**, v. 9, n. 1, p. 127-143, 2015.

VOLLI, U. **Manual de semiótica**. Tradução de Sylvia Debetto Reis. São Paulo: Loyola, 2007.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

O artigo é resultado, em partes iguais, da pesquisa “Transformações da serialidade televisiva: complexidades e inovações narrativas na poética da ficção seriada televisiva contemporânea no contexto do streaming” e da tese de doutorado *Contos de fada em spin-off: expansão e contração de mundos ficcionais em O Sítio do Picapau Amarelo e Once Upon a Time*, desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF).

Fontes de financiamento

Editais 13/2023 do Programa de Auxílio à Pesquisa (APQ1) da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Apresentação anterior

Uma primeira versão deste artigo foi apresentada como comunicação de pesquisa no quadro da programação do GT em “Estudos de Televisão” do 29º Congresso da Compós, realizado em Cuiabá, na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), em 2020.

Agradecimentos/Contribuições adicionais

Somos gratos aos comentários da relatoria do GT em “Estudos de Televisão” do 29º Congresso da Compós pelas questões trazidas nos debates feitos na ocasião e pelos comentários dos pareceristas da Revista E-Compós, todos auxiliares na consolidação da forma final deste texto.

Informações para textos em coautoria

Concepção e desenho da pesquisa

Benjamim Picado, João Senna Teixeira e Priscila Mana Vaz

Coleta de dados

Benjamim Picado, João Senna Teixeira e Priscila Mana Vaz

Análise e/ou interpretação dos dados

Benjamim Picado, João Senna Teixeira e Priscila Mana Vaz

Escrita e redação do artigo

Benjamim Picado, João Senna Teixeira e Priscila Mana Vaz

Revisão crítica do conteúdo intelectual

Benjamim Picado, João Senna Teixeira e Priscila Mana Vaz

Formatação e adequação do texto ao template da E-Compós

Benjamim Picado, João Senna Teixeira e Priscila Mana Vaz

Informações sobre cuidados éticos e integridade científica

A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?

Sim.

Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?

Não.

Liste os financiadores da pesquisa:

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ),
Programa de Auxílio Básico à Pesquisa, APQ1, Edital 13/2023.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculo relativo à questão anterior.

Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?

Não.

Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?

Não.

Que interferências foram detectadas?

Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.

Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo:

Não há conflitos de interesse.

A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?

Não.

Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?

Não se aplica porque a pesquisa não envolveu a participação de seres humanos.

Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:

Não se aplica.