

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANAURELINO NEGRI DA COSTA SILVA

**A ESTRUTURA NARRATIVA EM SÉRIES DE TELEVISÃO AMERICANAS**

NYPD Blue, The Sopranos e Breaking Bad: as diferentes estratégias no  
desenvolvimento de histórias durante a virada do milênio

Porto Alegre

2017

ANAURELINO NEGRI DA COSTA SILVA

**A ESTRUTURA NARRATIVA EM SÉRIES DE TELEVISÃO AMERICANAS**

NYPD Blue, The Sopranos e Breaking Bad: as diferentes estratégias no desenvolvimento de histórias durante a virada do milênio.

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Tietzmann

Porto Alegre

2017

### Ficha Catalográfica

S586e Silva, Anaurelino Negri da Costa

A estrutura narrativa em séries de televisão americanas : NYPD Blue, The Sopranos e Breaking Bad — as diferentes estratégias no desenvolvimento de histórias durante a virada do milênio / Anaurelino Negri da Costa Silva .  
— 2017.

156 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Tietzmann.

1. Comunicação. 2. Séries de televisão. 3. Estrutura narrativa. 4. Estados Unidos. I. Tietzmann, Roberto. II. Título.

ANAURELINO NEGRI DA COSTA SILVA

**A ESTRUTURA NARRATIVA EM SÉRIES DE TELEVISÃO AMERICANAS**

NYPD Blue, The Sopranos e Breaking Bad: as diferentes estratégias no desenvolvimento de histórias durante a virada do milênio.

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Roberto Tietzmann - PUCRS

---

Prof. Dr. Carlos Gerbase - PUCRS

---

Prof. Dr. João Carlos Massarolo - UFSCAR

Porto Alegre

2017

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria Helena Negri, pelo incansável apoio nesta trajetória profissional e acadêmica. E, mais do que isso, pelo exemplo de caráter e de determinação que continuam moldando a minha vida.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador, Roberto Tietzmann, pelo companheirismo e pela amizade durante essa jornada. O seu entusiasmo com relação ao cinema, à televisão e às novas tecnologias foi fundamental para uma troca efervescente de ideias e para a minha constante motivação neste trabalho.

Também sou grato aos demais professores do PPGCOM e do Teccine. Tenho um carinho imenso por todos, especialmente por aqueles com quem convivo desde a graduação. Faço uma menção especial aos professores João Carlos Massarolo e Carlos Gerbase, que participaram das bancas de qualificação e de defesa desta dissertação. Sem o seu olhar crítico e as suas recomendações, o presente trabalho não existiria.

Agradeço a Capes pela bolsa de estudos que viabilizou o meu mestrado e também aos amigos Aletéia Selonk e Alexandre Ew pela parceria entre o Tecna e a Dell e pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou minha dedicação integral à atividade de pesquisa, além da amizade construída neste processo.

Deixo uma saudação afetuosa aos amigos do grupo de pesquisa ViDiCa e do grupo de estudo Cinesofia, pelos trabalhos conjuntos e pela constante troca.

Principalmente, agradeço à minha companheira, Renata Fischmann, que me apoiou do começo ao fim do mestrado e dividiu as tristezas e alegrias desse processo.

E à minha mãe, Maria Helena Negri, a quem não é possível expressar toda a gratidão pela colaboração nesses anos. Por ser uma verdadeira co-autora do trabalho empenhado até aqui, a ela dedico essa dissertação.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar séries de televisão norte-americanas desenvolvidas nos últimos 30 anos, compreender suas estruturas narrativas e verificar possíveis (des)continuidades na forma como trabalham o seu conteúdo com o passar do tempo. Para tanto, em um primeiro momento, busca-se realizar uma revisão bibliográfica que defina o estado da arte de estudos correlatos que possuam a televisão estadunidense e sua programação como foco de pesquisa. Em seguida, apresentam-se procedimentos metodológicos que visam selecionar um objeto de pesquisa ideal e fornecer ferramentas adequadas para a investigação de sua natureza estrutural. Para isso, este trabalho apoia-se em alguns autores de referência, como Arlindo Machado, Boris Tomachevski, Robert McKee e Steven Johnson; e analisa três séries de grande repercussão no meio: NYPD Blue (de 1993 a 2005), The Sopranos (de 1999 a 2007) e Breaking Bad (de 2008 a 2013), propondo uma ferramenta para interpretação da narrativa seriada televisiva.

Palavras-chave: Comunicação. Séries de Televisão. Estrutura Narrativa. Estados Unidos.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to analyze North America television series developed over the last thirty years to understand its narrative structures and to check differences and similarities in how these programs develop their content over time. In order to do so, at first a literature review will be done to define the state of the art of other studies that have the same theme. Then methodological procedures will be used to select the ideal research object and to assist in the analysis of that content. To achieve that, this work uses the ideas of Arlindo Machado, Boris Tomachevski, Robert McKee and Steven Johnson as reference. It also analyzes the well-known TV shows NYPD Blue (1993 - 2005), The Sopranos (1999 - 2007) and Breaking Bad (2008 - 2013) and proposes another form of narrative analysis for television series.

Keywords: Communication. TV Series. Narrative. United States.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 09  |
| Problema de pesquisa .....   | 11  |
| <b>CAPÍTULO 1   REVISÃO BIBLIOGRÁFICA</b> .....                                | 14  |
| 1.1 Breve histórico da televisão norte-americana .....                         | 16  |
| 1.2 MTM Enterprises e Hill Street Blues: o primeiro ponto de<br>mutação? ..... | 20  |
| 1.3 HBO .....  | 21  |
| 1.4 The Sopranos: o segundo ponto de mutação? .....                            | 22  |
| 1.5 O impacto das novas tecnologias .....                                      | 27  |
| 1.6 Sobre a serialidade como conteúdo (e forma) .....                          | 31  |
| <b>CAPÍTULO 2   PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b> .....                          | 37  |
| 2.1 Seleção do corpus inicial de trabalho .....                                | 40  |
| 2.2 Seleção do corpus definitivo de trabalho .....                             | 44  |
| 2.2.1 Temática: um critério relevante .....                                    | 44  |
| 2.2.2 Escolha do corpus definitivo .....                                       | 47  |
| 2.3 Breve contextualização do corpus definitivo .....                          | 48  |
| 2.4 Metodologia de análise .....   | 51  |
| <b>CAPÍTULO 3   ANÁLISE</b> .....  | 55  |
| 3.1 Aplicação da metodologia de análise .....                                  | 55  |
| 3.1.1 NYPD Blue .....  | 56  |
| 3.1.2 The Sopranos .....   | 84  |
| 3.1.3 Breaking Bad .....   | 115 |
| 3.2 Análise de conteúdo .....  | 141 |
| 3.2.1 NYPD Blue .....  | 141 |
| 3.2.2 The Sopranos .....   | 143 |
| 3.2.3 Breaking Bad .....   | 144 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....       | 149 |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> ..... | 154 |

## INTRODUÇÃO

No dia 9 de março de 2014, o jornal *The New York Times* publica o artigo “Mal conseguindo acompanhar a nova Era de Ouro da TV”<sup>1</sup>, do escritor David Carr — falecido jornalista vinculado à área de mídia e cultura, responsável pela coluna *Media Equation*. Nele, o autor reflete:

O vasto território inútil da televisão tem sido substituído por um excesso de excelência que tem fundamentalmente alterado a minha dieta de mídia e ameaçado consumir minha vida desperta no processo. Eu não estou sozinho. Mesmo com diversas alternativas e com as pessoas soltando amarras, elas continuam gastando ainda mais tempo em frente à televisão sem qualquer traço de constrangimento.

Eu nunca fui uma dessas pessoas esnobes que alegariam não possuir uma TV quando o assunto viesse à tona, mas eu costumava ser mais um leitor do que um espectador. Isso foi antes da explosão da televisão de qualidade me lançar em um frenesi de visualização.

Alguma coisa tangível e técnica está em curso. A adição de dispositivos auxiliares ao que havia sido a caixa da burrice nos tornou os mestres programadores dos nossos próprios universos. Incluindo a televisão a cabo — com o seu vídeo sob demanda e o seu gravador de vídeo digital — e a Apple TV, o Chromecast, o PlayStation, o Roku, o Wii e o Xbox, esse universo está constantemente em expansão. O manuseio do tempo permite não apenas uma maior flexibilidade, mas também um aumento do consumo. De acordo com a Nielsen, os americanos assistiram a quase 15 horas de televisão por mês com manipulação do tempo da programação em 2013, duas horas a mais ao mês do que no ano anterior.<sup>2</sup>

Os três parágrafos que dão início à argumentação de Carr ilustram o novo *status* das séries de televisão norte-americanas, na contemporaneidade. A euforia com a mencionada “explosão de qualidade” do meio não se restringe aos diversos veículos de mídia que proclamam uma nova era de ouro televisiva; o mesmo entusiasmo se alastra à seara acadêmica — a qual já coleciona fervorosos defensores, que ratificam o entendimento de uma revolução na indústria. O

---

<sup>1</sup> Tradução livre: “Barely Keeping Up in TV’s New Golden Age”.

<sup>2</sup> Tradução livre: “The vast wasteland of television has been replaced by an excess of excellence that is fundamentally altering my media diet and threatening to consume my waking life in the process. I am not alone. Even as alternatives proliferate and people cut the cord, they are continuing to spend ever more time in front of the TV without a trace of embarrassment. I was never one of those snobby people who would claim to not own a television when the subject came up, but I was generally more a reader than a watcher. That was before the explosion in quality television tipped me over into a viewing frenzy. Something tangible, and technical, is at work. The addition of ancillary devices onto what had been a dumb box has made us the programming masters of our own universes. Including the cable box — with its video on demand and digital video recorder — and Apple TV, Chromecast, PlayStation, Roku, Wii and Xbox, that universe is constantly expanding. Time-shifting allows not just greater flexibility, but increased consumption. According to Nielsen, Americans watched almost 15 hours of time-shifted television a month in 2013, two more hours a month than the year before”.

pesquisador García Martínez (2012, p. 225), professor de Comunicação Audiovisual na Universidade de Navarra, não mede palavras ao enaltecer a televisão anglo-saxã:

A evolução que a narrativa televisiva sofreu na última década é enorme: sofisticada, inovadora, complexa, de largo percurso e destinada a um espectador educado narratologicamente. A partir de esquinas complementares — às vezes contraditórias —, propostas como *Lost*, *The Wire*, *Mad Men*, *Arrested Development*, *24*, *The Good Wife* ou *Fringe* alçaram a televisão anglo-saxã ao Olimpo narrativo, convertendo-a em um dispositivo privilegiado — uma máquina perfeita — para contar histórias.<sup>3</sup>

O autor vai além:

Durante a última década, a ficção anglo-saxã tem alcançado um esponjoso equilíbrio entre arte e indústria, entre produtos que combinam a densidade — argumental, estética e até ética — com um sabor artesanal acessível para todo tipo de paladar. Glória econômica, resposta massiva do público e um alto reconhecimento crítico servidos como nas melhores receitas da Hollywood clássica (García Martínez, 2012, p. 226).<sup>4</sup>

Independente da excitação midiática ou acadêmica, é factual que as narrativas seriadas vivem um momento privilegiado — em especial na América do Norte, que exporta o seu modelo de sucesso em escala global. De acordo com Littleton (2015), mais de 400 séries roteirizadas estrearam nos Estados Unidos no ano de 2015. Um crescimento considerável, com relação aos 376 programas que tiveram início em 2014. Por sua vez, também são encontrados indicativos emergentes do setor em diversos países, inclusive no Brasil.<sup>5</sup>

O crescimento do mercado e a efervescência do meio no imaginário social podem ser atribuídos a diversos fatores. Dentre eles, a proliferação de novas tecnologias no universo televisivo — como a difusão dos canais pagos (ou *premium*)

---

<sup>3</sup> Tradução livre: “La evolución que el relato televisivo ha sufrido en la última década larga: sofisticado, innovador, complejo, de largo recorrido y destinado a un espectador educado narratológicamente. Desde esquinas complementarias — a veces enfrentadas —, propuestas como *Lost*, *The Wire*, *Mad Men*, *Arrested Development*, *24*, *The Good Wife* o *Fringe* han aupado la televisión anglosajona al Olimpo narrativo, convirtiéndola en un dispositivo privilegiado — una máquina perfecta — para contar historias”.

<sup>4</sup> Tradução livre: “Durante la última década la ficción anglosajona ha alcanzado un esponjoso equilibrio entre arte e industria, entre productos que combinan la densidad – argumental, estética y hasta ética – con un sabor artesanal asequible para todo tipo de paladares. Gloria económica, respuesta masiva del público y un alto reconocimiento crítico emplatados como en las mejores recetas del Hollywood clásico”.

<sup>5</sup> A nova legislação vigente impulsiona o mercado no país, por meio da lei 12.485 de 2011 (também conhecida como “Lei da TV Paga”). O dispositivo destina parte da programação das televisões por assinatura à produção nacional. Da mesma forma, os programas de fomento estatal passam a incentivar a produção de conteúdo seriado de forma mais presente. Em 2008, o Fundo Setorial do Audiovisual investe R\$ 7 milhões em projetos voltados para a televisão (totalizando 18,92% de sua verba); em 2014, passa a aplicar mais de R\$ 134 milhões (totalizando 41,12% de sua verba). Dessa forma, em um intervalo de apenas seis anos, a destinação orçamentária do setor mais do que duplica.

no sistema a cabo, o surgimento de diversas mídias para consumo doméstico (como o VHS, o DVD e o DVR<sup>6</sup>) ou o crescimento exponencial da internet, para citar alguns exemplos. Além de uma série de alterações na própria cadeia produtiva, tanto por parte dos emissores — implementando a redução da censura, a segmentação do conteúdo e a ampliação de investimentos em sua programação; como por parte dos espectadores — através de novos hábitos de consumo e da criação de diferentes formas de engajamento com o conteúdo.

Contudo, como se pôde evidenciar nas manifestações de Carr (2014) e de García Martínez (2012), é razoável afirmar que um dos fatores de maior destaque no que diz respeito à efervescência dos seriados contemporâneos são os comentários a respeito da melhora na qualidade do conteúdo dessas atrações. Sendo assim, dentre os diversos questionamentos que o tema pode suscitar, este trabalho propõe-se a analisar as (des)continuidades na estrutura narrativa das séries hodiernas, traçando um comparativo entre programas norte-americanos nas últimas três décadas, com o intuito de identificar como essas obras desenvolvem suas histórias e se, de fato, existem elementos concretos que apontem abordagens distintas passíveis de justificar diferentes estratégias narrativas no trato do conteúdo televisivo ao passar dos anos.

### **Problema de pesquisa**

Ao estudar os seriados norte-americanos da atualidade, o termo *quality television* é frequentemente colocado em pauta. Diversas são as menções a uma melhora progressiva na qualidade narrativa desses programas, trazendo à tona uma gama de adjetivos utilizados para descrever o caráter diferenciado de seu conteúdo, tais como: “complexo”, “denso” ou “engajante”, por exemplo. “Eras de ouro” são estabelecidas para pontuar supostos marcos de transição que inauguram novos períodos formados por um conjunto de programas com elementos revolucionários, quando comparados a seus antecessores.

---

<sup>6</sup> O Digital Video Recorder (DVR) é um aparelho eletrônico que grava vídeo no formato digital em um *drive* físico, permitindo que o usuário capture a programação da televisão para assistir depois, por exemplo. Popularizou-se nos Estados Unidos através das marcas ReplayTV e TiVo, lançadas em 1999.

É perante esse cenário que reside uma dúvida capital: é possível identificar os elementos narrativos que corroboram para esse discurso? Através de um instrumento de pesquisa similar à análise fílmica — aplicada ao universo televisivo —, conseguimos encontrar evidências que comprovem uma diferença na elaboração do conteúdo produzido hoje, daquele realizado décadas atrás?

Portanto, esses questionamentos instigam a construção do problema de pesquisa que move o presente trabalho: é possível afirmar que existe diferença nas estratégias narrativas em séries bem sucedidas da televisão estadunidense nos últimos trinta anos? Quais são as (des)continuidades presentes em suas estruturas narrativas?

Traça-se como objetivo geral, por consequência: descobrir se é possível afirmar que existe uma diferença nas estratégias narrativas dos seriados norte-americanos no transcorrer dos anos — por meio de uma definição das suas estruturas narrativas e da procura por elementos empíricos que atestem (ou não) as alterações em seu padrão. Ainda, delimita-se como objetivo específico: formular conceitualmente as diferentes estruturas narrativas presentes em extratos representativos dos seriados escolhidos.

Esta pesquisa é relevante para estabelecer o estado da arte nos estudos da narrativa seriada da televisão norte-americana na contemporaneidade. Em especial, sobre dois aspectos: em primeiro plano, visando a compreensão das estruturas narrativas desses programas, comumente associadas à qualidade de seu conteúdo sem um embasamento científico; e, como plano de fundo, buscando sua contextualização histórica, a fim de compreender possíveis desdobramentos apresentados em sua trama, guardando relação com eventos referentes ao ambiente da sua época. Ou seja, entender se a ascensão de produções seriadas decorre da (ou incorre na) mudança de sua abordagem narrativa, na transição para o novo milênio. Esses questionamentos tentam dirimir dúvidas correlacionadas ao estudo de demais pesquisadores da Comunicação Social, dentre eles: Jason Mittel (2015), Steven Johnson (2012), Henry Jenkins (2006), Cris Anderson (2006), Brett Martin (2014), Alberto Nahum García-Martínez (2012), Marcel Silva (2015) e Arlindo Machado (2011, p. 88) — o qual se manifesta sobre a empreitada:

Para este século que se inicia, os prognósticos são de muita fragmentação e multiplicidade de direções. Os profissionais de televisão e

do audiovisual em geral vivem um momento de estupefação, desafio e necessidade de riscos em direção a alguma coisa que ainda não se sabe bem o que poderá vir a ser. Vamos viver um período de muita experimentação de novos modelos de televisão, onde alguns vingarão e outros provavelmente fracassarão. Tudo indica que estamos vivendo o fim de um modelo de televisão e o surgimento de experiências ainda não muito nítidas, mas suficientemente expressivas para demandar pesquisa e análise.

Diante do véu que encobre os fatos que compõem este cenário, a pertinência de sua busca encontra suporte no desvelar destas “experiências ainda não muito nítidas”.

Para tanto, o caminho de pesquisa a ser trilhado tem início no “Capítulo 1”, onde será realizada uma revisão bibliográfica a respeito do tema. Nela, pretende-se fazer um breve apanhado sobre a história da televisão americana e apontar elementos que receberam destaque durante o estudo acerca das narrativas seriadas, como o surgimento da produtora MTM Enterprises, a realização do programa Hill Street Blues (1981 - 87), o início do canal Home Box Television (HBO) e a criação da série The Sopranos (1997 - 07). Ainda, procura-se resumir o impacto das novas tecnologias no meio e esmiuçar o próprio conceito de “serialidade”, no campo televisivo. Por sua vez, no segundo capítulo, serão apresentados os procedimentos metodológicos utilizados para a seleção do objeto de pesquisa e para a elaboração de uma metodologia de análise a ser aplicada no *corpus* escolhido. Em seguida, no capítulo de número três, será realizada a análise propriamente dita, assim como as observações a respeito dos resultados encontrados. Por último, serão apresentadas as considerações finais deste projeto, contextualizando as impressões obtidas por meio da dissertação no universo de pesquisa do tema.

## CAPÍTULO 1 | REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Ao analisarmos as narrativas seriadas da televisão americana sob o prisma basilar da teoria de Shannon & Weaver (1975), visualizamos o seguinte cenário: o emissor passa a ser representado pelas entidades que realizam ou transmitem o programa, sendo detentoras dos seus direitos como obra — sejam elas redes de sinal aberto, emissoras a cabo ou plataformas de *streaming on demand* (como a Netflix); a mensagem torna-se o programa em si, a narrativa seriada em sua forma e conteúdo; e o receptor, por sua vez, consolida-se na figura do espectador — que consome a série/mensagem.

Nas últimas três décadas, diversas transformações afetaram os três extremos desse sistema. Novos emissores de narrativas seriadas surgem ou entram em ascensão, de forma efetiva, como diversas emissoras de televisão a cabo e, nos últimos anos, empresas com serviços de *streaming on demand* pela internet. Esses novos agentes consolidam-se no mercado com diferentes formas de oferta do mesmo tipo de programação: por exemplo, com a redução/extinção dos intervalos comerciais ou disponibilizando todos os episódios de determinada temporada de uma só vez. Em função das novas tecnologias que possibilitam o surgimento desses emissores, o contexto em que a sua programação é desenvolvida — assim como a forma com que o público com ela se relaciona — começa a ser moldado de outras maneiras, em comparação aos parâmetros de realização da televisão aberta, quando da sua origem.

Esse conteúdo produzido atualmente já não precisa se restringir a antigas limitações empíricas, como um rígido controle da censura (MARTIN, 2014); ou vocacionais, do tipo de conteúdo produzido voltado para um determinado público — por exemplo, o elevado grau de redundância narrativa de um determinado programa, em virtude de uma variedade abrangente e dispersiva de espectadores, em um formato fixo e adaptável à grade de horários do seu emissor (WOLF, 2005). O novo cenário que se apresenta permite a produção de um conteúdo de menor linearidade e maior complexidade (MITTEL, 2015). Não apenas graças aos novos emissores e às tecnologias emergentes, mas também graças a uma alteração de comportamento dos espectadores, diante destas transformações no *status quo* televisivo. Afinal,

ocorre um aumento da interação do consumidor, que passa a ter acesso de forma mais direta ao conteúdo, com menos interferências comerciais, ou até mesmo escolhendo os horários em que irá fruir do programa. O seu nível de engajamento com a obra cresce consideravelmente, com um aumento de atenção a detalhes, criação de grupos de discussão e outras formas de engajamento (JENKINS, 2006). No mesmo sentido, diminui o interesse por produções de dramaturgias redundantes e universais, privilegiando-se tramas articuladas, que demandem um desvelamento por parte do espectador, assim como situações dramáticas menos convencionais (MITTEL, 2015).

Por serem elementos interdependentes, é difícil estabelecer o que é causa e o que é consequência diante da transformação dessas variáveis pertencentes aos diferentes extremos do universo comunicacional. Dessa forma, qualquer alteração que ocorra em um dos três pólos — dos produtores de conteúdo, das narrativas e de seus espectadores — gera consequências imediatas nas outras duas extremidades do triângulo; o que corrobora para a catalisação desse cenário efervescente, justificando a celeridade das transformações do meio — que sofre severas transições em menos de um século de existência. A figura de emissores de *nicho*, transmitindo mensagens *complexas* para receptores *engajados* parece um cenário utópico para os primeiros pesquisadores da televisão, na opinião de Wolf (2005, p. 66), que descreve a concepção tradicionalmente atribuída ao meio:

Grande parte da televisão é consumida como “televisão”, e não em função de algum programa particular. Mesmo quando um espectador afirma ser atraído para um determinado programa, dificilmente os méritos são de um único episódio; ao contrário, frequentemente é a seleção de um exemplo apreciado de um gênero específico que o satisfaz. Em geral, os espectadores não decidem ver um programa particular: eles tomam duas decisões. A primeira é se assistir ou não à televisão, e a segunda é a que assistir: dessas decisões, a primeira é de longe a mais importante (o que significa que, nas situações normais, todo programa atinge largamente a própria audiência por meio dos que estão dispostos a ver alguma coisa naquela faixa horária).

Com relação às alterações no setor, García Martínez (2012) possui compreensão análoga ao versar sobre os principais fatores que, no seu entender, tornam a televisão anglo-saxã hodierna tão “boa”, em comparação ao seu formato predecessor. O autor explica que essa transformação decorre de três fatores: (1) de *fatores industriais*, como a ampliação do número de canais/emissoras e do aumento

da demanda por essa programação (por meio de novos espectadores, com hábitos de consumo distintos, à procura de uma forma diferenciada de entretenimento); (2) de *mudanças na distribuição do conteúdo*, através dos DVDs e da internet; e (3) da *configuração de um relato complexo* exibido por esses programas — correspondente a uma alteração no seu conteúdo narrativo, em consequência das demais mudanças mencionadas.

Dessa forma, por meio da visão de diferentes autores, é possível identificar uma série de transições vivenciadas pelo meio televisivo estadunidense. Contudo, ainda resta compreender *como e por que* essas mudanças ocorrem — em uma análise mais profunda, conjecturando o cenário atual através de seus antecedentes — assim como verificar se, de fato, existem elementos presentes em sua narrativa que comprovem uma diferença concreta na forma como trabalham o seu conteúdo.

### **1.1 Breve histórico da televisão norte-americana**

As primeiras redes de televisão aberta começam a fazer transmissões comerciais durante a década de quarenta, nos Estados Unidos. Antes disso, apenas testes pontuais da tecnologia eram realizados. Graças às limitações tecnológicas do sinal analógico da televisão — que demanda um largo espectro da banda disponível (em virtude do comprimento de onda de sua emissão) e um alto investimento em equipamentos de transmissão — um pequeno número de canais assume a árdua tarefa de produzir programação para todo o país: National Broadcasting Company - NBC (1939 até o presente), Columbia Broadcasting System - CBS (1941 até o presente), American Broadcasting Company - ABC (1948 até o presente) e DuMont Television Network (1946 - 56). NBC, CBS e ABC são conhecidas como “*big three*” nos Estados Unidos e só passam a competir pela audiência com uma quarta rede, de forma significativa, na década de noventa — com o crescimento da Fox Broadcasting Company - FOX (1985 até o presente), que tem como um de seus marcos o *reality show* American Idol (2002 - 16), o programa líder de audiência da televisão americana por oito anos consecutivos (um recorde sem precedentes, até então).

Dessa maneira, o formato que prevalece no conteúdo das grandes *networks* é moldado pelas próprias condições de mercado em que elas estão inseridas.

Naturalmente, as diretrizes apontaram para uma programação palatável ao grande público, atraindo diferentes faixas etárias, gêneros, etnias e preferências — uma programação seminalmente voltada ao público de massa. Ao longo dos anos, por mais que surjam obras que escapem desse padrão e ganhem destaque por algum tipo de inovação, ainda assim a produção dominante permanece bastante ortodoxa, até mesmo através de determinadas regulações que impedem o conteúdo original de apresentar grandes ousadias na rede aberta — como classificação indicativa, restrições a cenas de nudez e linguagem considerada inapropriada — ou mesmo por meio do modelo de financiamento desse sistema, que obtém sua principal fonte renda através de anunciantes que patrocinam o conteúdo, durante os intervalos comerciais — e que criam certa resistência em associar a sua marca a um conteúdo polêmico ou menos abrangente.

Segundo Martin (2014), a televisão a cabo norte-americana surge em 1948 com o propósito de oferecer qualidade na recepção do sinal da televisão aberta. Sua primeira infraestrutura tem como base uma grande antena, no topo das montanhas de Manhoy City, na Filadélfia. Arelava-se a ela uma grande fiação e, por linhas terrestres, conexões eram estabelecidas nos lares de quem se dispusesse a pagar 100 dólares por sua instalação, mais uma taxa anual de dois dólares. A nova tecnologia serve não apenas aos consumidores que buscam uma melhora na qualidade de recepção, mas também a todos aqueles que vivem em regiões mais longínquas e possuem pouco ou nenhum acesso ao sinal televisivo através de suas próprias antenas.

Devido a entraves tecnológicos e a marcos regulatórios da indústria, as primeiras décadas do sistema a cabo se limitam a retransmissão da rede aberta, conforme o seu propósito inicial. Contudo, com o passar dos anos, o aumento da demanda pelo serviço e as novas possibilidades que decorrem dessa tecnologia alteram sua utilização. A redução dos entraves regulatórios da indústria, em 1972, marca o início da produção de programação original na rede a cabo. A partir desse momento, uma nova gama de canais passa a surgir — tendo em vista que a tecnologia a cabo comporta de dez a 20 vezes mais canais do que a rede aberta — permitindo uma profusão de emissoras com conteúdo diversificado, focadas em nichos de diferentes espectadores. Além disso, ocorre uma redução do número de

comerciais transmitidos e um aumento no conteúdo original televisionado, tendo em vista que a publicidade deixa de ser a principal fonte de renda desse sistema, dando lugar às assinaturas mensais de seus usuários.

Dessa forma, em comparação ao cenário enclausurado da rede aberta, coube à televisão a cabo empurrar as fronteiras do ortodoxo para ganhar destaque na competição pela audiência. Graças à regulamentação mais flexível do setor e à origem de sua principal fonte de financiamento — os assinantes, e não mais o patrocínio publicitário — consolida-se a necessidade de apresentar conteúdo inovador e atrativo para o usuário. Portanto, o caminho natural das redes a cabo foi investir em uma programação mais ousada, que pudesse oferecer conteúdo que fugisse aos padrões das *networks*. Martin (2014, p. 113) expõe o relato de David Milch — roteirista e *showrunner* de séries de televisão, como *NYPD Blue* (1993 - 05) — sobre como essa mudança no *modus operandi* da televisão a cabo torna-se um veículo propulsor de experimentação de conteúdo:

“Durante os primeiros 25 anos da televisão, os comerciais eram uma igreja, quer dizer, não se podia ofender o patrocinador. Portanto, alguns valores tinham de ser salientados no conteúdo”. Mas, como ele [Milch] disse também, a nova realidade da TV a cabo dissolveu esse cânone limitador e tornou o mundo maduro para que se explorassem “as antiversões de todas as formas”, num contexto em que “a história” estava livre para “se declarar em seus próprios termos, sem expectativas preexistentes”. Ele ainda acrescentou: “Todas as convenções tinham sido esvaziadas e sua esterilidade ficou evidente. Aliás, as expectativas existem para serem desconstruídas”.

Martin (2014, p. 112) também destaca o depoimento de John Landgraf — presidente da rede FX Networks (1994 até o presente) — ao explicar a seita da televisão a cabo na busca por conteúdo original, que vira o novo capital afetivo desse mercado, corroborando para construção de *lovetmarks* e para a criação de uma economia afetiva com o público consumidor:

John Landgraf, que se tornou presidente do FX Entertainment em 2004, explicou o valor de existirem programas originais como *The Shield* e *Rescue Me*: “Existe uma massa de consumidores, na casa das dezenas de milhares” — muitíssimo maior do que a que assiste a qualquer um dos programas do FX — “que realmente ficaria aborrecida se não recebesse o FX. Trocariam de provedor da TV a cabo ou iriam atazanar seu atual provedor, se isso acontecesse. Não estou certo de que isso aconteceria se só tivéssemos reprises de *Two And a Half Men* e uma seleção realmente boa de filmes de Hollywood”.

Sem a necessidade de agradar a todos os americanos e com um número muito maior de canais, as redes da televisão fechada percebem que sua melhor meta é a de atingir determinados nichos da população e fidelizá-los à sua programação, tornando-se viável a especialização dos canais em determinados segmentos — proporcionais à dimensão e aos recursos de cada emissora — tornando o seu modelo de negócio sustentável e lucrativo, a partir de um determinado número de assinantes. A lógica de mercado do enfoque ao público de massa dá lugar à busca pelo público de nicho, corroborando com a economia de cauda longa insurgente — que se estabelecia no final do século, conforme conceitua Anderson (2006). Da mesma forma, Machado (2011, p. 87) afirma que o comportamento dos receptores acompanha essa tendência:

Nas últimas décadas, os assim chamados telespectadores migraram para conteúdos mais especializados, dirigidos a nichos específicos, através de tecnologias de oferta de multicanais (cabo principalmente, mas também conteúdos distribuídos em VHS, Laserdisc, DVD, Blue-Ray e internet). Hoje, com o crescimento da disponibilidade de canais *on demand*, da autoprogramação e dos dispositivos de busca na internet, parte cada vez mais expressiva da audiência está se deslocando para além do nicho, em direção a formas de recepção (ou participação) individualizadas.

Por sua vez, Mittel (2015, p. 135) ilustra como a logística, dentro da televisão, inverteu-se. O conteúdo *não-convencional* passou a ser o enfoque seguro para sustentar um público cativo:

Analisadas em conjunto, a história desses três programas de espião [24 (2001 - 10), Alias (2001 - 06) e The Agency (2001 - 03)] aponta para um cenário em mutação na televisão americana, onde a narrativa complexa e inovadora pode ser bem sucedida criativa e economicamente, enquanto uma série com uma abordagem segura e convencional pode se tornar um fracasso comercial.<sup>7</sup>

À parte das diferentes motivações que moldaram a televisão aberta e a televisão a cabo nos Estados Unidos, existem registros históricos de suma relevância oriundos dos dois setores, quando se pesquisa o conteúdo produzido na contemporaneidade. Neste âmbito, em especial, duas entidades merecem destaque: a produtora MTM Enterprises — realizadora da consagrada série Hill Street Blues — e o canal Home Box Office (HBO).

---

<sup>7</sup> Tradução livre: "Taken together, the story of these three spy programs points to a changing landscape of American television, where complex and innovative storytelling can succeed both creatively and economically, while a series with a safe, conventional approach can become a commercial failure".

## 1.2 MTM Enterprises e Hill Street Blues: o primeiro ponto de mutação?

Em seu livro “A segunda idade de ouro da televisão: de Hill Street Blues a ER”<sup>8</sup>, Thompson (1997) afirma que o hibridismo resultante da mistura entre a narrativa procedimental e a narrativa serial surge, com maior força, na década de oitenta, em programas como Hill Street Blues. Esse suposto marco narrativo, combinado com outras características criativas — que envolvem roteiros com maior profundidade dramática e a abordagem de temas não-convencionais para a televisão da época — dariam início ao que o autor cunha de *quality TV*, fenômeno responsável pelo que elenca como a “segunda era de ouro da televisão”, fortemente influenciada pela presença da produtora independente MTM Enterprises<sup>9</sup> e dos diversos profissionais que por lá passaram e desenvolveram programas aclamados pela crítica especializada nas décadas seguintes.

Um dos grandes diferenciais da produtora, com relação a seus antecessores, era a liberdade criativa e a posição central na qual colocava os roteiristas no desenvolvimento das séries, fato atípico às demais produtoras na década de sessenta e setenta, segundo Martin (2014, p. 44-45):

Em ampla medida, os produtores continuavam sendo os encarregados da TV durante os anos 60 e 70, e os roteiristas trabalhavam como *freelancers* ou eram peculiarmente subjugados pelas limitações do título de “supervisor de produção” [...] Tinker [fundador da MTM Enterprises] ficou conhecido como incansável defensor de seus roteiristas e um inesgotável admirador do trabalho realizado por eles, combatendo as redes intrometidas.

A partir da sua fundação, em 1969, a produtora dá início a uma importante trajetória de inovação narrativa na televisão aberta norte-americana, culminando no programa Hill Street Blues — aclamado com oito prêmios Emmy em sua temporada de estreia (um recorde, até então) e mais 98 indicações ao longo de suas sete temporadas. O sucesso repercutiu diretamente em outras produções similares, realizadas pela empresa nos anos seguintes — como St. Elsewhere (1982 - 88) e Remington Steele (1982 - 87) —, assim como na migração de profissionais da casa

---

<sup>8</sup> Tradução livre: “Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER”.

<sup>9</sup> A produtora independente foi fundada por Grant Tinker e pela sua esposa, a estrela da televisão Mary Tylor Moore — protagonista da *sitcom* The Mary Tyler Moore Show (1970 - 77). A sigla “MTM” é uma homenagem à atriz.

para as redes de televisão fechada e demais veículos — como David Milch, James Brooks e Steven Bochco.

### 1.3 HBO

A Home Box Office (HBO) é um canal de televisão pago que surge em 1975, nos Estados Unidos. Seu modelo de negócio se constituía em transmitir o melhor do cinema na casa dos espectadores norte-americanos, assim como eventos esportivos de expressividade nacional. Ou seja, propunha-se a transmitir uma programação *qualificada* — fundada em filmes e eventos esportivos — diferenciando-se da transmissão das redes de televisão aberta; o que vem a se sacramentar em seu conhecido *slogan*: “não é TV, é HBO”.<sup>10</sup> Após uma fase de sucesso com seu planejamento inicial, o canal passa a disputar espaço com outras emissoras da televisão a cabo e com a proliferação de novas tecnologias, como o sistema doméstico de gravação em videocassete.<sup>11</sup> Diante desse novo cenário de competição, a empresa sente a necessidade de produzir conteúdo original que permaneça a atrair novos assinantes, mantendo os diferenciais do canal com relação aos novos elementos emergentes de concorrência — que seguiram a aumentar de escopo, através de DVRs, de DVDs e da internet.

Como consequência desse processo, a HBO decide produzir séries de televisão originais; tanto visando fidelizar os espectadores através de um engajamento semanal com a emissora — em virtude da serialização do conteúdo —, como pela quantidade de material produzido em uma série, possibilitando o preenchimento de sua grade de programação. Sua primeira empreitada é *Oz* (1997 - 03), com uma boa recepção de crítica e de público, estabelecendo também uma base de equipe e de elenco que, posteriormente, viriam a atuar em outras produções da casa. Contudo, é a sua segunda produção — *The Sopranos* (1999 - 07) — que é considerada, pela vasta maioria dos acadêmicos e da crítica, um marco importante no universo das séries hodiernas.

---

<sup>10</sup> Tradução livre: “It’s not TV, it’s HBO”.

<sup>11</sup> Conhecido nos Estados Unidos como Video Cassette Recording (VCR), desenvolvido pela empresa Phillips.

#### 1.4 The Sopranos: o segundo ponto de mutação?

Com o intuito de se destacar da concorrência, a HBO aposta em um ousado projeto de série elaborado por David Chase — na época, *showrunner* da série *Northern Exposure* (1990 - 95), na rede de televisão CBS. Apesar de obter reconhecimento crítico, Chase nunca desfrutara de um grande sucesso de público por uma criação original sua. O projeto *The Sopranos*, até então, estava fadado ao ostracismo: o material fora rejeitado pela ABC, CBS, NBC e FOX. Nenhuma das grandes redes de televisão aceitara o roteiro com nuances existencialistas, tons depressivos e uma porção de violência e de linguagem adulta, que narra a trajetória do anti-herói Tony Soprano — um mafioso de Nova Jersey vivendo uma série de dilemas comuns à classe média e alta no final dos anos noventa, durante o convívio com o seu núcleo familiar e com os “colegas de trabalho” do universo criminal. Martin (2014, p.111) ilustra o que fez desse personagem uma espécie de *persona non grata* por tantas redes de televisão na indústria da época:

Tony também era precisamente o tipo de personagem que os conservadores desde sempre pensavam que o público poderia aceitar no ambiente seguro do cinema ou nas páginas de um livro, mas que rejeitariam se aparecesse nas telinhas de sua sala de estar. Se algum dia isso tivesse sido verdade, o que então havia mudado?

Em parte, no final dos anos 1990, os limites tradicionais entre a arte consumida fora de casa e a arte consumida dentro de casa tinham começado a se desfazer, graças à TV a cabo, aos *video games*, às videolocadoras e à incipiente internet. Nos dez anos seguintes, esse processo passaria por uma tremenda alteração até que as crianças que, em 2012, tomavam consciência da mídia, não fossem mais capazes de fazer uma distinção semântica entre “filme”, “TV”, “YouTube”, “podcast” e assim por diante.

A narrativa pouco tradicional, carente da ambição de agradar ao público de massa, com a pretensão de construir uma obra autoral sobre um homem complexo e sobre suas fragilidades ao final do século XX, apresenta-se como um conteúdo não-ortodoxo para a realidade da televisão americana até então. Graças a esse conjunto de fatores, *The Sopranos* é considerado, por muitos, o primeiro produto completo das forças que pulsavam em direções convergentes na indústria da época. Seu conteúdo intrincado só é veiculado graças à espécie de emissora que a televisão a cabo se tornara — não somente por sua regulamentação particular com relação às cenas de nudez e de linguagem adulta, mas também por destinar-se a um grupo reduzido de espectadores, com o intuito de engajar uma espécie diferente

de público: o nicho de assinantes do canal, e não mais a sociedade americana em massa.

A partir desse encontro entre o meio e a mensagem, uma nova experiência de fruição passa a ser vivenciada — alterando os hábitos de consumo vigentes e criando novos comportamentos próprios, como o *binge-watching* (ou *maratona*) do usuário e a replicação e o aperfeiçoamento desse modelo de oferta e demanda nos anos vindouros. Portanto, é razoável o entendimento de que *The Sopranos* apresenta transformações avessas ao *status quo* da maioria das produções no universo televisivo à sua época, nos mais diversos extremos da comunicação. A obra é realizada por um *emissor* diferente do usual, dando início à proliferação do conteúdo original seriado através da televisão a cabo; a qual direciona sua programação para um novo tipo de *receptor* — esvaindo-se a ênfase ao público de massa dispersivo, em favor de um consumidor de nicho engajado; e que, para efetivar tudo isso, exhibe um conteúdo supostamente diferente do que era apresentado até então — tanto com relação ao seu formato narrativo (com estruturas menos lineares, que demandam maior atenção do espectador), quanto às temáticas e às abordagens utilizadas dentro do programa — fazendo jus ao rótulo que adquiri na contemporaneidade, de *narrativa complexa*, conforme a análise de Mittel (2015).

O resultado dessa empreitada converte-se em um aumento expressivo no número de assinantes da HBO, nos anos seguintes à estreia de *The Sopranos*. Ainda em 2000, conforme sinaliza Martin (2014, p.124): “a HBO ganhou quase tanto quanto as seis redes abertas juntas”.

Em entrevista concedida a Tom Fontana, pouco antes de encerrar a última temporada do programa, Chase resume, em quatro frases, o que o leva a criar aquele que viria a ser reconhecido como um dos pontos de mutação da narrativa seriada na contemporaneidade, dentro da televisão norte-americana (LEE, 2013): “Eu estava tão cansado da televisão episódica. Se eu queria fazer um grande pronunciamento? Não. Mas eu queria fazer filmes em que a audiência tivesse que prestar atenção”.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Tradução livre: “I was so tired of episodic television. Did I want to make a grand statement? No. But I did want to make films in which the audience had to pay attention”.

Além de todas as questões *exóginas* que influenciam o sucesso do programa — como ser exibido na televisão a cabo, possuir um formato narrativo menos redundante e estar disponível ao consumo por meio das novas tecnologias de sua época (tal qual DVDs, DVRs e através da internet) — um dos grandes diferenciais de *The Sopranos* é a sua fábula e a sua dramaturgia, que foram viabilizadas graças a esses fatores externos.

Mais do que uma história atualizada sobre a máfia nos Estados Unidos, *Chase* se interessa por um elemento muito mais íntimo à sociedade como um todo: o núcleo da família americana na contemporaneidade. O fato de Tony Soprano ser um mafioso é apenas um mecanismo narrativo que movimenta uma série de outros arcos e de questões interessantes sobre o programa: como esmiuçar a cidade de Nova Jersey e sua realidade social, abordar uma visão menos glamourizada da máfia suburbana e ironizar a relação da mídia e da sociedade com as figuras marginais dos personagens, para citar alguns aspectos. Contudo, esse é só o envoltório do verdadeiro drama motriz da sua história: a trajetória do complexo (e complexado) Tony Soprano, que se sente abandonado por sua mãe, castrado por sua esposa e desconectado da realidade de seus filhos — embora tenha um padrão de vida distante de uma figura vitimizada, com uma condição financeira excepcional, casos extraconjugais e uma série de outros deleites individualistas. Essa lupa colocada em seu *habitat* familiar e em como com ele se relaciona é o que movimenta a verdadeira curva dramática de *The Sopranos*, que tenta esmiuçar uma realidade presente em diversas famílias da sua época, abordando temas como o conflito entre valores religiosos e morais perante a vida cotidiana, a falência/resistência da instituição do casamento, a diferença de nível intelectual entre pais e filhos em uma família de classe média ascendente e as consequências psicológicas provenientes de uma sociedade oriunda do pós-guerra, para citar alguns.

Martin (2014, p. 88) introduz um depoimento de Kevin Reilly, envolvido com as primeiras tratativas do projeto de *The Sopranos*, na HBO. Reilly confirma a ambição dramática de *Chase*, que iria muito além de uma história sobre mafiosos, preocupando-se com um registro honesto da sociedade americana e do seu núcleo familiar, no final do século XX:

Realmente, desde o começo, David começou a falar sobre os Estados Unidos de maneira temática. Eu me lembro de uma conversa lá no

início na qual ele disse: “Veja só o que está acontecendo com este país. Antes, aqui era aquele lugar em que as pessoas entravam numa empresa sabendo que ela cuidaria de seus empregados pra sempre. Agora, ninguém cuida de ninguém. É a mesma coisa com o casamento: você sai pro trabalho e todo mundo está te pondo na linha de fogo, e daí você volta pra casa e a mulher faz de tudo pra acabar com você como homem”.

Martin (2014, p. 88) complementa: “assim, a frase do piloto de *Família Soprano* que previa toda essa perspectiva sobre o vazio cultural e espiritual que viria pela frente foi esta: ‘Ultimamente, tenho sentido que cheguei no fim. O melhor já passou’”.

A ideia de abordar o drama da família americana por meio de uma temática já tradicional em sua cinematografia — com as figuras da “máfia” e do “crime organizado” como integrantes da nação — não é à toa. A desconstrução de um arquétipo clássico é a ferramenta que Chase encontra para situar a sua história na contemporaneidade; é o mecanismo que movimenta a trama, em prol dos conflitos do *homem-personagem* com que o autor trabalha — situando a história, em termos de reconhecimento, até mesmo como um possível marco de cisão deste gênero — logo na televisão, que era tida como um meio improvável para tanto, até então, como pontua Martin (2014, p. 226): “assim como os filmes autorais dos anos 1960 e 1970 tinham feito, a revolução da TV começou invertendo as narrativas americanas clássicas: a saga do fora da lei, o drama de família, o programa policial e assim por diante”. O autor prossegue (2014, p. 110):

Não deveria causar espanto que a Terceira Era de Ouro da TV tenha começado por uma retomada desses gêneros. Havia ocorrido o mesmo processo com o cinema dos anos 1960 e 1970, e sua releitura da fuga rumo à fronteira (*Sem Destino*), das histórias de detetive (*O Perigoso Adeus*), do faroeste (*Meu Ódio Será Sua Herança [The Wild Brunch]* e *Quando os Homens São Homens [McCabe & Mrs. Miller]*), e assim por diante. Acima de tudo, nenhum outro gênero como um drama envolvendo a Máfia era mais adequado a retratar os impulsos rivais da atração e da culpa perante o capitalismo americano que impulsionaram a geração pós-guerra. A noção de que o sonho americano poderia, em seu âmago, ser uma iniciativa criminosa vibrava no cerne de trabalhos icônicos dessa era, como *Bonnie & Clyde*, *Chinatown*, *O Poderoso Chefão* e *Caminhos Perigosos*.

Família Soprano atrelava essa história a um dos temas mais poderosos da literatura pós-guerra: o horror ao subúrbio que, dos romances de Richard Yates (*Foi apenas um sonho [Revolutionary road]*) e Joseph Heller (*Alguma coisa mudou [Something happened]*) à série *Rabbit*, de John Updike, acabara representando tudo que esmagava e asfixiava a natureza essencial do homem. Em sua autoconcentração, seu tesão incessante, a gangorra entre a crueldade e o remorso, o desassossego dilacerante, Tony era — com seu Prozac e um ou dois assassinatos nas costas, mais ou menos — um descendente direto de Hary “Rabbit” Angstrom, de Updike. Em outras palavras, o zé-ninguém americano. (Tony também era a versão

distorcida de ainda outro arquétipo: “o papai da TV”. Nas palavras de Chase, era *Papai Sabe Tudo* [*Father Knows Best*]... sobre como matar gente”).

Uma porção de fatores notórios atribuem fama à série, que acaba por ganhar o rótulo de uma das precursoras da *quality tv* americana, através de publicações na mídia e de ensaios acadêmicos sobre o tema. Não só pelo seu reconhecimento por meio da crítica — espalhado entre resenhas, premiações e publicações de toda espécie — ou mesmo em função dos temas ousados que a série decidira abordar abertamente — e livre de moralismos — mas, principalmente, pelos rótulos de qualidade que o programa passa a somar em seu currículo (alguns deles, de fato, inéditos até então). Martin (2014, p. 196) relata um dos maiores feitos do programa, em sua trajetória rumo ao reconhecimento artístico:

Em fevereiro de 2001, o Museu de Arte Moderna de Nova York exibiu as duas primeiras temporadas de *Família Soprano* completas, junto com uma série de filmes denominada *Escolhidos por David Chase*. (Entre eles estavam *Inimigo Público*, *Caminhos Perigosos* e um título de *O Gordo e Magro*, *Marujos improvisados* [*Saps at Sea*]. Foi um momento de triunfo. Com curadoria de Peter Bogdanovich, o MoMA tinha desempenhado um papel crucial na elevação e na institucionalização dessa geração do cinema americano que Chase tanto admirava. (Ele homenageou essa linhagem escalando Bogdanovich no papel recorrente do terapeuta da dra. Melfi.) Posteriormente, Chase diria que ter *Família Soprano* efetivamente incluída naquele panteão — e mais tarde adicionada ao acervo permanente do museu — foi um dos momentos de maior orgulho da história da série.

O autor continua o seu depoimento, demonstrando como demais “estratos culturais elevados” não tardam a reconhecer o mesmo — o que é ilustrado neste excerto do jornal *The New York Times*, escrito por Caryn James, antes da terceira temporada do programa ter início (MARTIN, 2014, p. 196):

Como nenhum outro filme ou seriado comum de TV seria capaz, *Família Soprano* revestiu-se da textura de um épico da ficção, um equivalente contemporâneo à sequência de romances típica do século 19. Tal qual a série dos Rougon-Macquart de Zola, ou a *A comédia humana*, de Balzac, *Família Soprano* define uma cultura específica (uma Nova Jersey suburbana na virada do século), usando indivíduos complexos. E qual o problema de Tony não ser uma prostituta balzaquiana, mas um mafioso produzido pela imaginação de David Chase? Seu *status* de marginal significa uma maneira de avaliar a sociedade dominante em toda a sua selvageria e hipocrisia, ao mesmo tempo que o seriado cria uma história familiar única.

O status de obra de arte contemporânea era tão grande, que Chase se torna capa da revista *Rolling Stone*<sup>13</sup> — com o seu elenco ao fundo — antes da estreia da

<sup>13</sup> <http://www.rollingstone.com/movies/news/the-sopranos-tell-all-20010329>, acessos em maio de 2017.

terceira temporada do programa. Um fato impensável, até então, que as pessoas reconhecessem pelo nome um realizador de séries de televisão e, mais do que isso, que o alçassem ao *status* de gênio e *pop star*, a ponto de figurar como capa de uma das maiores revistas de entretenimento dos Estados Unidos. Veríamos que exemplos como os de Chase tornariam a se repetir, mais tarde, na figura de outros realizadores, como Matthew Weiner (criador de *Mad Men*) ou Vince Gilligan (criador de *Breaking Bad*). Esse tipo de confluência entre a arte e o público só a televisão poderia conferir, através da sua abrangência cultural e, agora, com o reconhecimento de sua programação como forma de arte.

### 1.5 O impacto das novas tecnologias

Como mencionado, a televisão a cabo progressivamente traz diversas mudanças à indústria norte-americana. Contudo, um outro fenômeno paralelo catalisa o processo de transformações ao final do século XX, com relação aos emissores do meio. Os Digital Video Discs (DVDs) surgem em 1995, com uma penetração de mercado célere e prolífera, contribuindo de forma capital para a disseminação do conteúdo *complexo* que viria a ser produzido naquela década — potencializando o efeito implementado pela tecnologia dos Video Cassette Recorders (VCRs), que alteraram o panorama cultural do setor por meio do consumo doméstico das obras audiovisuais. Da mesma maneira, os Digital Video Recorders (DVRs) — como o popular TiVo, ou ReplayTV — aparecem em 1999, possibilitando que o espectador grave parte da programação televisiva, de forma simples e acessível, para assistir em outro momento do seu interesse. O surgimento dessas novas tecnologias não influi apenas no comportamento do receptor — e na forma como este consome a informação — mas também influencia de forma direta o emissor, com relação à maneira que ele incorpora estes novos meios à sua realidade de produção. Machado (2011, p. 88) resume como as novas condições do mercado afetam os emissores:

Esse tipo de televisão vem sendo substituído, desde os anos 1970, quando surgiu o VHS, e mais recentemente com o advento do DVR, pelo conceito de replay. Em outras palavras, agora os conteúdos são programados para serem gravados, a partir da programação mensal das emissoras, publicada em revistas tipo TV Guide, e o receptor os vê quando quiser.

Mittel (2015, p. 123 - 135), por sua vez, ilustra como a venda de DVDs passa a alterar o consumo dos seriados televisivos:

24 particularmente se beneficiou do aluguel e das vendas de DVD, um fenômeno relativamente novo para as séries de televisão no início dos anos 2000, já que os espectadores que se inteiravam da primeira temporada através do vídeo doméstico ajudaram a aumentar a audiência da segunda temporada em raros 25%.<sup>14</sup>

Ou seja, os DVDs e os DVRs ampliam e ratificam a utilização que foi criada pelo VHS, anos antes. O aumento considerável que trazem à capacidade de armazenamento de informação em sua mídia, somado ao baixo custo, contribui diametralmente para sua popularização — em especial com relação à vasta quantidade de material oriunda de um conteúdo seriado. Com sua profusão, não parece mais uma utopia exibir um conteúdo de tamanha complexidade na televisão, que demande atenção do espectador e o obrigue a assistir a todos os episódios veiculados para adequada compreensão da história. Graças ao seu surgimento, o mercado apresenta uma tecnologia popular e acessível que permite ao usuário a fruição de todo esse conteúdo como em um filme doméstico, no qual ele escolhe o momento em que irá assistir ao produto, podendo pausá-lo, voltar atrás (ou para episódios anteriores) para repetir uma cena e ter um contato direto e modulável com o que consome. A redundância narrativa torna-se um “ruído da trama”, diante dessas novas condições de fruição; a história intrincada, que demanda engajamento e atenção do espectador, torna-se objeto de desejo — tendo em vista que, agora, ele possui as ferramentas adequadas para desfrutá-la de forma inteligível e cativante.

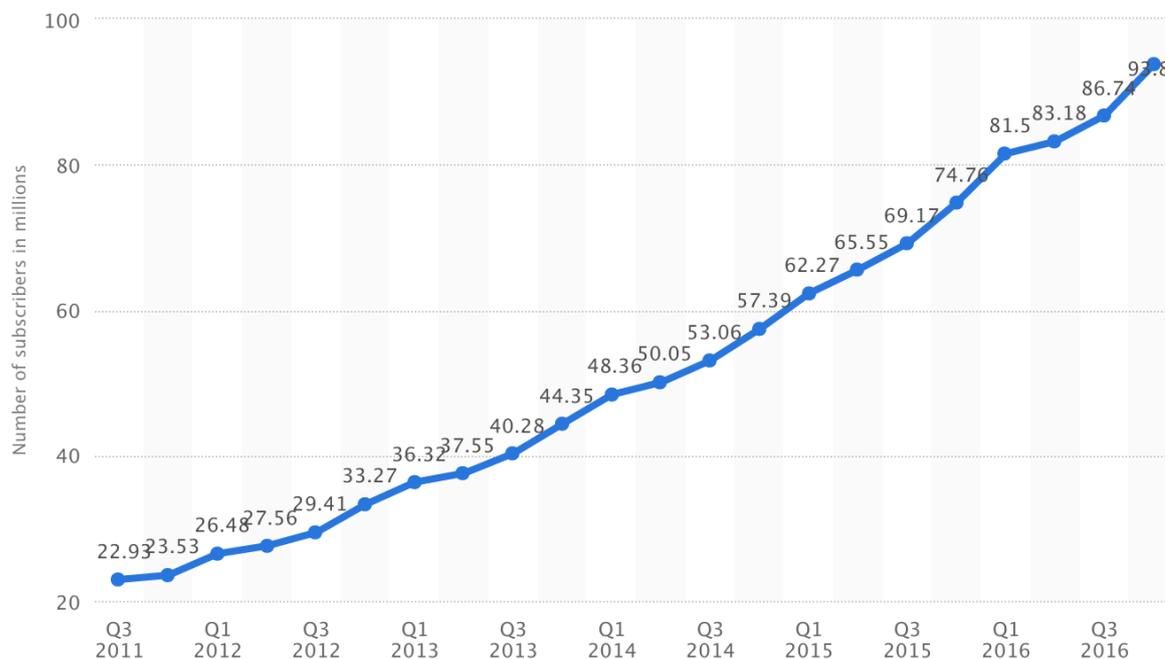
No mesmo sentido, já no século XXI, outra jovem tecnologia passa a contribuir ainda mais para a efervescência dessas modificações no que concerne aos emissores e à informação propagada pela indústria televisiva. As plataformas de *streaming on demand* — em especial aquelas que funcionam sobre o sistema de Subscription Video on Demand (SVOD) — popularizam-se rapidamente, ampliando a acessibilidade e a disponibilidade do conteúdo *complexo*. É, justamente, graças a essas duas características centrais que essa nova modalidade de distribuição de conteúdo é implementada de forma tão dinâmica. A empresa Netflix — com quase

---

<sup>14</sup> Tradução livre: “24 particularly benefited from DVD sales and rentals, a relatively new phenomenon for television series in the early 2000s, as viewers who caught up with the first season on home video helped increase second-season ratings by a rare 25%”.

100 milhões de assinantes, em 2017 — é a líder do setor, que cresce de forma contínua, com destaque para as companhias Amazon Prime e Hulu como outras duas expoentes.

Figura 1 - Número de assinantes (em milhões) da empresa Netflix com o passar dos anos



Fonte: Statista.

Na mesma linha do canal HBO, os fornecedores do serviço de *streaming on demand* usam como diferencial a criação de programação original e exclusiva. No caso da Netflix, é significativa a preponderância do conteúdo seriado em suas realizações. Conforme Oswald (2015), a empresa produziu 31 séries originais, 30 programas infantis, 12 documentários e 10 filmes de ficção, em 2016.<sup>15</sup> Esse dado é relevante não só como um indicativo da presença, em destaque, das séries nas novas tecnologias de comunicação; mas, em especial, para servir como um espectro de referência para as preferências de público — em um universo com tantas opções de programação diferente, defendendo a ideia de ebulição do tipo narrativo seriado nas primeiras décadas do século XXI, dentro do setor audiovisual. Poniewozic (2015) argumenta a respeito das mudanças no *status* do emissor — entre a televisão aberta, a televisão a cabo e os provedores de *streaming on demand* — e como cada

<sup>15</sup> <http://www.businessinsider.com/netflix-ted-sarandos-says-show-more-popular-than-hbos-game-of-thrones-2015-12>, acessos em dezembro de 2016.

um deles altera o tipo e a forma de informação que transmite, assim como a relação do receptor com esse conteúdo:

Séries da HBO como “Deadwood” — que lançaram ao mar os intervalos comerciais e as restrições de conteúdo das redes de televisão aberta — têm sido comparadas com os romances seriados [ou de folhetim] de Dickens. Assistir a uma série em *streaming* é ainda mais similar a leitura de um livro — você recebe o conteúdo de forma ilimitada e você estabelece a sua própria agenda — mas também é parecido com jogar vídeo game. A *maratona* é imersiva. É coordenada pelo usuário. Cria uma dinâmica que eu chamo de “a sucção”: a narcótica sensação de ser arrastado pela maré, de ser tragado por um programa e permanecer mergulhado nele por horas. “Continuar assistindo o próximo episódio” é o modo padrão e é tão fácil. Pode ser competitivo também. Os seus amigos estão postando o progresso deles, hora a hora, nas mídias sociais. (“Ai meu Deus #JessicaJones episódio 10!! Acordado às 3h da manhã para assistir!”) Cada episódio se torna uma nova fase a ser desbloqueada.<sup>16</sup>

Wolf (2005, p. 60), por sua vez, considera essa espécie de comportamento dos meios de comunicação como um reflexo da utilização que o público confere ao meio, o que desvela a organicidade desse processo entre o emissor e o receptor:

À medida que a abordagem funcionalista se enraíza nas ciências sociais, os estudos sobre os efeitos passam da pergunta “o que os meios de comunicação de massa fazem às pessoas?” para “o que as pessoas fazem com os meios de comunicação de massa”?

Episódios que, outrora, eram consumidos semanalmente — sempre no mesmo horário e no mesmo canal — passam a ser consumidos em sequência, consolidando-se em uma verdadeira *maratona de fruição*<sup>17</sup>, através de temporadas inteiras comercializadas em DVD, de uma vasta quantidade de episódios armazenada nos dispositivos de DVR, ou de acesso ao conteúdo completo por meio de plataformas VOD. Além disso, o conteúdo simples e redundante que reinara na televisão aberta — *digerível* para uma população em massa, que estava mais preocupada em ligar a televisão do que propriamente parar para assistir a sua

---

<sup>16</sup> Tradução livre: “HBO series like ‘Deadwood’ — which jettisoned the ad breaks and content restrictions of network TV — have been compared to Dickens’s serial novels. Watching a streaming series is even more like reading a book — you receive it as a seamless whole, you set your own schedule — but it’s also like video gaming. Binge-watching is immersive. It’s user-directed. It creates a dynamic that I call ‘The Suck’: that narcotic, tidal feeling of getting drawn into a show and letting it wash over you for hours. ‘Play next episode’ is the default, and it’s so easy. It can be competitive, even. Your friends are posting their progress, hour by hour, on social media. (‘OMG #JessicaJones episode 10!! Woke up at 3 a.m. to watch!’) Each episode becomes a level to unlock”.

<sup>17</sup> Barthes (1987) estabelece um estado de júbilo e voracidade ao termo traduzido como “fruição” (do original francês “jouissance”). O autor reflete sobre os prazeres da linguagem e sentencia (1987, p. 13): “é a aposta de uma jubilação contínua, o momento em que por seu excesso o prazer verbal sufoca e oscila na fruição”.

programação — é deixado de lado; o espectador passa a demandar um conteúdo cada vez mais complexo e desafiador, como se jogasse um jogo ao assistir aos seus programas favoritos, na tentativa de antever eventos através de sua interpretação e dedução, buscando a surpresa e a reviravolta que passa a se tornar o grande mote de séries hodiernas. Com isso, o próprio conceito da relação do público com a televisão — citado anteriormente por Wolf (2005) — passa a ser ressignificado nesse novo contexto.

### 1.6 Sobre a serialidade como conteúdo (e forma)

Ao se especular sobre a expansão/complexidade dos arcos narrativos em séries contemporâneas, é imprescindível esmiuçar tal espécie de serialização e suas manifestações na televisão, para uma adequada compreensão do que representa essa extensão do formato da história, permeando mais de um episódio no universo televisivo. Machado (2000, p. 83) conceitua a narrativa seriada da televisão:

Uma emissão diária de um determinado programa é normalmente constituída por um conjunto de blocos, mas ela própria também é um segmento de uma totalidade maior — o programa, como um todo — que se espalha ao longo de meses, anos, em alguns casos até décadas, sob a forma de *edições* diárias, semanais ou mensais. Chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua* e *fragmentada* do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o *enredo* é geralmente estruturado sob a forma de *capítulos* ou *episódios*, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por breaks para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas.

No que tange à expansão do arco narrativo, Mittel (2006) afirma que as séries de televisão têm uma estrutura que favorece a *complexidade* e o engajamento do espectador, até mesmo mais do que filmes ou livros. Isso ocorre porque a tendência das narrativas fílmicas e literárias é ser *auto-contida*, com obras que possuam histórias individuais e *autoconclusivas* — como a saga da personagem James Bond no cinema e na literatura, por exemplo. Existem exceções — tal qual a saga de Harry Potter, em ambos os meios —, mas estas não compõem a regra da maioria de seus acervos. Por sua vez, na televisão, ocorre o oposto. Por menor que seja, a tendência é que os programas desenvolvam algum arco da história entre os episódios e temporadas, possibilitando um desenvolvimento narrativo contínuo e uma quantidade maior de conteúdo produzido. As exceções se dão por meio de

séries como *The Twilight Zone* (1985 - 89), onde a serialização ocorre através de episódios *auto-contidos*, unidos apenas por sua temática.

É de praxe a comparação do modelo televisivo com o cinema, tendo em vista suas diversas afinidades. De fato, durante o surgimento do cinema como indústria, filmes seriados eram comercializados em paralelo aos demais filmes. Até o final da Segunda Guerra Mundial, inclusive, a circulação de filmes seriados não era incomum nas salas de cinema. Contudo, após o término da grande guerra e com o advento da televisão, essa espécie audiovisual perdeu espaço nas salas de exibição e teve sua produção praticamente encerrada, restando apenas a realização de filmes não-seriados — que até podiam ter continuações, mas não se caracterizavam como os filmes seriados de mais de dezena de “episódios”, com ganchos e outras ferramentas narrativas que mantinham o espectador atraído até a próxima matinê (KATZ, 1998).

Contudo, diferente do comparativo com o cinema, ao se analisar especificamente a serialização televisiva da contemporaneidade, os moldes desse fenômeno possuem maior semelhança com uma conhecida experiência da literatura: o romance de folhetim.

Uma das razões da comparação dos seriados ao romance de folhetim se dá em virtude da sua organização narrativa. O romance de folhetim desenvolve uma história ao longo de vários “capítulos”, lançados com um espaço de tempo entre eles. Um dos seus motes para manter a atenção do público ao longo do tempo é a utilização de *ganchos* (ou *cliffhangers*) ao final de cada capítulo, com o intuito de deixar o leitor ansioso pela resolução do conflito — que só se dará na semana seguinte, por exemplo, através do próximo capítulo. Tanto o cinema quanto a televisão fazem mão desse recurso narrativo — mormente através dos seriados, em ambos os meios, mas também em séries episódicas e híbridas, na televisão, em certo grau. Martin (2014, p. 84) ironiza como o modelo de produção de uma narrativa seriada, nestes novos tempos, seria similar ao processo de redação dos romances de folhetim — contudo, com um agravante:

Com frequência, assim que uma temporada tem início e os roteiristas inevitavelmente atrasam a criação de mais material, os roteiros são escritos, gravados e vão ao ar antes que os acontecimentos de dois ou três episódios adiante estejam bem decididos. Mais uma vez, o romance de folhetim é seu análogo mais próximo, e Dickens não contava com um exército de

blogueiros e vigilantes da recapitulação prontos para cair de pau assim que um personagem sumia de repente ou mudava de nome no meio da história.

Alguns novos modelos seriados — que surgem nas plataformas de *streaming on demand*, a partir de 2013 — entregam, de forma conjunta, todos os episódios de uma mesma temporada, para que o consumidor os usufrua de acordo com sua vontade e disponibilidade. Esse formato abre mão do conceito de “evento” criado na televisão — com data de estreia e conectando todos os espectadores ao mesmo tempo, em torno de um acontecimento; mas possibilita um controle maior do espectador sobre o conteúdo, permitindo que ele desvende o desenrolar da história conforme a sua disposição, possibilitando um grau de engajamento profundo com o material — pois ainda se utiliza de *ganchos* entre os episódios, que conduzem o espectador a um consumo em *maratona* (ou *binge-watching*), capítulo atrás de capítulo, com o intuito de fomentar a sua ânsia em desvendar os eventos da história. Em uma analogia, é como se o romance de folhetim tivesse se tornado um romance inteiro, disponibilizado para que o público consuma cada capítulo conforme a sua vontade, afastando a ansiedade da expectativa e a espera pelo evento de divulgação de cada trecho. Contudo, tanto o evento de lançamento quanto a expectativa pela continuação passam a se dar através das estreias de temporada — e não mais dos episódios — até o desfecho final da história.

Outro ponto que reforça a ideia da aproximação deste conteúdo com o universo da literatura, até mesmo mais do que o do cinema, é o conceito de autoria da obra audiovisual. Em geral, as séries de televisão têm a sua autoria creditada ao criador da história — geralmente conhecido como *showrunner*, englobando as funções de roteirista, diretor e produtor — que constrói as personagens e decide o seu destino na trajetória da série, orientando a equipe de roteiristas e passando as diretrizes do programa para todos os diretores que irão realizar os episódios — estes, figuras secundárias que apenas executam a visão do *showrunner*. Ou seja, o conceito de “autor” em séries de televisão está mais atrelado à pessoa que desenvolve a história, portanto uma espécie de escritor/roteirista; diferente do cinema, onde a figura do “autor” é atribuída ao diretor da obra, conforme historicamente consagra a crítica francesa. Dessa forma, mais uma vez se estabelece uma analogia entre a autoria de um escritor de um romance e do

roteirista de um seriado televisivo, mais do que do diretor de um filme e dos diretores de uma série.

Ainda que qualquer seriado televisivo possua mais de um autor — em virtude da grande quantidade de conteúdo elaborada — o status de criador e de mentor deste universo (concentrados na figura do *showrunner*) costuma ser de uma assinatura particular e, boa parte das vezes, até mesmo autocrática. Martin (2014, p. 99) traça uma analogia que ilustra com precisão a figura do *showrunner-autor*, ao versar sobre o papel dos demais roteiristas contratados para ajudá-lo na condução da história, nas séries de televisão:

A melhor analogia pode ser a do projetista que é incumbido de desenhar apenas um pequeno elemento — por exemplo, um candelabro — na grande catedral de um arquiteto. Ele pode encontrar maneiras satisfatórias de se expressar, e pode inclusive receber algum tipo de reconhecimento por parte de entusiastas por candelabros, o que talvez o ajude a alavancar sua carreira, mas, em última instância, não passa de um elemento para iluminar a obra do Mestre. Isso confere ao *showrunner* — que, evidentemente, sabe qual é a sua visão melhor do que qualquer outro — um imenso poder de rejeitar e abençoar. O sonho supremo é encontrar roteiristas que contribuam com algo absolutamente novo para o universo que ele criou, que lhe ofereçam exatamente o que ele quer, mas que ele mesmo nunca poderia ter imaginado. “É aí que você fica com aquela cara de idiota”, descreve Milch.

Machado (2000) entende que existem três tipos principais de narrativas seriadas na televisão: (1) de construção *teleológica*, representadas pelas “séries”; (2) de emissões autônomas, mas com repetição de personagens e de situações narrativas — conhecidas como “seriados”; e (3) de emissões autônomas, onde só há repetição do espírito geral da história ou da temática — referidas como “séries de antologia”. A partir desses três modelos principais, uma porção de narrativas híbridas seriam possíveis.

Grande parte das séries de televisão (*lato sensu*) são híbridas, nos Estados Unidos da atualidade; contudo, há quem defenda (MITTEL, 2015; MARTIN, 2014; THOMPSON, 1997; GARCÍA MARTÍNEZ, 2012) uma predominância da expansão narrativa entre capítulos/episódios — que fazem mão de *ganchos*, de um maior desenvolvimento das personagens e de uma maior complexidade narrativa, que faz proveito das tecnologias insurgentes e das novas configurações do mercado a partir dos anos 70, atingindo um ápice em meados da virada do milênio. Sua

caracterização, no entanto, talvez seja mais complexa do que a alcunha de um “híbrido” entre *séries* e *seriados*, conforme a classificação de Machado.

A grande maioria das narrativas seriadas da televisão contemporânea tem um processo de produção bastante similar. Depois de apresentada a proposta geral da série para a rede de televisão, realiza-se um episódio piloto — que serve como um teste inicial da recepção da audiência com relação ao conteúdo desenvolvido. Se a recepção for positiva, a emissora costuma firmar um acordo para o desenvolvimento da primeira temporada e de todos os seus episódios — salvo exceções, em uma escala aproximada de 13 ou 21 episódios, conforme a rede — de sinal fechado ou aberto, respectivamente.

Ou seja, os roteiristas não trabalham apenas com o binômio “episódios/capítulos” e “arco geral da série”. Outra unidade fundamental desse processo de criação é a “temporada”, que acaba por formar um arco narrativo próprio — com começo, meio e fim dentro da história geral, já que o processo de produção se organiza dessa forma. Quando a equipe de roteiristas e produtores se reúne para criação do conteúdo, os seus esforços estão concentrados para a realização de uma temporada — eles não sabem, com certeza, por mais quantas temporadas o programa perdurará (pois essa é uma decisão que parte da rede televisão, relacionada a diversas variáveis no que diz respeito ao programa). Dessa forma, empenham-se na criação narrativa de uma temporada, que permita o desenvolvimento da história, resolva determinados conflitos e faça a trama caminhar em direção gradual ao seu fim. Da mesma forma que episódios compõem uma história maior, também as temporadas compõem essa mesma história, em uma outra segmentação/dimensão narrativa — poderíamos fazer uma analogia entre as temporadas e os “atos narrativos”, comuns na estrutura dramática. É palpável sua relevância como fator de classificação, tendo em vista o *modus operandi* do processo de produção — que está diretamente correlacionado ao desenvolvimento do conteúdo. Em suma, a equipe “pára” para criar e gravar uma série temporada por temporada, e não episódio por episódio.

Um exemplo cristalino da necessidade de ampliação desse campo de classificação são programas como *True Detective* (2014 até o presente), que se assemelham às *séries de antologia* mencionadas por Machado (2000); porém, suas

temporadas — e não seus episódios — é que são de caráter *antológico* (não guardando relação entre personagens e situações dramáticas, apenas de temática geral). Seus episódios, no entanto, organizam-se no formato de *série*, dentro de cada temporada. Da mesma forma, uma série como *Breaking Bad* (2008 - 13). Seu foco na extensão da narrativa entre episódios é tão grande, que seria difícil defender um hibridismo entre o formato de série e seriado para esse programa — se algum espectador decidir assistir a um de seus episódios de forma avulsa, sua fruição será mínima, tendo em vista a necessidade de compreender todos os conflitos que até ali se desenrolaram, carentes de um grau de redundância que o programa parece não possuir. Da mesma forma, afirmar que o desenrolar de sua história se daria estritamente no formato de *série* (em fluxo contínuo, como em uma novela) pode ser inadequado — tendo em vista a presença de algum grau de repetição e de fechamento de arcos ao longo dos episódios, que são mais bem compreendidos ao longo da temporada (e não, necessariamente, ao longo de toda a série). Portanto, uma afirmativa possível seria que *Breaking Bad* representa um híbrido entre a narrativa das *séries* e dos *seriados* no âmbito de suas temporadas, mas não de seus episódios. Dessa forma, a classificação de Machado (2000) permanece pertinente, com a ressalva de se explicar o mecanismo narrativo aplicado a episódios ou a temporadas.

Ainda com relação às classificações do conteúdo televisivo, é importante destacar a controvérsia etimológica para descrever a narrativa seriada como “série” ou “seriado”. Alguns autores adotam interpretação diversa a de Machado com relação ao significado das duas expressões. Esse é o caso de Gerbase (2014, p. 41):

É importante tentar estabelecer, logo no início desta reflexão, a fronteira entre séries e seriados. Esses conceitos ainda estão em construção e podem originar mal entendidos. No âmbito desse ensaio, seriado é um produto audiovisual baseado em uma história longa, que é contada ao longo de vários episódios que se sucedem em ordem pré-estabelecida. É praticamente impossível acompanhar a narrativa se o espectador não estiver presente desde o primeiro episódio. Seria como entrar num filme de longa-metragem tradicional depois de meia-hora de projeção. Alguns exemplos de seriados bem sucedidos: *Twin Peaks*, *Homeland*, *Breaking Bad*, *House of Cards*, *Mad Men* e *Downton Abbey*.

Já uma série é constituída por pequenas histórias com começo, meio e fim, vividas por um grupo de personagens fixos, normalmente compartilhando um mesmo espaço de atuação (um edifício, uma cidade, um escritório). O espectador pode acompanhar qualquer episódio, em qualquer

ordem, embora, é claro, o objetivo seja torná-lo fiel à série como um todo. As séries também são divididas em temporadas. Alguns exemplos de séries bem sucedidas: *Friends*, *Sex & The City*, *Office* e *The Big-Bang Theory*.

Tendo em vista a corriqueira confusão entre os termos “série” e “seriado” — no que tange à descrição da estrutura narrativa do programa —, este trabalho não adotará distinção semântica entre as duas expressões. Ou seja, sempre que as expressões “série” ou “seriado” forem usadas, a intenção do autor é fazer menção a um “programa seriado”, independente do formato de seu enredo — se dotado de uma estrutura procedimental, ou de arcos longos que perpassem seus episódios. Será dado o mesmo tratamento às expressões “episódio” ou “capítulo”, não estabelecendo distinção com relação à estrutura narrativa do referido programa.

## CAPÍTULO 2 | PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para estabelecer os procedimentos metodológicos deste trabalho, é preciso contextualizar o problema de pesquisa e os objetivos pretendidos através de uma investigação empírica, que tomará forma a seguir. Ao observar o universo dos seriados norte-americanos, uma imensa variedade de programas é percebida, em uma indústria que produz centenas de novos *shows* anualmente. Dessa forma, tendo em vista a impossibilidade de manusear com eficiência tamanho espectro, a abordagem escolhida para a presente dissertação será **qualitativa**, com enfoque em um *corpus* reduzido, mas representativo, das séries de televisão estadunidenses.

Para realizar esse tipo de seleção do *corpus* de trabalho, primeiro é necessário estabelecer um **critério qualitativo (1)** constatável — neste caso, escolheu-se a curadoria da Academy of Television Arts & Sciences (ATAS) —, que depure o vasto espectro de obras à disposição. Da mesma forma, também é necessário estabelecer um **recorte de tempo (2)** — no caso, as últimas três décadas — para aplicação desse processo de seleção e de sua respectiva análise evolutiva.

Passada a primeira etapa de identificação dos programas, deve-se refinar o *corpus* inicial para, finalmente, estabelecer o *corpus* definitivo de trabalho. Para tanto, mais uma vez, é necessário estabelecer um (segundo) **critério de seleção (3)** — um sistema híbrido composto tanto pelas temáticas desenvolvidas em cada história, quanto pelo espectro de tempo no qual os programas estão situados. Findo o segundo momento de depuração, obtém-se o *corpus* de trabalho final.

Com o objeto de estudo bem delineado, será estabelecida uma **metodologia de análise (4)** — baseada majoritariamente no conceito de *step-outline*, desenvolvido por McKee (2006) e na visualização gráfica dos arcos narrativos de uma série, criada por Johnson (2012) — do material audiovisual para, em seguida, traçar-se uma análise de conteúdo dos programas selecionados.

Dessa forma, retomando o estratagema mencionado, os procedimentos metodológicos que orientam esta investigação possuem as seguintes etapas:

1. Estabelecer um **critério qualitativo** relevante — a curadoria da ATAS —, que possibilite analisar um *corpus* de séries dramáticas norte-americanas representativas do período correspondente a três décadas, entre os anos de **1986 e 2015**.
2. Utilizando o *corpus* inicial estabelecido (de 30 anos/títulos), comparar os programas entre si conforme a sua **temática** abordada, visando encontrar representantes homogêneos de três momentos distintos, que assim convencionamos: o “final do século XX”, entre 1986 e 1995; a “transição entre séculos”, compreendida entre 1996 e 2005; e o “início do século XXI”, situado entre 2006 e 2015.
3. Escolhidos, ao total, **três representantes** dos períodos supracitados, desenvolver uma análise dos **cinco primeiros episódios** de cada um desses programas — um extrato razoável, que permita avaliar a serialidade entre seus episódios e os desdobramentos dos eventos narrativos, arcos, personagens etc. — por meio dos seguintes critérios, que constituem a **metodologia de análise**: transcrever os episódios para o formato de texto, reduzindo sua estrutura narrativa para o formato de *step-outline* (popularmente conhecida como *escaleta*), como definida por McKee (2006). Esse mecanismo visa identificar e rotular as principais ações narrativas de cada sequência cênica, registrando cada uma (como “linhas narrativas”) ao longo do tempo transcorrido no episódio. Isso permitirá fazer uma análise do desenvolvimento temporal dos eventos e de suas camadas narrativas presentes no desenrolar da história. Além disso, transpor a *step-outline* de cada episódio para uma grade em forma de gráfico, similar à realizada por Johnson (2012), em sua metodologia de análise do conteúdo seriado — apresentando a presença de cada linha (eixo vertical) disposta no tempo transcorrido do episódio (eixo horizontal).
4. Elaborar uma **análise de conteúdo**, em forma de texto, utilizando os elementos identificados no estudo dos episódios. Contextualizando, se necessário, elementos históricos ou da cadeia produtiva dos seriados observados.

Especificadas as etapas dos procedimentos metodológicos desenvolvidos para este projeto, dá-se início à sua realização.

## 2.1 Seleção do *corpus* inicial de trabalho

Para estabelecer um *corpus* adequado, que simbolize o período de transição do novo milênio, é preciso selecionar um extrato representativo que diga respeito aos diferentes momentos desse espaço de tempo em mutação. Consideramos razoável dar início ao recorte a partir do ano de 1986, avançando a apreciação até o ano de 2015. Dentro desse escopo de três décadas, entendemos que — conforme a revisão da literatura realizada, no que concerne à narrativa seriada — faz-se uma divisão de três momentos significativos dentro da televisão americana, que poderíamos chamar de: “o final do século XX”, com a derrocada de antigos mecanismos da indústria; “o período de transição entre séculos”, onde alterações significativas na tríade “emissor, receptor e mensagem” começam a ganhar proeminência; e, por fim, “o início do século XXI”, momento em que as novas configurações firmam-se e passam a agir de forma determinante no mercado, criando novos dogmas que permanecem até o presente momento, em 2017.

Cada um desses períodos guarda características próprias com relação ao processo de comunicação como um todo. Contudo, para uma análise apropriadamente densa, entende-se como enfoque central dessa pesquisa a investigação no que concerne ao conteúdo produzido através dessas séries — desenvolvido por meio de suas estruturas narrativas. Para tanto, como já mencionado, optou-se por um processo de seleção com base em um **padrão qualitativo**, ancorado por uma **curadoria externa**, que fosse significativa em seu caráter de processo seletivo.

É do nosso entendimento que a premiação do Primetime Emmy Awards leve em consideração os itens supracitados como padrão de seleção. É virtuosa a análise sobre a repercussão crítica desses produtos, através da ATAS, tendo em vista o caráter unificado da sua avaliação (como parâmetro de pesquisa) ao se investigar o conteúdo serializado. Ou seja, não importa se o material foi produzido para televisão ou para a internet; indifere se a sua narrativa é teleológica ou procedimental; não é relevante se foi consumido através do aparelho de televisão, de um computador ou

de um *tablet*; tampouco é fator determinante, *per se*, o grau de investimento financeiro, ou se o programa é assistido por um vasto público de massa ou um seletivo grupo de nicho. Todas as obras encontram-se em condições de igualdade por meio deste parâmetro homogêneo. O único fator preponderante é o conteúdo do programa e a sua importância no recorte de tempo estabelecido pela premiação, conforme a ponderação dessa entidade especializada.

Alguns fatores de análise mais tradicionais — como os indicativos de popularidade conforme medição da audiência televisiva — não comportam um extrato realista da relevância de um determinado programa no imaginário cultural da sociedade, assim como um espectro verdadeiro de receptores que se engajam com o conteúdo na atualidade. Martin (2014, p. 113) afirma categoricamente: “Os índices brutos de audiência deixam de ser o parâmetro mais sagrado de todos no mundo da TV. E foram substituídos por algo muito menos quantificável: marca. Falatório”. Para exemplificar a complexidade do fluxo dessa espécie de conteúdo — e as diferentes formas de engajamento emergentes — Machado (2011, p. 92) narra um breve relato sobre seus estudos, com enfoque na série *Lost* (2004 - 10):

Para começar, Albuquerque observa, baseado em estatísticas jornalísticas, que o programa foi visto mais na internet do que na televisão (aberta ou a cabo). As comunidades de fãs interferiram de diversas maneiras na evolução do programa. Grupos de fanáticos pela série gravavam os episódios que eram exibidos no começo da noite nos EUA e Canadá, passavam a noite legendando o programa em diversas línguas e na manhã seguinte o disponibilizavam para todo o mundo na internet. Sites, blogs e comunidades de relacionamento se comunicavam ao vivo antes e depois da emissão dos episódios, seja para comentar cada episódio exibido, seja para tentar prever os próximos acontecimentos, atividade que evidentemente não dispensava a atuação corrosiva dos spoilers, que muitas vezes tinham acesso a cenas “vazadas”. “Trata-se de um processo intensamente colaborativo e competitivo, no qual a disponibilização de informações e interpretações se faz objeto de uma intensa disputa por status” (Albuquerque, 2010, p. 478).

Portanto, utilizar o Primetime Emmy Award como critério de seleção significa incorporar neste processo os diversos fatores complexos que envolvem o conceito de qualidade dos programas televisivos. A título ilustrativo, utilizando o guia de regras e procedimentos da 67ª edição<sup>18</sup> (do ano de 2015), o processo de seleção para consagrar o programa vencedor na categoria de “melhor série dramática”<sup>19</sup> é

<sup>18</sup> Tradução livre: “Primetime Rules and Procedures - 67th Primetime Emmy® Awards”.

<sup>19</sup> Tradução livre: “Outstanding Drama Series”. Deu-se preferência à categoria de “Melhor Série Dramática”, em vez de “Melhor Série Cômica” (“Outstanding Comedy Series”) da premiação. As

democrático, extenso e em profundidade. Em um primeiro momento, são enviadas as cédulas de votação para todos os mais de 22 mil membros da ATAS para que elenquem até dez programas para competir nessa categoria. De todos os títulos mencionados, apenas os sete mais votados serão finalistas — o número de indicados é extensível até nove concorrentes, caso o oitavo e/ou o nono título mais votado consiga(m) atingir um percentual de, no mínimo, 98% de menção entre todos os votantes. Após a indicação dos finalistas, somente os membros ativos da ATAS poderão escolher o seu título preferido, sendo que todos os votantes que possuírem conflito de interesse na categoria estão excluídos do processo seletivo.

Na “Figura 2” estão os 30 vencedores do Primetime Emmy Award de melhor série dramática de 1986 a 2015:

Figura 2 - Vencedores do Primetime Emmy Awards na categoria "Melhor Série Dramática" de 1986 a 2015

| ANO  | SÉRIE                         | EMISSORA |
|------|-------------------------------|----------|
| 1986 | Cagney & Lacey (1981 - 88)    | CBS      |
| 1987 | L.A. Law (1986 - 94)          | NBC      |
| 1988 | Thirtysomething (1987 - 91)   | ABC      |
| 1989 | L.A. Law (1986 - 94)          | NBC      |
| 1990 | L.A. Law (1986 - 94)          | NBC      |
| 1991 | L.A. Law (1986 - 94)          | NBC      |
| 1992 | Northern Exposure (1990 - 95) | CBS      |
| 1993 | Picket Fences (1992 - 96)     | CBS      |
| 1994 | Picket Fences (1992 - 96)     | CBS      |
| 1995 | NYPD Blue (1993 - 05)         | ABC      |
| 1996 | ER (1994 - 09)                | NBC      |
| 1997 | Law & Order (1990 - 10)       | NBC      |
| 1998 | The Practice (1997 - 04)      | ABC      |
| 1999 | The Practice (1997 - 04)      | ABC      |
| 2000 | The West Wing (1999 - 06)     | NBC      |

---

razões que motivaram essa escolha estão relacionadas aos autores de referência deste trabalho, que enfocam suas pesquisas na narrativa dramática, majoritariamente.

|      |                                       |          |
|------|---------------------------------------|----------|
| 2001 | The West Wing (1999 - 06)             | NBC      |
| 2002 | The West Wing (1999 - 06)             | NBC      |
| 2003 | The West Wing (1999 - 06)             | NBC      |
| 2004 | The Sopranos (1999 - 07)              | HBO      |
| 2005 | Lost (2004 - 10)                      | ABC      |
| 2006 | 24 (2001 - 10)                        | FOX      |
| 2007 | The Sopranos (1999 - 07)              | HBO      |
| 2008 | Mad Men (2007 - 15)                   | AMC      |
| 2009 | Mad Men (2007 - 15)                   | AMC      |
| 2010 | Mad Men (2007 - 15)                   | AMC      |
| 2011 | Mad Men (2007 - 15)                   | AMC      |
| 2012 | Homeland (2011 até o presente)        | Showtime |
| 2013 | Breaking Bad (2008 - 13)              | AMC      |
| 2014 | Breaking Bad (2008 - 13)              | AMC      |
| 2015 | Game of Thrones (2011 até o presente) | HBO      |

Fonte: Academy of Television Arts & Sciences.

Nota: as emissoras da televisão aberta estão hachuradas em azul e, em vermelho, as emissoras da televisão a cabo.

É perceptível a hegemonia das redes de televisão a cabo nos últimos nove anos, assim como o domínio das redes de televisão aberta em todos os anos anteriores da premiação, inclusive entre as edições que precedem o ano de 1986 — com exceção da cerimônia de 2004, quando a consagração do canal HBO entra para a história como a primeira vitória de uma rede de televisão a cabo na categoria.

Essa proporção se mantém similar também entre os demais finalistas à melhor série dramática. A partir do ano de 2008, as redes de televisão a cabo são indicadas em maior número do que as redes de televisão aberta e, de 2011 em diante, as redes de televisão aberta mantêm apenas um título finalista por premiação. Por sua vez, em 2013 e 2014 a Netflix recebe indicação na categoria por *House of Cards* (2013 até o presente), tornando-se a primeira empresa de entretenimento da internet a ser indicada ao prêmio. Em 2015, é duplamente

nomeada por *Orange is the New Black* (2013 até o presente) e, mais uma vez, por *House of Cards*.

## 2.2 Seleção do *corpus* definitivo de trabalho

A partir da seleção inicial do *corpus* de trabalho, que inclui 17 obras seriadas distintas, será feito um novo processo seletivo para depurar o objeto de estudo. Esta segunda etapa de seleção se dará através da ponderação simultânea de dois critérios: a classificação da **temática** dessas 17 obras e o **espaço de tempo** em que elas se encontram situadas, para selecionar três programas remanescentes que sejam os representantes mais homogêneos dos três momentos diferentes a serem analisados — o “final do século XX” (1986 - 95), o “período de transição interséculos” (1996 - 05) e o “início do século XXI” (2006 - 15). É importante ressaltar que essa divisão temporal é feita por aproximação e não é exaustiva/definitiva. As características individuais dos programas situados nesses recortes de tempo precisam ser levadas em consideração e assim o serão, a partir da análise individual a seguir.

### 2.2.1 Temática: um critério relevante

A escolha da temática como um critério de seleção é um primeiro passo para a catalogação desse conteúdo, seguido por sua análise. A um determinado conjunto de temáticas e motivações pode-se atribuir a ideia de “gênero narrativo” — um sistema dividido em “núcleos de significação coerentes”, como conceitua Machado (2000, p. 29). Contudo, evita-se atribuir categoricamente a expressão “gênero” ao rotular as diferentes nuances do *corpus* inicial de trabalho, tendo em vista a extensa discussão etimológica em torno da palavra. Conseqüentemente, seria necessária uma longa construção argumentativa à parte para sua adequada aferição, desvirtuando o foco da presente pesquisa. Sendo assim, dá-se preferência à expressão “temática”, como trabalhada por Tomachevski (1976) — quando compara a expressão ao “gênero literário”, permitindo uma caracterização mais ampla e desprovida da mesma controvérsia dos motivos que conduzem o desenvolvimento de uma obra. Entretanto, antes de atribuir-se a classificação temática a cada uma das obras, é importante destacar a relevância desse tipo de classificação e da

organização do conteúdo televisivo através de um sistema de gêneros narrativos, que justificam essa abordagem de pesquisa.

Como rememora Machado (2000), apesar da crítica estruturalista e do pensamento pós-moderno repudiarem a ideia de “gênero” — sob o pretexto de se tratar de uma abordagem anacrônica ou irrelevante — somos partidários do entendimento de Bakhtin (1987) a respeito do tema, que enxerga o gênero (literário) como a essência estrutural da obra, permitindo analogia perante as narrativas audiovisuais. O autor compreende o gênero como uma força aglutinadora, que estabiliza as forças presentes dentro de uma determinada linguagem. Ou seja, uma forma característica de organizar as ideias dentro do que se está analisando. Machado (2000, p. 29) ratifica:

Investigações empíricas têm demonstrado que tanto a produção quanto a recepção televisual continuam se baseando fortemente em núcleos de significação coerentes, como os gêneros e os programas. Em outras palavras, os programas e os gêneros continuam sendo os modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural.

Para esclarecer ainda mais a ideia da construção do gênero através da articulação de diferentes temáticas, Tomachevski (1976, p. 200) estabelece:

Criam-se classes particulares de obras (os gêneros) que se caracterizam por um agrupamento em torno daqueles procedimentos perceptíveis, chamados traços do gênero.

Esses traços podem ser muito diferentes e se relacionar em função de qualquer aspecto da obra literária. É suficiente que apareça uma nova disposição, um certo sucesso (por exemplo, policial), e logo surgem as imitações, cria-se um gênero de novelas cujo traço fundamental é a descoberta do crime pelo detetive, isto é, um certo tema. Estes gêneros temáticos são abundantes na literatura de intriga.

Na “Figura 3” estão as temáticas desenvolvidas nos programas listados até então. Em virtude do hibridismo de diversos títulos presentes na lista, tomamos a liberdade de destacar o tema de maior proeminência em uma coluna à parte, listando todos os demais temas identificados em uma segunda coluna, a qual classificamos como “temáticas secundárias”. Essa classificação foi designada levando em consideração a forma como as redes de televisão apresentavam o conteúdo desenvolvido por seus programas, assim como a maneira com que a imprensa especializada abordava estes seriados:

Figura 3 - Temáticas primárias e temáticas secundárias

| ANO  | SÉRIE                           | TEMÁTICA PRIMÁRIA | TEMÁTICAS SECUNDÁRIAS                                |
|------|---------------------------------|-------------------|--|
| 1986 | Cagney & Lacey (1981 - 88)      | Policial          | Detetive, Mistério, Melodrama, Protagonismo Feminino |
| 1987 | L.A. Law (1986 - 94)            | Drama Jurídico    | Policial   |
| 1988 | Thirtysomething (1987 - 91)     | Drama Familiar    | Melodrama  |
| 1989 | L.A. Law (1986 - 94)            | Drama Jurídico    | Policial   |
| 1990 | L.A. Law (1986 - 94)            | Drama Jurídico    | Policial   |
| 1991 | L.A. Law (1986 - 94)            | Drama Jurídico    | Policial   |
| 1992 | Northern Exposure (1990 - 95)   | Drama Médico      | Melodrama  |
| 1993 | Picket Fences (1992 - 96)       | Drama Familiar    | Melodrama  |
| 1994 | Picket Fences (1992 - 96)       | Drama Familiar    | Melodrama  |
| 1995 | <b>NYPD Blue (1993 - 05)</b>    | Policial          | Crime, Drama Familiar                                |
| 1996 | ER (1994 - 09)                  | Drama Médico      | Melodrama  |
| 1997 | Law & Order (1990 - 10)         | Drama Jurídico    | Policial   |
| 1998 | The Practice (1997 - 04)        | Drama Jurídico    | -  |
| 1999 | The Practice (1997 - 04)        | Drama Jurídico    | -  |
| 2000 | The West Wing (1999 - 06)       | Drama Político    | -  |
| 2001 | The West Wing (1999 - 06)       | Drama Político    | -  |
| 2002 | The West Wing (1999 - 06)       | Drama Político    | -  |
| 2003 | The West Wing (1999 - 06)       | Drama Político    | -  |
| 2004 | <b>The Sopranos (1999 - 07)</b> | Crime             | Drama Familiar, Policial                             |
| 2005 | Lost (2004 - 10)                | Aventura          | Suspense   |
| 2006 | 24 (2001 - 10)                  | Ação              | Suspense   |
| 2007 | <b>The Sopranos (1999 - 07)</b> | Crime             | Drama Familiar, Policial                             |
| 2008 | Mad Men (2007 - 15)             | Drama             | Drama Familiar                                       |
| 2009 | Mad Men (2007 - 15)             | Drama             | Drama Familiar                                       |
| 2010 | Mad Men (2007 - 15)             | Drama             | Drama Familiar                                       |
| 2011 | Mad Men (2007 - 15)             | Drama             | Drama Familiar                                       |
| 2012 | Homeland (2011 até o presente)  | Suspense          | Drama Político                                       |
| 2013 | <b>Breaking Bad (2008 - 13)</b> | Crime             | Drama Familiar, Policial                             |
| 2014 | <b>Breaking Bad (2008 - 13)</b> | Crime             | Drama Familiar, Policial                             |

|      |                                       |          |       |
|------|---------------------------------------|----------|-------|
| 2015 | Game of Thrones (2011 até o presente) | Fantasia | Épica |
|------|---------------------------------------|----------|-------|

Fonte: O autor (2016).

### 2.2.2 Escolha do *corpus* definitivo

Ao se comparar os seriados premiados com a distinção de “melhor série dramática”, nos últimos 30 anos, ganha destaque um fator comum: três dessas séries possuem elementos relacionados — em um grau significativo — às temáticas *crime*, *policial* e *drama familiar*. São elas: *NYPD Blue* (1993 - 05), *The Sopranos* (1999 - 07) e *Breaking Bad* (2008 - 13). O período onde cada uma das narrativas se inicia e é condecorada com o Emmy coincide com os segmentos delimitados em nosso recorte de tempo, abarcando as três etapas a serem analisadas no projeto. As demais vencedoras, por sua vez, são de temáticas distintas e segmentadas, em sua maioria: *fantasia*, *épica*, *suspense*, *aventura*, *ação*, *drama político*, entre outros. Há poucas temáticas que se mostram populares e comuns a mais de um programa, como o *drama jurídico* — em *L.A. Law* (1986 - 94), *Law & Order* (1990 - 10) e *The Practice* (1997 - 04); ou o drama médico, em *Northern Exposure* (1990 - 95) e *ER* (1994 - 09) — mas, em nenhum desses casos, a temática se mostrou presente ao longo das três décadas, tornando-se proeminente apenas em um escopo menor de tempo.

Com relação ao número de indicações e vitórias na categoria de melhor série dramática do Primetime Emmy Awards, *NYPD Blue* (criada em 1993) concorre ao prêmio nos anos de 1994, 1995 (vencedora), 1996, 1997, 1998 e 1999. Totalizando seis indicações e uma premiação por suas doze temporadas, sendo encerrada apenas em 2005 — passando os seus últimos seis anos sem menção na respectiva categoria. *The Sopranos* (criada em 1999) participa da disputa já em 1999 (ano da última indicação de *NYPD Blue*) e também nos anos de 2000, 2001, 2003, 2004 (vencedora), 2006 e 2007 (novamente vencedora, no ano de sua última temporada). Totalizando sete indicações e duas premiações para todas as suas seis temporadas (sua última temporada teve 21 episódios, em vez dos tradicionais treze, sendo exibida em 2006 e 2007); *Breaking Bad*, por sua vez, é criada em 2008 e recebe menção na categoria em 2009 (na cerimônia posterior à última aparição de *The*

Sopranos), 2010, 2012, 2013 (vencedora) e 2014 (vencedora); sendo indicada cinco vezes e premiada em duas ocasiões, tendo recebido menção por todas as suas cinco temporadas (a última temporada teve 16 episódios, em vez dos tradicionais treze).

### **2.3 Breve contextualização do *corpus* definitivo**

Os três seriados que abordam o drama policial, familiar e o crime não compartilham apenas a temática em comum, mas cada um deles se situa em um lugar específico no tempo, ao analisarmos suas vitórias nos anos de 1995 (NYPD Blue), 2004 e 2007 (The Sopranos) e 2013 e 2014 (Breaking Bad). Os programas estreiam em um intervalo de tempo consideravelmente similar — seis anos entre o início de NYPD Blue (1993) e de The Sopranos (1999); nove anos entre The Sopranos (1999) e Breaking Bad (2008).

Cada um dos programas guarda características relevantes com relação a todos os fatores ponderados até então dentro do espectro comunicacional, no que diz respeito ao espaço de tempo no qual estão situados. NYPD Blue é uma série criada em 1993, com algumas características que reafirmam o cenário anteriormente associado ao século XX. Por exemplo, sua produção é realizada por um canal de televisão aberta (ABC) e as protagonistas da narrativa são policiais de Nova Iorque, figuras tradicionalmente associadas a uma carga moral positiva na sociedade americana. É verdade que a sua representação vem acompanhada de um viés crítico, ao demonstrar uma faceta humanizada, repleta de fragilidades e desvios de conduta. Contudo, ainda que a sua interpretação não seja idealizada ou incorra em maniqueísmo, o tom moralista das entidades policiais que se vêem de “mãos atadas” por um sistema burocrático e injusto e que, como mecanismo de catarse, apelam à máxima maquiavélica “dos fins que justificam os meios”, em busca de justiça, acaba por sacramentar a faceta heróica de sua narrativa. Ainda assim, nem todas as suas características reafirmam o estereótipo das séries “pré-era de ouro”. Com relação à estrutura narrativa procedimental e episódica, sua trama híbrida denota concretos sinais de dilatação dos arcos narrativos. Portanto, uma análise mais profunda se faz necessária para determinar se, neste campo, encontramos uma descontinuidade no

que tange ao corriqueiro cenário “das séries do século XX”, referenciadas com uma narrativa tradicionalmente mais episódica e fragmentada.

The Sopranos é um seriado criado em 1999, com características de transição entre o século XX e o século XXI — sendo considerado um verdadeiro marco dessa mudança (MARTIN, 2014). Sua narrativa já não seria mais majoritariamente episódica, sendo realizada por um canal da televisão a cabo (HBO) e tendo como protagonista um mafioso de Nova Jersey — representado por meio de uma abordagem humana, que coloca no centro da narrativa a figura da máfia, uma clássica entidade vilanesca ou anti-heróica nos Estados Unidos. Todavia, ainda é marcante a presença da segmentação narrativa e de elementos tradicionalmente episódicos no desenvolvimento de sua fábula. Portanto, mais uma vez, uma análise detalhada se faz necessária para verificar se, de fato, os elementos serializados em sua estrutura possuem algum caráter revolucionário ou mesmo inédito, como parte da crítica e da academia afirmam.

Por sua vez, Breaking Bad é uma série criada em 2008, com características de um seriado da contemporaneidade. Sua narrativa é impregnada de longos arcos serializados e a obra é realizada pelo canal de televisão a cabo AMC, tendo grande participação da internet no consumo de seu conteúdo. Tanto através de ações ilícitas, por meio de downloads ilegais e da pirataria virtual; como em função do seu planejamento de distribuição — no Reino Unido, por exemplo, a Netflix exibia a série para todas as regiões do país, com exclusividade. Além disso, seu *spin off* — Better Call Saul (2015 até o presente) — tem distribuição em *video-on-demand* através da Netflix, em caráter exclusivo no mundo todo. Breaking Bad tem como protagonista um professor de química de Albuquerque, que acaba se tornando um criminoso do narcotráfico — ou seja, o espectador acompanha a transição da figura do “honesto” professor de química ao “corrompido” narcotraficante, dando protagonismo a uma personagem que transita nesses dois extremos em uma jornada de representação anti-heróica.

A forma com que cada um dos programas decide explorar suas protagonistas guarda relação com o momento vivido pela televisão, no qual estão inseridos. Em NYPD Blue, a figura de um departamento de polícia de Nova Iorque no centro da narrativa revela as ressalvas que a televisão norte-americana ainda vivia, na década

de noventa, com relação a uma abordagem mais ousada de suas personagens. Era incipiente a ideia de um programa que atentasse fortemente contra determinados valores sociais, na televisão aberta, disposto a arriscar em sua elaboração temática e a buscar um público fora do perfil massificado — pensamento deveras resiliente nas grandes *networks*, que têm como principal fenômeno do século 21 os *reality shows* (geralmente bastante esquemáticos, com pouca variação na estrutura narrativa), perpetuando sua estratégia de fornecer uma programação mais palatável e abrangente, do que tentar provocar o espectador com um conteúdo pouco usual.

Dessa forma, a problematização que a série buscava criar girava em torno da humanização da figura do policial. Focando nos desvios de caráter das personagens e na vulnerabilidade da sua condição como humano — mais do que como ente estatal e incorruptível — o programa buscava sua reflexão crítica nesse conflito de valores. Contudo, privava-se de buscar — assim como a maioria dos programas contemporâneos a ele — um olhar que centralizasse essa problematização em demais personagens ou entidades que fugissem ao senso comum das figuras heróicas (como a do policial americano). De qualquer forma, como ilustra Machado (2000, p. 89), ao abordar uma outra série de sucesso da década de noventa — *The X-Files* (1993 até 2002; e 2016 até o presente) — esse já é um avanço estrutural, com relação aos seus predecessores:

Na produção comercial mais banal (os chamados “enlatados”), os esquemas narrativos que se repetem costumam ser estereótipos, protótipos elementares ou padrões simples e previsíveis, podendo ainda ser facilmente representados nos modelos de Propp ou Bremond. Nessa modalidade produtiva mais banal, os padrões narrativos costumam ser rígidos e imutáveis, deixando pouco espaço para improvisação, a variação ou o desvio da norma. Mas em condições de produção mais privilegiadas, é possível encontrar estruturas seriadas realmente interessantes, nas quais a repetição torna-se, como na música minimalista, a condição inaugural de uma nova dramaturgia. O sucesso recente da série norte-americana *The X-Files* (1993-95), concebida por Chris Carter, está bastante relacionado com um certo “desdobramento” do seriado. Nela, a *mise-en-scène* é mais imaginativa, o roteiro já prevê a hesitação, a ambiguidade e o imprevisto, os atores já não parecem mais robotizados, o casal de detetives que conduz as histórias agora apresenta maior densidade psicológica, mostrando-se capaz de sentir medo ou repugnância e até mesmo chorar nos momentos de impacto.

*The Sopranos*, por sua vez, é considerado um programa de transição, que desvela uma realidade que estava para surgir alguns anos depois, dando voz a uma série de personagens inusitadas em situações que fogem ao senso do ordinário

abordado majoritariamente em outros programas da televisão. A partir dele, a fórmula do sucesso parece reprogramada e a exceção torna-se a regra, moldando um conceito diferente de sucesso na narrativa televisiva norte-americana. Os grandes dramas estadunidenses dos anos noventa — ER, The X-Files, NYPD Blue e vários outros — que davam protagonismo a médicos, agentes do FBI e policiais (representados em uma abordagem mais vulnerável e humana), dão lugar a psicopatas, mafiosos e traficantes — como em Dexter (2006 - 13), The Sopranos e Breaking Bad — figuras polêmicas quando abordadas de forma central, na sua trajetória como anti-heróis, também humanizadas diante dos olhos do espectador. Não é uma transição simples essa mudança brusca na condição de representação da protagonista. Ainda mais no universo televisivo, que tradicionalmente vincula determinados valores à sua programação, vendendo cotas de publicidade em seus intervalos comerciais aos grandes conglomerados que financiam o sistema e que procuram associar a sua imagem patrocinando *shows* que exibam valores similares aos de sua empresa. Como bem registra Martin (2014, p. 90), por mais que a ideia de se ter um párea da sociedade como protagonista de um programa de televisão possa parecer até mesmo clichê, hoje, essa decisão foi inovadora e destemida, à época:

Albrecht e sua equipe ainda não estavam completamente imunes às preocupações das outras redes: “será que poderíamos exibir um programa cujo o protagonista é um criminoso”? Hoje, essa dúvida até parece uma bobagem, mas na época era uma questão muito importante”, descreveu Carolyn Strauss. Eu me lembro de uma reunião com Jeff (Bewkes) e Chris, em que ficamos debatendo: ‘Será que a gente deve fazer isso? Sim, a gente deve! Mas será que a gente pode fazer isso’?”

Após essa breve contextualização comparativa entre NYPD Blue, The Sopranos e Breaking Bad, é necessário fazer uma análise acurada de seu conteúdo para identificarmos com proficiência os elementos que as compõem.

## **2.4 Metodologia de análise**

A busca de um mecanismo de análise para o objeto “série televisiva” não é uma tarefa simples. Tendo em vista todas as alterações emergentes no setor, essa espécie de conteúdo — na forma como se apresenta hoje — é consideravelmente jovem e, portanto, os instrumentos para o seu estudo não são unânimes no universo

acadêmico. Se tomarmos o cinema como um comparativo, metodologias consagradas de interpretação audiovisual surgem com autores do porte de Jacques Aumont, Michel Marie ou Gilles Deleuze — em um espectro amplo de diferentes abordagens de pesquisa. Contudo, a narrativa fílmica é bastante distinta da narrativa seriada, o que retira a eficácia dessas metodologias tradicionais no campo televisivo, por serem usualmente centradas em elementos *estéticos* contidos na imagem e no som cinematográficos.

O cinema possui relação íntima com os aspectos plásticos da audiovisualidade. A autoria da obra, concebida pelo diretor, tem curta duração narrativa — apenas algumas horas — e se apóia de maneira significativa, nesse espaço de tempo limitado, na força de expressão narrativa da imagem e do som, para cativar o espectador. Não é em vão que diversos excertos cinematográficos — como cenas ou sequências — tenham entrado para a história do cinema, com análises meticulosas a respeito dos movimentos de câmera, dos desenhos de luz, da orientação da trilha ou dos efeitos sonoros. Diálogos também são elementos marcantes dentro desse contingente, porém também condensados em um espaço de tempo menor, dentro de um trecho pertencente ao filme.

As séries televisivas, por sua vez, não se ancoram com o mesmo afincamento nos aspectos *estéticos* da matéria audiovisual. Atribui-se a autoria da obra à figura do *showrunner* — um *produtor-executivo-roteirista* (MARTIN, 2014). É ele que capitaneia a estrutura narrativa e o desenrolar dos eventos da história. Os diversos diretores — aqueles que transpõem a fábula em seu formato audiovisual — acabam por ter um papel secundário, assim como a própria manifestação das imagens e dos sons nas séries, que possuem uma participação coadjuvante quando comparadas ao desenrolar dos eventos e o desenvolver da trama. Ou seja, sua identidade/autoria não é conferida pelos diversos diretores envolvidos no projeto, mas sim pelos poucos roteiristas que lideram a equipe de criação. Dessa forma, diferente do cinema, não são comuns grandes cenas ou sequências consagradas no universo seriado. O que ganha destaque são os acontecimentos da história, o desenrolar catártico dos eventos, tendo em vista a dimensão narrativa do seu desenvolvimento e a grande espera a qual os espectadores são submetidos — em diversas horas de

um complexo *tecido* narrativo ou, até mesmo, no transcorrer dos anos fora do universo diegético do programa.

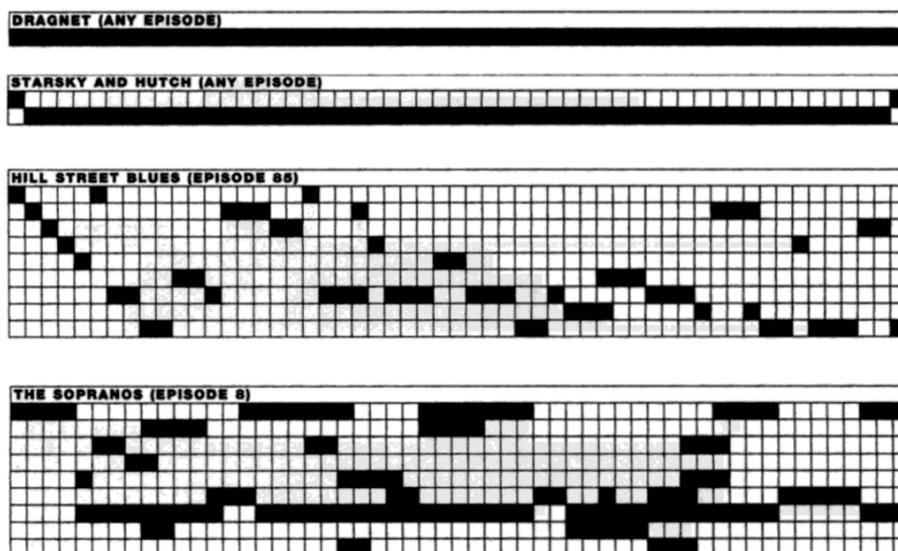
É por essa aproximação com o universo narratológico e extenso da literatura que se faz necessário utilizar como instrumento de análise categorizações nativas desse meio, em vez de metodologias consagradas por aproximação aos elementos audiovisuais e às suas propriedades estéticas e fílmicas. Apoiaremos-nos, de maneira ampla, no formalismo russo e nos conceitos desenvolvidos por Tomachevski (1976), no que concerne a análise dos elementos da história: a fábula, a trama, a motivação etc. Para amparar essa abordagem e acrescentar elementos contemporâneos de análise ao universo televisivo, faremos mão de uma metodologia de análise híbrida, que engloba elementos conceituais definidos por Robert McKee (2006) e Steven Johnson (2012). A metodologia consiste em transcrever os **cinco episódios** iniciais de cada uma das séries — um extrato razoável para análise do desenvolvimento da história e intercalação dos arcos, compatível com a dimensão de pesquisa viável nessa dissertação — no formato de *step-outlines*, conceituado por McKee (2006, p. 383), para isolar os principais elementos do desenvolvimento da história, possibilitando uma varredura mais clara com relação ao conteúdo de cada episódio:

Como o termo infere, uma *step-outline* é a estória contada em passos. Com afirmações de uma ou duas sentenças, o escritor simples e claramente descreve o que ocorre em cada cena, como ela se constrói e como ela vira. Por exemplo: “ele entra esperando encontrá-la em casa, mas ao invés disso descobre um bilhete dizendo que ela foi embora”. Atrás de cada cartão o escritor indica qual passo no design da estória ele vê que essa cena atinge.

Após esse exercício inicial, iremos catalogar as camadas da história, identificando as linhas de condução que constroem o tecido narrativo das obras e iremos dispô-las em um formato gráfico para visualização do desenrolar das ações nas obras e a posterior comparação de suas estratégias narrativas, como realiza Johnson (2012).

Figura 4 - Gráfico elaborado por Steven Johnson

Put these four charts together and you have a portrait of the Sleeper Curve rising over the past thirty years of popular television.



Fonte: Google Books.

Cria-se, assim, uma metodologia híbrida de pesquisa que orientará este trabalho nos capítulos a seguir.



- Linha 02 - Sipowicz pode ser suspenso por indisciplina.
- Linha 03 - Divórcio de Kelly e Laura.
- Linha 04 - Envolvimento de Kelly com Licalsi.
- Linha 05 - Kelly quer vingar a execução de Sipowicz contra Marino e Giardella.
- Linha 06 - Luta de Kelly contra o sistema policial burocrático.
- Linha 07 - Marino manipula Licalsi contra Kelly.
- Linha 08 - Recuperação de Sipowicz.

*Step-outline* completa do episódio:

#### SEQUÊNCIA 01 | TRIBUNAL

Em uma audiência judicial, o criminoso Alfonse Giardella é inocentado graças ao seu ardiloso advogado, James Sinclair. Ele comprova que o detetive Andy Sipowicz fez uso de métodos ilegais para aprisionar seu cliente.

00'00 - 02'50 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 02 | PRÉDIO DO TRIBUNAL

Sipowicz promete vingança contra Giardella e reclama da incompetência da promotora Sylvia Costas e do sistema injusto.

02'51 - 03'43 | (L1)

#### ABERTURA

#### SEQUÊNCIA 03 | DELEGACIA

O tenente Arthur Fancy avisa o detetive John Kelly que Sipowicz, seu parceiro, está em apuros por sua conduta e que ele precisa arranjar uma nova dupla.

04'48 - 06'10 | (L2)

#### SEQUÊNCIA 04 | BAR

Kelly ameaça abandonar Sipowicz se ele não se endireitar. Sipowicz o ignora e vai embora, bêbado.

06'11 - 08'33 | (L2)

#### SEQUÊNCIA 05 | APARTAMENTO DE LAURA

Na entrada do prédio de Laura Kelly, o detetive Kelly descobre que colocaram o ajudante Ramon Lopez a trabalhar na lavanderia nas terças-feiras, deixando o local desprotegido. Kelly sobe até o apartamento de Laura, onde ela o pede que entregue os papéis do divórcio assinados. Os dois acabam se beijando.

08'34 - 12'12 | (L3)

#### SEQUÊNCIA 06 | RESTAURANTE ITALIANO

Sipowicz, alcoolizado, destrata e agride Giardella. Kelly chega para conter Sipowicz, que recebe uma ameaça de Giardella e é levado para casa por um policial que vai até o local, em função do tumulto.

12'13 - 14'37 | (L1) e (L2)

#### SEQUÊNCIA 07 | DELEGACIA

Kelly pede um favor para a oficial Janice Licalsi: que ela fica atenta ao prédio de sua ex-mulher, que faz parte da sua ronda. Licalsi comenta que não sabia do seu divórcio e lamenta. Kelly percebe que a corregedoria está na delegacia em função de Sipowicz.

14'42 - 16'01 | (L3), (L4) e (L2)

#### SEQUÊNCIA 08 | BANHEIRO MASCULINO DA DELEGACIA

Sipowicz se mostra desesperançoso com a sua situação perante a corregedoria e admite não ter sido um bom parceiro para Kelly, desculpando-se. Fancy avisa Kelly que é para ele usar o jovem detetive James Martinez como parceiro, a partir de agora.

16'02 - 17'47 | (L2)

#### SEQUÊNCIA 09 | ESCADARIA / ESCRITÓRIO DA DELEGACIA

O advogado Josh "4B" Goldstein entrega a Kelly os papéis do divórcio a serem assinados, intercedendo como um amigo de Laura — e não como um profissional contratado. Martinez se apresenta a Kelly, que o informa que a parceria será apenas temporária.

17'48 - 19'56 | (L3) e (- L2)

#### SEQUÊNCIA 10 | SALA DA CORREGEDORIA

Sipowicz assina a sua dispensa, entregando a arma e o distintivo.

19'57 - 20'36 | (L2)

#### SEQUÊNCIA 11 | ESCRITÓRIO DA DELEGACIA

Corregedor chama Kelly.

20'37 - 20'51 | (L2)

#### SEQUÊNCIA 12 | BAR

Sipowicz pede várias doses de uísque e entra fumando e estressado. Ele nem dá oi para Lois, a prostituta que o espera no bar. Sai com ela depois das doses.

20'52 - 21'42 | (L2)

#### SEQUÊNCIA 13 | APARTAMENTO DE SIPOWICZ

Lois e Sipowicz estão no quarto. Sipowicz reclama. Lois tenta reconfortá-lo. Os dois se agarram. Giardella invade com uma arma. Lois pede desculpa. Sipowicz permanece corajoso. Giardella desfere vários tiros. Sipowicz cai ensanguentado na cama.

21'43 - 23'36 | (L2) e (L1)

#### SEQUÊNCIA 14 | PRÉDIO DE SIPOWICZ

Kelly e demais policiais vão acompanhar ambulância recolhendo Sipowicz.

23'37 - 24'35 | (L5)

#### SEQUÊNCIA 15 | QG DE MARINO

Kelly vai falar com Marino, o chefe de Giardella, avisar o que aconteceu e que está atrás de Giardella agora.

24'43 - 25'45 | (L5)

#### SEQUÊNCIA 16 | ESCRITÓRIO DA DELEGACIA

Fancy e o corregedor avisam os policiais que Giardella é suspeito e que estão investigando o caso, mas é preciso que todos se reportem a eles.

25'46 - 27'11 | (L5)

#### SEQUÊNCIA 17 | SALA DE FANCY

Corregedor fala que Kelly está agindo por conta própria e que atrapalhou as investigações. Fancy manda Kelly fazer apenas uma lista de suspeitos.

27'12 - 28'34 | (L5) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 18 | SAGUÃO DA DELEGACIA

Kelly dá a notícia de Sipowicz ter sido baleado para Josh "4B" e Laura, que reclamavam que ele não havia assinado os papéis do divórcio ainda, deixando-os sem graça com a situação..

28'35 - 29'22 | (L3)

#### SEQUÊNCIA 19 | ESCADARIA DA DELEGACIA

Licalsi lamenta e diz que está ali para Kelly.

29'23 - 29'42 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 20 | ESCRITÓRIO DA DELEGACIA

Kelly reduz a lista de suspeitos com o nome de Giardella apenas e entrega para Fancy. Kelly chama Martinez para ir atrás dos capangas de Marino.

29'43 - 30'15 | (L5) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 21 | AMBIENTES ILEGAIS DE JOGO E DE APOSTAS

Kelly e Martinez saem fazendo várias prisões para prejudicar Marino.

30'16 - 30'59 | (L5)

#### SEQUÊNCIA 22 | ESCRITÓRIO DA DELEGACIA

Fancy xinga Kelly, que lhe pede um voto de confiança. Kelly convida Licalsi para uma cerveja.

31'00 - 31'52 | (L6) e (L4)

#### SEQUÊNCIA 23 | BAR

Kelly fala de Sipowicz e de seu pai com Licalsi. Começa a surgir uma intimidade entre os dois.

31'53 - 33'51 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 24 | RESTAURANTE

A intimidade aumenta, durante a janta.

33'52 - 34'43 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 25 | APARTAMENTO DE KELLY

Kelly e Licalsi fazem sexo.

34'44 - 36'26 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 26 | APARTAMENTO DE KELLY

Laura aparece na porta de Kelly, desculpando-se pela tarde e perguntando de Sipowicz. Ela pede para entrar, mas Kelly avisa que tem companhia, constrangido.

36'27 - 37'21 | (L3)

#### SEQUÊNCIA 27 | DELEGACIA / SALA DE FANCY

Giardella vai prestar depoimento sobre Sipowicz. Ele apresenta um álibi. Sinclair entrega um cartão para Kelly e o avisa para aparecer no restaurante. Mais uma vez, Giardella se safa em função do sistema.

37'25 - 39'50 | (L5)

#### SEQUÊNCIA 28 | RESTAURANTE

Kelly encontra Marino. Marino quer fazer as pazes com Kelly. Kelly quer Giardella. Marino diz que Giardella é um problema dele e Kelly discorda.

39'51 - 41'36 | (L5)

#### SEQUÊNCIA 29 | PRÉDIO DE LAURA

Carro de polícia e confusão na rua. Kelly vai conferir. Licalsi está lá. Laura pede desculpa para Kelly sobre a noite anterior. Laura vê Kelly conversando com Licalsi e percebe a intimidade entre os dois.

41'37 - 43'58 | (L3) e (L4)

#### SEQUÊNCIA 30 | GARAGEM

Licalsi vai encontrar Marino. Descobrimos que ela é cúmplice dele. Marino pede para que Licalsi mate Kelly.

43'59 - 45'13 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 31 | HOSPITAL

Kelly vai visitar Giardella. Ele desabafa com o antigo parceiro, em coma. A mão de Sipowicz se move.

45'14 - 47'40 | (L8)



Mr. Daniels fala com Kelly sobre o julgamento do assassino do seu filho. Corregedor repreende Kelly.

04'43 - 05'43 | (L9) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 05 | HOSPITAL

Fancy e Kelly visitam Sipowicz no hospital. Ele afirma que não lembra quem lhe deu o tiro. Fancy incentiva Kelly (não oficialmente) a continuar a pressão em Marino.

05'44 - 07'17 | (L8) e (L1)

#### SEQUÊNCIA 06 | ESCRITÓRIO DE JOSH "4B"

Kelly e Laura assinam os papéis do divórcio na presença de Josh "4B". Laura comenta da valentia de Josh "4B" com Kelly para ver se ele o ajuda.

07'18 - 10'05 | (L3) e (L10)

#### SEQUÊNCIA 07 | RESTAURANTE

Kelly janta com Licalsi. Ela revela a Kelly que ela acha que está apaixonada por ele.

10'06 - 11'42 | (L4) e (L7)

#### SEQUÊNCIA 08 | ESTACIONAMENTO

Licalsi vai conversar com Marino sobre Kelly. Marino percebe que ela está apaixonada e manda seu capanga matá-la, mas Licalsi é mais rápida e assassina os dois.

11'43 - 13'15 | (L7) e (L4)

#### SEQUÊNCIA 09 | HOSPITAL

Kelly vai conversar com Sipowicz sobre os acontecimentos atuais. Sipowicz explica porque não adianta ele "mentir" que lembra o que aconteceu já que o "sistema" liberará Giardella novamente.

13'20 - 15'28 | (L8) e (L1)

#### SEQUÊNCIA 10 | TRIBUNAL

Julgamento do assassino do filho de Mr. Daniels, que se mostra indignado com as injustiças do “sistema”. Kelly discute com o juiz. Mr. Daniels fica enfurecido.

15'29 - 17'55 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 11 | DELEGACIA

Giardella vai depor sobre Marino. Kelly e Giardella discutem dentro da delegacia. Fancy repreende Kelly.

17'56 - 18'57 | (L5)

#### SEQUÊNCIA 12 | DELEGACIA

Licalsi conversa com Kelly, que está frustrado com a questão de Marino e Giardella, mas aceita sair com ela igual.

18'58 - 19'30 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 13 | PRÉDIO LAURA / LAVANDERIA

Kelly vai conversar com Josh “4B”. Josh “4B” admite que busca vingança contra o assaltante do prédio. Kelly tenta dissuadi-lo, avisando que ele não está preparado para isso.

19'31 - 21'25 | (L10)

#### SEQUÊNCIA 14 | APARTAMENTO KELLY

Licalsi e Kelly conversam sobre Marino e Giardella. Licalsi insinua sobre “novos começos”.

21'26 - 22'54 | (L4) e (L7)

#### SEQUÊNCIA 15 | DELEGACIA / SALA DE FANCY

Vários repórteres cercam Sipowicz, que volta ao trabalho com uma bengala auxiliar. A corregedoria revê a demissão de Sipowicz. Ele afirma que está mudado e que recompensará a segunda chance. Fancy afirma que ele ficará apenas dentro da delegacia e em período probatório.

22'58 - 25'20 | (L8) e (L2)

#### SEQUÊNCIA 16 | ESCRITÓRIO

A promotoria vem dar as más notícias a Kelly, afirmando que teve de aceitar um acordo porque era o menos pior para a situação do filho de Mr. Daniels.

25'21 - 26'24 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 17 | ESCADARIA

Martinez tenta ser simpático com Sipowicz e vai buscar um refrigerante para ele. Sipowicz vê Lois entrando na delegacia para falar com Kelly.

26'25 - 27'24 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 18 | SALA DE DEPOIMENTOS

Lois conta para Kelly e Fancy todo o caso de como Giardella a enganou para assassinar Sipowicz. Kelly vai atrás de Sipowicz no escritório, mas Martinez o avisa que ele acaba de sair.

27'25 - 28'47 | (L5) e (L1)

#### SEQUÊNCIA 19 | BAR

Sipowicz está no bar encarando um copo de bebida. Kelly encontra o parceiro e percebe que Sipowicz não queria prender Giardella, mas matá-lo. Giardella chega ao bar e começa uma discussão com Sipowicz. Kelly o contém e o arrasta até o carro.

28'48 - 30'22 | (L1) e (L5)

#### SEQUÊNCIA 20 | CARRO

Kelly e Sipowicz assistem a Giardella sendo preso. Kelly faz um discurso de reabilitação para o parceiro, que se anima e caçoa de Giardella sendo preso.

30'23 - 32'15 | (L1) e (L5)

#### SEQUÊNCIA 21 | DELEGACIA

Sipowicz avisa a Kelly que estão negociando com Giardella na sala de interrogatório, e Kelly não acredita que isso seja possível.

32'18 - 33'09 | (L1), (L5) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 22 | SALA DE INTERROGATÓRIO

Fancy diz que Giardella está sonhando ao pedir um acordo de delação premiada. Contudo, o corregedor afirma que quer ouvir sua proposta de delação.

33'10 - 33'39 | (L6), (L1) e (L5)

#### SEQUÊNCIA 22 | DELEGACIA

Fancy avisa Kelly que a delação foi aceita e que ele corre risco de vida. Fancy mostra um documento para Kelly afirmando que aqueles policiais estavam na lista de pagamento de Marino para matá-lo. Kelly lê os nomes e se choca..

33'40 - 35'05 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 23 | SAGUÃO

Kelly pergunta por Licalsi, mas ela saiu em patrulha. Ele recebe a notícia de um atentado acontecendo em um caso que trabalhou recentemente.

35'06 - 35'21 | (L7), (L4) e (L9)

#### SEQUÊNCIA 24 | TRIBUNAL

Mr. Daniels tomou o juiz como refém dentro de seu gabinete. Kelly entra para negociar e avisa que, se Daniels sair com ele agora, ninguém vai prendê-lo. Ele o convence e os policiais o levam em custódia. O juiz afirma a Kelly que nenhuma promessa feita ali é válida e Kelly afirma que a justiça dele fede.

35'22 - 39'08 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 25 | LANCHERIA

Kelly encontra Licalsi e a confronta sobre o pai dela receber propina de Marino. Pergunta se esse incidente chegou a ela. Licalsi admite ter matado Marino.

39'09 - 40'59 | (L7) e (L4)

#### SEQUÊNCIA 26 | DELEGACIA

Sipowicz descobre que Giardella foi levado a um hotel e terá sua delação premiada. Giardella “admitiu” que matou Marino. Apesar da injustiça, Sipowicz está feliz de estar em reabilitação e de volta à delegacia. Kelly recebe um telefonema.

41'00 - 44'09 | (L1), (L5), (L7) e (L2)

#### SEQUÊNCIA 27 | PRÉDIO LAURA

Em uma ambulância, Josh “4B” conta a Kelly que atirou no assaltante e gostou. Laura conversa com Kelly, que se desculpa pela conversa anterior. Kelly diz que não vai dar certo com a “amiga” e Laura o deixa subir, negociando onde ele vai dormir.

44'10 - 47'17 | (L10), (L3) e (L4)



### SEQUÊNCIA 03 | ESCADA

Licalsi pede para Kelly parar de evitá-la.

05'40 - 06'24 | (L4) e (L7)

### SEQUÊNCIA 04 | ESCRITÓRIO

Sipowicz reclama dos seus afazeres irrelevantes dentro da delegacia.

06'25 - 07'24 | (L11)

### SEQUÊNCIA 05 | DE FANCY

Fancy xinga Sipowicz pela visita à Giardella e o intimida em função do seu estado probatório..

07'25 - 08'36 | (L1) e (L11)

### SEQUÊNCIA 06 | ESCRITÓRIO

Sipowicz perde o controle e reclama em voz alta, em frente aos colegas.

08'37 - 09'51 | (L11)

### SEQUÊNCIA 07 | BANHEIRO

Kelly se aproxima de Sipowicz, afirmando que ele precisa se comportar para o seu temperamento não lhe prejudicar demais.

09'52 - 11'00 | (L11)

### SEQUÊNCIA 08 | PRÉDIO DO ASSASSINATO

Kelly e Martinez investigam um assassinato e interrogam uma vizinha que parece ter dois filhos suspeitos.

11'03 - 13'59 | (L12)

### SEQUÊNCIA 09 | MERCADO

Martinez e Kelly seguem uma pista até um mercado local. Um rapaz foge quando os avista.

14'00 - 15'35 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 10 | SALA DE FANCY

Fancy comunica a prisão de 14 policiais envolvidos na propina de Marino e Kelly se preocupa se um deles for o pai de Licalsi.

15'36 - 16'20 | (L4), (L7) e (L12)

#### SEQUÊNCIA 11 | CORREDOR

Kelly encontra Josh "4B", que reclama que a sua arma foi confiscada pela polícia. Kelly acha que é um problema ele continuar com a arma.

16'21 - 17'48 | (L10)

#### SEQUÊNCIA 12 | ESCRITÓRIO

Sipowicz continua fazendo seu trabalho interno. Kelly tenta convencer Sipowicz a falar com calma com Fancy e o ajuda a não ser dispensado novamente.

17'49 - 19'27 | (L11)

#### SEQUÊNCIA 13 | SAGUÃO

Kelly fala com Licalsi sobre a prisão do pai dela. Ele lamenta, mas continua seco.

19'28 - 20'05 | (L4) e (L7)

#### SEQUÊNCIA 14 | MANSÃO

Kelly é apresentado a Susan e precisa protegê-la.

20'06 - 21'32 | (L13)

#### SEQUÊNCIA 15 | DELEGACIA / VESTIÁRIO

Fancy e Sipowicz têm conversa sincera.

21'33 - 24'01 | (L11)

#### SEQUÊNCIA 16 | ESCADARIA

Martinez fala com Kelly sobre o caso do assassinato.

24'06 - 24'44 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 17 | DELEGACIA

Kelly pergunta a Sipowicz sobre a conversa com Fancy. Fancy aparece e libera a dupla Sipowicz e Kelly para trabalhar novamente em conjunto.

24'45 - 25'23 | (L11)

#### SEQUÊNCIA 18 | INTERROGATÓRIO 1

Kelly interroga um rapaz, que dispensa advogado.

25'24 - 27'55 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 19 | INTERROGATÓRIO 2

Sipowicz interroga outro rapaz.

27'56 - 28'49 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 20 | PRÉDIO DO ASSASSINATO

Kelly e Sipowicz vão até a mãe dos interrogados para tentar extrair se eles roubaram o VCR dela para comprar drogas e associar a invasão para roubar mais dinheiro.

28'50 - 31'18 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 21 | FESTA

Kelly está a serviço como segurança de Susan em uma festa para arrecadação de fundos. Laura o avista e eles conversam, ela sente a falta dele.

31'19 - 33'46 | (L13) e (L3)

#### SEQUÊNCIA 22 | MANSÃO

Kelly leva Susan até a sua casa. Os dois flertam, mas Kelly vai embora.

33'47 - 34'49 | (L13)

#### SEQUÊNCIA 23 | RUA DO ASSASSINATO

Kelly vai conversar com a mãe dos interrogados, junto de Sipowicz.

34'52 - 35'22 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 24 | INTERROGATÓRIO 2

Sipowicz chega e diz que a mãe do interrogado o entregou.

35'23 - 35'49 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 25 | INTERROGATÓRIO 1

Kelly está extraindo tudo do rapaz, que explica como o irmão matou a vizinha. Ele chora pelo VCR e pelo irmão viciado.

35'50 - 38'20 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 26 | ESCRITÓRIO

Kelly avisa Fancy que o caso tá resolvido. Sipowicz agradece a Fancy.

38'21 - 39'03 | (L12) e (L11)

#### SEQUÊNCIA 27 | ESCRITÓRIO

Kelly diz que gostou de trabalhar com Martinez. Josh "B4" avisa a Kelly que conseguiu sua arma de volta.

39'04 - 40'21 | (L10)

#### SEQUÊNCIA 28 | SAGUÃO

Sipowicz faz um favor ao responsável pela alimentação do hotel de Giardella, para que ele lhe retorne o favor.

40'22 - 41'27 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 29 | VESTIÁRIO

Sipowicz pega o cocô do cão-mascote da delegacia.

41'28 - 41'53 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 30 | MANSÃO

Kelly vai visitar Susan. Kelly percebe que ela foi agredida pelo marido. Kelly recebe um chamado.

41'54 - 44'11 | (L13)

#### SEQUÊNCIA 31 | HOTEL

Sipowicz chega no hotel sob o pretexto de pedir desculpa para Giardella, apenas para vê-lo comendo as fezes do cão colocadas em uma lasanha.

44'12 - 45'40 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 32 | RUA ESCURA

Kelly encontra Licalsi, que revela que o seu pai está morto — ele cometeu suicídio.

Eles se abraçam.

45'41 - 47'59 | (L4) e (L7)



Sipowicz tem que ser simpático para ganhar confiança dos colegas em um novo caso capitaneado por Walker, sobre um assassinato cometido no mercado.

02'42 - 04'02 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 03 | ESCADA

Licalsi chama Kelly para conversar, mas ele continua distante.

04'03 - 04'49 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 04 | MERCADO

Walker e Sipowicz trocam farpas no mercado. Kelly repreende Walker.

04'50 - 06'39 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 05 | SAGUÃO

Susan visita Kelly. Pede para que ele não pare de fazer a sua segurança.

06'40 - 08'03 | (L13)

#### SEQUÊNCIA 06 | ESCRITÓRIO

Sipowicz e Walker conversam sobre o caso do mercado.

08'04 - 09'10 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 07 | RUA / CARRO

Sipowicz e Kelly conversam sobre o caso e depois Sipowicz pergunta sobre Licalsi.

Um suspeito do assassinato agride Walker e é preso.

09'11 - 10'56 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 08 | INTERROGATÓRIO

O suspeito não se intimida e responde de forma ríspida e rápida.

10'59 - 11'53 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 09 | CORREDOR

Laura visita Kelly. Ela lhe avisa que pediu demissão, pois o escritório pediu informações sobre o antigo trabalho dela. Ele a convida para jantar.

11'54 - 13'17 | (L3)

#### SEQUÊNCIA 10 | ESCRITÓRIO

Sipowicz vê Walker conduzindo uma testemunha.

13'18 - 14'06 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 11 | SALA FANCY

Walker mostra as evidências e Fancy as aceita.

14'07 - 14'43 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 12 | ESCADARIA

Prendem o suspeito. Sipowicz diz para Kelly que ele é inocente.

14'44 - 15'06 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 13 | SAGUÃO

Josh "4B" está à espera de Kelly. Ele quer os relatórios de Kelly sobre o caso dele informalmente. E Kelly diz que não pode dá-los. Josh "4B" fica indignado.

15'07 - 17'22 | (L10)

#### SEQUÊNCIA 14 | APARTAMENTO LAURA

Kelly bate na porta, mas Laura não abre. Ele entra e percebe que ela está tomando banho. Ele acompanha ela no banho.

17'23 - 19'12 | (L3)

#### SEQUÊNCIA 15 | CAMA LAURA

Eles discutem sobre as novas oportunidades de trabalho de Laura. E sobre a relação deles. Kelly é *bipado*, como quando eles eram casados (motivo da separação).

19'13 - 21'05 | (L3)

#### SEQUÊNCIA 16 | MANSÃO

O marido de Susan foi assassinado. A esposa o assassinou depois de uma briga. Kelly pergunta com avidez sobre o que aconteceu. Ele percebe que ela está mentindo, não demonstra compaixão e irá conduzi-la até a delegacia.

21'06 - 23'20 | (L13)

#### SEQUÊNCIA 17 | SAGUÃO

A filha do homem preso injustamente está à espera de Sipowicz. Ele a recebe e se compadece por ela. Walker repara..

23'23 - 26'12 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 18 | ESCRITÓRIO

Walker e Sipowicz discutem sobre o caso.

26'13 - 27'08 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 19 | INTERROGATÓRIO

Kelly discute hipóteses com advogado de Susan.

27'09 - 29'45 | (L13)

#### SEQUÊNCIA 20 | BAR

Sipowicz e Walker vão até o bar investigar novamente. Sipowicz bota uma pressão em Dwight, que estava nas redondezas do crime, para ele falar.

29'46 - 33'09 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 21 | PRÉDIO LAURA

Kelly vai a uma reunião no prédio fazer uma apresentação sobre segurança. Fala para todos, mas o discurso é para Josh "B4".

33'10 - 35'53 | (L10)

#### SEQUÊNCIA 22 | SAGUÃO

Sipowicz e Walker trazem o verdadeiro assassino para a delegacia. Sipowicz não quer colher créditos sobre Walker — de certa forma, isso recupera a confiança dele com os colegas. Ele deixa Walker ficar com os louros.

35'55 - 37'48 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 23 | SALA DE DEPOIMENTO

Susan faz o que Kelly a aconselhou e fala a verdade sobre ter assassinado o marido, contrariando seu advogado.

37'49 - 40'13 | (L13)

#### SEQUÊNCIA 24 | CORREDOR

Kelly fala com a promotoria para ver as chances de Susan.

40'14 - 40'47 | (L13)

#### SEQUÊNCIA 25 | BAR

Sipowicz vai até o bar com Walker e os colegas, que lhe agradecem. Sipowicz pede apenas um *club soda*.

40'48 - 43'38 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 26 | BAR

Kelly avista Licasi e vai conversar com ela. Telefone para Kelly.

43'39 - 44'56 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 27 | HOSPITAL

Ele encontra Laura no hospital. Josh "4B" levou um tiro na barriga. Ele e Laura aguardam. O médico os informa da morte de Josh "4B".

44'57 - 47'43 | (L10)



00'00 - 02'53 | (L15) e (L16)

## ABERTURA

### SEQUÊNCIA 02 | RUA DA DELEGACIA

Laura aparece para agradecer as flores de Kelly pelo novo emprego dela.

03'59 - 05'00 | (L3) e (L18)

### SEQUÊNCIA 03 | SAGUÃO / CELAS / SAGUÃO

Um dos policiais pede a ajuda de Kelly para resolver problema das refeições gerado pela indisciplina de Archie.

05'01 - 06'38 | (L17)

### SEQUÊNCIA 04 | ESCADARIA / CORREDOR

Martinez comenta o caso do policial corrupto com Kelly.

06'39 - 08'39 | (L15)

### SEQUÊNCIA 05 | RESTAURANTE

Kelly e Sipowicz levam Archie para almoçar e tentam dissuadi-lo de fazer brincadeiras inadequadas. Eles são bipados.

08'40 - 11'00 | (L17)

### SEQUÊNCIA 06 | PRÉDIO DO IRMÃO DE MARTINEZ

Alguém foi morto no prédio e Martinez tem certeza que o policial corrupto é responsável.

11'01 - 12'22 | (L15)

### SEQUÊNCIA 07 | NOVO ESCRITÓRIO DE LAURA

Laura conversa com um colega advogado.

12'25 - 13'40 | (L18)

### SEQUÊNCIA 08 | ESCRITÓRIO / SALA DE INTERROGATÓRIO

Kelly e Sipowicz chamam Jack para uma conversa. Eles sentem que ele é culpado.

13'41 - 16'42 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 09 | ESCRITÓRIO

O pai do Martinez chega para conversar e cobrar que ele cuide do irmão. Kelly avista de longe.

16'43 - 18'07 | (L16)

#### SEQUÊNCIA 10 | SALA DE FANCY

Fancy escuta Kelly e Sipowicz defenderem a suspeita Martinez sobre Jack. Martinez diz que quer delatar o corrupto e dar prosseguimento ao processo disciplinar. Kelly diz que conhece um policial que sofreu com a fama de delator.

18'08 - 19'04 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 11 | CEMITÉRIO

Kelly encontra Kevin com uma gaita escocesa no cemitério. Ele explica a situação ao policial delator. Eles discutem sobre o passado. Kelly pede para preservar Martinez. Kevin se mostra ressentido por Kelly o ter abandonado após delação.

19'05 - 22'17 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 12 | ESCRITÓRIO DE LAURA

Laura recebe um caso novo para trabalhar.

22'24 - 24'02 | (L18)

#### SEQUÊNCIA 13 | SAGUÃO

Archie pede desculpa pelas piadas com o policial que se sentia incomodado no início do episódio.

24'03 - 24'36 | (L17)

#### SEQUÊNCIA 14 | SALA DE FANCY

Kevin, Martinez e Fancy conversam sobre como abordar a delação.

24'37 - 25'24 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 15 | ESCRITÓRIO / SALA DE FANCY / ESCRITÓRIO

Kelly percebe que vão colocar uma escuta em Martinez e se posiciona de forma contrária. Pede solução alternativa na qual ele irá resolver. Chama Sipowicz para ajudá-lo.

25'25 - 26'32 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 16 | ESCRITÓRIO

Archie expõe o caso sexual de um homem que presta depoimento em sua mesa. Ele fala alto, constrange toda a delegacia e acha graça. Fancy pede a arma do Archie, na frente de todos.

26'33 - 29'57 | (L17)

#### SEQUÊNCIA 17 | PRÉDIO DO IRMÃO DE MARTINEZ / CARRO

Kelly vai até Jack, que começa a falar sobre o pai dele. Ele se mostra racista. Kelly percebe que ele não era próximo do seu pai, de fato. Kelly admite para Jack que está com um problema e acha que foi ele assassino. A conversa fica séria. Kelly pressiona Jack, que lhe oferece dinheiro. Jack admite que matou a vítima extorquindo-a para conseguir sua propina. Ele apela pelo silêncio de Kelly e os dois apertam as mãos. Kelly avisa Sipowicz, no carro, que pegou o que precisava, revelando o grampo por baixo de sua roupa.

29'58 - 36'13 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 18 | SAGUÃO

Jack é preso e grita pelos corredores que Kelly é um “rato” delator, na frente de todos os outros policiais. Martinez apenas observa.

36'16 - 36'58 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 19 | HOTEL

Laura e o chefe vão visitar Giardella. Ele diz que gostou de Laura e o chefe dela parece ficar feliz com o fato.

36'59 - 39'41 | (L18) e (L1)

#### SEQUÊNCIA 20 | ESCRITÓRIO

Martinez agradece a Kelly pelo seu sacrifício. Kelly pergunta sobre Roberto e diz que Martinez pode ser sincero com ele. Martinez explica a situação do irmão junkie.

39'42 - 41'38 | (L15) e (L16)

#### SEQUÊNCIA 21 | ESCRITÓRIO

Alguns colegas aparecem para cobrar Kelly pela delação de um policial. Sipowicz se irrita e os xinga. Kelly oferece pizza para explicar a situação a todos amigavelmente.

41'39 - 43'11 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 22 | SAGUÃO

Sargento avisa Martinez que capturaram o irmão dele, mas avisa que pode liberar o rapaz. Martinez agradece e fala que vai pegá-lo no final do turno.

43'12 - 43'40 | (L16)

#### SEQUÊNCIA 23 | CARRO / HOSPITAL

Martinez discute com o pai sobre a necessidade de apoiar o irmão. No fim, os dois vão juntos visitá-lo no hospital, apesar dos receios do pai.

43'41 - 45'28 | (L16)

#### SEQUÊNCIA 24 | CEMITÉRIO

Kelly vai ao encontro de Kevin no cemitério e os dois têm um momento de catarse.

45'29 - 47'45 | (L15)



Tony acha que pode ter chegado no auge já. Ele brinca com os patos em sua piscina. Sua família — Carmela (esposa), Meadow (filha) e A.J. (filho) — não se importa com o seu fascínio.

03'54 - 05'28 | (L2)

#### SEQUÊNCIA 03 | COZINHA

A família comenta sobre Tony. Ele se mostra distante da família e mais interessado nos patos.

05'29 - 07'29 | (L2)

#### SEQUÊNCIA 04 | CARRO

Tony conversa sobre o trabalho com Christopher — seu sobrinho e afilhado no mundo do crime. Eles encontram o médico que lhes deve dinheiro.

07'30 - 08'28 | (L3)

#### SEQUÊNCIA 05 | CONSULTÓRIO

A terapeuta o interrompe e lhe lembra que a sessão é confidencial.

08'29 - 09'35 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 06 | PARQUE / CARRO

Tony e Cris correm atrás do médico devedor. Eles o espancam em público.

09'36 - 11'51 | (L3)

#### SEQUÊNCIA 07 | MERCADO

Tony faz uma reunião com o restante do seu grupo da máfia — Silvio, Paulie, Pussy e Hesh. Ele descobre que existe um conflito entre famílias mafiosas e que seu amigo, Artie, está em apuros graças ao seu tio, Junior.

11'52 - 13'21 | (L4) e (L5)

#### SEQUÊNCIA 08 | RESTAURANTE ARTIE

Tony aparece no restaurante de Artie para encontrar ser tio. Cris expõe o problema de levar Artie à falência caso Junior decida matar um desafeto seu ali dentro.

Conflito de Tony: como controlar o tio, e não prejudicar o amigo.

13'22 - 14'30 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 09 | CASA DE LIVIA

Tony leva um aparelho de som para sua mãe, Livia. Eles têm uma relação complexa, mas trivial. Tony divide o problema de Junior e Artie com ela. Ela não quer o CD player de presente. Falam do pai, que morreu. Tony pede a ela para falar com Junior. Ela se nega e o xinga.

14'31 - 18'33 | (L6) e (L4)

#### SEQUÊNCIA 10 | MANSÃO SOPRANO

É aniversário de A.J. Ele avisa que a sua vó ligou chorando e não irá comparecer. Tony começa o churrasco e observa os patos. Os patos voam para longe. Ele desmaia.

18'34 - 20'00 | (L6) e (L2) e (L7)

#### SEQUÊNCIA 11 | TOMOGRAFIA

Tony começa os exames para monitorar sua saúde. Carmela o acompanha. Tony se mostra preocupado e nostálgico. Os dois discutem.

20'01 - 21'54 | (L7) e (L2)

#### SEQUÊNCIA 12 | AÇOUGUE

Um dos representantes das famílias em conflito é recebido por Cris. Cris o mata.

21'55 - 23'55 | (L5)

#### SEQUÊNCIA 13 | RESTAURANTE / RUA

Tony avisa Junior que ele não pode matar o seu desafeto no restaurante de Artie. Junior fica irritado com o “abuso” de Tony e não lhe dá ouvidos.

23'56 - 24'40 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 14 | MANSÃO SOPRANO / SALA

Carmela assiste à TV junto ao Padre Phil. Carmela ouve um barulho na janela, pega um fuzil e encontra a filha tentando entrar depois de ter saído escondida. As duas discutem.

24'41 - 25'59 | (L7) e (L8)

#### SEQUÊNCIA 15 | CONSULTÓRIO

Tony evita falar para Melfi que está se sentindo deprimido. Ele desconversa quando questionado. Ela lhe explica de onde vem a ansiedade. Tony demonstra um preconceito com o assunto, falta de vigor moral. Ela questiona de novo sobre depressão. “Desde que os patos partiram”, ele comenta. Ele se irrita e sai.

26'00 - 28'12 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 16 | DESCAMPADO NOITE

Cris e Pussy enterram a vítima de Cris. Vemos que Cris se precipitou em matar o homem. Cris pergunta o que Pussy faria se Tony estivesse incapacitado.

28'13 - 29'42 | (L5)

#### SEQUÊNCIA 17 | ASILO

A família Soprano leva a mãe para ver o asilo. Ela fica furiosa. Tony desmaia novamente.

29'43 - 30'52 | (L6) e (L2)

#### SEQUÊNCIA 18 | CONSULTÓRIO

Tony volta para o consultório de Melfi, nervoso. Ele reclama da mãe e fala em depressão genericamente. Melfi pede para ele falar da mãe. Ele fala que o pai era “durão” e que a mãe o castrou. Melfi pergunta se ele sente problemas por ser mafioso. Ele diz que sim, justifica que ninguém tem valores hoje em dia (todos delatam). Melfi lhe receita Prozac.

30'53 - 33'21 | (L1) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 19 | BADA BING

Reunião com Hesh no Bada Bing, a casa noturna administrada por Tony. Hesh diz que o médico devedor não tem dinheiro. Começam a falar do Junior, de como resolver (Hesh atua como uma espécie de conselheiro). Tony decide comprar uma passagem para Artie viajar até a situação acalmar. Falam do médico devedor e de como fraudar dinheiro do plano de saúde.

33'22 - 35'49 | (L4) e (L3)

#### SEQUÊNCIA 20 | MANSÃO SOPRANO

Carmela vai falar com Meadow. Meadow ainda está irritada e diz que não quer manter a tradição de tomar chá com a mãe. Elas se magoam.

35'30 - 37'20 | (L8)

#### SEQUÊNCIA 21 | RESTAURANTE DE ARTIE

Tony chega com as passagens para Artie. Ele as aceita.

37'21 - 38'10 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 22 | CONSULTÓRIO

Tony não comparece à consulta.

38'11 - 38'27 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 23 | RESTAURANTE DE ARTIE

Charmaine — a esposa de Artie — não quer que ele aceite as passagens de Tony. Artie só quer tirar férias.

38'28 - 39'19 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 24 | PONTE

Negociação sobre a fraude do seguro de saúde do médico com Hesh e Pussy. Eles intimidam o médico devedor e ele aceita a fraude.

39'20 - 40'46 | (L3)

#### SEQUÊNCIA 25 | GOLFE / ESTACIONAMENTO

Tony joga golfe e toma o Prozac. Os negócios estão dando certo, mas Artie vai até Tony para devolver as passagens.

40'47 - 41'47 | (L2), (L3) e (L4)

#### SEQUÊNCIA 26 | RESTAURANTE EXCLUSIVO

Melfi está em um encontro ao lado de um amigo que não consegue mesa no local. Tony chega com uma acompanhante. Ele agradece Melfi pelo remédio e consegue mesa para o casal.

41'48 - 43'20 | (L1) e (L7)

#### SEQUÊNCIA 27 | BARCO

Tony se diverte com a amante.

43'21 - 43'52 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 28 | RESTAURANTE EXCLUSIVO

Tony leva Carmela no mesmo restaurante. Ele conta do Prozac e da alegria em que ele está. Ela acha ótimo. Ela traça um paralelo com a sua questão de religião. Falam sobre coisas que ele deveria falar na terapia (pai/mãe). Carmela fala que Meadow a odeia.

43'53 - 46'35 | (L7), (L1), (L6) e (L8)

#### SEQUÊNCIA 29 | MANSÃO SOPRANO

Cris liga para Tony. O alvo de Junior volta para a cidade.

46'36 - 47'07 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 30 | QUADRA DE VÔLEI

Meadow joga. Tony assiste e combina com Silvio algo para resolver o alvo de Junior. Tony conversa com Meadow sobre Carmela. Ele mostra para Meadow o que o bisavô dela e o irmão construíram — a igreja.

47'08 - 49'27 | (L4) e (L8)

#### SEQUÊNCIA 31 | RESTAURA ARTIE

Silvio explode o restaurante..

49'28 - 49'58 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 32 | CONSULTÓRIO

Tony diz que nem vai precisar voltar na próxima consulta, pois está feliz com o efeito do Prozac. Melfi diz que são as consultas que estão ajudando, não o Prozac, que ainda mal fez efeito. Tony conta do seu sonho em que o seu pênis cai e o pássaro o rouba. Ela associa a ave aos patos. Tony chora lembrando. Faz uma associação com família aos patos. Ele entende que tem medo de perder a família.

49'59 - 53'32 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 33 | MANSÃO SOPRANO

O pátio está cheio de convidados. Artie está chateado com a perda do restaurante. Tony promete ajudar Artie.

53'33 - 54'57 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 34 | SOLEIRA

Tony vai falar com Cris, que está chateado por Tony não o agradecer. Tony fala que é a sua criação. Dá sermão em Cris e os dois acabam rindo.

54'58 - 56'39 | (L5)

#### SEQUÊNCIA 35 | CARRO

Junior e mãe conversam a caminho da festa. Ela reclama do filho e Junior reclama de Tony também. Junior acena em assumir o controle e vê o que Livia acha. Ela sorri.

56'40 - 58'22 | (L4) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 36 | MANSÃO SOPRANO

Livia e Junior chegam na festa e todos entram para comer.

58'23 - 59'09 | (L6) e (L2)



### SEQUÊNCIA 03 | MANSÃO SOPRANO

Tony descobre que roubaram o carro do professor de ciência de A.J. e decide ajudar a recuperá-lo.

06'06 - 07'30 | (L10)

### SEQUÊNCIA 04 | BADA BING

Cris e Brendan chegam com a carga roubada.

07'31 - 09'30 | (L9)

### SEQUÊNCIA 05 | CASA DE LIVIA / BADA BING

A casa de Livia começa a pegar fogo enquanto ela conversa ao telefone com Tony. Ele pede para Carmela ir até lá.

09'31 - 12'09 | (L6)

### SEQUÊNCIA 06 | CASA DE LIVIA

Carmela conversa com Livia.

12'10 - 13'59 | (L6)

### SEQUÊNCIA 07 | OFICINA DO PUSSY

O grupo de Tony começa a investigar o roubo do carro do professor.

14'00 - 14'46 | (L10)

### SEQUÊNCIA 08 | CAFETERIA

Pussy e Paulie vão investigar pista do roubo.

14'47 - 16'20 | (L10)

### SEQUÊNCIA 09 | CONSULTÓRIO

Tony fala sobre Livia para Melfi. Ele fica na defensiva quando Melfie diz que ela pode não ser uma boa mãe e ser difícil de conviver.

16'21 - 18'31 | (L1) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 10 | CASA DE LIVIA

Tony chega para visitar Livia com um buquê de flores. Ela reclama da empregada que eles colocaram para ela.

18'32 - 21'10 | (L6)

#### SEQUÊNCIA 11 | RUA DE UM CAFÉ

Jackie, o líder da máfia, faz uma mediação entre Junior e Tony para resolver suas desavenças. Descobrimos que o caminhão roubado por Cris era de Junior e que Jackie está com câncer.

21'12 - 22'57 | (L9) e (L11)

#### SEQUÊNCIA 12 | CARRO DE MICKEY

Tony e Mickey, o capanga de Junior, trocam farpas.

22'58 - 23'38 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 13 | CAFETERIA

Pussey e Paulie continuam investigando o roubo de carro.

23'39 - 24'15 | (L10)

#### SEQUÊNCIA 14 | CASA DE LIVIA

Carmela visita Livia. A empregada vai embora e pede demissão, exausta.

24'16 - 24'46 | (L6)

#### SEQUÊNCIA 15 | BANHEIRO SOPRANO / AÇOUGUE

Tony toma um Prozac. Ele resolve com Cris e Brandon que eles têm que pagar Junior para restituir o prejuízo com o caminhão. Ele bate em Brandon e manda Cris deixar as cargas do tio dele em paz.

24'47 - 27'27 | (L2) e (L9)

#### SEQUÊNCIA 16 | APARTAMENTO DE ARNEZ

Paulie e Pussy invadem o apartamento de Arnez, o suposto ladrão, atrás do carro.

27'28 - 28'25 | (L10)

### SEQUÊNCIA 17 | ESTACIONAMENTO

Eles mandam Arnez e seu namorado consertarem a confusão e recuperarem o carro.

28'26 - 29'17 | (L10)

### SEQUÊNCIA 18 | PISCINA / CASA

Tony está nostálgico lembrando dos patos. Eles preparam a janta para receber Livia.

29'18 - 30'10 | (L2) e (L6)

### SEQUÊNCIA 19 | CARRO DE LIVIA

Ela dá carona para uma amiga até em casa. Ela atropela a amiga, sem querer.

30'11 - 30'53 | (L6)

### SEQUÊNCIA 20 | CONSULTÓRIO

Tony conta sobre os últimos incidentes com Livia para Melfie. Ela o convence a interná-la no asilo.

30'54 - 32'34 | (L1) e (L6)

### SEQUÊNCIA 21 | FESTA

Cris, Brandon e Adrianna — a namorada de Cris — esperam na fila de uma festa.

Cris e Brandon usam cocaína e falam de outra carga para roubar, ainda de Junior.

32'35 - 34'21 | (L9)

### SEQUÊNCIA 22 | CASA DE LIVIA

Tony discute com a mãe. Ele fica irritadíssimo. Ela faz uma cena e dramatiza.

34'22 - 37'13 | (L6)

### SEQUÊNCIA 23 | CASA DE CRIS

Brandon chega para fazer o serviço combinado na noite anterior e roubar um carregamento de ternos italianos. Cris se dá conta de que tem que obedecer Tony e desiste da ideia, retomando a fala sobre famílias da primeira cena.

37'14 - 38'09 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 24 | ESTRADA

Brandon e alguns amigos amadores param o caminhão. Um dos assaltantes deixa a arma cair e mata o motorista sem querer. Eles fogem e deixam Brandon sozinho.

38'10 - 39'31 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 25 | ASILO

Tony e Carmela levam Livia, que está furiosa, até o local. Junior telefona para Tony, que não o atende. Cris lhe telefona e comenta que precisam conversar.

39'32 - 41'03 | (L6)

#### SEQUÊNCIA 26 | MANSÃO SOPRANO / TELEFONE NA RUA

Tony e Carmela vão para casa, Cris telefona e explica todo o ocorrido. Tony se enfurece.

41'04 - 42'30 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 27 | DEPÓSITO DE CARGAS

Brendan e Cris levam o carregamento de ternos e Tony os xinga muito.

42'31 - 44'19 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 28 | COLÉGIO

Professor está feliz que teve o carro recuperado e A.J. tenta tirar vantagem com o incidente.

44'20 - 44'57 | (L10)

#### SEQUÊNCIA 29 | CASA DE LIVIA

Tony vai até a casa da mãe e fica emotivo ao enxergar o espaço vazio. Ele acha que vai desmaiar, mas consegue se manter.

44'58 - 46'00 | (L6) e (L2)

#### SEQUÊNCIA 30 | CONSULTÓRIO

Melfie acha que ele está melhorando, por não ter desmaiado. Tony fica furioso com a sugestão de que talvez ele odeie a própria mãe.

46'01 - 47'17 | (L1) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 31 | BADA BING

Tony desconta suas frustrações espancando um de seus funcionários.

47'18 - 48-42 | (L6)



02'29 - 03'17 | (L9)

### SEQUÊNCIA 03 | CONSULTÓRIO

Tony analisa quadro na espera. Ele comenta do câncer de Jackie com Melfie.

03'18 - 05'08 | (L1) e (L11)

### SEQUÊNCIA 04 | HOSPITAL

Mickey visita Jackie. Tony, Hesh, Silvio e Paulie chegam para visitar Jackie. Silvio comenta que Shlomo, um dono de hotéis religioso, quer que o genro abandone a filha e os negócios da família.

05'09 - 07'57 | (L11) e (L12)

### SEQUÊNCIA 05 | CORO DA ESCOLA / CORREDOR

Meadow desafina no coro porque está cansada de estudar.

07'58 - 08'58 | (L13)

### SEQUÊNCIA 06 | CASA DE ARTIE

Tony e Carmela vão apoiar Artie e Charmaine — sua esposa — pedindo que os dois ajudem eles a organizar um *fundraiser* em casa.

08'59 - 10'20 | (L4)

### SEQUÊNCIA 07 | PORK STORE

Reunião com Shlomo. Tony quer 25% do hotel para tirar o genro do negócio, que está pedindo 50%.

10'21 - 12'31 | (L12)

### SEQUÊNCIA 08 | HOTEL

Silvio e Paulie vão fazer uma visita e agridem o genro.

12'32 - 14'22 | (L12)

### SEQUÊNCIA 09 | QUARTO SOPRANO

Carmela comenta sobre o *fundraiser* que eles vão fazer na mansão. Meadow escuta som em um alto volume.

14'23 - 15'18 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 10 | QUARTO MEADOW

Carmela vai reclamar.

15'19 - 16'03 | (L13)

#### SEQUÊNCIA 11 | MANSÃO SOPRANO

Carmela e Charmaine começam os preparativos para a festa. Charmaine repara na maneira com Carmela trata suas empregadas.

16'04 - 16-30 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 12 | CASA DE CRIS

Meadow pede *speed* para o seu primo, Cris, e ele se espanta.

16'31 - 18'49 | (L9) e (L13)

#### SEQUÊNCIA 13 | HOSPITAL

Tony vai visitar Jackie durante a noite no hospital. Ele leva uma prostituta fantasiada de enfermeira para o amigo.

18'50 - 20'38 | (L11)

#### SEQUÊNCIA 14 | CONSULTÓRIO

Tony conta da surpresa que preparou para Jackie. Melfie gosta.

20'39 - 22'43 | (L1) e (L11)

#### SEQUÊNCIA 15 | MANSÃO SOPRANO

Carmela vê Cris entrando escondido no quarto de Meadow. Carmela invade o quarto, mas os dois estão só conversando.

22'44 - 23'44 | (L13)

#### SEQUÊNCIA 16 | COZINHA

Artie cozinha para a festa. Ele discute com Charmaine porque ela não quer que ele aceite o dinheiro de Tony para ajudar na reconstrução do restaurante.

23'45 - 24'58 | (L14) e (L4)

#### SEQUÊNCIA 17 | MANSÃO SOPRANO

Carmela chama Charmaine como chamou sua empregada, durante a festa.

24'59 - 25-24 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 18 | PORTA-MALA

Os capangas de Tony colocam o genro no porta-mala de um carro.

25'25 - 25'37 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 19 | COZINHA SOPRANO

Tony e Artie conversam sobre o que Artie perdeu. Eles começam a se atirar comida.

Carmela observa e ri.

25'38 - 26'49 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 20 | CASA ABANDONADA

Paulie e Silvio surram o genro.

26'50 - 27'55 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 21 | MOTEL

Tony se diverte com sua amante. Ele recebe a ligação de Silvio sobre o genro e se veste.

27'56 - 29'04 | (L7) e (L12)

#### SEQUÊNCIA 22 | CASA ABANDONADA

Tony chega para resolver o problema. Ele liga para o Hesh lhe aconselhar.

29'05 - 31'53 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 23 | MANSÃO SOPRANO

Carmela comenta com Charmaine sobre a festa com alegria. Ela tenta consolar Charmaine. Charmaine confessa que já transou com Tony no passado, para provocar Carmela.

31'54 - 33'38 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 24 | HOTEL

Soprano bate no Shlomo porque ele queria descontar 15% da negociação.

33'39 - 35'13 | (L12)

#### SEQUÊNCIA 25 | HOSPITAL

Tony tenta contar suas últimas desventuras para Jackie, mas ele não se cativa. Está muito abatido.

35'14 - 36'17 | (L11)

#### SEQUÊNCIA 26 | ASILO

Junior visita Livia para conversar. Junior comenta dos problemas com Cris. Livia gosta de Cris. Livia libera uma intimidação em Cris e permite que Junior mate Tony.

36'18 - 37'55 | (L9) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 27 | CONSULTÓRIO

Tony conta mais sobre Jackie e sobre o Shlomo.

37'56 - 40'09 | (L1), (L11) e (L12)

#### SEQUÊNCIA 28 | CORO

Meadow e amiga estão usando *speed* durante o coro.

40'10 - 40'38 | (L13)

#### SEQUÊNCIA 29 | PORTO

Dois homens dão uma surra e colocam uma arma na cabeça de Cris. Eles fingem que vão matá-lo, mas vão embora. Cris suspeita que foi Tony, por ele ter repassado o *speed* a Meadow. Montagem paralela com coro.

40'39 - 42'51 | (L9) e (L13)

### SEQUÊNCIA 30 | APARTAMENTO DE BRANDON

Mickey mata brandon. Junior só observa. Montagem paralela com coro.

42'52 - 43'46 | (L9) e (L13)



01'40 - 03'17 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 02 | MOTEL

Tony acorda ao lado da amante.

03'18 - 03'40 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 03 | MANSÃO SOPRANO

Ele chega em casa e joga video game com o filho, tarde da noite.

03'41 - 05'17 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 04 | HOSPITAL

Adrianna vai buscar Cris no hospital.

05'18 - 06'33 | (L9) e (L13)

#### SEQUÊNCIA 05 | APARTAMENTO BRENDAN

Adrianna e Cris vão até lá e encontram Brendan morto.

06'34 - 07'14 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 06 | ESCOLA

A.J. de Tony arranja briga no colégio.

07'15 - 08'35 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 07 | PRÉDIO DO CONSULTÓRIO

Tony vê Silvio em um dos corredores e se esconde. Verifica e viu que ele estava saindo do seu dentista.

08'36 - 09'24 | (L16)

#### SEQUÊNCIA 08 | CONSULTÓRIO

Tony está estressado falando que tem medo que alguém descubra que ele está fazendo terapia e que não sabe se pode confiar em Melfie.

09'25 - 10'40 | (L16) e (L1)

**SEQUÊNCIA 09 | COLÉGIO**

Cris vai até Meadow e descobre que não partiu de Tony os incidentes.

10'41 - 11'56 | (L13)

**SEQUÊNCIA 10 | MANSÃO SOPRANO**

A.J. conta para Carmela que andou brigando.

11'57 - 12'59 | (L15)

**SEQUÊNCIA 11 | ASILO**

Tony vai visitar sua mãe.

13'00 - 15'24 | (L6)

**SEQUÊNCIA 12 | PÁTIO DO ASILO**

Tony encontra o detetive Makazian para sondar Melfie.

15'25 - 16'56 | (L16)

**SEQUÊNCIA 13 | HOSPITAL**

O grupo de Tony vai visitar Jackie. Cris conta tudo para Tony e avisa que vai se vingar de Mickey.

16'57 - 18'05 | (L11) e (L9)

**SEQUÊNCIA 14 | CORREDOR**

Tony proíbe a vingança de Cris.

18'06 - 18'46 | (L9)

**SEQUÊNCIA 15 | CARRO DE MICKEY**

Tony tira Mickey do carro e lhe dá uma surra.

18'47 - 19'31 | (L9)

**SEQUÊNCIA 16 | RESTAURANTE DE JUNIOR**

Ele entra no restaurante do tio e discute com Junior.

19'32 - 21'32 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 17 | ESTRADA

Makazian segue Melfie em seu encontro com um amigo. Ele obriga o homem a descer do carro e lhe dá uma surra, achando que Melfie seria uma das amantes de Tony.

21'33 - 25'02 | (L16)

#### SEQUÊNCIA 18 | FERRO VELHO

Makazian encontra Tony e fala tudo que aconteceu.

25'03 - 26'26 | (L16)

#### SEQUÊNCIA 19 | REUNIÃO DOS CHEFES NO BADA BING

Os líderes da máfia dão risada do que Tony fez com Mickey. Eles discutem quem assumiria caso Jackie morresse e o favorito é Tony.

26'27 - 28'37 | (L9), (L11) e (L17)

#### SEQUÊNCIA 20 | COLÉGIO

Filho de Tony briga novamente.

28'38 - 29'51 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 21 | FLORICULTURA

Tony faz compras e vai falar com Piocasta — pai do menino que tem brigad com A.J. Ele acha que está sendo intimidado por Tony.

29'52 - 31'03 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 22 | MANSÃO SOPRANO

Tony quase desmaia ao pensar em assumir o comando da máfia. Carmela vai ajudá-lo e os dois discutem.

31'04 - 33'27 | (L2), (L17) e (L7)

#### SEQUÊNCIA 23 | CONSULTÓRIO

Melfie prescreve Xanax também, além do Prozac. Tony reclama do tio e da mãe. Melfie aconselha que a melhor forma de lidar com idosos é dar a ilusão de deixá-los no controle.

33'28 - 34'51 | (L1), (L6) e (L17)

#### SEQUÊNCIA 24 | BAIRRO NO SUBÚRBIO

Cris vai cobrar seu “imposto” nas redondezas e seu amigo comenta que já pagou para Junior. Cris dá uma surra nele.

34'52 - 36'13 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 25 | PÁTIO DO COLÉGIO

A.J. se prepara para a briga. Seu colega desiste por Tony supostamente ter ameaçado o seu pai.

36'14 - 37'53 | (L15)

#### SEQUÊNCIA 26 | BADA BING

Tony lê um livro sobre como tratar idosos e toma seu remédio. Ele recebe a notícia da morte de Jackie. Seu grupo brinda saudando Tony como o novo líder. Cris aparece e conta sobre Junior estar roubando o seu “imposto”.

37'54 - 41'06 | (L2), (L11), (L9) e (L17)

#### SEQUÊNCIA 27 | RESTAURANTE DE JUNIOR

Tony encontra Junior e diz que quer o seu tio como líder da máfia. Junior fica surpreso e lhe dá um abraço. Tony pede Bloomfield e o Sindicato da Pavimentação como preço para tanto. Junior aceita.

41'07 - 43'39 | (L17)

#### SEQUÊNCIA 28 | QUARTO DE MEADOW

A.J. conta para a irmã sobre o que aconteceu no colégio, sem entender. Ela comenta sobre a máfia com A.J., que não sabia que Tony fazia parte disso.

43'40 - 45'00 | (L15)

### SEQUÊNCIA 29 | CASA DO AMIGO DE MELFIE

Melfie tenta visitar seu amigo, mas ele está traumatizado da última noite e o clima é de estranhamento.

45'01 - 47'04 | (L16)

### SEQUÊNCIA 30 | QUARTO DE A.J.

Ele olha as fotos da máfia na internet e repensa sobre o seu pai.

47'05 - 47'34 | (L15)

### SEQUÊNCIA 31 | CONSULTÓRIO

Melfie está distante. Ela conta o que aconteceu para Tony, que se dá conta que Makazian foi o agressor. Tony comenta que tira boas ideias da terapia (como a de ter empossado o tio como líder) e que quer continuar com os encontros.

47'35 - 49'50 | (L1) e (L16)

### SEQUÊNCIA 32 | CEMITÉRIO

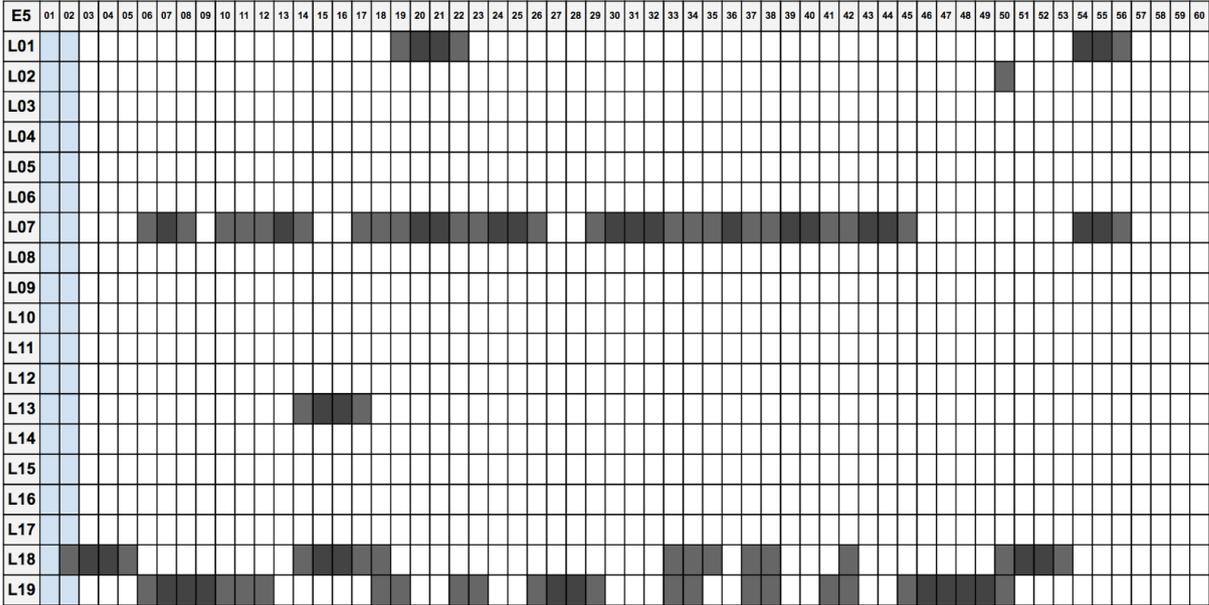
O grupo entende a sábia escolha de Tony deixar Júnior na liderança, ao descobrir o que ele ganhou em troca. A.J. observa tudo de longe.

49'51 - 52'05 | (L11), (L15) e (L17)

**Quinto episódio: “College”**

Figura 14 - Síntese visual do episódio

The Sopranos | Quinto Episódio



Fonte: O autor (2017).

Arcos narrativos desenvolvidos até o presente episódio da série:

- Linha 1 - Terapia de Tony e sua relação com Melfie.
- Linha 2 - Patos, medo inconsciente e ataques de ansiedade de Tony.
- Linha 3 - Extorsão ao médico.
- Linha 4 - Tony quer ajudar Artie.
- Linha 5 - Problema entre facções/famílias.
- Linha 6 - Relação de Tony com a mãe.
- Linha 7 - Problemas (extra)conjugais entre Tony e Carmela.
- Linha 8 - Briga entre Carmela e Meadow.
- Linha 9 - Roubo de carga do caminhão.
- Linha 10 - Carro do professor de A.J. é roubado.
- Linha 11 - Doença de Jackie.
- Linha 12 - Intimidação do genro do dono do hotel
- Linha 13 - Meadow quer comprar speed.
- Linha 14 - Carmela e Charmaine se estranham.
- Linha 15 - A relação entre Tony e A.J.
- Linha 16 - Medo de Tony que descubram que ele faz terapia.
- Linha 17 - Sucessão de Jackie no comando da máfia.
- Linha 18 - Convívio entre Tony e Meadow visitando Universidades.
- Linha 19 - Tony encontra um antigo delator.

Step-outline completa do episódio:

ABERTURA

SEQUÊNCIA 01 | UNIVERSIDADE

Tony leva Meadow para visitar diversas universidades.

01'45 - 03'10 | (L18)

#### SEQUÊNCIA 02 | CARRO

Meadow pergunta ao pai se ele é um mafioso. Ele nega no começo, mas depois admite. Eles ficam felizes com a sinceridade mútua.

03'11 - 05'37 | (L18)

#### SEQUÊNCIA 03 | CABINE TELEFÔNICA

Tony conversa com a amante, que está insatisfeita. Depois liga para Carmela. Ele vê um homem ao longe, puxa Meadow para dentro do carro e acelera atrás do sujeito.

05'38 - 07'21 | (L7) e (L19)

#### SEQUÊNCIA 04 | CARRO

Meadow pergunta o que está acontecendo e Tony comenta que viu um “antigo amigo” que está tentando alcançar. Ele o perde de vista.

07'22 - 08'53 | (L19)

#### SEQUÊNCIA 05 BADA BING

Tony fala para o Cris o telefonar de um local seguro.

08'54 - 09'11 | (L19)

#### SEQUÊNCIA 06 | QUARTO SOPRANO

Carmela está doente. Ela libera A.J. para ir jogar vídeo game na casa de um amigo.

09'12 - 10'01 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 07 | CABINE TELEFÔNICA

Cris liga para Tony no meio da chuva, que diz ter visto Fred Peters, um ex-mafioso que aceitou um acordo de delação premiada e entregou diversos amigos.

10'02 - 11'40 | (L19)

#### SEQUÊNCIA 08 | HALL SOPRANO

Padre Phil vem visitar Carmela.

11'41 - 13'12 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 09 | RESTAURANTE

Tony orgulhoso da trajetória da filha. Ela confessa ao pai que usou *speed* para aguentar o ritmo dos estudos.

13'13 - 16'16 | (L18) e (L13)

#### SEQUÊNCIA 10 | SALA SOPRANO

Padre Phil e Carmela se divertem.

16'17 - 17'04 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 11 | RESTAURANTE

Tony libera Meadow para sair com umas universitárias locais.

17'05 - 17'43 | (L18)

#### SEQUÊNCIA 12 | CABINE / RESTAURANTE

Tony conversa novamente sobre Peters com Cris.

17'44 - 18'41 | (L19)

#### SEQUÊNCIA 13 | COZINHA SOPRANO

Padre Phil e Carmela comem juntos. Melfie liga para remarcar a consulta de segunda e Carmela descobre que a terapeuta de Tony é uma mulher.

18'42 - 21'11 | (L1) e (L7)

#### SEQUÊNCIA 14 | CASA DE PETERS

Soprano investiga para ver se é Peters mesmo, mas faz barulho do lado de fora e precisa fugir antes de ser visto. Peters vê um vulto na rua e fica apreensivo.

21'12 - 22'18 | (L19)

#### SEQUÊNCIA 15 | SALA SOPRANO

Padre Phil se esbalda na comida de Carmela.

22'19 - 25'05 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 16 | RUA DESERTA

Tony caminha fumando um charuto, pensativo.

25'06 - 25'42 | (L19)

#### SEQUÊNCIA 17 | OFICINA

Peters questiona se andaram perguntando por ele.

25'43 - 26'26 | (L19)

#### SEQUÊNCIA 18 | CABINE DE TELEFONE

Tony consulta lista telefônica para ver se acha o nome e endereço de Peters.

26'27 - 27'18 | (L19)

#### SEQUÊNCIA 19 | BAR

Peters questiona se andaram perguntando por ele.

27'19 - 27'28 | (L19)

#### SEQUÊNCIA 20 | ESCRITÓRIO DE PETERS

Tony vai lá checar se é mesmo Peters e confirma que sim.

27'29 - 28'14 | (L19)

#### SEQUÊNCIA 21 | HOTEL

Peters confirma que os Soprano estão na cidade, na lista de entradas do hotel.

28'15 - 28'47 | (L19)

#### SEQUÊNCIA 22 | SALA DE ESTAR SOPRANO

Padre Phil e Carmela assistem a um filme. Ela se confessa. Lamenta sua avareza.

28'48 - 32'37 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 23 | ESTACIONAMENTO DO HOTEL

Peters prepara a arma e vê Tony chegando com Meadow alcoolizada nos braços.

Ele mira, mas não atira.

32'38 - 33'39 | (L18) e (L19)

#### SEQUÊNCIA 24 | SALA DE ESTAR

Carmela chora e continua a se confessar.

33'40 - 34'20 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 25 | QUARTO DE HOTEL

Tony coloca Meadow para dormir e lhe dá um beijo.

34'21 - 34'33 | (L18)

#### SEQUÊNCIA 26 | SALA SOPRANO

Carmela comunga. Padre Phil lhe dá. Os dois se abraçam.

34'34 - 36'32 - | (L7)

#### SEQUÊNCIA 27 | CABINE NO HOTEL

Tony conversa com Cris no telefone. Meadow ainda passa mal.

36'33 - 37'24 | (L19) e (L18)

#### SEQUÊNCIA 28 | SALA SOPRANO

Carmela e Padre Phil pegam no sono abraçados. Ela atende o telefone e permite que A.J. durma na casa do amigo. Padre Phil e Carmela se encaram de uma forma sensual. Padre Phil passa mal e vomita.

37'25 - 39'32 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 29 | HOTEL

Carmela liga para Tony, não fala nada e desliga.

39'33 - 40'22 | (L7)

#### SEQUÊNCIA 30 | ESTACIONAMENTO DO HOTEL

Peters observa Tony e Meadow. Eles saem para novas universidades e parece que vão deixar a cidade. Peters respira aliviado.

40'23 - 41'23 | (L19)

### SEQUÊNCIA 31 | UNIVERSIDADE

Tony deixa Meadow na universidade e fala que não poderá lhe acompanhar nessa, mas que volta para buscá-la.

41'24 - 41'47 | (L18) e (L19)

### SEQUÊNCIA 32 | MANSÃO SOPRANO

Carmela toma café, enquanto Padre Phil acorda.

41'48 - 44'42 | (L7)

### SEQUÊNCIA 33 | ESCRITÓRIO PETERS

Peters tenta contratar um casal *junkie* para matar Tony. Eles não aceitam. Peters dá telefonemas para tentar arranjar outra pessoa, mas ouve um barulho e pega a sua arma. Tony faz uma tocaia para ele lá fora e o estrangula, matando-o. Patos voam no céu.

44'43 - 49'33 | (L19) e (L2)

### SEQUÊNCIA 34 | UNIVERSIDADE / CARRO

Tony busca Meadow e dá uma desculpa esfarrapada pelo atraso. Ela percebe o sapato sujo e as mãos cortadas de Tony (pela corda ao enforcar). Ele mente para a filha, fingindo que está sendo sincero. Ela percebe e a relação entre eles parece estragada mais uma vez.

49'34 - 52'04 | (L18) e (L2)

### SEQUÊNCIA 35 | NOVA UNIVERSIDADE

Meadow entra para outra entrevista. Tony reflete sobre o seu dia.

52'05 - 52'59 | (L18)

### SEQUÊNCIA 36 | MANSÃO SOPRANO

Meadow e Tony voltam e encontram Carmela. Ela conta que o Padre Phil dormiu ali e que já saber que Melfie é uma mulher.

53'00 - 55'38 | (L1) e (L7)



White se exercita e tosse, sinalizando um problema de saúde. Vemos brinquedos do bebê que está por vir e que White ganhou um prêmio como pesquisador. White, Skyler (esposa) e WJ (filho) comem *bacon* vegetariano na manhã de aniversário de White.

04'10 - 06'50 | (L2)

#### SEQUÊNCIA 03 | ESCOLA

White dá aula para uma turma pouca interessada, apesar do seu entusiasmo.

06'51 - 09'00 | (L3)

#### SEQUÊNCIA 04 | LAVA-JATO

White atua em um segundo trabalho, no lava-jato, para ganhar mais dinheiro — onde ele é submetido a constrangimentos.

09'01 - 10'30 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 05 | CARRO

O carro está estragando, pois os White não tem muito dinheiro.

10'31 - 10'50 | (L4)

#### SEQUÊNCIA 06 | CASA WHITE

Festa de aniversário surpresa para White. Conhecemos os cunhados de White, Marie e Hank. Hank faz um brinde ao cunhado e depois todos assistem a reportagem na TV de Hank fazendo uma grande apreensão de drogas — a quantidade de dinheiro impressiona White.

10'51 - 13'44 | (L2) e (L5)

#### SEQUÊNCIA 07 | CAMA

Skyler tenta masturbar White, mas ele não parece interessado.

13'45 - 16'19 | (L2)

#### SEQUÊNCIA 08 | LAVA-JATO / AMBULÂNCIA

White desmaia no segundo trabalho e acorda em uma ambulância. White acha que não é nada, mas o médico lhe avisa que é bom fazer alguns exames.

16'20 - 18'00 | (L4) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 09 | TOMOGRAFIA / CONSULTÓRIO MÉDICO

White faz uma tomografia e descobre que está com um câncer de pulmão inoperável.

18'01 - 19'19 | (L6)

#### SEQUÊNCIA 10 | COZINHA

White volta para casa e omite de Skyler o incidente, enquanto ela reclama que ele usou o cartão errado na hora de comprar tinta para impressora.

19'20 - 20'29 | (L4), (L2) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 11 | CAIXA DO LAVA-JATO

White está distante pensando no câncer quando é interpelado por seu chefe (Bogdan), que quer lhe submeter ao trabalho indigno no lava-jato (fora da caixa registradora). White se enfurece, demite-se e sai depredando o local.

20'30 - 21'31 | (L4), (L6) e (L7)

#### SEQUÊNCIA 12 | PISCINA DE WHITE

White risca fósforos e pensa no que fazer com sua vida, até que decide ligar para Hank para poder acompanhá-lo em uma batida policial e ver de perto como funciona um laboratório de metanfetamina.

21'35 - 22'44 | (L6) e (L1)

#### SEQUÊNCIA 13 | RUA DA CASA COM LABORATÓRIO DE METANFETAMINA

Eles observam a casa com o laboratório de metanfetamina. A batida policial invade o local e apenas White enxerga Jesse Pinkman (seu ex-aluno) escapando.

22'45 - 26'49 | (L5) e (L1)

#### SEQUÊNCIA 14 | CASA DE JESSE

White vai até a casa de Jesse para chantageá-lo a trabalharem juntos.

26'50 - 30'09 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 15 | SALA DE WHITE

Marie se mostra uma pessoa crítica a Skyler. Ambas acham que White está passando por uma crise de meia-idade.

30'10 - 31'50 | (L8)

#### SEQUÊNCIA 16 | LABORATÓRIO DO COLÉGIO / CASA DE JESSE

White rouba objetos e leva os itens roubados até Jesse.

31'51 - 34'19 | (L1) e (L3)

#### SEQUÊNCIA 17 | GARAGEM

White e Jesse discutem sobre onde cozinhar e decidem: em um RV.

34'20 - 35'25 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 18 | BANCO

White pega empréstimo para o trailer e se sente desperto na vida.

35'26 - 37'19 | (L1) e (L7)

#### SEQUÊNCIA 19 | LOJA DE ROUPA

WJ não consegue se trocar e White entra para lhe ajudar. Alguns jovens começam a caçoar de WJ e White os agride.

37'20 - 39'53 | (L2) e (L7)

#### SEQUÊNCIA 20 | DESERTO - DIA

White e Jesse preparam metanfetamina em um trailer no meio do deserto.

39'54 - 44'00 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 21 | CASA DE KRAZY-8

Jesse leva o produto até seu distribuidor, Krazy-8 — que o embosca com Emílio, seu primo que cozinhava com Jesse e foi preso na batida de Hank.

44'01 - 46'19 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 22 | DESERTO / TRAILER

Jesse chega como refém de Krazy-8 e Emílio. White aceita ensiná-los a cozinhar em troca de suas vidas.

46'20 - 48'52 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 23 | DENTRO DA TRAILER

White cozinha e nocauteia Emílio e Krazy-8 com um gás tóxico.

48'54 - 50'42 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 24 | DESERTO

White tenta soltar Jesse, vê o fogo crescendo no mato seco e tenta apagar. Ele coloca uma máscara em Jesse e foge com o trailer e os corpos de Krazy-8 e Emílio..

50'43 - 51'14 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 25 | DENTRO DO TRAILER

White dirige de forma desgovernada.

51'15 - 51'59 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 26 | BEIRA DA ESTRADA

Voltamos para a cena inicial. White está à espera da polícia. Ele tenta se matar, mas a arma está travada. Os bombeiros passam por ele, revelando que a sirene não era da polícia.

52'00 - 55'19 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 27 | CASA DE WHITE

White seca dinheiro dentro da secadora de roupa.

55'20 - 55'31 | (L1)

**SEQUÊNCIA 28 | QUARTO**

Skyler estranha a ausência de White, que transa com entusiasmo com a esposa.

(L8), (L7) e (L2)



## ABERTURA

### SEQUÊNCIA 03 | BANHEIRO / SALA DE JANTAR

A família White conversa sobre decote na mesa do café da manhã.

05'40 - 07'50 | (L2) e (L3)

### SEQUÊNCIA 04 | COZINHA

White atende a um telefonema de Jesse e se obriga a agir dissimuladamente na frente da família.

07'51 - 09'06 | (L9), (L8) e (L2)

### SEQUÊNCIA 05 | COZINHA

Skyler utiliza a rediscagem no telefone e descobre que é Jesse quem ligava.

09'07 - 09'40 | (L8)

### SEQUÊNCIA 06 | ESCOLA

White explica o conceito químico de “quiral” e faz analogia com a sua situação: pode parecer o mesmo, mas não ser o mesmo. Imagens espelhadas: bom e mal. Ouve coisas que o fazem sentir culpado partindo dos alunos, em sua imaginação.

09'41 - 11'39 | (L3) e (- L9)

### SEQUÊNCIA 07 | DEPÓSITO DA ESCOLA

White furta ácido fluorídrico.

11'40 - 12'00 | (L3) e (L9)

### SEQUÊNCIA 08 | CASA DE JESSE / RUA

Jesse percebe que Krazy-8 fugiu.

12'01 - 12'59 | (L9)

### SEQUÊNCIA 09 | CARRO DE WHITE / RUA

White passa por Krazy-8 na rua e ele está quase um morto-vivo. Krazy-8 corre quando o vê e cai desmaiado. White o coloca no carro.

13'00 - 14'19 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 10 | QUARTO

Skyler procura por Jesse na internet. Ela encontra um site anunciando drogas e prostituição e descobre que Jesse estudou no colégio de White.

14'20 - 15'10 | (L8)

#### SEQUÊNCIA 11 | CASA DE JESSE

White e Jesse prendem Krazy-8 e vão buscar Emilio. Jesse explica a hierarquia do crime para White, comentando que Krazy-8 é um distribuidor. Eles ouvem barulhos vindos do porão, de Krazy-8.

15'11 - 18'00 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 12 | PORÃO DE JESSE

Krazy-8 está mal, no chão.

18'01 - 18'40 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 13 | GARAGEM

Jesse busca uma tranca de bicicleta para prender Krazy-8.

18'41 - 19'02 (L9)

#### SEQUÊNCIA 14 | PORÃO

White e Jesse trancam a cabeça de Krazy-8 em um cano metálico.

19'03 - 19'23 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 15 | SALA DE JESSE

White e Jesse discutem sobre o que devem fazer. Dividem duas tarefas: dissolver o Emilio no ácido e matar Krazy-8.

19'24 - 25'17 | (L9) e (L1)

## SEQUÊNCIA 16 | SALA DE JESSE / SUPERMERCADO

White toma uma cerveja e Jesse o telefona enquanto compra as bacias para dissolver Emilio.

25'18 - 25'50 | (L9)

## SEQUÊNCIA 17 | CASA DE JESSE

White tenta escolher um objeto para matar Krazy-8: faca, martelo, arma e, finalmente, escolhe um saco plástico para sufocá-lo.

25'51 - 26'50 | (L9)

## SEQUÊNCIA 18 | PORÃO

Krazy-8 está acordado e consciente. White corre de volta para cima.

26'51 - 27'50 | (L9)

## SEQUÊNCIA 19 | COZINHA

Krazy-8 grita por água.

27'51 - 28'19 | (L9)

## SEQUÊNCIA 20 | PORÃO

White alcança água, um sanduíche, um balde, papel higiênico e sabão para Krazy-8.

28'20 - 29'48 | (L9)

## SEQUÊNCIA 21 | SALA JESSE

White decide preparar um cigarro de maconha.

29'49 - 31'02 | (L7)

## SEQUÊNCIA 22 | SALA DE JESSE

Jesse chega e flagra White fumando maconha. Eles conversam sobre suas tarefas e

White sai para assistir ao ultrassom de Skyler.

31'03 - 33'18 | (L7) e (L9)

## SEQUÊNCIA 23 | ULTRASSOM

Skyler faz ultrassom do bebê. Ela confronta White sobre Jesse, que mente que ele lhe vende maconha e pede para Skyler parar de sufocá-lo.

33'19 - 37'30 | (L2), (L8) e (L7)

#### SEQUÊNCIA 24 | SALA DE AULA

White deixa transparecer seu incômodo com o que terá que fazer com Krazy-8.

37'31 - 38'13 | (L3) e (L9)

#### SEQUÊNCIA 25 | CASA DE JESSE

Jesse fuma um cigarro de maconha e decide dar cabo do cadáver de Emilio. Skyler aparece para intimidar Jesse, em seu portão.

38'14 - 41'32 | (L10), (L9) e (L8)

#### SEQUÊNCIA 26 | CASA DE JESSE

Jesse fuma mais um cigarro de maconha e leva o corpo de Emilio para o andar de cima. Ele coloca o cadáver na banheira e o cobre em ácido.

41'33 - 43'15 | (L10) e (L9)

#### SEQUÊNCIA 27 | COZINHA DE JESSE / CORREDOR

Jesse fuma outro cigarro de maconha e White chega em sua casa. Eles discutem sobre Skyler. O corpo dissolvido com ácido na banheira despenca no chão da casa.

43'16 - 46'29 | (L10), (L1) e (L9)

#### SEQUÊNCIA 28 | DESERTO

Crianças jogam bola e encontram a máscara utilizada por White e Jesse ao preparar a metanfetamina.

46'30 - 47'30 | (L1)



## ABERTURA

### SEQUÊNCIA 03 | CASA DE WHITE

Marie reclama futilidades para Skyler e WJ. Skyler questiona Marie sobre ela ter usado maconha na sua juventude, para entender melhor o que White está passando. Marie passa a suspeitar que WJ está usando maconha.

3'30 - 06'09 | (L8) e (L12)

### SEQUÊNCIA 04 | CASA DE JESSE

White e Jesse se lavam para tirar os resíduos do corpo.

06'10 - 06'43 | (L9)

### SEQUÊNCIA 05 | BANHEIRO DE JESSE

Jesse fuma uma pedra escondido.

06'44 - 07'19 | (L10)

### SEQUÊNCIA 06 | PORÃO

White limpa os dejetos de Krazy-8. Ele continua sem coragem de soltá-lo e Krazy-8 o confronta, plantando uma dúvida em White ao tentar convencê-lo que ele não é um “bandido”.

07'20 - 10'16 | (L9)

### SEQUÊNCIA 07 | BANHEIRO DE JESSE / ESCADAS

White arromba a porta do banheiro e xinga Jesse por ele ter dito seu nome e por ele usar drogas. White desfalece na escada perseguindo Jesse.

10'17 - 11'39 | (L7) e (L10)

### SEQUÊNCIA 08 | PÁTIO

White e Jesse discutem na rua. White insiste que eles precisam resolver juntos a situação de Krazy-8. Jesse nega e afirma que fez sua parte com Emilio.

11'40 - 13'00 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 09. LOJA / PRENDENDO BANDIDOS NA RUA

Marie vê um sapato e é ignorada pela vendedora. Marie liga para o marido e compartilha com Hankco “problema” de drogas de WJ, enquanto ele prende alguns criminosos.

13'01 - 15'44 | (L13), (L5) e (L12)

#### SEQUÊNCIA 10 | HOTEL

Hank tem conversa sobre drogas com WJ e humilha a prostituta Wendy — que é viciada em drogas — para ensinar uma lição a WJ.

15'45 - 19'40 | (L12) e (L5)

#### SEQUÊNCIA 11 | QUARTO DE HOTEL

Da janela do quarto, Jesse fica paranóico ao avistar Hank xingando Wendy.

19'41 - 20'10 | (L10)

#### SEQUÊNCIA 12 | BANHEIRO DE JESSE

White faz uma lista de prós e contras sobre matar Krazy-8.

20'11 - 21'01 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 13 | SALA DE JESSE

White liga para Skyler e dá desculpa que está no lava-jato até tarde, mas ela o desmente e diz que não se importa mais com onde ele está.

21'02 - 22-25 | (L8)

#### SEQUÊNCIA 14 | COZINHA DE JESSE / PORÃO

White prepara a comida de Krazy-8 e desmaia ao descer para levá-la, estilhaçando o prato próximo ao prisioneiro.

22'26 - 24'22 | (L9) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 15 | PORÃO / COZINHA

White acorda, junta os cacos e sobe para fazer outro sanduíche. Ele desce novamente e conta que tem câncer. Sobe para buscar algumas cervejas e desce mais uma vez.

24'23 - 26'19 | (L9) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 16 | PORÃO

Eles têm uma conversa sincera sobre a vida, no porão, e Krazy-8 convence White a soltá-lo.

26'20 - 35'19 | (L9) e (-L6)

#### SEQUÊNCIA 17 | COZINHA

White vai buscar a chave da tranca no pescoço de Krazy-8, revira o lixo e se dá conta que um dos cacos do prato está faltando. Um grande e potencialmente afiado.

35'20 - 37'14 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 18 | PORÃO

White finge que vai soltá-lo e o enforca, depois de perceber sua verdadeira índole.

37'15 - 40'10 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 19 | RUA / CASA DE JESSE

Jesse volta para casa e percebe que tudo está limpo e White foi embora.

40'11 - 42'19 | (L9)

#### SEQUÊNCIA 20 | ESCOLA

White não comparece para dar aula.

42'20 - 43'14 | (L3)

#### SEQUÊNCIA 21 | DESERTO

Encontram metanfetamina de White dentro do carro no deserto, em função da máscara abandonada que foi encontrada no chão, próxima ao local.

43'15 - 45'00 | (L5) e (L1)

## SEQUÊNCIA 22 | ESTRADA / SALA DE AULA

White olha o horizonte e voltamos para o *flashback* com Gretchen. Os dois têm uma conversa sedutora no passado.

45'01 - 46'20 | (L11)

## SEQUÊNCIA 23 | CASA DE WHITE

White diz que precisa contar uma coisa para Skyler.

46'21 - 47'30 | (L8), (L2) e (L6)



#### SEQUÊNCIA 02 | PÁTIO DE WHITE

Hank come um churrasco na casa de White com a família, onde descobrimos um pouco mais do passado de White e Skyler. Skyler começa a chora e White é obrigado a contar a todos sobre a sua doença.

02'30 - 07'44 | (L2) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 03 | QUARTO DE WJ / SALA

Os quatro adultos conversam sobre a doença. Hank e Marie querem ajudar os cunhados, mas White fica receoso com os custos.

07'45 - 10'43 | (L6) e (L2)

#### SEQUÊNCIA 04 | CASA DE JESSE

Jesse se droga com o produto de White junto de alguns amigos e conversa sobre o tráfico.

10'44 - 13'30 | (L10) e (L1)

#### SEQUÊNCIA 05 | CASA DE JESSE

Jesse está fumando sozinho e fica paranóico quando dois membros da igreja batem à sua porta. Ele sai correndo.

13'31 - 15'55 | (L10)

#### SEQUÊNCIA 06 | BANHEIRO DE WHITE

White tosse no banheiro e Skyler fica atenta do outro lado da porta, a contragosto de White.

15'56 - 17'19 | (L6) e (L8)

#### SEQUÊNCIA 07 | SALA DE WHITE

Skyler marca um médico caro e White fica chateado com os gastos.

17'20 - 19'50 | (L6)

#### SEQUÊNCIA 08 | QUARTO DO BEBÊ

WJ confronta White por ele estar agindo de forma estranha.

19'51 - 21'29 | (L6) e (L1)

#### SEQUÊNCIA 09 | CARRO

Carro da polícia passa rápido por White e ele sente um alívio de não ser preso.

21'30 - 22'15 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 10 | ESTACIONAMENTO / BANCO

Um executivo mal educado fura a fila na frente de White e faz comentários inapropriados em voz alta, enquanto fala no telefone.

22'16 - 24'40 | (L14)

#### SEQUÊNCIA 11 | CASA DA FAMÍLIA PINKMANN

A família de Jesse janta à mesa, até avistar o filho entrando pelo pátio da casa, visivelmente drogado.

24'41 - 26'09 | (L15) e (L10)

#### SEQUÊNCIA 12 | CASA DA FAMÍLIA PINKMANN

Jesse passa a noite na casa e dorme todo o resto do dia.

26'10 - 27'09 | (L10) e (L15)

#### SEQUÊNCIA 13 | COZINHA DA FAMÍLIA PINKMANN

Pais de Jesse discutem o que devem fazer com ele.

27'10 - 28'59 | (L10) e (L15)

#### SEQUÊNCIA 14 | ESCOLA

White encontra WJ à sua espera (os dois fazem uma reconciliação silenciosa).

29'00 - 30'29 | (L6)

#### SEQUÊNCIA 15 | QUARTO DO IRMÃO NA CASA DA FAMÍLIA PINKMANN

Jesse vê os prêmios de seu irmão mais novo na parede e tenta ter intimidade com ele, mas a mãe deles se preocupa e Jesse descobre que os pais ainda falam muito dele.

30'30 - 32'40 | (L10) e (L15)

#### SEQUÊNCIA 16 | QUARTO DE JESSE NA CASA DA FAMÍLIA PINKMANN

Ele revisita seus brinquedos no quarto e pensa em se endireitar, mas recebe a ligação de um dos seus amigos para ver se tem mais do produto que usaram para revender.

32'41 - 35'29 | (L10), (L15) e (L1)

#### SEQUÊNCIA 17 | CASA DE WHITE

Jesse vai até White e o convida a cozinhar mais uma vez, mas White resiste.

35'30 - 38'27 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 18 | CONSULTÓRIO MÉDICO EXCLUSIVO

O médico diz que existe possibilidade de tratamento para White, mas com muitos efeitos colaterais negativos.

38'28 - 39'59 | (L6)

#### SEQUÊNCIA 19 | CASA DA FAMÍLIA PINKMANN

A empregada encontra um cigarro de maconha escondido na casa e os pais automaticamente culpam Jesse.

40'00 - 41'39 | (L10) e (L15)

#### SEQUÊNCIA 20 | PÁTIO DA FAMÍLIA PINKMANN

O irmão mais novo agradece por Jesse não ter lhe entregado e pede o cigarro de maconha de volta. Jesse amassa o cigarro e não devolve para o irmão.

41'40 - 42'40 | (L10) e (L15)

#### SEQUÊNCIA 21 | CASA DE WHITE

Skyler lê sobre os tratamentos de câncer e White está receoso com o valor, enquanto WJ escuta ao longe. White fica preocupado de deixar a família em dívida (90 mil só do tratamento). WJ é radical e fala que ele deve desistir e morrer, então.

42'41 - 44'45 | (L6) e (L1)

## SEQUÊNCIA 22 | CARRO

White tem uma tosse forte e precisa encostar o carro. Ele vê o executivo grosseiro de antes e decide explodir seu carro em um posto de gasolina.

44'46 - 47'30 | (L6), (L14) e (L7)



#### SEQUÊNCIA 02 | CARRO / CASA DE ELLIOTT E GRETCHEN

White e Skyler vão a uma grande festa dos ex-sócios de White, para o seu desgosto.

04'10 - 06'40 | (L11)

#### SEQUÊNCIA 03 | BIBLIOTECA DE ELLIOTT E GRETCHEN / PÁTIO

Elliott e Gretchen são super bem sucedidos. White encontra um grupo de conhecidos e descobrimos que ele poderia ser sócio também, mas acabou virando professor.

06'41 - 07'44 | (L11)

#### SEQUÊNCIA 04 | PÁTIO

Na hora de abrir os presentes, Elliott ama o macarrão instantâneo com que White lhe presenteia — por ser uma piada interna do passado.

07'45 - 10'41 | (L11)

#### SEQUÊNCIA 05 | SOFÁ

Elliott e White riem juntos em um momento de proximidade e Elliott o convida para trabalhar na Grey Matters, sua empresa. White diz que está com problemas e Elliott deixa escapar que o plano de saúde deles é ótimo, irritando White.

10'42 - 14'06 | (L11) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 06 | SOLEIRA DE ELLIOTT E GRETCHEN

White e Skyler discutem pois ele percebeu a tentativa da esposa recorrendo a Elliott. Ele avisa que não aceitou a ajuda/oferta de emprego.

14'07 - 16'15 | (L11) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 07 | SALA DE JANTAR DE WHITE

Eles tomam café da manhã em silêncio e o clima continua ruim entre a família.

16'16 - 17'16 | (L6) e (L11)

#### SEQUÊNCIA 08 | TRAILER NA CASA DE JESSE

Jesse mostra o que aprendeu com White ao encontrar Badger para preparar a metanfetamina.

17'17 - 19'10 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 09 | TRAILER NO DESERTO

Jesse e Badger preparam a metanfetamina.

19'11 - 20'48 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 10 | POSTO DE GASOLINA

WJ tenta comprar bebida ilegalmente e um policial o pára. WJ chama Hank para resolver o problema.

20'49 - 22'35 | (L16)

#### SEQUÊNCIA 11 | CASA DE WHITE / SALA

Marie, Skyler e Hank comentam que era White que estava fumando maconha, e não WJ. Skyler arma um plano de “intervenção” de White.

22'36 - 24'40 | (L6) e (L11)

#### SEQUÊNCIA 12 | TRAILER

Jesse não está totalmente com a fornada de metanfetamina e a joga fora. Ele não deixa Badger fumar, pois é para os clientes.

24'41 - 25'56 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 13 | CASA DE WHITE

White chega e estão todos os familiares na sala.

25'57 - 26'42 | (L2) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 14 | TRAILER

Jesse joga fora mais uma fornada e Badger se irrita. Eles brigam.

26'43 - 28'18 | (L1)

#### SEQUÊNCIA 15 | SALA DE WHITE

Skyler coloca White contra a parede para ele aceitar o dinheiro e fazer o tratamento. WJ sensibiliza White o chamando de covarde por não querer lutar contra o câncer. Skyler discute com Marie, por ela apoiar a decisão que o cunhado achar melhor. White aponta que nunca teve escolha na vida e quer ter agora. Ele não quer passar seus últimos momentos mal, então escolheu não se tratar.

28'19 - 38'56 | (L2) e L6)

#### SEQUÊNCIA 16 | QUARTO DE WHITE

White acorda sozinho e sente a falta de Skyler ao seu lado, na cama.

38'57 - 40'30 | (L2) e (L6)

#### SEQUÊNCIA 17 | COZINHA DE WHITE

White abraça Skyler. Ele aceita fazer o tratamento.

40'31 - 41'40 | (L6) e (L2)

#### SEQUÊNCIA 18 | SALA DE ESPERA CONSULTÓRIO

White aguarda com WJ e Skyler e diz que vai dar conta do pagamento.

41'41 - 42'45 | (L6) e (L1)

#### SEQUÊNCIA 19 | SALA PARA QUIMIOTERAPIA

White começa o tratamento.

42'46 - 43'40 | (L6)

#### SEQUÊNCIA 20 | RUA

Gretchen liga para White para falar sobre o câncer. Diz que o dinheiro da empresa é também DELE. Vemos que o orgulho de White é ferido quando ela o pergunta se ele não está aceitando por sua causa. Ele desconversa e não aceita a ajuda.

43'41 - 46'46 | (L6) e (L11)

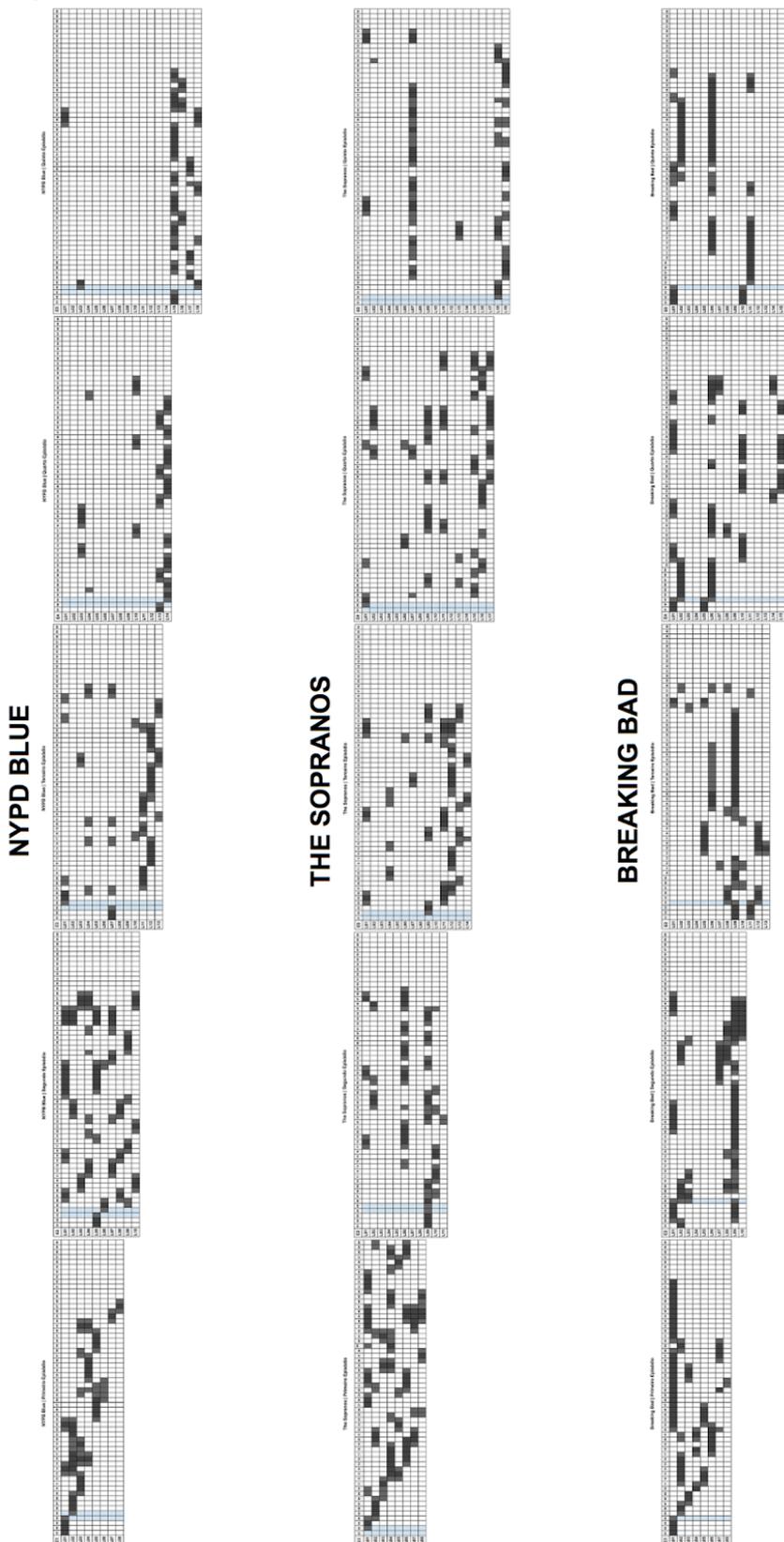
#### SEQUÊNCIA 21 | CASA DE JESSE

White convida Jesse para trabalhar novamente preparando metanfetamina.

46'47 - 47'30 | (L1)

Síntese visual comparativa

Figura 20 - Síntese visual comparativa



Fonte: O autor (2017).

### 3.2 Análise de conteúdo

Após escrutínio dos resultados obtidos através da metodologia de análise, dá-se início a análise de conteúdo dos objetos de pesquisa do presente trabalho.

#### 3.2.1 NYPD Blue

NYPD Blue possui 18 linhas narrativas maiores no transcorrer dos seus cinco episódios iniciais. Em seu primeiro e segundo capítulos, a teia narrativa formada por essas linhas apresenta-se de forma mais difusa, sobrepondo diferentes conflitos ao longo dos 48 minutos nos quais a história se apresenta. Percebe-se, até mesmo, sete arcos narrativos trabalhados em um único minuto do segundo episódio (no minuto 45), por exemplo. A continuidade dessas linhas é presente nos dois capítulos iniciais, apresentando situações que se desenrolam no transcorrer de mais de um episódio.

Contudo, é perceptível o caráter procedimental da condução da sua narrativa quando analisamos os demais capítulos, que têm como enfoque o desenrolar dos eventos que possuem início e fim dentro do mesmo episódio. Por exemplo, no quarto episódio, Sipowicz investiga em profundidade o assalto a um mercado local, no qual um homem pode estar sendo acusado injustamente (linha 14). A personagem que está sendo injustiçada aparecerá somente neste episódio e todo o desenrolar deste evento — do surgimento à resolução do problema — será solucionado neste mesmo capítulo. A linha 14 está presente em 29 dos 48 minutos exibidos em tela. Dentro do quarto episódio, somando-se o tempo de tela de todos os outros arcos da história presentes desde o *pilot* da série, encontramos a sua manifestação em apenas 11 minutos no desenvolvimento dos eventos deste episódio. Esse dado demonstra que boa parte do desenrolar das ações em NYPD Blue é procedimental — começa e termina no mesmo capítulo. Ainda assim, em todos os cinco episódios analisados, por menor que seja a sua presença, ainda encontram-se arcos oriundos da estreia da série. O que comprova que, apesar da sua vocação procedimental, é indiscutível o seu hibridismo e a presença da dilatação de arcos narrativos em um programa da televisão aberta norte-americana, ainda no início da década de noventa — fato que, como conferiu-se na revisão bibliográfica,

não ganha muito destaque no estudo das narrativas seriadas televisivas desta época, tomando força apenas com a proximidade dos anos 2000.

Percebe-se que o caráter procedimental se intensifica no desenvolver da série. No quinto episódio, são apenas seis minutos do desenrolar de arcos oriundos de capítulos anteriores. Desse fato, depreende-se uma especulação: como o episódio piloto e sua sequência possuem um elevado grau de relevância para a emissora televisiva — que visa a fidelização do público ao conteúdo durante esse primeiro contato — é possível inferir que essa seja uma das razões para apresentação de uma teia narrativa mais elaborada, que se dilata e propaga seus arcos por mais de um episódio. No desenrolar da história, ao adentrarmos em capítulos menos estratégicos dentro de uma perspectiva de produção, passamos a ver conflitos mais rasos/curtos, que se esgotam no desenrolar dos 48 minutos de cada emissão da trama.

É importante destacar, também, a nitidez com que os arcos emergem na história de *NYPD Blue*. São raros os momentos onde se gera confusão no espectador ao apontar a direção para a qual a história se encaminha — sempre é muito claro perceber que estamos tratando do “divórcio de Kelly”, da “sanção por indisciplina de Sipowicz” ou do “problema com drogas do irmão de Martinez”. Não se quer, com isso, afirmar que a trama não apresente pontos de virada (ou *plot twists*) em seu conteúdo; mas, sim, ratificar a existência de uma razoável *simplicidade* narrativa (em oposição ao termo *complexidade* narrativa) ao se analisar onde cada momento da história está situado dentro de sua trama. São raras as situações em que esses conflitos sobrepõem-se e geram uma evolução conjunta e complexa de seus acontecimentos. Ou seja, o desenrolar da história é bastante linear e a própria motivação das personagens é deveras perceptível — apoiando-se, até mesmo, em determinados maniqueísmos que podem afastar a *complexidade* (ou a própria verossimilhança) da sua existência diegética. Além disso, o senso de moralismo é muito claro, principalmente na figura de Kelly — que atua como o protagonista de maior destaque nos cinco episódios iniciais. É nítida a tentativa de construção da figura de um “paladino” em busca de justiça, fazendo o possível para auxiliar todas as pessoas à sua volta — da amante que foi contratada para matá-lo, à sua

ex-esposa e, até mesmo, a um potencial interesse romântico de sua ex-esposa (que, até certo momento, é seu antagonista).

Da mesma forma, os conflitos apresentados — geralmente catapultados por brechas no sistema jurídico americano e pela articulação de advogados criminais bem pagos — levam o espectador a ansiar por uma vingança contra essas situações de injustiça social e pelo restabelecimento de determinados valores morais ao longo da trama. Sendo assim, não existem muitas nuances na profundidade das personagens ou de seus conflitos, gerando um grau menor de *complexidade* narrativa quando comparada a outros programas com uma disposição mais emaranhada dos arcos de ação ou com dilemas individuais mais profundos dentro do universo diegético no qual transcorre a história.

### 3.2.2 The Sopranos

The Sopranos possui 19 arcos relevantes no transcorrer dos seus cinco primeiros episódios, o que representa o maior número de linhas de ação dentre os três programas que são objetos de análise neste trabalho. Além da proliferação dos arcos, percebe-se que a sua trama se desenvolve de forma paralela no desenrolar dos eventos, gerando gráficos difusos da predominância narrativa de cada linha no transcorrer do tempo. Nesse sentido, o quarto episódio merece destaque especial por conter dez linhas distintas que possuem uma razoável duração de desenvolvimento individual, em média, ao longo dos 53 minutos de exibição do capítulo.

Como mencionado anteriormente, The Sopranos é considerado (por muitos) um marco da *complexidade* narrativa dos programas de televisão da contemporaneidade. Contudo, ao realizarmos uma análise em profundidade no desenvolvimento da sua história, a identificação de suas linhas de ação é bastante cristalina. Ou seja, o entranhamento desses enredos em meio a uma teia complexa de eventos não parece ser uma realidade apresentada por seus episódios iniciais, visto que — apesar de uma grande quantidade de acontecimentos — todos esses são facilmente identificáveis de forma distinta e o espectador, salvo raras exceções, encontra-se bem situado em cada momento da história e no seu respectivo arco, como em: os “conflitos (extra)conjugais entre Tony e Carmela”, os “ataques de

ansiedade de Tony” ou “a sucessão do comando do crime em Nova Jersey”, por exemplo.

Da mesma forma que em *NYPD Blue*, o hibridismo no desenvolvimento das linhas narrativas é percebido: alguns eventos se estendem ao longo de diversos episódios, enquanto outros têm início e fim ainda em um mesmo capítulo. As figuras procedimentais mais comuns em *NYPD Blue* estavam relacionadas a crimes específicos que os protagonistas precisavam resolver ao longo do capítulo. Em *The Sopranos*, a lógica não é muito distinta. A maioria dos eventos procedimentais está vinculada a algum novo negócio relacionado à máfia, que Tony precisa gerenciar: a extorsão ao médico no primeiro episódio, o carro roubado do professor de A.J. no segundo episódio ou a intimidação ao genro de Schlomon no terceiro episódio. Nesse sentido, a principal diferença entre *NYPD Blue* e *The Sopranos* é que esta — diferentemente da primeira — mantém uma presença relevante dos seus arcos longos, que têm início junto ao piloto da série, no transcorrer de cada episódio. Salvo exceções, as linhas extensas mantêm uma presença significativa no desenvolvimento da história ao longo do programa, construídas através de uma “montagem paralela” de dimensão proporcional aos eventos procedimentais.

Merece destaque também algumas iniciativas narrativas que buscam quebrar a linearidade da trama, por meio de *miniplots* ou situações aparentemente aleatórias, mas que terão alguma conexão com o final do episódio, fazendo sentido dentro da fábula apenas ao final do capítulo. Ainda é incipiente a manifestação desse tipo de ação quando comparada à sua utilização em outros programas posteriores, como *Breaking Bad* — onde essa manobra é constante e toma uma dimensão ainda maior, ocupando um posicionamento narrativo mais relevante através de *ganchos* (ou *cliffhangers*) que conectam os episódios.

### 3.2.3 *Breaking Bad*

Ao se analisar o desenvolvimento narrativo de *Breaking Bad*, percebe-se que a série possui apenas 16 arcos maiores ao final de seus cinco primeiros episódios. Ou seja, o menor número de arcos dentre todos os programas pesquisados até aqui: *NYPD Blue* (18) e *The Sopranos* (19). Esse fato não ocorre em vão, *Breaking Bad* também é a série que mais mantém seus arcos iniciais em desenvolvimento ao

longo dos episódios subsequentes. Diferente das demais, um conjunto de progressões toma curso em conflitos que são estabelecidos ainda em seu episódio piloto — como a descoberta da enfermidade de White, o seu envolvimento com o tráfico de drogas e, até mesmo, acontecimentos em seu núcleo familiar.

Todas essas frentes permanecem constantemente em evolução, criando extensas linhas narrativas em cada uma das suas manifestações. São poucos os novos conflitos que vão surgindo externos a essas linhas e o desenvolvimento da história é, claramente, focado nas questões centrais estabelecidas desde o início do programa. À título ilustrativo, o gráfico de análise do quinto episódio de *Breaking Bad* demonstra que as linhas narrativas mais presentes em seus 48 minutos de duração são as linhas um (presente em 17 minutos), dois (presente em 16 minutos), seis (presente em 32 minutos) e dez (presente em 25 minutos) — levando em consideração que as linhas um, dois e seis estão presentes desde o piloto da série e que, até o quinto episódio, dezesseis linhas já transitaram pelo programa.

Dessa forma, por meio de um menor número de arcos — trabalhados de maneira exaustiva, por mais tempo — o nível de intersecção entre essa menor quantidade de linhas é consideravelmente superior ao entrelaçamento da estrutura narrativa nas séries *NYPD Blue* e *The Sopranos*. Além de uma proximidade natural dos arcos em função do binômio quantidade/tempo, é perceptível uma preocupação dos roteiristas do programa em manter uma intersecção constante entre os eventos da história — tornando difícil a análise de sua estruturação, graças ao grau de *complexidade* formado por essa sobreposição de incidentes em cada sequência da narrativa. Em quase todas as ações, é apresentada alguma nuance extra de uma linha trabalhada de forma mais profunda em outra sequência. No episódio piloto, por exemplo, na sequência sete, Skyler tenta masturbar White, que parece desinteressado na investida da esposa, em função dos dissabores da sua vida. A principal ação trabalhada nesta cena está relacionada à relação entre Skyler e White, correspondente aos eventos que irão transcorrer em seu núcleo familiar (linha dois). Contudo, para ratificar a indisposição da personagem de White, o protagonista comenta que terá que fazer mais um dia de hora extra no lava-jato de Bogdan — um incidente que está correlacionado ao quarto arco, em que White é submetido a uma série de constrangimentos em virtude da sua condição financeira e social. Ou seja, a

ação da linha quatro não evolui nesta sequência e, portanto, não é possível afirmar que esta seja uma cena que contém o desenvolvimento do quarto arco do programa. Contudo, os incidentes apresentados em sua *mise-en-scène* contêm informações relacionadas a outro momento da história, aumentando o grau de sobreposição das camadas narrativas e “colorindo” a *complexidade* argumentativa da série no transcorrer de seus eventos.

Esse grau de densidade narrativa parece um dos principais responsáveis pelo imaginário de qualidade e verossimilhança atribuído a séries da contemporaneidade. Afinal, a todo instante o espectador é lembrado e transportado para os diferentes acontecimentos da vida da personagem, que ficam constantemente surgindo à tela e complexificando o relato de sua existência, tornando-a mais verossímil do que uma personagem pertencente a uma narrativa linear, que trata de forma direta o desenvolvimento das causas e consequências que desenrolam a ação, sem essas nuances adicionais.

Também é interessante a forma como *Breaking Bad* trabalha os seus *cliffhangers* ao final de cada capítulo, pois o *gancho* é um elemento de suma relevância para narrativas com arcos longos, que possuem a intenção de manter os espectadores interessados nos eventos que irão transcorrer no episódio seguinte. *Breaking Bad* tem como estratégia criar uma atmosfera de suspense em boa parte de seus *ganchos* ao desenvolver incidentes que, a princípio, não possuem correlação clara com os eventos relevantes da história. Esses *cliffhangers* só serão compreendidos pelos espectador no episódio seguinte, quando revelam um encaixe surpreendente na trama, como ponte entre acontecimentos importantes do universo diegético.

Outro fator de destaque de sua estrutura são os *subplots* ou *sub-linhas* presentes na fábula. Para dar dinamicidade aos desdobramentos narrativos dentro dos arcos mantidos desde o princípio da história, percebe-se que linhas menores são criadas e encerradas no transcorrer dos episódios. Essa articulação sutil do tecido narrativo é mais um elemento possivelmente relacionado à complexidade do relato criado no programa, que não é presente de forma tão fragmentada e especializada nas séries *NYPD Blue* e *The Sopranos*. É difícil apontar quando surgem novos conflitos dentro da mesma linha temática. Por exemplo, o arco

narrativo que trata sobre o câncer de White ganha diferentes nuances ao longo da série. Em um primeiro momento, percebemos que o protagonista encara a sua morte como algo inevitável e esse fato é a força motriz que o leva a adentrar no tráfico de drogas, para conseguir deixar uma reserva de dinheiro à sua família antes de partir. Contudo, depois que Skyler e os demais familiares descobrem sua condição de saúde, inicia-se uma batalha insistente por parte do grupo familiar para que White comece um tratamento caríssimo que pode salvar a sua vida. Sua própria relutância em seguir o tratamento ou não — começando a gastar o dinheiro que está juntando para a família ou tendo que “engolir” o seu orgulho e depender da fonte de renda de outras pessoas — poderia ser considerado um arco/conflito à parte dentro da história. Contudo, tendo em vista que esse incidente se encaixa em um espaço de tempo menor (um episódio) e compõe uma sucessão maior de acontecimentos que estão relacionados ao câncer de White, poderíamos chamar esse incidente de *sub-linha* (ou *subplot*) dentro de uma linha maior (ou *plot*).

Em suma, essas são características que diferenciam o desenvolvimento e a trama narrativa de *Breaking Bad* — comumente associadas a outros programas elaborados nos últimos anos, como *Mad Men*, *Game of Thrones* ou *House of Cards*. Um exemplo capital que ilustra o grau de complexidade narrativa presente em *Breaking Bad* se dá em um arco recorrente em seus primeiros episódios: o desenvolvimento de Jesse como um usuário de drogas, utilizando narcóticos como uma forma de diminuir sua ansiedade/seus medos e, ao mesmo tempo, identificando esse problema e lutando para se manter “limpo” (linha dez). Na décima sequência do episódio quatro, vemos uma fusão desse arco narrativo da “luta de Jesse contra as drogas” com “a relação de Jesse com sua família” (linha 15), que está diretamente vinculada ao décimo arco. É difícil traçar uma linha divisória que revele o quanto a narrativa mostra com relação a uma sensação de abandono de Jesse — preterido pela família por seu irmão mais novo prodígio — e o quanto disso está (ou não) ligado ao seu estilo de vida e ao fato dele ser usuário de drogas. Ainda assim, existem questões familiares específicas no desenvolvimento dessa trama (como a cumplicidade de Jesse com seu irmão mais novo, ao assumir a culpa pelo cigarro de maconha encontrado pela empregada da casa e que não era seu). Esse tipo de laço fraternal apresentado — que tem como objetivo revelar parte da natureza altruísta e

carinhosa de Jesse — definitivamente não faz parte direta do arco “luta contra as drogas”, apesar da presença do cigarro de maconha em cena; Jesse não está lutando com seus vícios nesse caso específico. Contudo, a própria presença da droga e a sua articulação com as demais questões familiares mostram como as camadas narrativas de fato são extremamente intrincadas e complexas, formando uma *rede/ençol* de diferentes motivos narrativos, que instigam e desafiam a percepção do espectador na contemporaneidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com relação ao comparativo entre os objetos de análise deste trabalho, tanto em NYPD Blue como em The Sopranos existem linhas claramente procedimentais presentes em sua narrativa, que se iniciam e se encerram em um mesmo episódio. Em Breaking Bad, por sua vez, os arcos (como um todo) desenvolvem-se em mais de um episódio. Contudo, verificam-se ações pontuais em determinados capítulos que atuam de forma procedimental. Ainda assim, embora existam essas situações dramáticas com início e fim no mesmo episódio, estas não ocorrem em detrimento dos arcos maiores — que, tendo em vista a suspensão climática e a longa cadeia conflitual na qual se desenvolvem, poderiam ser considerados os eventos mais importantes de sua fábula.

Ou seja, não é que não haja esquemas procedimentais similares em Breaking Bad, como a participação pontual do núcleo familiar de Jesse, por exemplo. O que ocorre é que essa participação possui uma forte conexão com outros arcos do programa, que mantém a característica da extensão narrativa da série, fazendo mão da expansão dos arcos que se propagam por mais de um episódio. Já nos outros dois seriados, existem pequenas histórias visivelmente criadas para ter um começo e um fim em um mesmo episódio, como em NYPD Blue — através de casos policiais diferentes que vão sendo investigados a cada episódio; ou em The Sopranos, por meio de novos esquemas criminosos que vão surgindo na atuação do grupo de Tony ao transcorrer de cada capítulo.

Outro relato de pesquisa relevante diz respeito à complexidade com que as linhas narrativas se apresentam no transcorrer da história. NYPD Blue e The Sopranos possuem arcos consideravelmente claros que, em raras exceções, não são percebidos de maneira nítida através de um olhar analítico sobre o seu conteúdo. Breaking Bad, por sua vez, possui um emaranhado tão profundo no desenvolvimento da ação — por meio de mais de um arco narrativo, em evolução conjunta — que a visualização nítida de suas linhas temáticas envolvidas em cada sequência não é cristalina, mas sim complexa. Talvez essa seja a diferença mais marcante entre a narrativa dos programas que são objeto de estudo deste trabalho.

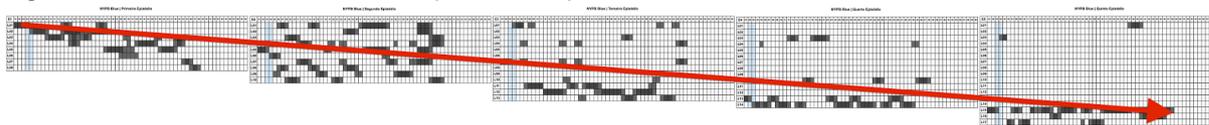
Feita essa breve ponderação, é importante confrontar o problema de pesquisa que deu origem a esta dissertação: “é possível afirmar que existe diferença nas estratégias narrativas em séries bem sucedidas da televisão estadunidense nos últimos trinta anos”? Sim, essa afirmativa é possível. Percebe-se uma mudança de abordagem na redução de arcos procedimentais no objeto de pesquisa e uma ênfase em arcos longos, que mantenham o espectador preso à história episódio após episódio — fomentando práticas de consumo como a *maratona*, por exemplo. “Quais são as (des)continuidades presentes em suas estruturas narrativas”? Além da tendência de dilatação dos arcos narrativos e da redução de esquemas procedimentais, outra descontinuidade perceptível se dá através do aumento da sobreposição de linhas e da articulação conjunta de mais de uma linha, criando a percepção de um desenvolvimento narrativo complexo — que possui várias nuances distintas no transcorrer de suas ações. Contudo, é necessário ressaltar que diversas continuidades permanecem presentes nas narrativas desses programas. Talvez o exemplo mais concreto disso se dê através do hibridismo narrativo em seu formato, ainda misturando o que entenderíamos por estrutura de *série* e de *seriado* no desenrolar da sua trama, conforme conceitua Machado (2000) ou Gerbase (2014).

Ainda nesse comparativo temporal, os valores morais foram *complexificados* e não são mais tão simplistas como outrora: por exemplo, a diferença entre as figuras de “um policial que tenta fazer justiça com as próprias mãos” e de “um pai de família que descobre que irá morrer e decide vender metanfetamina para garantir a segurança financeira de seus entes após sua morte”. Ainda assim, apesar de uma perceptível diferença no tom maniqueísta (ou não) dessas caracterizações, as motivações das personagens ainda estão atreladas a mecanismos consideravelmente esquemáticos de causa e de consequência, que impelem o espectador a ansiar por uma resolução previsível do conflito — ou seja, o espectador torce tanto para que Sipowicz faça justiça com as próprias mãos, quanto para que White produza a metanfetamina e garanta o provento de sua família; independente da dimensão moral desses conflitos. Essas situações são propositadamente apresentadas como justificáveis diante das circunstâncias expostas em tela, nesses primeiros episódios de cada programa. Ou seja, são modelos narrativos bem esquemáticos e fulcrados numa sequência de ação e reação de eventos. Nesse

sentido, *The Sopranos* faz mão do acaso e da aleatoriedade como elementos de sua história, de uma forma um pouco mais presente do que em *NYPD Blue* e em *Breaking Bad*, ao explorar manifestações do inconsciente de Tony Soprano — como sonhos e outros elementos relacionados às sessões de terapia com Melfie. Dessa forma, também entende-se que nem sempre se evidencia uma continuidade ou “evolução” de uma abordagem narrativa na forma como o conteúdo ou as personagens são convencionados, dentro de uma mesma temática seriada.

Dentre os objetivos delimitados neste trabalho, alcançou-se tanto uma maneira de evidenciar as estruturas narrativas que revelam uma diferença estrutural entre os objetos analisados — graças a criação de uma metodologia de análise compatível; quanto uma formulação teórica desses tipos seriados, apoiando-se nos estudos de diversos autores que estipulam uma espécie narrativa procedimental, outra teleológica e os diversos híbridos presentes entre os dois extremos desse espectro. Ainda, é possível identificar uma orientação gráfica distinta para narrativas que pendem mais para o esquema procedimental, teleológico ou predominantemente híbrido. Em *NYPD Blue*, percebe-se um contínuo surgimento de arcos procedimentais a partir do seu terceiro episódio. Tais arcos ocupam a maior parte do tempo de tela em cada capítulo, tornando a série mais procedimental do que teleológica em seus episódios iniciais. Por consequência, ao se traçar uma seta imaginária sob sua representação gráfica — que aponte na direção em que a narrativa conduz a história — ver-se-ia que a seta inclina-se cada vez mais para baixo no gráfico, em direção aos novos arcos que surgem e ocupam a maior parte do tempo de tela com o passar dos capítulos:

Figura 21 - Síntese visual dos cinco primeiros episódios de *NYPD Blue*

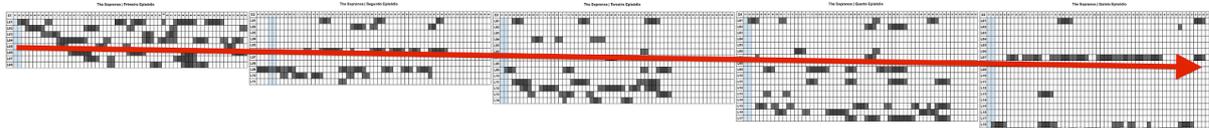


Fonte: O autor (2017).

Por sua vez, *The Sopranos* é um programa que mantém uma razoável estabilidade entre o aparecimento de novos arcos e a manutenção de linhas predecessoras da história. Portanto, no caso de uma linha imaginária ser traçada sob sua representação gráfica, encontrar-se-ia uma reta que tende a se propagar

horizontalmente, mantendo-se no centro da planilha — fato que caracteriza uma narrativa predominantemente híbrida:

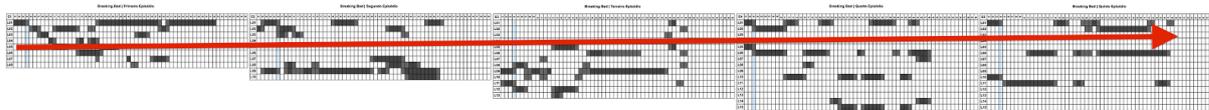
Figura 22 - Síntese visual dos cinco primeiros episódios de The Sopranos



Fonte: O autor (2017).

Por fim, a fábula de *Breaking Bad* desenvolve de maneira mais marcante os arcos iniciais de sua história do que as novas linhas que surgem no decorrer de seus episódios, caracterizando a presença de um esquema narrativo majoritariamente teleológico. Nessa representação, a seta imaginária apontaria para cima — posição fixada pelos arcos iniciais, que permanecem a ocupar mais tempo de tela do que os arcos insurgentes no transcorrer dos capítulos:

Figura 23 - Síntese visual dos cinco primeiros episódios de *Breaking Bad*



Fonte: O autor (2017).

Considerando a análise ampla do tema desenvolvida até aqui, não parece razoável o entendimento de parte dos pesquisadores que enxergam a história das produções seriadas na televisão americana através de grandes marcos de transição — como “eras de ouro”, por exemplo. Uma perspectiva mais realista parece indicar que diversos mecanismos narrativos vão sendo implementados progressivamente ao longo dos anos e não existe um marco propriamente dito que vira (sozinho) uma página da história, mas sim a implementação gradual desses mecanismos e uma série de tentativas e erros de realizadores em busca da satisfação de seus espectadores, até que se encontre uma forma mais bem sucedida com o passar dos anos que, por muitos, será vista como “revolucionária”, sem atentar para a vasta variedade de obras similares que não lograram o mesmo sucesso.

Também há quem acredite que o marco de transição é, simplesmente, uma soma desses fatores que se desenvolvem no tempo e ganham notoriedade de crítica e/ou público — como a própria série *The Sopranos*, por exemplo. De qualquer forma,

existe muito conteúdo de qualidade sendo trabalhado de forma inovadora e gradual no desenvolvimento do conteúdo televisivo no mundo ao longo dos anos. E, justamente por ser um meio tão prolífero e um ambiente com tantas janelas e tanto consumo, torna-se compreensível a sua célere evolução. A tecnologia catapultou essa ligação entre os produtores e seus espectadores e tem-se visto uma explosão de conteúdo cada vez maior nos últimos anos e hábitos de consumo vorazes, como o *binge-watching*. Mais do que nunca, ao analisarmos o desenvolvimento dessas histórias e as escolhas na forma de articular o seu conteúdo, percebemos que novos estudos que propõem metodologias de pesquisa e esforços nesse sentido tornam-se necessários dentro das Ciências da Comunicação, para compreender esse fenômeno insurgente e entender com clareza todas as suas nuances.

Em suma, percebe-se que em um universo de 30 anos existem nítidas diferenças na forma como um conteúdo similar é abordado na televisão norte-americana, confirmando algumas máximas que foram encontradas na etapa de revisão bibliográfica das publicações a respeito do tema — onde se aponta um aumento da *complexidade* narrativa e da dilatação de arcos da ação. Entretanto, ao mesmo tempo, determinadas máximas entusiásticas — que proclamam marcos de revolução no setor — possuem uma considerável dificuldade de se sustentar quando se visualiza que, narrativamente, as séries ao longo das décadas ainda guardam boa parte de uma herança tradicional da televisão estadunidense, não desenvolvendo um conteúdo tão disruptivo quanto se faz parecer. Em virtude disso, o cenário que parece mais cristalino ao se analisar esse universo televisivo é de determinadas tendências e direções nas quais o conteúdo toma rumo, progressivamente. Dessa forma, ao se estabelecer marcos de transição e ao se projetar a estirpe revolucionária sobre a figura de determinadas obras, percebe-se um caráter mais propagandista do que verossímil. Revela-se a condecoração concedida a alguns programas mais por agitações afetivas do que por, de fato, serem tão profundamente inovadores e disruptivos como se faz parecer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- CARR, David. Barely Keeping Up in TV's New Golden Age. *The New York Times*. Nova Iorque: 2014. Disponível em: [http://www.nytimes.com/2014/03/10/business/media/fenced-in-by-televisions-excess-of-excellence.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2014/03/10/business/media/fenced-in-by-televisions-excess-of-excellence.html?_r=0). Acessos em: 31 de agosto de 2016.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum. *El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión em La figura del padre nella serialità televisiva*. Roma: EDUSC, 2014.
- GARLIN, C. Reed Hastings says binge-watching could revolutionize education. In: *Vanity Fair* (8 de outubro). Disponível em: <http://www.vanityfair.com/online/daily/2014/10/reed-hastings-netflix-binge-watching-education>. Acessos em: 03 de novembro de 2015.
- GERBASE, Carlos. A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. In: *Revista Significação*, v. 41, nº 41, p. 37-56. São Paulo: 2014.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOHNSON, Steven. *Emergência: a vida integrada das formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Tudo que é ruim é bom para você: como os games e a TV nos tornam mais inteligentes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- KATZ, Ephraim. *The film encyclopedia*. Nova Iorque: Harper Collins, 1998.
- LITTLETON, Cynthia. Peak TV: Surge From Streaming Services, Cable Pushes 2015 Scripted Series Tally to 409. *Variety*. Los Angeles: 2015. Disponível em:

<<http://variety.com/2015/tv/news/peak-tv-409-original-series-streaming-cable-1201663212/>>. Acessos em: 31 de agosto de 2016.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

\_\_\_\_\_. Fim da televisão?(televisao)(report) em *Revista Famecos - mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: Jan-Abril, 2011, Vol. 18(1), p. 86(12).

\_\_\_\_\_. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2011.

MARTIN, Brett. *Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Man e outras séries revolucionárias*. São Paulo: Aleph, 2014.

MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: NYU Press, 2015.

\_\_\_\_\_. Narrative complexity in contemporary american television. In: *The Velvet Light Trap*, nº 58, Fall 2006, p. 29-40. Disponível em:

<[http://muse.jhu.edu/journals/the\\_velvet\\_light\\_trap/v058/58.1mittell.pdf](http://muse.jhu.edu/journals/the_velvet_light_trap/v058/58.1mittell.pdf)>.

Acessos em: 31 de agosto de 2016.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MULGAN, Geoff. "Television's Holy Grail: Seven Types of Quality", em *The Question of Quality*. Londres: British Film Institute, 1990.

OSWALD, Anjelica. "Netflix claims it has a show more popular than HBO's 'Game of Thrones'". In: *Business Insider*. New York: 2015. Disponível em:

<<http://www.businessinsider.com/netflix-ted-sarandos-says-show-more-popular-than-hbos-game-of-thrones-2015-12>>. Acessos em: 20 de dezembro de 2016.

PANG, K. Binge-watching House of Cards and Breaking Bad is good for you. In: *Independent* (19 de fevereiro): 2014.

PONIEWOZIK, James. "Streaming TV Isn't Just a New Way to Watch. It's a New Genre". In: *The New York Times*. New York: 2015. Disponível em:

<<http://www.nytimes.com/2015/12/20/arts/television/streaming-tv-isnt-just-a-new-way-to-watch-its-a-new-genre.html>>. Acessos em: 31 de agosto de 2015.

SHANNON, C.E.; WEAVER, W. *A teoria matemática da comunicação*. São Paulo: Difel, 1975.

SILVA, Marcel V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. In: *Matrizes*, v. 9, nº 1, São Paulo, jan./jun. 2015, p. 127-143. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/100677/99409>>. Acessos em: 31 de agosto de 2016.

THOMPSON, Robert J. *Television's second golden age: From Hill Street blues to ER*. Syracuse: Syracuse University Press, 1997.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, D. O. (org). *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.