

**INFORMAMOS QUE ESTA É UMA PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO APROVADO PARA PUBLICAÇÃO. ESTE ARTIGO AINDA PASSARÁ PELA FASE DE REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO.**

**ID: 2945**

**DOI: <https://doi.org/10.30962/ecomps.2945>**

**Recebido em: 30/10/2023**

**Aceito em: 09/07/2024**

### **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

**Resumo:** Examinaremos obras de *spin-off*, especialmente nas lógicas textuais de derivação narrativa de obras-matriz. Em 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-matriz ocultam como potencial de intriga; na segunda, identificamos a ancoragem das obras derivadas às obras-matriz. 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***

**Abstract:** We will examine *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***

**Résumé:** 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*.

### **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 podem se desenvolver, com finalidades distintas daquelas oferecidas pelas obras, inclusive para saciar “tensões” narrativas que afetam quadros de expectativa de seus leitores/espectadores (Baroni, 2007; Sternberg, 1978).

Uma tal “vagueza” das histórias organiza inclusive a lógica temporal dos universos narrativos: especialmente na lógica serial de produtos narrativos de longa duração<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> 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 norte-americana): 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 destas 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.

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), estes universos narrativos de longa duração exprimem com maior força essa estrutura de dependências inter-episódicas 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 das 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 devem 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 nos 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 exposição 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)<sup>2</sup>.

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 significação devida para os jogos cooperativos entre a atividade do espectador, que joga suas apostas interpretativas sobre o destino da intriga – o u 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 pólo 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 da cultura dos fãs) define como um conjunto de obras que se depreendem de universos narrativos previamente estabilizados – p elo modo como os arcos mais completos das últimas são assumidos como matrizes para um processo de *especulação narrativa* de novos universos de fábula; nos referimos a esta dinâmica, identificando o *spin-off* como “obra derivada” e os universos de fábula que ela expande como “obra-matriz”.

---

<sup>2</sup> Destaque-se aqui que estas 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.

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 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.<sup>3</sup>

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 naquela 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 caso exemplar de uma *derivação especulativa* das entropias discursivas da narratividade, através das quais a unidade originária de universos de fábula previamente sedimentados é devidamente *expandida* ou *contraída* – efetivando-se a partir de “zonas de indeterminabilidade” destas fábulas (Iser, 1974; Ingarden, 1973), sem se absterem 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, relativamente a suas obras-matriz. 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

---

<sup>3</sup> A perspectiva “poética” que Jason Mittell declina como subtítulo de seu *Complex TV* (Mittell, 2015), nos parece ilustrar o estágio intermediário desse limite entre abordagens heurísticas da serialidade: no lado oposto a de nossa argumentação, predominam perspectivas que valorizam a serialidade como fenômeno sociocultural, posição que o próprio Mittell auxiliou 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 as estruturas textuais postas em jogo por essas modalidades de obras expressivas, consignadas como leituras “internas” desses materiais (Newman, 2006; Peacock; Jacobs, 2013; Butler, 2010).

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, 2016; Jauss, 1978).

Em um segundo momento, avançamos 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-matriz. Identificamos 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 com o qual tais produtos genuinamente expandem ou contraem seus universos de 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: nos dedicamos 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*)<sup>4</sup>. 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

---

<sup>4</sup> Destaque-se que, no caso da menção às obras listadas até aqui, o propósito do artigo não é o de segmentá-las para uma análise mais concentrada – mas apenas aquele de pontuar casos que ilustram momentaneamente certas tipologias da derivação narrativa nos universos seriados, conforme as operações pelas quais o cânone das obras-matriz é acionado, relativamente aos elementos da composição narrativa das obras derivadas. O detalhamento analítico mais particularizado dessas operações, mediante exame crítico de cada uma dessas obras é tarefa que pactuamos para outras oportunidades e outros artigos.

de obras-matriz – neste particular, como um cânone originado dos universos de contos infantis clássicos.

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

De saída, vindicamos nossas formulações sobre a lógica narrativa da serialidade, a partir do horizonte conferido por uma perspectiva “poética” da análise dos formatos seriados de ficção televisiva: nossa interrogação 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 este 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).

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 seu exame que vislumbrem sua funcionalidade propriamente narrativa, nos produtos seriados de ficção televisiva<sup>5</sup>: 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 fito 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 de sua apreciação sob balizas semânticas das obras-matriz. A “vagueza” desses

---

<sup>5</sup> 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). Esta 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).



universos da fábula pode ser pensada como 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-matriz 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-matriz (cenários, personagens, objetos, temas, gêneros, lógicas episódicas) mantêm 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 (obras-matriz e 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 a malfadada *CSI: Cyber* (CBS 2015-2016) – tudo isto na decorrência do sucesso de sua primeira encarnação, na cidade de Las Vegas. Se as múltiplas manifestações de produtos dessa franquia puderem ilustrar o fenômeno da derivação narrativa (mesmo que não designadas como *spin-offs*), 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, sobretudo), mas a estrutura episódica e a 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-matriz com os universos de intriga que especulam para expandir a extensão dos universos de fábula originais. No modelo de classificação que tomamos de empréstimo a Danielle Barbieri (1990), quatro modelos fundamentais da serialidade narrativa são considerados (“iterativo”, “em espiral”, “quase-saga” e “saga”), num arco que compreende estruturas mais pautadas pela independência inter-episódica (iterativas) até aquelas mais dependentes (em forma de saga). O caso da derivação da franquia de *CSI*, examinada logo acima, é claramente informado pelo modelo iterativo que informa sua lógica serial – de modo



tal a condicionar as condições da especulação semântica que governa sua derivação, nos 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-matriz (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 da fábula das obras-matriz - 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.<sup>6</sup>

E mesmo que partes dessa derivação não estejam em relação de estrita continuidade com aquelas da obra-matriz na qual ela 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 – e da qual, podemos dizer, depende dela 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), especialmente com a parte que prepara o desmembramento da obra

---

<sup>6</sup> 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 (como, 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.

original como espécie de promessa de um autêntico *spin-off* – algo comumente designado na produção televisiva norte-americana como *backdoor pilot*.

Num exemplo mais remoto é que a série *NCIS* (CBS 2003-) 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”, oitavo episódio da segunda temporada de *Breaking Bad* (AMC, 2018-2013), o 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 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 o fato de que não podemos negligenciar o fato de que há produtos derivados da ficção seriada televisiva contemporânea que sugerem uma inflexão própria, relativamente 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-matriz é entretecida através de uma temporalidade de evolução própria à derivação (Teixeira; Souza, 2019; Vaz, 2023), ao passo que a derivação narrativa própria aos produtos *spin-offs* mais característicos desse fenômeno implica aspectos apenas parciais da lógica narrativa das obras-matriz. No caso de certos desses produtos derivados, os jogos entre “vagueza” e “coerência” dos mundos narrativos de obras derivadas e obras-matriz 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. Nesses casos 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.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Exemplo saliente 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 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 são bastante mais remotos do que o usual – pois a história se passa após os acontecimentos da novela

Outra possibilidade é aquela da construção de um mundo de fábula que preserva a coerência narrativa da obra-matriz, de modo tal que, na perspectiva de sua apreciação e leitura, a trama da obra derivada depende 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 maxi-série ao invés de duas entidades narrativas separadas.

Em vários produtos seriados contemporâneos, é uma tal lógica da derivação narrativa que caracteriza a relação entre obras-matriz e seus *spin-offs*: 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 da 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 respectivas fábulas – mas que não poderiam se originar fora do contexto das intrigas através das quais cada uma delas se instala, relativamente ao cânone da obra-matriz.<sup>8</sup>

De todo modo, para nosso exame (especialmente naquilo que concerne a 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-matriz são completamente paralelos, de um lado, e aqueles em que eventualmente se entrelaçam, para intensificar os efeitos de

---

gráfica, num período em que os agentes centrais da obra-matriz já não mais se encontram no mundo ficcional criado pela novela gráfica, sendo a trama desta minissérie estruturada sobre uma especulação daquilo que se passa nesse universo 34 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.<sup>8</sup> 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 em formatos cinematográficos – como aquele que é exemplificado pela 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*.

continuidade narrativa – especialmente em momentos mais críticos de arcos e temporadas. 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 manifesta: 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-matriz não pode sequer ser postulada.

Esta ideia de validade dos estados de uma fábula é aquela que já designamos como “cânone” (Teixeira, 2014, 2019): como já 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; estes 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*) naquilo que permite sua ampliação exponencial por meio da combinação de diferentes universos narrativos geridos segundo as especificidades de 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 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 implicada na noção do “cânone” compromete os processos de derivação narrativa com certos critérios reconhecidos para as obras-matriz: 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* deve se dar de acordo com o que é validado canonicamente para os universos narrativos originais.

Definimos finalmente o *spin-off* como um tipo de obra seriada na qual os mundos ficcionais derivam de uma fábula consolidada em obras-matriz, a partir de um desmembramento desse universo narrativo original – e que se estrutura em modalidades paralelas (separadas da fábula-matriz) ou entrelaçadas (continuada com a fábula-matriz), mas que ainda pressupõem um sistema de validação que concede a coerência estatuída entre os dois produtos, conferida 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 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 que se encarna 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 lhe servem de matriz para a derivação que lhe é própria.

É neste sentido, portanto, que avaliamos *Once Upon a Time* (a partir de agora, referida como *OUAT*) como exemplar característico de um *spin-off*: no exercício de demonstrar como são construídas obras derivadas, nossa opção por esta série em especial justifica-se pelo fato de que a mesma 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.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> 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 norte-americano do Maine. Emma foi enviada para esse

Em acréscimo, propomos ainda investigar com mais ênfase as operações de “expansão” e “contração” dos universos de fábula, através dos quais *OUAT* combina a validade de seus próprios universos ficcionais com aqueles dos contos de fadas da tradição literária: 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, particularmente em sua primeira temporada – que é nosso recorte de interesse na análise que avançamos.<sup>10</sup>

Talvez seja este elemento das operações que *OUAT* performa, relativamente 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 o das operações de expansão e contração dos universos de fábula das obras-matrizes. Nossa reflexão, portanto, não situa uma “poética do *spin-off*” em *OUAT* apenas no âmbito da lógica que articula internamente, mas igualmente naquilo que estas operações implicam, com respeito a determinadas condições do emprego das obras de referência que servem de matriz para esta 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, ela 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 uma série de similaridades, inclusive estéticas, são observáveis entre as duas fontes dessa mesma fábula – a da série e a de sua matriz.

---

lugar como resultado de uma maldição lançada pela Rainha Má contra ela e contra outros seres clássicos dos contos de fada – e sobretudo é inconsciente do fato de que é uma criatura de um mundo fantástico, pois parte da maldição contra ela foi a de apagar sua memória dessa vida anterior. Conferida com esta 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 encontram-se devidamente aprisionados.

<sup>10</sup> 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 essa 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 conferidas pela existência desses elementos atravessando os diversos contos, tais como castelos e florestas.



A premissa oferecida pela série estabelece que todos os personagens de contos de fadas – dado de suposto *que nós os conhecemos* – habitam um mesmo mundo e são felizes para sempre. O problema da fábula de *OUAT* é apresentando então pela expansão de um elemento expresso na história de Branca de Neve – nesse 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, por seu turno gerado pela intriga do 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 episódio-piloto que a teleologia dos contos de fadas (seu compromisso com “ finais felizes”) foi 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.

A primeira temporada de *OUAT* nos permite explorar os processos de expansão de contração de universos de fábula que lhe servem de matriz, sendo esta a razão pela qual 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 de Branca de Neve. Contudo, a mesmo tempo em que desloca os universos de fábula dos contos de fada para contextos modernos (sob a marca da expansão desses mundos), a operação mais comum que se performa 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-matriz 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 – exemplificada pelo momento em que, no quarto episódio da primeira temporada, somos introduzidos à fábula pregressa de Archie, o Grilo Falante, que antecede o perfil desenhado para esta personagem, em sua aparição original no conto de Carlos Collodi de 1883, *As Aventuras de Pinóquio*.



Em outros momentos, a série *reformula* algo que foi 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 na última para ampliar alguma compreensão conferida a ela, 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, aquela da Branca de Neve. O único caso que se utiliza de tal estratégia de reformulação na primeira temporada, sem pertencer à matriz referida é o caso da história de João e Maria, dos irmãos Grimm (T01E09).

Por fim, a estratégia mais característica dos movimentos de contração de universos ficcionais de obras-matriz 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 operação mais interessante desse tipo de narrativa, servindo para nos mostrar que nem sempre um *spin-off* está a serviço da expansão narrativa. 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 pelo 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 (humanos ou não), mas sobretudo “estruturas”, “espaços” e “papéis actanciais” que sejam similares àqueles das obras-matrizes; não é acaso que os personagens submetidos a esses níveis de contração de suas funções na fábula derivada compartilham características que permitem aos espectadores reconhecer 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 Má, 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 já mencionado anteriormente, as personagens condutoras da fábula principal dessa obra derivada são oriundas do plano da história em Branca de Neve - são estas mesmas 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. Nesta mesma sequência, o episódio-piloto da série realiza sua primeira operação de expansão da fábula original, ao dramatizar aquilo que teria ocorrido logo após este “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 variadas personagens de outras histórias desse universo dos contos de fadas: deste ponto em diante, a série explicita a mobilização de uma variedade considerável de obras-matriz para a construção de sua narrativa – mesmo que o esforço para contrai-las numa mesma trama permaneça implicando aqueles critérios de coerência e presumida continuidade entre as fábulas (sobre os quais já tratamos na segunda parte desse artigo).

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

Contudo, como já vimos, a riqueza e o interesse dessa obra, em particular, é 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 isto a possibilidade de orientar seu espectador na estipulação sobre a 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 apresentados. 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 na qual se estrutura a série (chamemos esse universo de “mundo narrativo alternativo”, identificando-o com a fábula de Branca de Neve): nesta relação de dependência, estes dois protagonistas são rapidamente identificados como sendo, respectivamente, filha e neto de Branca de Neve.

Lançada quase um século depois de uma ampla circulação dos contos de fadas na sociedade ocidental (e com uma sólida tradição de leitura dos mesmos), *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 fada constitui-se num dado de suposto – 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 que seu *espectador-modelo*, entendido aqui da mesma maneira que o Eco entende o “leitor-modelo” de um texto literário (ECO, 1979), se constitui na base de um conjunto de saberes sobre textos e mundos que o mesmo Eco designa como uma “enciclopédia” (Caprettini; Eco, 1994): com isto, define-se o horizonte probabilístico de sua compreensão como sendo proporcional a este conjunto igualmente presumido de competências de leitura – e que normalmente coincidem, no plano de uma recepção empírico, com a ideia, novamente oriunda da semiótica textual de Eco, de um leitor ou espectador “de segundo nível” (Eco, 1994). 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 *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 a outras narrativas, uma obra como *OUAT* não pode se descurar daquelas *condições de chegada* implicadas nesse processo de extrapolação textual de obras-matriz – representadas pelos requisitos da “continuidade” e “coerência” narrativas, tratados na sessão anterior desse 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-matriz.

Nesse sentido, retomamos aqui a questão da “coerência” e da “continuidade” como requisitos para os *spin-offs*, elemento central nas operações de apropriação de universos de fábula originais: não é possível expandir universos de fábula sem que seja leva em consideração a coerência interna e a continuidade dessas operações – razão pela qual as modalidades citadas

de expansão e contração narrativa 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-matriz (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 vaguezas semânticas não explorados pelas narrativas-matriz. 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 esse problema da derivação narrativa na ficção seriada televisiva, apenas reforçamos a importância assinalada ao par dialético vagueza/coerência, como chave heurística para a compreensão sobre as dinâmicas que ligam a gênese formatos seriados como os *spin-offs*: assim sendo, eles funcionam sob a base dúplice de uma exploração produtiva dos “vazios” semânticos que povoam os universos de fábula de obras-matriz – 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 este processo algo de inteiramente indeterminado em suas condições de partida, avaliamos uma organização isotópica dos textos, como instância que estabelece os preceitos da coerência e da continuidade narrativa das obras-matriz – 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 este fito, nos centramos sobre as operações que caracterizam a expansão que estas obras derivadas propiciam aos universos de fábula das obras-matriz, ampliando a intriga daquilo que a exposição original oferece aos espectadores, mas sobretudo como podem depender de uma contração dos universos de fábula de diversas obras-matriz separadas, 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, em separado. O caso de *OUAT* ilustra esta capacidade de derivação que se efetiva sobre 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 o 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”, característica do *spin-off*: na medida dessa seletividade imposta à análise, constricta inclusive pelos limites físicos do espaço para nossa argumentação, prometemos para outras oportunidades o refinamento de certas dimensões de nossa heurística da serialidade que ficaram eventualmente no vazio em nossa exploração atual.

## Referências

- BARBIERI, D. Tempo e serialità I confini della narratività nel comic book americano di supereroi. **XVIII CONSEGNO DELL’ASSOCIAZIONE ITALIANA DI STUDI SEMIOTICI**. out. 1990, Montecatini, out. 1990.
- BARONI, R. **La Tension Narrative**: suspense, curiosité et surprise. Paris: Seuil, 2007.
- BARONI, R.; JOST, F. (orgs.) Répenser le récit avec les series televises. **Télévision**, Paris, v. 7, p. 9-12, 2016.
- BARONI, R.; REVAZ F. (orgs.). **Narrative Sequence in Contemporary Narratology**. Columbus: Ohio University Press, 2016.
- BARTHES, R. Introduction à l’analyse structurale du récit”. **Communications**, v. 8, Paris, p. 1-27, 1966.
- BARTHES, R. As sucessões de ações. *In*: **A Aventura Semiológica**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 153-168.
- BUTLER, J. **Television Style**. New 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.
- ECO, U. Innovation and Repetition: between modern and post-modern aesthetics. **Daedalus**, v. 114, n. 4, p. 161-184, 1985.
- ECO, U. **I Limiti della Interpretazione**. Milano: Bompiani, 1989.
- ECO, U. **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.
- ESQUENAZI, J. P. **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 raisonné 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.
- ISER, W. **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**. London: Routledge, 2004.
- MITTELL, J. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. New 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 (orgs.). **Television Style and Aesthetics**. London: 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.
- PICADO, B. 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. (org.). **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, 55, 2012. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/o-canone-nos-comics/>. Acesso em: 20 set. 2023.
- TEIXEIRA, J. S. Formação dos subcampos dos comics norte-americanos. In: **Bourdieu e os estudos de mídia**: campo trajetória e autoria. Salvador: Edufba, 2014. p. 81-98.
- TEIXEIRA, J. S. **A Construção em Teia do Universo Cinemático da Marvel**. 240 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- TEIXEIRA, J. S.; 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: **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1970. p. 169-204.
- VAZ, Priscila Mana. **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. Tese (Doutorado em



Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2023.

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

VOLLI, U. **Manual de Semiótica**. Trad. Sylvia Debetto Reis. São Paulo: Loyola, 2007.

## **Dados de Autoria**

### **Benjamim Picado**

E-mail: jbpicado@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8982-9231>

Instituição: Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Minibiografia: 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).

### **João Senna Teixeira**

E-mail: sennateixeira@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0028-5611>

Instituição: Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

Minibiografia: 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).

### **Priscila Mana Vaz**

E-mail: priscilamana@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0287-1569>

Instituição: Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Minibiografia: 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 FAPERJ e pesquisadora associada do Laboratório de Estudos sobre Interigas Mediáticas (Media\_Müthos), no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

## **Dados do 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*”, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF).

### **Fontes de financiamento:**

Edital 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 desse 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 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 pelos debates havidos na ocasião e pelos comentários dos pareceristas da Revista E-Compós, todos auxiliares na consolidação da forma final do texto.

**Apenas 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.

**Dados 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:**

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.