

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO CINEMA E AUDIOVISUAL

FERNANDO FARIA MOTA DOS SANTOS

***SOPRANOS E BREAKING BAD: A CONSTRUÇÃO DO ANTI-HERÓI NA
FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA ESTADUNIDENSE***

Niterói
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

FERNANDO FARIA MOTA DOS SANTOS

***SOPRANOS E BREAKING BAD: A CONSTRUÇÃO DO ANTI-HERÓI NA
FICÇÃO SERIADA TELEVISIVA***

Monografia Apresentada ao Curso
de Cinema e Audiovisual do Instituto
de Artes e Comunicação Social da
Universidade Federal Fluminense,
como requisito parcial à obtenção do
título de Bacharel.

Orientadora: **India Mara Martins**

Niterói
2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, pelo apoio e amor.

À minha irmã Juliana, pela empatia e amizade.

A Mariana, pela amora que com o seu chá ajudou a acalmar a ansiedade que me atrapalhava.

Os meus amigos Caio e Luiz que ao longo desses anos de UFF foram companheiros de dúvidas, aflições e muitos momentos felizes.

E a Professora India pela orientação e revisão.

“A mãe falou:

*Agora você vai ter que assumir as suas
irresponsabilidades*

Eu assumi: entrei no mundo das imagens.”

- Manuel de Barros

RESUMO

Este trabalho visa relacionar as transformações pelas quais a mídia televisiva passou ao longo da sua existência com a criação narrativa de suas obras seriadas. Pautados no conceito de neotelevisão, analisamos como a mudança de posicionamento da televisão em relação ao seu espectador abriu novas possibilidades de experimentações narrativas. Ponderamos sobre o surgimento das TVs a cabo e como elas foram capazes de dar às séries de TV uma maior autonomia criativa. A figura do protagonista anti-herói surge nas ficções seriadas como um expoente central destas possibilidades narrativas, utilizamos dois personagens canônicos como exemplo: Tony Soprano de *Sopranos*, e Walter White de *Breaking Bad*.

Palavras-chave: narrativa, anti-herói, neotelevisão, séries de TV.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. TELEVISÃO: O ADVENTO, A MASSIFICAÇÃO E A PALEO E A NEOTELEVISÃO.....	11
1.1. O desenvolvimento da TV nos Estados Unidos e a sua massificação.....	11
1.2. Paleo e neotelevisão: Gêneros narrativos e humanização dos personagens.....	15
2. A REVOLUÇÃO TELEVISIONADA: AS TVS A CABO E A TRANSFORMAÇÃO NARRATIVA DOS SERIADOS.....	20
2.1. A narrativa convencional dos seriados de TV.....	20
2.2. A chegada das TVs a cabo.....	24
2.3. Televisualidade, virada imagética.....	25
2.4. TVs a cabo e suas marcas: HBO, Showtime e The CW.....	27
2.5. A autorreferência nas séries de TV.....	30
2.6. Discurso visual em <i>Sopranos</i> e <i>Breaking Bad</i>.....	33
3. O PROTAGONISMO NA TELEVISÃO: OS ANTI-HERÓIS DE <i>SOPRANOS</i> E <i>BREAKING BAD</i>.....	37
3.1. Herói e anti-herói.....	37
3.2. Tony Soprano: uma viagem dentro de si mesmo e Walter White: um Midas ao contrário.....	39
CONCLUSÃO.....	44
BIBLIOGRAFIA.....	47

Introdução

O processo da criação de histórias ficcionais já foi amplamente estudado em muitas das suas diversas formas: literatura, teatro, cinema, etc... Porém, no que concerne as séries de TV, o campo acadêmico pisa de forma sutil neste solo ainda não tão desbravado. A pesquisa pretende traçar um caminho que aborde do advento da televisão, passando pelas mudanças que esta mídia TV sofreu ao deixar de ser um “aparato de produção de fatos” para se tornar um “produtor de realidade”¹ e culminando na estratificação de público que a televisão sofreu com o surgimento da televisão paga nas últimas três décadas do século XX, e como isso acarretou mudanças significativas na produção de conteúdo, principalmente nos seriados, que são o foco principal deste trabalho.

O consenso aqui é que séries como *Breaking Bad* e *Sopranos* só foram possíveis de serem realizadas graças aos passos anteriores da televisão; do surgimento desta mídia ao ano de 1999, quando foi ao ar o primeiro episódio de *Sopranos*, a TV sofreu grandes mudanças na sua estrutura e linguagem, da *paleo* à *neotelevisão*², que acarretou uma mudança estilística de abordagem para com o espectador e posteriormente isso foi desaguar na feitura de seus produtos ficcionais, para o estudo destas mudanças iremos nos utilizar da ideia de *virada imagética*, aprofundado por Thomas Mitchell, também abordaremos o conceito de *televisualidade*, estes dois elementos nos ajudaram a exemplificar o instante em que a mídia televisiva passa a desenvolver a capacidade imagética e dando novas funcionalidades narrativas ao discurso visual.

Faremos um estudo narrativo das séries de TV ao longo do tempo, nos utilizando das leituras sobre cinema clássico hollywoodiano de David Bordwell e Andre Bazin, criando laços com as chamadas séries convencionais, terminologia adotada por Jason Mittell em seu estudo sobre séries com complexidades narrativas, refletindo em como a teatralidade e a decupagem clássica faziam parte do modelo de produção da TV. Analisaremos os programas da década de 50 com suas características de produção industrializada e transparência da quarta parede, e chegando até as séries com narrativas

¹ Umberto Eco. *TV: A Transparência perdida*.

² Francesco Casetti e Roger Odin. *Da Paleo à Neotelevisão*.

mais rebuscadas criadas após o conceito de *virada imagética* e *televisualidade* se consolidarem.

A TV a cabo terá papel importante neste trabalho, pois é de nosso entendimento que ela é uma das forças motriz responsáveis pela reestruturação dos modelos de criação ficcional dentro da televisão, e como isso também alterou a programação das TVs abertas, agilizando o processo de fluxo intermitente tão característico da *neotelevisão*.

Com a pesquisa construindo este caminho de formação estrutural, tecnologia e teórica da televisão, encontraremos dois personagens que de forma instantânea marcaram a história das séries de TV, Walter White e Tony Soprano não são apenas protagonistas que criaram no público um misto de sensações ao oscilarem entre o “bom” e o “mau”, suas personalidades vão mais fundo do que isso. Portanto, criar uma análise que fale deles, apenas analisando as tramas em que eles estão inseridos é muito pouco, é preciso analisar antes de tudo o meio de comunicação em que eles foram concebidos: a televisão.

Iremos expor como a mídia televisiva é responsável também pela construção destes dois personagens, assim, o termo “construção” vai além da construção narrativa, ela irá acerrar também a estruturação da televisão trespassando os conceitos teóricos que irão nos ajudar a entender estas mudanças: *paleo* e *neotelevisão*, *virada imagética* e *televisualidade*.

As duas séries são símbolos da amplitude que a serialização alcançou na TV em que os elementos narrativos são bem mais explorados na arte de se contar uma história através de um veículo audiovisual. Se antes era o cinema que carregava para si o panteão de ser o local de sofisticação da linguagem audiovisual isso começou a mudar com estes processos que iremos estudar aqui.

No final colocaremos os dois personagens diante da construção clássica do herói, faremos isso embasados no trabalho clássico de Joseph Campbell³ e auxiliados pela síntese da jornada do herói feita por Christopher Vogler, criaremos um painel comparativo entre esta estrutura clássica e o anti-heroísmo visto nos dois protagonistas.

³Joseph Campbell. *O Herói de Mil Faces*. 2007.

O intuito desta pesquisa é perceber como a televisão foi capaz de se reinventar e com isso alavancar a produção serializada, rompendo moldes e estruturas e se tornando um produto extremamente reconhecido artisticamente, perdendo o rótulo de uma produção audiovisual menor. Assim, olhando para a televisão estadunidense esperamos também contribuir para algum tipo de avanços na criação serializada da televisão nacional, contando com a perspectiva futura do aumento considerável da produção nacional.

CAPÍTULO 1 – Televisão: O advento, a massificação e a paleo e a neo televisão.

1.1 – O desenvolvimento da TV nos Estados Unidos e a sua massificação

Faz-se necessário aqui traçar um breve relato sobre o processo de formação da mídia televisiva, nos utilizaremos de um recorte que focará somente na expansão da televisão no território norte-americano, a ideia é ter uma visão clara do caminho percorrido por esta mídia, com as mudanças técnicas: TV a cabo, TV digital, etc. E as mudanças de linguagem dos seus produtos de ficção audiovisual: a evolução narrativa chegando à complexidade de tramas encontradas em alguns seriados, no que nos concerne, as séries aqui analisadas. Essencialmente o que se espera desta primeira parte da pesquisa é que ao se criar uma historicidade deste período, teremos uma sólida base para a futura análise teórica sobre a evolução da linguagem dos seriados de TV que ocorreu de forma intensa na segunda metade do século XX e segue a ocorrer neste início de século XXI.

A década de 30 foi marcada pelos sucessivos avanços tecnológicos que possibilitaram o surgimento da mídia televisiva, tais avanços ocorreram de forma mais intensa no continente europeu, porém, a Segunda Guerra Mundial surgiu como revés para este desenvolvimento, países como França e Inglaterra tiveram que cessar suas transmissões⁴ e muita da infraestrutura que possibilitava a difusão do sinal televisivo foi destruído nestes territórios afetados tremendamente pela guerra. Os Estados Unidos mantiveram o seu território intacto ao longo da guerra, com exceção de Pearl Harbor que sofreu o ataque aeronaval japonês em 1941 e desencadeou a participação dos EUA enviando tropas para a Europa e o pacífico. O colapso europeu em decorrência da Segunda Guerra deu aos EUA a oportunidade de crescimento econômico, calcula-se que a indústria norte-americana triplicou a produção ao longo da guerra, e a renda *per capita* em mais de 100%⁵.

Ao pós-guerra se seguiu um cenário de recuperação por parte dos europeus e de consolidação do posto de liderança mundial por parte dos Estados Unidos, liderança tanto econômica, bélica e cultural. O que se viu foi o chamado “grande salto”⁶ com o modo político americano atingindo o seu auge, desenganando quem acreditava em um período de instabilidade após o fim da Guerra, com o governo garantindo o pleno

⁴ Jean-Louis Missika e Dominique Wolton. *Televisão: das origens ao multimedia e à interatividade*.

⁵ Enrique Serra Padrós. *Capitalismo, prosperidade e Estado de Bem estar social*. 2005.

⁶ Eric Hobsbawm. *Era dos Extremo: o breve século XX (1914-1991)*. 1995.

emprego e a previdência social. Foi neste cenário que a televisão se difundiu por todo o território norte-americano.

Antes do surgimento e consolidação da televisão era o rádio o meio que mais adentrava os lares norte-americanos, as radionovelas faziam sucesso, jogos dos mais diversos esportes eram transmitidos e noticiários ouvidos com atenção. Isto passa a mudar com a massificação da TV, o mercado começa a se organizar, as redes NBC e CBS, oriundas do rádio, são fundadas, a ABC surge de uma cisão da NBC e se junta às outras duas para fazer parte dos principais canais televisivos, no final da década de 50 as três emissoras se consolidam como as maiores dos Estados Unidos, era o começo de um novo império midiático, formando o até hoje chamado “*The Big Three television networks*”. A discrepância entre os avanços da mídia nos Estados Unidos e na Europa fica cada vez mais evidente:

Os Estados Unidos, através da Federal Communications Commission (FCC), órgão regulador da radiodifusão, reenquadram a televisão em normas legais perfeitamente claras logo no pós-guerra. A partir sensivelmente de 1948 dá-se a grande "explosão" popular da TV: em Janeiro de 1950 existem já 97 estações de televisão em 36 cidades, sendo o parque de televisores de aproximadamente 4 milhões! É ainda nos Estados Unidos que se registram avanços notáveis: a cor surge em 1953, quando o número de estações se aproxima das 200 e o número de televisores é superior a 15 milhões! Em 1955 a quase totalidade do território estava coberta. Em 1956 aparece o "videotape". Nada de semelhante se passava então na Europa. (Missika e Wolton. 2005, Pag. 3)

Em um primeiro momento as limitações tecnológicas foram os principais balizadores da produção de conteúdo para a televisão, por exemplo, até o início da década de 50 só era possível vincular programas “ao vivo”, isto dava a TV aspectos narrativos muito semelhantes ao rádio e ao teatro, com a chegada do videotape isto começou a mudar, a televisão conseguiu dar os primeiros passos no desenvolvimento de peças ficcionais. As novas possibilidades passaram a serem exploradas imediatamente: novos programas surgem, filmes passam a ser transmitidos e os canais de TV começam a produzir programas ficcionais com uma maior sofisticação estética e narrativa.

No entanto ainda existiam entraves para as transmissões, principalmente em alguns territórios em que a chegada do sinal televisivo era prejudicado pelo terreno acidentado, acarretando na periódica queda de sinal e conseqüente “saída do ar” dos canais. Os problemas encontrados pela televisão são muito bem exemplificados no caso da série *The Outer Limits*, a série foi ao ar entre os anos de 1963 e 1965 no canal ABC,

que assimilou dentro da sua trama as adversidades encontradas à época nas transmissões televisivas, como relata Arlindo Machado:

Nessa época (a série inicia em 1963), as transmissões de televisão eram muito precárias. Frequentemente a imagem era distorcida por causas técnicas as mais variadas e havia sempre um locutor de plantão para anunciar que a emissora estava tendo problemas de transmissão, naturalmente prometendo o restabelecimento do sinal dentro de pouco tempo. *The Outer Limits* tira proveito dessa precariedade técnica da primeira televisão e a associa muito astuciosamente ao terror orwelliano de uma sociedade dominada pela televisão. O mais interessante nessa série (...) é o fato de a incrível galeria de monstros que ela cria nos seus sucessivos episódios ser composta de figuras imprecisas e distorcidas que tiram todo o partido possível da instabilidade iconográfica da televisão dos primeiros tempos. (Machado, 2003: p.91)

É visível perceber com este caso de *The Outer Limits* como a TV ainda passava por um momento em que as limitações técnicas influenciavam na sua produção de conteúdo, mas isto não diminuía o alcance de seus seriados, programas como *The Lone Ranger* e *I Love Lucy* já na década de 50 atingiam uma grande fatia do público e começavam a fazer parte do cotidiano da população norte-americana. A TV continuava de forma galopante alcançando cada vez mais casas, as redes conseguiam ficar mais tempo no ar, sem interrupções de sinal e dificuldades de retransmissão, o meio tornava-se cada vez mais uma indústria rentável, o mercado publicitário em torno da TV crescia e os hábitos domiciliares antes voltados para o rádio ficavam agora em torno do aparelho de televisão.

Enquanto isso o meio teórico começava a se voltar para a televisão e refletir sobre a sua existência e como essa nova mídia poderia afetar a humanidade e o nosso cotidiano. Da Escola de Frankfurt surgiu a voz mais proeminente quando se fala em uma visão oposta à televisão, Adorno se mostrou desde o início preocupado com o seu avanço e preconizava de forma veemente para que as instituições acadêmicas vissem com extremo cuidado a capacidade da nova mídia de se tornar um meio redundante e totalitário do ponto de vista cultural, com o passar do tempo visões mais abrangentes demonstraram o quanto este tipo de discurso se mostrava excessivamente alarmista e principalmente limitava a análise do conteúdo vinculado nos canais de TV, esta crítica acontece em relação ao texto mais relevante de Adorno sobre televisão, *Quarterly of film, radio and television*, lançado em 1954, Arlindo Machado levanta até mesmo a

dúvida se Adorno teria chegado a realmente assistir televisão durante a pesquisa para a realização deste texto:

Adorno examina panoramicamente alguns temas supostamente televisuais e deixa escapar, em alguns momentos, que está trabalhando com uma ‘amostragem’, chegando mesmo a referir-se, quase ao final do artigo, a ‘textos de comédias colocados à sua disposição’. Imagino que, sendo um pensador sofisticado, Adorno preferiu não ‘sujar as mãos’ (ou os olhos) vendo televisão e, nesse sentido, pediu para alguém recolher ‘amostras’ de programas para que ele pudesse analisar (...) Adorno examina a televisão não a partir de uma observação sistemática do que esse meio efetivamente exhibe, menos ainda a partir de um critério de seleção tão rigoroso quanto o que ele próprio adotou, por exemplo, para a análise musical, mas a partir de uma “amostragem” escrita e, o que é pior, uma “amostragem” nitidamente tendenciosa, pois o objetivo indisfarçável era demonstrar que a televisão era um “mau” objeto. Em síntese: Adorno dispara um ataque implacável à televisão sem de fato conhecer a televisão, sem dedicar uma pesquisa mais extensiva ao conjunto de propostas que a televisão estava apresentando naquele momento. (Machado, 2003: p.17 e 18.)

Outro famoso ponto de vista em relação à TV que surgiu nesta época foi a de Marshall McLuhan, talvez não seja exagero dizer que ele representa o extremo oposto da visão de Theodor Adorno:

O caso McLuhan não é muito diferente, só que pelo avesso. Se para Adorno a televisão é congenitamente “má”, não importando o que ela efetivamente veicula, para McLuhan a televisão é congenitamente “boa” nas mesmas condições. Porque a imagem de televisão é granulosa, é “mosaicada”, porque a sua tela pequena e de baixa definição favorece uma mensagem incompleta e “fria”, porque as suas condições de produção pressupõem processos fragmentários abertos e, ao mesmo tempo, uma recepção intensa e participante, que em nenhum outro meio se pode obter da mesma maneira. (...) Se McLuhan, ao contrário de Adorno, não pode ser acusado de não conhecer o seu objeto de análise, o resultado que ambos obtêm no plano teórico se equivale, pois nos dois casos a televisão é vista como estrutura abstrata, modelo genérico de produção e recepção (afinal, “o meio é a mensagem”), sem consequência significativas no nível dos programas e, pior ainda, sem nenhuma brecha para a ocorrência da diversidade e da contradição no âmbito da prática efetiva.” (Machado, 2003: p. 18)

McLuhan enxergava na TV um novo meio para o desenvolvimento das potencialidades humanas, e isto se daria basicamente pela capacidade inerente de abstração da TV já que o “meio frio da TV incentiva a criação de estruturas em profundidade no mundo da arte e do entretenimento, criando ao mesmo tempo um profundo envolvimento da audiência” (McLuhan, 1996, p.352)

O surgimento das visões de McLuhan e Adorno deixam claro que a TV se tornou algo palpável no sentido teórico, começava a se pensar sobre televisão, isto é sem dúvida um marco importante para uma nova mídia.

Assim, traçamos aqui um painel evolutivo da televisão nos seus contextos histórico (pós-guerra), tecnológicos (programação ao vivo e o surgimento do videotape) e teórico (as análises de McLuhan e Adorno.).

1.2 – Paleo e neotelevisão: Gêneros narrativos e humanização dos personagens.

A TV no seu início era um ato social, essencialmente um ato familiar, com pessoas se reunindo em torno do aparelho televisivo e compartilhando a experiência de assistir aos seus programas favoritos, e reagindo a eles de forma conjunta, existia uma coletividade nesta ação. A televisão funcionava como um mecanismo pedagógico, isto significava que ela construía discursos pré-determinados antes de atingir o espectador, a tentativa era a de sempre fazer uma intenção clara a partir de seus programas. Televisão e espectador habitavam claramente espaços distintos, as funções de emissor (televisão) e receptor (público) podiam ser definidos nitidamente. Esta estruturação televisiva foi definida por Umberto Eco⁷ e aprofundado por Francesco Casetti e Roger Odin como *paleotelevisão*.

Casetti e Odin definem a paleotelevisão como uma “instituição”⁸ e que convoca a audiência para um contrato de comunicação pedagógica, que existe no *modus operandi* em que a mídia se relaciona com o próprio espectador, a TV se impõe como possuidora de saberes, tal qual uma “entidade”, e impõe o seu conteúdo concretamente estabelecido:

“(..) é uma comunicação fundada sobre a separação e a hierarquia de papéis: há aqueles que são detentores do saber e aqueles aos quais se busca comunicar. Esta postura pedagógica envolve mais ou menos todos os programas sejam quais forem suas funções e seus gêneros. Ela constitui a posição enunciativa maior da paleotelevisão, sua imagem de marca: o que faz com que nos afastemos dela, mas também essa é a razão pela qual nos irritamos com ela” (Casetti e Odin, 2012, p.9)

Claro que esta função *enunciativa* da televisão interfere nos seus seriados de TV. Séries como *The Lone Ranger* e *Leave it Beaver* carregavam em si uma grande

⁷ Umberto Eco. *TV: Transparência Perdida*.

⁸ Francesco Casetti e Roger Odin. *Da Paleo à Neotelevisão*. 2012.

carga de fábula, com lições morais ao final de cada episódio (*The Lone Ranger* será analisado mais a fundo no seu âmbito narrativo quando falarmos sobre narrativa convencional das séries de TV no segundo capítulo desta pesquisa), e seus personagens eram muitas vezes estereotipados, já que antes de tudo eles deveriam representar ideais e discursos pré-estabelecidos, e não simplesmente pessoas “comuns”. Ficções televisivas características da *paleotelevisão* na grande maioria das vezes tem narrativas que se mantêm fiéis aos gêneros genuinamente reconhecidos pelo público, os signos ficavam na superfície para serem reconhecidos pelo público instantaneamente.

A clareza de gênero é algo fundamental na *paleotelevisão*, pois o fluxo da programação tem um aspecto bem definido entre um programa e outro, os gêneros de cada atração são bem engendrados, tal qual o seu público alvo, a programação é compartimentada e o espectador pode escolher que tipo de experiência ele quer ter durante a fruição de algum programa, dessa forma a separação entre emissor e receptor fica clara, o emissor premonitoriamente define o seu artefato e o receptor diante da TV sabe qual a relação ele provavelmente sentirá com este artefato, seja ele, por exemplo, noticiário ou uma obra de ficção. Portanto, a criação de sentido se forma exteriormente da mídia televisiva, se dando quando o espectador recebe o discurso formado pelo produto televisivo.

Exposto os aspectos da *paleotelevisão*, podemos agora pensar sobre as diferenças entre este modo e a *neotelevisão*. Mas antes, é importante alertar que não se quer dizer aqui que o processo da passagem entre *paleotelevisão* e *neotelevisão* se deu de forma taxativa, como um marco ou fato histórico, tanto que hoje ainda é totalmente possível identificar conteúdos característicos da *paleotelevisão* indo ao ar em diversos canais. *Plaleo* e *neotelevisão* são conceitos utilizados para se teorizar sobre como a televisão se revela e se conecta com o público, que serão muito úteis para este trabalho, pois, vão nos servir como ferramentas para perceber as posturas desta mídia e assim compreender as transfigurações que as séries de TV sofreram ao longo do tempo, tornando possível a realização das obras centrais desta pesquisa, *Breaking Bad* e *Sopranos*.

Ponto central para diferenciarmos a *paleo* da *neotelevisão* é notarmos que a criação de sentido mudou de lugar na *neotelevisão*, se antes o sentido era previamente configurado pela TV e restava ao espectador usufruí-lo, na *neotelevisão* ela adotou um papel aglutinador e trouxe para si toda a construção de sentido, e para isso ela atraiu para si também o espectador. Umberto Eco discursou sobre isso em *TV: A*

transparência perdida, onde ele faz um exercício de discernimento em que a todo momento define a *neotelevisão*, comparando-a com a *paleotelevisão*:

A relação de verdade factual sobre a qual repousava a dicotomia entre programas de informação e programas de ficção entra em crise e tende cada vez mais a envolver a televisão em seu conjunto, transformando-a de um veículo de fatos (considerado neutro) em um aparato para a produção dos fatos, de espelho da realidade em produtor da realidade. (Eco. Ibid. p.6)

Temos então uma mudança significativa de postura, a televisão volta para si mesma, ela começa a se mostrar para o mundo como algo que existe de concreto, se antes os programas tinham discursos intransigentes do ponto de vista do espectador, agora tudo se torna mais maleável e fluido, o público passa a ser compelido para fazer parte desta nova realidade, realidade esta que é a própria TV. A interatividade se prolifera, programas que pedem participação do espectador passam a ser o habitual, exemplo clássico aqui no Brasil é o *Você decide*, no qual em cada episódio nos era mostrado uma ficção com uma trama simples, que na maioria das vezes variavam entre o suspense policial e o romance, no primeiro cabia ao público escolher quem entre os possíveis personagens era o criminoso e no segundo a alternativa era entre os pretendentes que o protagonista deveria escolher.

O movimento fica claro, a TV não cria mais barreiras entre ela e o público, agora é uma questão de entreter 24 horas por dia, e para isso o fluxo antes compartimentado se tornou uma grande avalanche, sucessivamente alimentada por atrações que muitas vezes se imbricam e até se aglutinam, o programa de Ana Maria Braga, *Mais Você*, que vai ao ar nas manhãs de segunda a sexta na Rede Globo, é um demonstrativo disso. O programa perpassa diversos gêneros nas poucas horas de sua duração, em um momento a culinária entra em voga, mas pode se tornar um *talk show* se houver um convidado que enquanto experimenta o prato feito conversa com a apresentadora, o convidado e Ana Maria podem virar júris de um *Reality show* que acontece como um quadro dentro do programa, outras vezes pode ser um humorístico quando o mascote Louro José, que é um fantoche papagaio, conta suas piadas, ou o *Mais Você* pode ser até mesmo um noticiário, caso algo que a produção entenda por “relevante” aconteça no mundo “exterior”, e Ana Maria Braga tenha que fazer uma inserção exibindo, como uma espécie de âncora, ela mesma a notícia e por vezes se

tornando cronista ao comentar sobre o ocorrido (as vezes até mesmo o papagaio Louro José se permite fazer alguma observação).

A neotelevisão é o reino da inserção: inserções temporais decupam o fluxo em micro-segmentos, inserções espaciais (sobreposições), dando a tela uma estrutura de tabela; inserções ligadas ao programa dentro do qual elas aparecem (...)mas também inserções totalmente independentes do programa de abertura: inserções do logo do canal, inserções de chamadas para outros programas (do jogo ou da semana), inserções dando os resultados das competições esportivas em curso, inserções anunciando os filmes que entram em exibição nos cinemas e, claro, sobretudo inserções publicitárias, etc. (Casetti e Odin. Ibid. p16)

A inserção é elemento chave no fluxo da *neotelevisão*, é muito através dela que o ritmo frenético se sustenta, os gêneros dos programas se mesclam e o espectador é a todo momento estimulado a permanecer conectado com a programação. A inserção também tem a função de ter a atenção mesmo que secundária do espectador, caso este espectador esteja se fazendo valer do *zapping*, assistir TV trocando de canais quase de forma randômica. Com as inserções saltando de um assunto para outro dentro de um mesmo programa o espectador vê motivos para voltar para aquele canal depois de um curto espaço de tempo, pois o tópico que ele julgou desinteressante e o fez mudar de canal já pode ter sido abandonado, e no momento em que ele volta a sintonizar o novo assunto abordado pode ser de seu interesse. A *neotelevisão* se faz valer de novos recursos para obter o enlevo da audiência, se na *paleotelevisão* o que ocorria era um ato, na *neotelevisão* a TV passa a ser uma experiência.

Para a nossa pesquisa o ponto principal é focalizar, dentre das nuances destes dois "tipos" de televisão, os pontos que são interessantes dentro do nosso tema. Podemos destacar aqui dois pontos abordados neste capítulo de maneira tangencial: primeiro o uso dos gêneros narrativos nas séries características da *paleotelevisão* e da *neotelevisão*, e segundo a aproximação entre televisão e audiência na *neotelevisão* e como isso participou em novas construções de personagens nas séries de TV. Cabe dizer que faremos esse estudo sabendo que é difícil, ou por que não dizer impossível, denominar uma série como sendo da *paleo* ou da *neotelevisão*, basicamente por estes não serem períodos históricos e que, portanto, até hoje existem séries em canais com fluxo de *neotelevisão* exibindo séries com fundamentos narrativos característicos da *paleotelevisão*, apenas nos utilizaremos das características destes momentos da televisão para com o espectador e o que isso afetou na criação das ficções serializadas.

No próximo capítulo nos aprofundaremos na análise narrativa das séries de TV, primeiro pensando no seu formato mais convencional⁹, passando pelos novos arranjos que ficaram mais evidentes a partir da década de 80, se tornando concretos na década de 90, como embasamento para os diálogos que criaremos na nossa análise, nos apoiaremos no conceito de *televisualidade* desenvolvido por John Caldwell.

⁹Utilizaremos a terminologia “*convencional*” entrando em afinidade com o estudo de Jason Mittell: *Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*. 2012. p. 31.

CAPÍTULO 2 – A revolução televisada: As TVs a cabo e a transformação narrativa dos seriados

2.1- A narrativa convencional dos seriados de TV

O formato serializado foi adotado pelas redes de TV por diversos motivos, talvez o principal deles seja que a serialização foi uma ótima forma encontrada de ocupar a grade de programação que cada vez mais ganhava horas para serem preenchidas com os sinais televisivos se tornando mais estáveis, com isso ter um programa fictício que poderia ir ao ar semanalmente ou mais de uma vez por semana era a garantia de fidelizar o público e criar um certo conforto para a formatação do fluxo de programação. Criar filmes não era uma opção viável por requerer o esforço em muitas áreas, principalmente de produção, cada filme provavelmente pediria um design de arte diferente, e também é possível levar em conta o risco de variar excessivamente a qualidade das histórias, pois a criação de roteiros de ficções de longa metragem de forma industrial fatalmente jogaria a qualidade das obras muito para baixo. O formato industrial que também está diretamente associado à adoção do formato de séries nas TVs. Pode se dizer que algo semelhante como a produção *fordista* era adotada pelas redes de TV para realizar seus programas. Assim, os seriados se mostraram uma alternativa muito atraente, os cenários seriam usados de forma repetitiva e os roteiristas precisavam seguir diretrizes pré-determinadas pelos criadores da série, seguindo a trama e a personalidade dos personagens.

A radionovela representou influência direta aos primeiros seriados, tanto que muitos programas migraram da rádio para a televisão, um exemplo disso foi o bem sucedido *The Lone Ranger*¹⁰ (1949-1957), que ao longo de seus 221 episódios¹¹ levou ao ar as aventuras de um misterioso cowboy mascarado e de seu fiel parceiro Tonto. Os dois buscavam solucionar questões de injustiça e prender malfeitores que perturbavam a ordem da recém-formada civilização do centro-oeste norte-americano. HERÓI Ancorado no gênero *western* a série tinha uma linguagem intrinsecamente ligada ao cinema clássico hollywoodiano, principalmente ao dar aos personagens a rédea da trama

¹⁰ Mais de cinquenta episódios da série estão disponíveis em um canal no Youtube: https://www.youtube.com/channel/UCwXzk_2rtNp7wfmwE5TqTEg/videos. Acessado em 02/01/2016

¹¹ Formações encontradas em http://www.imdb.com/title/tt0041038/?ref =nv_sr_2. Acessado em 02/01/2016.

e fazer deles estereótipos em que o público pudesse reconhecer seus signos imediatamente:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos. O principal agente casual é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. (Bordwell. 2005. P. 278)

The Lone Ranger era um produto bem definido, sem nuances narrativas que lhe desse maiores complexidades estruturais, e este era o seu objetivo e o da maioria dos seriados que encontramos neste momento da *paleotelevisão*. Com personagens bem delineados e pouco aprofundados e gêneros narrativos apresentados nas suas características mais óbvias, o telespectador poderia definir de antemão o tipo de seriado que estava prestes a consumir, e seu único papel era o de assimilar a fábula inserida em cada episódio. Isto também refletia na sua linguagem narrativa, a linearidade da trama era dificilmente interrompida, a decupagem procurava dar ao espectador a melhor perspectiva para as principais ações em cena, enquanto a montagem reafirmava estes dois elementos. André Bazin ao falar sobre a evolução da linguagem cinematográfica, aponta um ponto muito pertinente também para os seriados de TV e a decupagem clássica:

Encenada num teatro e diante de um auditório, a cena teria exatamente o mesmo sentido, o acontecimento continuaria existindo objetivamente. As mudanças de ponto de vista da câmera não acrescentam nada. Apresentam apenas a realidade de maneira mais eficaz. Primeiro, quando permitem que seja mais bem vista, e depois salientando o que merece ser salientado. (Bazin. 2014. P. 104.)

A teatralidade é elemento recorrente em programas como *The Lone Ranger*, a *mise en scène* na sua concepção faz com que o espectador se posicione como um público de teatro, com o ritmo da montagem levando seus olhares aos pontos que

interessam na trama. A presença bem definida da quarta parede é algo essencial neste tipo de seriado, e fato marcante na criação imagética dos produtos de ficção na televisão deste momento das décadas de 50 e 60 que se prendiam aos padrões da *paleotelevisão*, padrões que perduram até hoje em muitas séries, principalmente nas de TV aberta. Para ilustrar como estes padrões atravessaram o tempo iremos comparar *frames* de um episódio de *The Lone Ranger*, série realizada na década de 50, e outro de *Friends* (1994-2004):



Ilustração 1 – *The Lone Ranger* (Direita) e *Friends* (Esquerda)

Como podemos observar, são muitas as semelhanças entre os dois quadros, tanto de enquadramento, quanto de composição. O plano de conjunto é elemento cerne dentro da narrativa de seriados convencionais, as sequências mais básicas, quase sempre gravadas em estúdio, são ancoradas em tomadas que deem ao espectador a noção espacial diegética, o aparato narrativo é todo revelado dando condição do espectador se manter estável nas sua cognição, estando livre para seguir o discurso que a trama desenrola, trama está quase sempre desenvolvida textualmente através de diálogos que priorizam a exposição dos pormenores. Apesar de separadas em mais de 40 anos no tempo, as duas imagens apresentam aspectos semelhantes em diversos pontos, e assim podemos pensar o quanto elas seguem as propriedades do cinema clássico hollywoodiano:

Somente a narração clássica privilegia um estilo que persegue a cada momento a maior clareza denotativa possível. A relação temporal de cada cena com a cena precedente será rápida e inequivocamente sinalizada (...) A iluminação deve destacar a figura de fundo; a cor deve definir os planos especiais; a cada plano, o centro de interesse da história será centralizado em relação às laterais do quadro. (...) A montagem clássica tem como objetivos fazer com que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor, e

reorientar o espectador por de posicionamentos repetidos de câmera. (Bordwell. Ibid. p. 292)

A concepção destes dois planos representados na ilustração é semelhante à caixa cênica que observamos quando vamos a um teatro, a quarta parede é bem patente nestes dois frames, é deixado um espaço para podermos observar com tranquilidade o personagem central, que não por acaso é o personagem que leva motivação para as duas cenas: tanto o cowboy mascarado em *The Lone Ranger*, quanto Ross em *Friends*, são os responsáveis por levar a história adiante e por isso mesmo estão na faixa central do quadro. Enquanto isso os dois personagens posicionados nas laterais do enquadramento são posicionados de uma forma em que podemos visualizar suas expressões, Bordwell chama este tipo de posicionamento dos personagens de “autoconsciência moderada”¹².

O tipo de condução da narrativa encontrada em *Friends* e *The Lone Ranger* deixa o espectador na boca da cena sem empecilhos para desfrutar da história ali contada, e ela faz isso tendo percepção da presença do espectador, e sendo construída para dar a ele uma posição confortável, mas é vital analisar que é esse processo limita a aproximação do espectador, pois é esta autoconsciência que delimita o quanto naturalista pode ser a obra de ficção. Séries como *Breaking Bad* e *Sopranos* levam a representação para outro patamar. Por exemplo, nestes dois momentos escolhidos das séries na figura a seguir, vemos personagens de costas para a câmera, este tipo de posicionamento, a grosso modo, nos tira da boca de cena e nos coloca dentro do palco, passamos de plateia para participantes daquela ação.



Ilustração 2 – *Sopranos* (Direita) e *Breaking Bad* (Esquerda)

¹² David Bordwell. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. 2005. Página: 287.

Antes de chegarmos à análise do discurso visual das séries que apresentam formações de *complexidade narrativa*¹³ e que vão de encontro à *virada imagética*¹⁴, vamos fazer um breve comentário sobre o surgimento das TVs a cabo, e qual foi o papel delas neste processo de transformação da produção de séries de TV.

2.2 – A chegada das TVs a cabo

O sistema de cabeamento subterrâneo ocorreu na década de 60 que revolucionou a qualidade de transmissão para locais que tinham dificuldade para receber o sinal televisivo, assim estações localizadas fora dessas zonas recebiam o sinal e o retransmitiam via a cabo. Grandes cidades tinham um problema crônico para a recepção do sinal, o alto número de prédios e arranha-céus dificultava o acesso constante do sinal. O sistema rapidamente se desenvolveu e foi um dos responsáveis pela incrível massificação da TV ao longo das décadas 60 e 70, os avanços tecnológicos mais uma vez ajudavam a televisão a se tornar a principal mídia de comunicação em pouco tempo:

No que se refere à gestão dos sistemas audiovisuais, o fenômeno que então se verifica é o do progressivo abandono de uma situação de "canal único" mercê da proliferação das novas tecnologias (que resulta numa proliferação de canais) - e aqui, mais uma vez, é necessário realçar a importância dos satélites e da televisão por cabo, que em conjunto tornam difícil vislumbrar limites técnicos ao desenvolvimento de futuros canais da televisão. . (Missika e Wolton. Ibid, pag. 5)

Com o passar do tempo as operadoras de TV a cabo começaram a oferecer serviços com mais canais, porém estes seriam pagos. O surgimento dos canais pagos deram a TV uma maior dinamização, o aumento do número de opções para o telespectador aqueceu o mercado, a concorrência obrigou os canais a diversificarem a sua programação. O impacto maior que se deu foi nas redes abertas que estavam acostumadas a competirem sozinhas pela grande fatia da audiência.

Surgiram operadoras de TV que se especializaram em fazer suas transmissões via satélite, o que é o caso da Sky aqui no Brasil por exemplo, aumentando mais ainda as opções dentro do mercado televisivo já que operadoras divergem até mesmo nos seus pacotes de canais.

¹³ Jason Mittel. Ibid. 2012.

¹⁴ Mitchell. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. 1994.

A *neotelevisão* se desenvolveu nestes meandros mercadológicos, sendo uma das razões para a reformulação de muitos conteúdos da TV. É fundamental destacar, mesmo que brevemente, a chegada das TVs pagas já que elas são as principais responsáveis pelo desenvolvimento do universo das séries de ficção na televisão, tanto que as duas séries aqui analisadas são de canais pagos, *Sopranos* da HBO e *Breaking Bad* da AMC.

As TVs privadas criaram um ambiente em que se tornou possível arriscar mais na produção de séries, o surgimento dos públicos de nicho, por exemplo, tornou rentável séries que antes não poderiam ser vinculadas em redes abertas, já que não faria sentido para elas colocar em sua programação um produto que dialogasse apenas com uma pequena parte de seu público. Os canais pagos viraram ambiente perfeito para esse tipo de produtos, o consumidor que se interessa assinaria por um canal por se identificar com suas produções.

A maior abertura para inovações transformou a narratividade das séries de TV, gêneros narrativos passaram a se mesclar, personagens psicologicamente complexos surgiram junto com tramas com diversos *plots* e enredos intrincados, a produção da ficção serializada para TV vivia uma nova era.

2.3 – Televisualidade, virada imagética.

A TV entre as décadas de 50 e 80 sofreu mudanças significativas, destacamos aqui a capacidade de ramificação que ela alcançou, primeiro com a TV aberta atingindo grande parte do território norte-americano logo na década de 50, mas foi depois com a chegada da TV a cabo que as questões do discurso visual se tornaram mais patentes. Mitchell (1995) faz uma análise sobre as transformações imagéticas que ocorreram, e ocorrem, em diversos campos de estudo, tendo como objeto as mudanças no campo das ciências culturais e humanas, onde para ele passou a existir um desprendimento do discurso textual em direção ao discurso visual. Assim, as imagens tomariam distinções mais independentes em relação ao texto.

O conceito central de Mitchell, (...) é que teria havido uma virada imagética, na qual o texto e a palavra passaram a perder espaço para as imagens, cada vez mais presentes na contemporaneidade. É justamente nesse contexto que se passa a transformação na imagem televisiva, em que se caminha para a neo-televisão e para as imagens auto-referentes, as metaimagens. A virada imagética proposta por Mitchell se baseia em uma transformação em que o

não conteudístico, a imagem não-narrativa e não-representativa, deixam de ter um valor periférico e passam a ser cada vez mais centrais. (Muanis, 2010, p. 31)

Dentro desta circunstância de virada imagética e *neotelevisão*, a TV passou a se relacionar mais com a sua essência visual. Este momento de reapropriação e reformulação das capacidades representativas da televisão é chamado por John Caldwell de *televisualidade*, para ele a TV muda a sua aparência e também a perspectiva que aborda o seu espectador.

Caldwell segmenta estas mudanças criando dois conceitos, são eles: TV de *intensidade-zero* e *televisão estilo*. Os dois conceitos se relacionam com a *paleo* e a *neotelevisão*, vistas no primeiro capítulo. A *intensidade-zero* diz mais sobre a TV que se volta de forma intensa com o textual, a narratividade é moldada através do discurso textual, enquanto que a *televisão estilo* é uma busca por uma identidade visual, exacerbando e tentando possibilidade da imagem criar estruturas narrativas. Fica claro que a *intensidade-zero* coincide com componentes da *paleotelevisão*, em que a relação entre mídia e espectador era regida por uma nítida hierarquia, em que a TV agia de forma pedagógica, logo, a televisão tinha na explanação textual seu maior alicerce para passar mensagens, dando aos seus produtos feições nítidas e entendíveis. A *neotelevisão* criava meios para perdurar a experiência de assistir TV, chamando o espectador para si sendo a interatividade o principal meio para isso ocorrer, dando a ele estímulos e fluidez que o faça permanecer imanente a programação. Um bom caminho para isso é trazer a tona as capacidades imagéticas da mídia, a *televisão-estilo* faz com que o público se entretenha com os meandros da mensagem, isto é, ao receber estímulos com sucessivas imagens, mas sem a completa compreensão a partir dos elementos textuais, ele é impelido a complementar esta mensagem, se aproximando do universo criado pela televisão. Não estamos falando aqui de construções enigmáticas, e sim de mensagens que não sejam estanques como as características da *intensidade-zero*.

Poderíamos pensar que o desenvolvimento tecnológico e de equipamentos foi ponto principal para a *televisualidade*, mas Caldwell (1995, p.3) nega isso, e demonstra que outros pontos foram os responsáveis por trazer à TV esse diálogo maior com a produção narrativa através da imagem. A crise das TVs abertas é um dos pontos abordados, a chegada das TVs a cabo deram uma enorme dinamização no mercado televisivo, novas propostas precisavam surgir para as grandes redes abertas não

correrem o risco de perderem o posto de principais difusores. Caldwell fala que a *televisualidade* foi também uma necessidade dos canais se diferenciarem entre si, a proliferação de canais fez com que eles tentassem encontrar características que os distinguíssem, se antes apenas os programas produzidos pelos canais eram tratados como produto, agora até a própria TV era uma mercadoria, o telespectador fica em uma posição de ampla escolha com a grande quantidade de oferta de canais televisivos. Esta busca por identidade criou também espaço para um ambiente autoral nas criações das séries de TV, Caldwell deixa claro que este tipo de autoria não corresponde em nada com a política dos autores encontrada no cinema a partir da década de 60, na TV o que se busca é a formulação de uma marca, tanto de canais como de autores.

2.4 – Canais e suas marcas: HBO, Showtime e The CW

A HBO é um dos principais casos de uma TV paga que conseguiu ao longo do tempo criar o seu próprio estilo e marca. A partir de 1996 o canal começou uma campanha publicitária em que o principal mote era um *slogan*¹⁵ em que a intenção era a de se destacar de tudo que era produzido pela TV. O *slogan* também manifestava uma ideia de criar um novo tipo de conteúdo nunca antes visto na televisão, primando pelo aprumo de produção alcançando um grau de excelência que o espectador pudesse se surpreender por ser um material elaborado para ser veiculado na televisão. Após o início dessa campanha, o canal levou ao ar a sua primeira série dramática com episódios de uma hora de duração, a série se chamava *OZ* e teve no seu total seis temporadas, sendo exibidas entre os anos de 1997 e 2003. A série tinha como premissa o cotidiano de um complexo presidiário, a representação naturalista, o desenvolvimento e heterogeneidade dos personagens ajudou a série ter uma boa acolhida da crítica, as duas indicações ao Emmy¹⁶ é um indício do prestígio alcançado pela obra. *Sopranos* foi ao ar pela HBO em 1999, o canal apostava em mais uma grande produção dramática para se consolidar definitivamente como um dos principais canais a cabo, foi neste ensejo que *Sopranos* surgiu e atingiu resultados surpreendentes, foram 111 indicações e 21 conquistas, e batendo diversos recordes de audiência para a HBO.

¹⁵ “*it's not tv it's HBO*”. “Isto não é TV, é HBO.”

¹⁶ Informação encontrada em: http://www.imdb.com/title/tt0118421/?ref=fn_al_tt_1. Acessado em 13/01/2015.

Outros canais privados especializados em séries de ficção seguiram o caminho da HBO e passaram a trabalhar na formulação de suas próprias personalidades estilísticas. O caso da pré-produção de *Breaking Bad* é curioso e pode exemplificar bem o caso de canais que buscam suas próprias identidades. O canal FX associado ao público masculino, obteve os direitos sob a realização de *Breaking Bad*, quando a pré-produção ainda estava no seu início, o canal resolveu começar uma reformulação na sua diretriz em relação ao aspecto que se apresentava para o público consumidor, e uma das ações foi a de rejeitar *Breaking Bad* e em seu lugar exibir a série drama *Dirt* que tinha como interprete da protagonista da série Courteney Cox, a série acabou sendo cancelada na sua segunda temporada, mas a escolha da FX se baseou no intento de atrair um maior público feminino para a sua audiência.

A audiência feminina que passou a receber uma maior atenção com a maior diversidade de nichos disponíveis para serem explorados, alguns canais vem realizando produções com papéis femininos fortes e responsáveis por liderar a trama de seus programas, talvez o caso de maior sucesso seja o do canal *Showtime* que conta com inúmeras séries protagonizadas por mulheres, entre elas estão *Penny Dreadful*, *Homeland* e *Masters of Sex*.

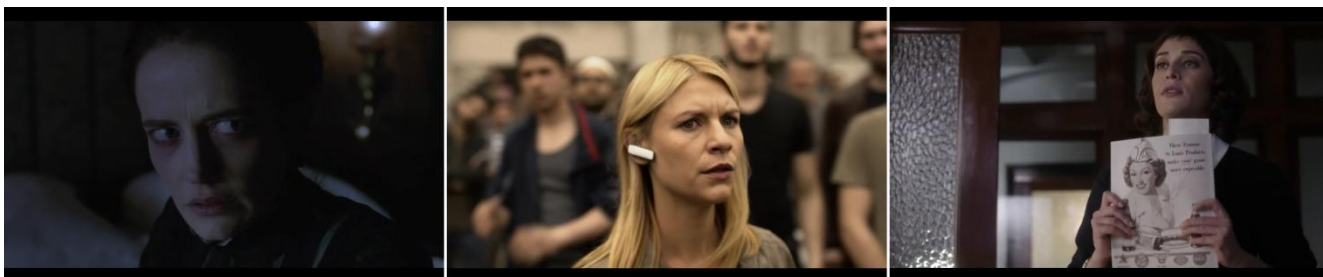


Ilustração 3 – Da esquerda para a direita: *Penny Dreadful*, *Homeland* e *Masters of Sex*.

Outros canais se aprofundam na concretização de seu estilo próprio e respaldam isso na própria linguagem de seus programas. O maior exemplo desta unidade estilística é da The CW, canal que foi ao ar em 2006 oriundo de uma parceria entre CBS e Warner Bros, prima por uma programação voltada para jovens, o papel feminino também tem destaque nas produções do canal, mas é a mescla de gêneros narrativos a maior constante nas suas séries. Temos nas ilustrações a seguir três exemplos de séries da The CW com protagonismo feminino e com uma total mescla de gêneros narrativos.



Ilustração 4 – Da esquerda para a direita: *Izombie*, *Jane The Virgin* e *Crazy Ex-Girlfriend*

Izombie trata sobre Liv Moore uma médica recém formada que acaba sendo contaminada por um vírus que transforma as pessoas em zumbi, porém no universo da série algumas pessoas apesar de infectadas poderiam viver uma vida relativamente normal, apesar de apresentar traços dos hábitos de um zumbi (como a incontrolável vontade de comer cérebros), estes desejos mórbidos acabam levando Liv a trabalhar como médica legista e a petiscar cérebros clandestinamente do necrotério. Liv então nota que a cada cérebro consumido ela adquiria as situações vividas pela pessoa morta, este novo dom faz com Liv se torne essencial para as investigações de crimes que acontecem na cidade.

Jane the Virgin acompanha a vida de Jane, uma jovem de 23 anos, vinda de uma família mexicana, Jane resolve se guardar sexualmente até o seu casamento, por conta da forte influência de sua avó materna desde a infância que é uma católica fervorosa. Quando está prestes a se tornar noiva Jane vai a ginecologista realizar um exame padrão, no entanto a médica que havia acabado de ser traída por sua namorada se confunde no seu procedimento e realiza por engano uma inseminação artificial em Jane. A série parodia os melodramas mexicanos, com uma trama extremamente mirabolante, com encontros e ligações absurdas entre personagens, traições, vinganças, tudo é exagerado, mas sem deixar de tornar os personagens verossímeis para a aproximação do público.

Crazy Ex-Girlfriend começa com a personagem principal, Rebecca Bunch, sendo dispensada por seu namorado quando ainda era adolescente, ocorre uma elipse e no tempo presente Rebecca é uma bem sucedida advogada porém infeliz. Quando surge a oportunidade de se tornar sócia da firma onde trabalha, ela inadvertidamente decide largar tudo e passar a morar na cidade do ex-namorado, o que no início era uma busca

inconsequente por um antigo relacionamento passa a ser uma experiência de vida com o encontro de novas pessoas. Os números musicais são uma marca em todo episódio da série, se misturando com a trama da série.

A proposta da *The CW* fica evidente ao escolher estas produções para a sua programação, séries que possuem premissas não muito usuais e que conseguem através da junção de diversos gêneros criar uma linguagem que se assemelham entre si, personagens mulheres, jovens, em busca de uma nova identidade. A comédia também marca presença em todas as séries, mas a sua função é servir de base para usar o outro gênero explorado, no caso de *Izombie* o gênero policial, *Jane the Virgin* o melodrama e *Crazy Ex-girlfriend* o musical¹⁷. Esta repaginação de gêneros encontrados nas séries da *The CW* vai de encontro ao conceito de *televisualidade*, em que mesclar as formas narrativas é uma das maneiras encontradas para se experimentar novas possibilidades.

2.5 – A autorreferência nas séries de TV

A *neotelevisão* faz a TV se voltar para si mesma, a *virada imagética* possibilita mais espaços para a criação visual e a *televisualidade* transborda a linguagem audiovisual da mídia televisiva que passa a buscar um estilo próprio. Dentro desta contextualização fica impossível não encontrar exemplos de séries que passaram a adotar a reflexividade em suas narrativas. Imagens autorreferentes surgiram dentro das séries de TV também para denunciar as suas estruturas clássicas.

Vejamos o caso da série de comédia *sitcom*¹⁸ *That's 70 Show*, que fez a sua estreia no canal a cabo FOX. Importante notar que as séries de comédia foram mais resistentes em mudar o seu formato convencional, enquanto que os dramas já passavam a adotar elementos mais complexos desde a década de 80 com séries como *Hill Street Blues*, e na década de 90 com *Twin Peaks*. *That's 70 Show* teve todos os seus episódios dirigidos por David Trainer, com exceção do piloto, isto ajuda a aumentar as

¹⁷ Vale notar que estas séries da *The CW* bebem da fonte de outras que foram ao ar durante a década de 90, entre elas: *Charmed*, *Angel* e, principalmente, *Buffy, a Caça Vampiros*.

¹⁸ Termo utilizado para se referir a séries de comédia que tem como premissa elementos do cotidiano: amigos, trabalho, família, etc. Elas são caracterizadas por uma linguagem convencional e a usual *laugh track*, a trilha de risadas normalmente inseridas artificialmente na pós-produção, que serve para guiar e induzir o espectador durante as *gags*.

singularidades da narrativa da série. Como exemplo faremos uma análise da sequência ilustrada a seguir.



Ilustração 5 – *That's 70 Show*. Terceiro episódio da primeira temporada.

That's 70 Show na sua primeira temporada apresenta diversos momentos de autorreferências e de imagens não-narrativas e este talvez seja o mais lembrado pelos fãs. Os personagens centrais da série se sentam em uma mesa no refeitório da escola, todos do mesmo lado, de frente para a câmera/quarta parede, quando uma outra personagem surge e pergunta porque eles estão sentados daquela forma, a imagem congela, uma transição acontece, a imagem fica estilizada como uma pintura e assim temos a reprodução da Última Ceia.

A Última Ceia não tem praticamente nenhuma ligação com o contexto narrativo, a série parece apenas querer denunciar o formato clássico da *sitcom*, formato analisado aqui anteriormente com a análise de *The Lone Ranger* e a comparação com *Friends*. *That's 70 Show* não vai muito além das autorreferências, muitas construções ficam presas em si, na maior parte do tempo a série opta por seguir padrões usuais dos *sitcoms*¹⁹.

Jason Mittel ao falar sobre a complexidade narrativa em séries de TV aponta para os casos em que a própria forma narrativa se torna um atrativo da série, em muitos casos sendo mais importante que a própria trama e o desenvolvimento de personagens:

¹⁹ Personagens sentados na mesa é algo intrigante quando o caso é *That's 70 Show*, em muitas ocasiões quando os personagens estão sentados em uma mesa em forma de círculo, se escolhe um enquadramento feito a partir do centro da mesa, enquadrando apenas um personagem em um plano americano, enquanto este fala, quando a palavra passa para outro a câmera circula em um movimento de pan e passa a enquadrar o personagem que está falando, assim sucessivamente ao longo do diálogo. Mais um elemento interessante desta série que altera a perspectiva convencional encontrada na maioria dos *sitcoms* (Ver *Friends* na ilustração 1)

Há um certo nível de autoconsciência nesse modelo de trama, ele está não apenas na reflexividade explícita que estes programas articulam (como o programa- -dentro-do-programa de *Seinfeld* ou como o flerte com o conhecimento das técnicas televisivas em *Arrested Development* na inserção de produtos, uso de dublês e narração com voz *over*) mas também a consciência de que os espectadores acompanham programas complexos em parte para saber *como vão fazer*. (Mittell. 2012, pag. 42)

Certos programas criam mecanismos de narratividade que atraem o público por si só, um destes mecanismos tem sido muito explorado pelos criadores de séries de comédia, estamos falando do mockumentary, explorado em filmes clássicos do cinema, *This Is Spinal Tap*, *Zelig* e *F for Fake*, o modelo passou a ser usado pelas comédias como uma situação que rende um maior número de oportunidades narrativas, fugindo da padronização tradicional dos *sitcoms* tradicionais. Nas comédias mockumentary o ato de olhar para a câmera se torna corriqueiro, e sem dar a sensação de que o personagem esta saindo do seu mundo diegético, pois a câmera teoricamente tem um motivo para estar ali, o de registrar o cotidiano daquelas pessoas.

O mockumentary foi mais uma das reconfigurações adotadas que podemos encontrar nas séries de TV que altera o estilo narrativo, a mescla entre autoconsciência e criação de uma nova participação do espectador é interessante, fazendo do público um ser participante da série com os personagens dividindo momentos exclusivamente com ele, ao olhar diretamente para a câmera (na ilustração a seguir isso ocorre nos três momentos), mas sem ao mesmo tempo tirar a série do seu contexto narrativo, é como se a série chamasse para si o espectador para o seu universo, expandindo-o infinitamente com uma representação da realidade que parodia um gênero que prima pela abordagem de assuntos e fatos do mundo cotidiano que é característica do documentário.



Ilustração 6 – Da esquerda para a direita: *Parks and Recreation*, *Modern Family*, *The Office*.

Estas séries fazem do seu modo narrativo um atrativo a mais para seu público, que é levado a querer saber como a série irá construir sua trama a cada episódio utilizando das ferramentas que lhe são usuais, a complexidade está no momento em que isto também se torna uma operação reparada pelo espectador, a exposição denuncia dos mecanismos que constroem a narrativa ficcional de uma série em particular, a autorreferência que se estrutura antes mesmo da trama se desenrolar, o público espera antes de nada é a repetição desta estrutura que está acostumado a ver em todo episódio e que ela possa ser usada habilmente da melhor forma possível pelos roteiristas de cada episódio.

2.6 – Discurso visual em *Sopranos* e *Breaking Bad*

Sopranos foi um salto para as produções de séries de TV, tanto no âmbito da qualidade do *design* de produção, quanto no âmbito narrativo. A escolha não usual por um protagonista tão complexo e perturbador como Tony Soprano, faz da série ponto decisivo para os rumos da serialização dentro da televisão, abrindo as portas para maiores empreendimentos na construção de personagens profundos e que fugiam do protótipo do herói visto nas séries convencionais.

No próximo capítulo analisaremos com maior proximidade a construção da psique de Tony Soprano, neste ponto da pesquisa entrelaçaremos as produções de *Sopranos* e *Breaking Bad* com os conceitos apresentados anteriormente, levantando momentos nas duas séries em que o discurso imagético foi o carro chefe na narrativa dos dois programas.

Começaremos com *Sopranos* que em comparação com *Breaking Bad* dava uma atenção maior para o texto, mas sem deixar de dar espaços para respiros e construções visuais. O que está bem representado nas três sequências que analisamos a seguir.



Ilustração 7 – Sopranos.

No quadro mais a esquerda observamos Tony dialogando com o seu vizinho, Bruce Cusamano, um respeitado médico da região, ao longo deste episódio Tony tenta entrar em um círculo social diferente do seu usual cercado de mafiosos como ele, e passa a conviver mais com Bruce. Os dois vão jogar golfe com mais dois amigos do médico, ao longo do jogo todos expressam a curiosidade de saber a rotina de Tony que é reconhecidamente um homem da máfia, Tony então percebe que nunca irá conseguir penetrar e se estabelecer em um meio social ordinário. No final do episódio Tony resolve escarnecer com o seu vizinho, enchendo uma caixa com areia e pedindo para que ele a guarde por um tempo em sua casa. O suspense perturba Bruce por não fazer ideia do conteúdo que preenche a caixa e sabendo que vindo de Tony algo que de certa forma o possivelmente o colocaria em risco.

O *frame* é do exato momento que Tony entrega a caixa para Bruce, a cerca surge como elemento que delimita os universos cotidianos que estes dois personagens habitam, enquanto Bruce vive no âmago do corpo social, Tony percorre outra esfera mais obscura, os dois não podem fazer parte dos mesmos ciclos da sociedade.

O quadro central é no episódio que Tony é baleado em uma tentativa de assassinato, no *frame* estão os dois filhos de Tony, Meadow e Anthony Junior, visivelmente preocupados sem saber ao certo qual é a condição de saúde de seu pai. Os dois então sentam no banco no corredor do hospital, neste momento o enquadramento absorve a propaganda que está na parede atrás do bando, aparentemente se trata de algum seguro, mas o interessante é relacionar com o momento vivido pelos personagens e a frase. O modo de vida ilícito de Tony coloca em risco toda a sua família, a significação do enquadramento através da propaganda concretiza a situação vivida por

esta família. Por mais que o *banner* tenha um texto, é a coalizão casual que cria o significado e não a exposição de algum personagem.

O último quadro é algo recorrente ao longo de *Sopranos*, enquadramentos e composições que dão a Tony a posição de destaque e força nas situações que enfrenta. Nesta observamos o encontro dele com o namorado da sua irmã, Richie Aprile, que vinha lhe causando problemas em seus negócios, a composição colocando Tony em primeiro plano e Richie ao fundo demonstra bem a divisão de força, não só física, mas também na esfera da máfia.

Breaking Bad dialoga de forma estreita com a capacidade de dar a imagem o caráter narrativo, talvez até mais que *Sopranos*, a todo momento a série pontua situações, revela acontecimentos ou desenvolve personagens apenas com a utilização da ferramenta visual. O piloto da série está repleto de momentos assim, o personagem de Walter White ganha dimensões mais multifacetadas muito graças à capacidade da série de expor as transformações e conflitos do personagem somente através da imagem. Nas ilustrações a seguir, todas retiradas do primeiro episódio da série, temos três situações em que a narrativa se utiliza apenas da imagem para tratar das questões que envolvem o protagonista.



Ilustração 8 – *Breaking Bad*. Primeiro episódio da primeira temporada.

Na primeira imagem da esquerda para a direita, vemos uma placa pendurada em um quarto na casa de Walter que diz respeito a contribuição do personagem a pesquisa vencedora do Nobel de radiologia no ano de 1985. A imagem nos passa uma informação sobre a vida pregressa de Walter antes de passarmos a acompanhá-lo como um pai de família e professor de uma simples escola de ensino médio. Esta informação do Nobel nos diz que o personagem já passou por situações profissionais de maior prestígio, tudo isso através de um plano.

O *frame* central se passa no instante que Walter recebe do médico a informação que ele possui um câncer de pulmão e que lhe restam no máximo dois anos de vida, sem dúvida um momento impactante para a sua vida e que vai desencadear toda a trama principal da série, a entrada de Walter no mundo das drogas como produtor de metanfetamina. Na imagem vemos o reflexo de Walter na mesa do médico, na sequência a câmera se move enquadrando o rosto inexpressivo de Walter que de forma dispersa escuta o médico falar, o reflexo quase que desvanecido na mesa nos passa a ideia de ressurgimento, ao longo da série percebemos como este momento marca a refundação da personalidade Walter, uma personalidade passiva e inerte morre para surgir um novo homem resoluto e ganancioso.

No quadro mais à direita ocorre a sequência que talvez mais denote as mudanças pelas quais o protagonista passa. Walter está em uma loja de roupas, com sua esposa e seu filho, que é deficiente motor, quando um rapaz junto com mais dois amigos começa a fazer galhofa de seu filho com dificuldades para experimentar uma calça. Walter a princípio parece ficar passivo, como aparenta ser o seu comportamento usual, quando sua mulher insinua ir até o rapaz, Walter a impede e sai de perto indo rumo ao interior da loja abandonando sua família, neste momento achamos que Walter sucumbiu a sua impotência por se tratar de um jovem rapaz bem mais forte e resolveu rejeitar aquele enfrentamento se escondendo, quando então Walter surge pela porta da frente do estabelecimento com uma expressão raivosa e chuta o rapaz na perna e o joga no chão, ele levanta e ameaça agredir Walter, mas a bravura exposta no seu rosto inibe o rapaz que vai embora. O filho de Walter esboça um sorriso, enquanto sua esposa demonstra perplexidade.

Conseguimos reparar que esta sequência apenas com uma ação do personagem, praticamente sem o uso do texto, reflete o novo estado de ânimo do protagonista. O gesto simbólico de desaparecer e surgir atravessando a porta como se fosse outra pessoa esclarece que estamos diante de um novo homem.

Os seis momentos retirados das duas séries nos dão um parâmetro do quanto as narrativas foram construídas também com o uso da imagem, deixando por vezes o discurso textual em segundo plano, indo de encontro com os conceitos de *televisualidade* e *virada imagética*.

CAPÍTULO 3 – O protagonismo na televisão: Os anti-heróis de Sopranos e Breaking Bad.

3.1 – Herói e anti-herói

A figura do herói é figura ancestral nas narrativas criadas pelo homem, e é através dessa figura clássica que vamos comparar com o homem moderno complexo que podemos ver em *Sopranos* e *Breaking Bad*, estes dois homens que subvertem a presença de uma representação de homem capaz de restabelecer a ordem sendo na verdade ele mesmo o responsável pela destruição dos parâmetros normais de estabilidade.

Joseph Campbell em *Heróis de Mil Faces* seleciona narrativas mitológicas das mais diversas culturas do mundo, e partindo de uma análise psicanalítica encontra pontos que ele acredita ser o âmago da experiência do mito para o homem, o qual ele denomina de monomito. Os heróis de nossas narrativas ancestrais até as mais atuais são determinados por esse arquetípico de figura mitológica:

Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial. Os contos populares representam a ação heroica do ponto de vista físico; as religiões mais elevadas a apresentam do ponto de vista moral. Não obstante, serão encontradas variações surpreendentemente pequenas na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas. Caso um ou outro dos elementos básicos do padrão arquetípico seja omitido de um conto de fadas, uma lenda, um ritual ou um mito particulares, é provável que esteja, de uma ou de outra maneira, implícito. (Campbell, 2007, p.42)

Campbell analisa a posição privilegiada do Herói dentro do seu universo, é ele o escolhido para se destacar e exercer uma função importante para as pessoas que lhe cercam, ele deixa de ser somente ele e passa a carregar a responsabilidade por outras vidas, sua jornada transcende a sua unidade individual, ele carrega em si os medos e o destino de todos que o cercam e serve como modelo para aqueles que irão de alguma forma trilhar o mesmo caminho.

Podemos nos utilizar do mito de Teseu, que se voluntariou para dizimar o maior temor da cidade de Atenas, o monstro minotauro. Atenas era obrigada a ceder como

forma de tributo ao Rei Minos de Tebas, sete jovens e sete donzelas²⁰ para serem devorados pelo monstro Minotauro, que se encontrava escondido em um extenso labirinto, construído por Dédalo, na cidade de Tebas. Teseu então se infiltra entre os jovens que seriam entregues como tributo e sai determinado a matar o monstro e por fim aquela sujeição terrível que a cidade de Atenas vivia. Teseu partia para uma jornada em que não só ele estava sendo afetado e sim toda uma cidade, se distanciando de seu próprio ego.

Teseu ao chegar em Tebas logo se apaixona por Ariadne, filha de Minos, ela também se encanta por teseu e resolve ajudá-lo a enfrentar o temido monstro e também o labirinto indecifrável de Dédalo. Ela então lhe dá uma espada e um novelho de linha para que Teseu soubesse o caminho da saída do labirinto ao regressar após matar minotauro. Teseu consegue corajosamente matar o minotauro, e seguindo a linha dada por Ariadne encontra saída do labirinto.

Atenas não mais deveria temer pela vida de seus jovens, Teseu conseguiu assegurar que a estabilidade voltasse para a cidade. Utilizamos, mesmo que de forma resumida, o mito de Teseu para demonstrarmos a função básica do herói e como ele se apresenta ao mundo e afeta as pessoas que o cercam, este ponto de coletividade é central na nossa análise, pois isso se reflete de forma oposta no anti-heroísmo dos protagonistas de *Sopranos* e *Breaking Bad*.

O herói composto do monomito é uma personagem dotada de dons excepcionais. Frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber reconhecimento ou ser objeto de desdém. Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica. Nos contos de fadas, essa deficiência pode ser tão insignificante como a falta de um certo anel de ouro, ao passo que, na visão apocalíptica, a vida física e espiritual de toda a terra pode ser representada em ruínas ou a ponto de ser arruinar. (Campbell, 2007, p.41)

O fardo que o Herói carrega é enorme e cabe a ele adquirir forças para carregá-lo e não sucumbir, para isso ele deve se desprender da sua própria existência e se conectar de forma mais ampla com o cosmos. Christopher Vogler observa que essa separação do herói com seu próprio ser é um movimento fundamental na jornada do herói:

²⁰ Thomas Bulfinch. *O Livro de Ouro da Mitologia*. 2000. P. 187.

Em última análise, um Herói é aquele capaz de transcender os limites e ilusões do ego, mas, de início, os heróis são inteiramente ego, se confundem com o ego, o “eu”, com aquela identidade pessoal que pensa que é distinta do resto do grupo. A jornada de muitos heróis é a história dessa separação da família ou da tribo, equivalente ao sentido de separação da mãe, que uma criança vivencia. (Vogler, 2009, 78)

Com a figura do herói em mente e a sua capacidade de absorver a necessidade de terceiros nos seus atos, iremos corresponder este ponto do herói clássico com os personagens Walter White e Tony Soprano.

3.2 – Tony Soprano: uma viagem dentro de si mesmo e Walter White: um Midas ao contrário.

Nos dois primeiros capítulos deste trabalho mostramos os caminhos que levaram as múltiplas possibilidades de produção serializada na TV que caracterizam o momento atual, caminhos que fizeram ser possível a criação de séries como *Sopranos* e *Breaking Bad*, séries que possuem como principal semelhança as composições de seus protagonistas.

O personagem central de *Sopranos* é Tony Soprano, um mafioso de Nova Jersey, pai de dois filhos, Meadow e Anthony Junior, e casado com Carmella. Com problemas de ansiedade, sofrendo seguidos ataques de pânico, Tony começa a fazer terapia com uma psiquiatra, a Doutora Melfi, que tem papel fundamental dentro da série, as consultas são recorrentes ao longo dos episódios, e são momentos esclarecedores sobre a personalidade de Tony. Problemas familiares do passado surgem, essencialmente envolvendo a sua mãe, ao longo do tempo percebemos que as perturbações se multiplicam, a cada episódio o espectador se vê acompanhando a vida de um ser humano com diversos conflitos internos, com uma falta de controle emocional e razões para acreditarmos que estamos diante de um sociopata. Porém, como é possível se identificar com um personagem assim e ser captado pela série? Tony pode se tornar alguém incompreensível em certas atitudes, principalmente quando perde a razão e é dominado por uma raiva súbita, mas seus conflitos internos são construídos de uma forma que o mostra com traços de uma personalidade de um homem comum.

Tony não é levado apenas por algum tipo de moral distorcida, apesar de isso também acontecer, mas dentro do contexto de um certo tipo de código da máfia, ao invés disso a narrativa nos apresenta um ser a beira do caos, formado através de uma estranha criação, com uma mãe depressiva que precisava do desespero alheio para se sentir satisfeita, além de participar de um meio complexo como o da ilegalidade e a sua tentativa de dar aos seus filhos a perspectiva de uma vida “normal” em sociedade, faz com que Tony se mantenha quase que o tempo todo seguindo uma linha tênue entre a monstruosidade (a vida de gangster) e o de cidadão de bem de uma típica família ítalo-americana. Portanto, a construção do personagem nos mostra antes de tudo um ser humano enfrentando seus monstros interiores, porém estes monstros estão prestes a fazê-lo sucumbir e tirar a sua sanidade.

O pai de família que Tony Soprano tanto desejava ser para seus filhos, pode ser representado por Walter White em *Breaking Bad*, pai de um filho chamado Walter Junior, e casado com Skyler que está grávida de seu segundo filho, Walter White é professor de química do ensino médio e que para complementar a renda trabalha meio período em um lava a jato. Temos assim a figura de um homem trabalhador, respeitado por sua família e parentes próximos.

Tudo muda quando Walter tem um mal estar enquanto trabalhava no lava jato, levado para o hospital descobre que sofre de um câncer de pulmão incurável e inoperável, o médico lhe dá a expectativa de no máximo dois anos de vida. A jornada de Walter se inicia neste ponto, o desencadeamento de ações realizadas por ele a partir deste momento é uma sucessão que consegue ir desconstruindo pouco a pouco a imagem deste homem de família respeitado.

A desconstrução começa logo que ele recebe a notícia da doença, durante o momento em que o médico lhe comunica o diagnóstico, Walter está disperso observando atentamente o jaleco sujo do médico, toda a sequência elabora o seu novo estado emocional, mas a reação impassível de Walter deixa manifestar uma fração do que a trama irá nos revelar ao longo das temporadas seguintes, que é a existência de um homem frustrado, que um dia já teve prestígio profissional, realizando importantes trabalhos científicos, mas que por motivos que não ficam claros, se torna professor do ensino médio em uma pequena cidade do centro-oeste americano.

O concunhado de Walter, Hank, é um policial do departamento de combate às drogas e é através dele que ele toma conhecimento da exuberante quantia de dinheiro que traficantes de drogas são capazes de arrecadar. White então se junta a um ex-aluno que se tornou traficante, Jesse, e começa a produzir metanfetamina, que com sua extrema capacidade e domínio químico consegue fazer um produto de alta qualidade, com o passar do tempo os dois se tornam um dos maiores produtores de metanfetamina do mundo. A motivação de Walter pode ser colocada sob suspeita de início, mas com o passar dos episódios percebemos que não estamos diante de um simples homem que busca desesperadamente a salvaguarda financeira de sua família através do tráfico de drogas, isto simplificaria o personagem, o seu heroísmo estaria até justificado, moralmente difuso, mas com um fim bem definido, só que Walter White seria apenas um pai de família em desespero. Conforme a trama avança a narrativa nos traz um homem frustrado que através do poder adquirido pela nova *persona* de um traficante de drogas, que ele automeia de Heisenberg, é possuído por uma ambição desmedida.

A jornada dos dois anti-heróis estão aqui reveladas: Tony Soprano busca humanidade desesperadamente dentro de si, tentando não ser consumido pelos seus monstros internos, enquanto em Walter White o movimento é diferente, o homem que conhecemos e percebemos amar sua família vai dando lugar a alguém voraz e impiedoso, fascinado cada vez mais pela ganância e poder. O que move as duas séries é o que esta jornada produz ao universo de ambos, se o destino do herói clássico é recuperar o equilíbrio que antes existia em sua vida e na vida daqueles que o cercam, o anti-herói que vemos nestas duas séries é o responsável por trazer a instabilidade, motivados por uma moral obscura os dois tentam justificar os seus atos mais cruéis.

As jornadas de Walter White e de Tony Soprano é uma jornada de autodestruição, mas que ocorre não como um ser humano que se autoflagela sucumbido para si mesmo, isto seria trivial e não o suficiente para mover a trama de uma série, os dois personagens tem a força de implosão, eles ao longo das temporadas conforme vão atingindo lugares mais densos e sombrios de suas psiques vão ao mesmo tempo afetando cada vez mais a vida dos que os cercam. Este efeito é mais patente na vida de Walter, pois ele sai de uma vida convencional rumo a clandestinidade, uma transformação gigantesca em sua vida, e isto traz para as pessoas com quem ele convive, elementos que eles nunca puderam imaginar: violência, assassinatos, drogas, roubos, etc.

Quando conhecemos Tony Soprano ele já é um mafioso respeitado em Nova Jersey, as pessoas que o cercam estão cientes disso, com exceção de seus filhos, ou fazem parte da família da máfia e dividem muitas características da sociopatia de Tony, logo a destruição transpassava o cotidiano de Tony. Assim, o que vemos é uma aventura psicológica, a jornada se dá dentro da psique de Tony, através da terapia ele tenta encontrar humanidade, mas ao longo do caminho ele se torna cada vez mais frio e preso em seu labirinto, tal qual os jovens que deveriam ser sacrificados pelo Minotauro. E ele sem a ajuda de Ariadne se vê cada vez mais perdido no labirinto e desprotegido de Minotauro, assim, Tony vai sendo dominado pelos seus medos, se tornando cada vez mais inumano a cada ato atroz que comete.



Ilustração 9 – Sopranos (Esquerda) e Breaking Bad (Direita)

Encerramos esta análise citando uma frase síntese proferida por Tony Soprano no décimo segundo episódio da primeira temporada. Tony passava por um momento extremamente conturbado, dominado pela depressão e desesperança desabafa para a sua psiquiatra: “ Sou um Midas ao contrário: tudo o que toco estrago.”

Nesta sentença podemos resumir em alguns pontos todo o afetamento que circunda a psique do anti-herói, além de um sinal de egolatria se pondo e no centro do mundo, fazendo um movimento contrário do herói clássico que precisa desintegrar a sua individualidade para adquirir a responsabilidade de carregar o fardo das pessoas que o cercam, Tony tem em si a ilusão que pode controlar a vida dos que o cercam, cerceando

o livre arbítrio alheio. Sem perceber que a ideia de ser um Midas capaz de transformar tudo em ouro também seria uma maldição, como nos conta o mito.

O mais intrigante dessa frase é como ela serve mais ainda para a narrativa de Walter White do que do próprio Tony Soprano, a capacidade de destruição de Walter é incalculável, ele afeta a vida de todos que cruzam o seu caminho, tirando qualquer sinal de estabilidade que suas vidas continham. O poder de um personagem como Walter reside no quanto a sua desconstrução tem uma força atrativa, com o passar do tempo ele se torna uma pessoa mais forte e sem escrúpulos, trazendo para próximo do seu caos devastador pessoas próximas e queridas.



Ilustração 10 - Sopranos

A escolha por destes dois personagens se deu por deixar claro o quanto as séries de televisão passaram a ser capazes de construir personagens complexos e que seguem muitas linhas narrativas clássicas de forma oposta ou até mesmo embaralhando estas linhas narrativas. O mito do herói é esfacelado em *Sopranos* e *Breaking Bad*, e construções de personagens assim como dos conteúdos feitos pela televisão seriam impensáveis fora do contexto de transformações que analisamos aqui ao longo deste trabalho.

Conclusão

Partimos de uma perspectiva histórica sobre o advento da televisão, passamos pelas suas transformações que modificaram a sua relação com o público, com as diferenças entre a *paleo* e a *neotelevisão*, a TV dentro da TV que busca criar um fluxo constante de informação e entretenimento, e recruta o público para a sua realidade tendo como trunfo as constantes inserções dentro dos seus programas, a mescla de gêneros e o repetido convite de interação das mais diversas formas. A TV deixava de ser apenas um meio pedagógico que esperava passar qualquer tipo de conhecimento para audiência e passa a constituir uma experiência, ver também é agora um momento também individual.

Dentro desta nova perspectiva surgem conceitos teóricos que nos ajudam entender como os conteúdos passaram a ser afetados por estas novas capacidades exploradas pela televisão, entram em cena a *virada imagética* e a *televisualidade*, e assim passamos a falar mais de perto sobre os assuntos que mais nos tocam nesta pesquisa, as ficções serializadas. A criação de uma nova estética da televisão criou uma revolução nos produtos audiovisuais, as possibilidades narrativas passaram a ser incontáveis, da década de 80 até os dias atuais elas continuam sendo exploradas, principalmente pelas séries de TV a cabo.

Foi importante neste cenário analisarmos o conceito de *televisão estilo* e como isso passa a ser fundamental no mercado para as TVs pagas, na luta por assinantes elas passam a lutar por uma maior qualidade e a especificação de seus produtos, as possibilidades ventiladas pela *virada imagética* e pela *televisualidade* deságuam definitivamente na feitura de séries de TV, a nova configuração do mercado permite os criadores a testarem as estruturas imagéticas dentro da narrativa seriada, o que antes o texto e a narrativa clássica dominavam, passa a se configurar em um panorama muito mais abrangente.

Para demonstrar este novo arranjo proporcionado pelas TVs pagas, demos como exemplo canais que tentam cada vez mais deixar demarcado os seus nichos através da intercomunicação estilísticas de suas séries, usamos como principal caso o canal The CW e as suas séries que visam o público jovem misturando gêneros consagrados como

o policial e o musical com doses de humor, criando tramas fluidas e com personagens cativantes.

A *virada imagética* primou pela maior independência do discurso visual em relação ao textual e nos voltamos sobre isso quando tratamos de imagens autorreferentes e não-narrativas em séries de TV, demonstramos como elementos assim podem ser encontrados em produtos de grande alcance de audiência, como foi o caso da série *That's 70 Show* que conseguiu ficar no ar durante 8 temporadas. Ao longo da sua exibição a série manteve a característica de ter inserções reflexivas, expondo os mecanismos convencionais que constroem tradicionalmente as *sitcoms* e também para de alguma forma desenvolver os personagens. A comédia mockumentary também foi abordada como mais uma operação narrativa de séries complexas neste novo instante de experimentações dentro das ficções serializadas.

No final do segundo capítulo analisamos elementos do discurso visual de *Sopranos* e *Breaking Bad* e relatamos como estes momentos podem ser ricos e importantes para o desenvolvimento de trama e personagens. O terceiro e último capítulo tratou mais da criação clássica dos dois personagens e como eles se relacionam quase que inversamente ao mito do herói.

Como podemos observar a pesquisa não tratou apenas da *construção* dos personagens no que diz respeito aos seus desenvolvimentos ao longo das tramas de respectivas séries, se tornássemos a nosso trabalho apenas por esse caminho, criaríamos apenas uma análise crítica das duas séries, descrevendo eventos dentro das duas séries, limitando até mesmo o estudo narrativo das duas obras.

Nos soou mais interessante engendrar uma exploração sobre os caminhos teóricos, tecnológicos e mercadológicos sobre a televisão, sem nunca tirar de vista como essas mudanças afetavam as narrativas seriadas produzidas por ela. Desta forma podemos fazer uma análise de objeto que contemplasse um maior número de aspectos narrativos, tanto imagéticos quanto textuais, e ainda fossemos mostrando ao pouco como a TV foi se tornando capaz de criar protagonistas que fogem por completo de muitas figuras simbólicas representadas diversas vezes em suas séries. Tony Soprano e Walter White são criações corajosas que só poderiam ser realizadas em uma mídia que passou por extremas transformações.

A televisão continuará passando por novas fases, a chegada da internet acelerou esse processo, mas não cabia aqui a citação de como esse meio contemporâneo pode estar afetando as séries televisivas, o que importava era demonstrar quais possibilidades a televisão alcançou e que viabilizou a existência de anti-heróis como Tony Soprano e Walter White.

O estudo que focou completamente nas estruturas da televisão norte-americana, não deixa de dialogar indiretamente com as capacidades narrativas que as séries nacionais podem atingir, não que estejamos intuindo que o único caminho é a reprodução das formas narrativas encontradas pelos americanos, mas sim que a produção de um estilo próprio capaz de dar aos seriados nacionais cada vez mais um teor estilístico, alcançando e explorando as inúmeras probabilidades de criação que a narrativa serializada oferece.

BIBLIOGRAFIA

BAZIN, André. *A evolução da linguagem cinematográfica*. IN: O que é cinema? São Paulo: CosacNaify, 2014.

CALDWELL, John Thornton. *Televisuality: style, crisis, and authority in American Television*. Nova Jersey: Rutgers, 1995.

CASSETTI, Francesco; **ODIN**, Roger. *Da Paleo à Neo-Televisão: uma abordagem semiopragmática*. Ciberlegenda, n. 27, p. 8-22, 2012.

ECO, Umberto. *Teve: a transparência perdida*. In: Viagem na Irrealidade Cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Pensamento, 2007

DE MATTOS, Julia Rothier. *A Direção de Arte e a Construção Visual na Série Televisiva Game of Thrones*. Universidade Federal Fluminense. 2014.

HOBSBAWM, E.. *Era dos extremos: o breve século xx (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEÃO, Lihemm A. P. Farah. *Virada imagética na televisão: O caso HBO através das séries Família Soprano e Filhos do carnaval*. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2013.

MACHADO, Arlindo.. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2001.

MITCHELL, W.J.Thomas. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: Chicago Press, 1994.

MISSIKA, Jean-Louise. **WOLTON**, Dominique. *Televisão: das Origens ao Multimídia e à Interatividade*. 2005. Disponível em:

http://www.fcsh.unl.pt/cadeiras/htt/artigos/Televisao_das%20origens.pdf. [Consultado em 07/01/2016].

MITTELL, Jason. *Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*. Disponível em: www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/download/337/pdf. [Consultado em 06/01/2016]

MUANIS, Felipe de Castro. *As Metaimagens na Televisão Contemporânea: Rede Globo, MTV e suas vinhetas*. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2010.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.