



Malena Mantina Almeida Galvão

**A complexidade narrativa nas
séries audiovisuais contemporâneas:
analisando *This is us*, *Euphoria*,
I may destroy you, *Unorthodox* e *The crown***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Andréa França Martins

Rio de Janeiro
Março de 2023



Malena Mantina Almeida Galvão

**A complexidade narrativa nas
séries audiovisuais contemporâneas:
analisando *This is us*, *Euphoria*,
I may destroy you, *Unorthodox* e *The crown***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Prof^a. Dr^a. Andréa França Martins

Orientadora

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof^a. Dr^a. Tatiana Oliveira Siciliano

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof^a. Dr^a. Patrícia Furtado Mendes Machado

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Rio de Janeiro,
março de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Malena Mantina Almeida Galvão

Bacharel em Comunicação Social — Cinema, pela PUC-Rio. Roteirista e diretora audiovisual; lecionou como monitora e como professora convidada nas aulas de Espectatorialidades e Narrativas Televisivas da PUC-Rio. É professora de cursos de roteiro pela Agência de Roteiro da Gávea. Trabalhou no Grupo Globo nas áreas de criação e roteiro de séries, e também de produção executiva e artística de programas de música e humor. Trabalhou na produtora Rio Cinema Digital, onde roteirizou, dirigiu e produziu séries, filmes, documentários e vídeos para diversas plataformas.

Ficha Catalográfica

Galvão, Malena Mantina Almeida

A complexidade narrativa nas séries audiovisuais contemporâneas: analisando *This is us*, *Euphoria*, *I may destroy you*, *Unorthodox* e *The crown* / Malena Mantina Almeida Galvão; orientadora: Andréa França Martins. — Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Ciências Sociais, 2023.

114. : il. color. ; 30 cm

1. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social.

Inclui referências bibliográficas.

1. Comunicação social — Teses. 2. Cinema e audiovisual. 3. Séries audiovisuais. 4. Roteiro. 5. Complexidade narrativa. 6. Contemporaneidade. I. Martins, Andréa França. II. Pontifícia universidade católica do rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

A Arthur e Otávio, que me
conectaram com a fonte
inesgotável da criação.

Agradecimentos

Aos meus pais, Silvana e Genilton, que me deram tudo o que tinham e acreditaram em mim desde o momento que comecei a fazer teatro na infância.

Aos meus filhos, Arthur e Otávio, que são meu ar, oxigênio, combustível e inspiração.

Ao Luiz Otávio, meu companheiro na jornada da vida, que me traz luz e afeto dia após dia.

À Lili, Fred, Bernardo e Alceia, família carioca de coração que me acolheu e cuidou de mim quando eu ainda não sabia nada sobre viver no Rio de Janeiro.

À Marianna, minha irmã, por sempre me apoiar e me mostrar novas visões de mundo.

À Giovanna, minha irmã, por sempre ver uma luz brilhar em mim.

À Delza, minha prima, por estar sempre presente em todas as fases da minha vida.

À família Almeida Galvão Nunes Rodrigues, por me dar apoio e o sentimento de pertencimento.

À minha orientadora, a Prof.^a Dr.^a Andréa França Martins, pela incessante dedicação e por transmitir conhecimentos primordiais para a realização desta pesquisa.

Ao CNPq por incentivar a pesquisa e o conhecimento científico no Brasil.

À PUC-Rio, por me abrir as portas para o Rio de Janeiro, para o mercado audiovisual, por me formar como ser humano, por me formar cineasta e por me despertar o desejo de ser professora.

Às professoras Dra. Tatiana Oliveira Siciliano, Dra. Bruna Sant'Ana Aucar e Dra. Patrícia Furtado Mendes Machado pelo incentivo, apoio acadêmico e por participarem da comissão examinadora.

À Marise Lira, secretária do departamento do PPGCOM, pela dedicação, prontidão, carinho e apoio incessantes nos últimos dois anos.

Aos professores Bruno Dieguez, Denise Costa Lopes, Sergio Mota, Tatiana Siciliano e Bruna Aucar por me abrirem um novo mundo através de suas aulas. Mas também por permitirem o surgimento de uma amizade enriquecedora.

Aos meus colegas e amigos do corpo discente e a todos os professores e funcionários do PPGCOM, que contribuem com companheirismo, bom humor e solidariedade nessa jornada.

À Agência de Roteiro da Gávea, Canal Multishow, Canal Bis, Produtora Rio Cinema Digital e Departamento de Comunicação, por me darem a oportunidade de roteirizar, dirigir, produzir e editar séries, filmes e vídeos ao longo da minha carreira.

À Simone Francisco, querida psicóloga, que me sustenta emocionalmente com sua humanidade, competência e dedicação.

À Sandra Maria, Luisa Santos e Elaine Ribeiro, mulheres incríveis que cuidaram e educaram meus filhos enquanto precisei estudar e trabalhar.

À Casa Espírita Cristã Maria de Nazaré que nunca me deixa esquecer o propósito da vida.

Às minhas amigas Louise, Yasmin, Antônia, Sinaila e Maria Clara, pela fidelidade, carinho, atenção, amor e por acompanharem os meus esforços.

A Deus, à natureza e ao universo por me permitirem viver da melhor forma possível, sempre!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 01.

Resumo

GALVÃO, Malena Mantina Almeida; MARTINS, Andréa França. **A complexidade narrativa nas séries audiovisuais contemporâneas: analisando *This is us*, *Euphoria*, *I may destroy you*, *Unorthodox* e *The crown***. Rio de Janeiro, 2023. 114 p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

As séries contemporâneas se caracterizam, principalmente, por roteiros narrativamente complexos, cujos elementos essenciais se constituem em arcos narrativos longos, múltiplas tramas, anacronias temporais e personagens complexos. Consolidada nos Estados Unidos, em torno dos anos de 1990, a complexidade narrativa rompeu com os modos tradicionais de se construir o enredo, na televisão americana, combinando elementos de modo não convencional. Essa dissertação tem como objetivo analisar a origem e o desenvolvimento dos elementos que constituem o formato da complexidade narrativa. Por meio da análise das séries *This is us* (2016-2021), *Euphoria* (2019-), *I may destroy you* (2020), *Unorthodox* (2020) e *The crown* (2016-), a pesquisa examina os elementos constituidores das narrativas complexas, bem como o modo em que são utilizados em cada uma delas. Para tanto, as análises recorrem aos estudos de Jason Mittell (2012), Sílvio Anaz (2018), entre outros estudiosos, focando nas narrativas que são forjadas em cada proposta. Por fim, a pesquisa entende que a complexidade narrativa se apropria de elementos amplamente consolidados no cinema, na televisão, no teatro e na literatura, originando um novo formato narrativo.

Palavras-chave:

Cinema e audiovisual; séries audiovisuais; roteiro; complexidade narrativa; contemporaneidade.

Abstract

GALVÃO, Malena Mantina Almeida; MARTINS, Andréa França. **Narrative complexity in contemporary audiovisual series: analyzing *This is us*, *Euphoria*, *I may destroy you*, *Unorthodox* and *The crown***. Rio de Janeiro, 2023. 114 p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A major characteristic of contemporary TV series is their narratively complex scripts. These scripts include a number of elements such as long narrative arcs, multiple plots, temporal anachronisms and complex characters. Around the 1990s, American television consolidated narrative complexity, breaking away from traditional plot construction, combining these elements in an unconventional way. This dissertation aims to analyze the origin and development of the elements that make up the narrative complexity format. Through the analysis of the television series *This is us* (2016-2021), *Euphoria* (2019-), *I may destroy you* (2020), *Unorthodox* (2020) and *The crown* (2016-), this research examines the constituent elements of complex narratives, as well as their applications in each television show. In this regard, the analyses rely on the works of Jason Mittell (2012), Silvio Anaz (2018), among other authors, focusing on the narratives that are woven throughout each series. It is concluded that narrative complexity incorporates elements that have been widely assimilated in cinema, television, theater, and literature, thereby originating a narrative format of its own.

Keywords:

Cinema and audiovisual; audiovisual series; script; narrative complexity; contemporaneity.

Sumário

1. Introdução	13
2. Elementos da complexidade narrativa: multitramas.....	28
2.1. O efeito da contemporaneidade nas multitramas	31
2.2. Design clássico	33
2.3. Arco dramático nos filmes	36
2.3.1. Incidente incitante	39
2.3.2. Clímax do primeiro ato ou primeiro ponto de virada.....	40
2.3.3. Clímax do meio ato ou ponto de não-retorno.....	40
2.3.4. Crise ou segundo ponto de virada	41
2.3.5. Clímax do terceiro ato.....	41
2.3.6. Resolução.....	42
2.4. Arco dramático nas séries.....	42
2.5. Trama central.....	44
2.6. Tramas da temporada.....	45
2.7. Design clássico na estrutura da temporada.....	46
2.8. Tramas e arco do episódio.....	48
2.9. Episódio piloto.....	50
2.9.1. Multitramas em <i>Euphoria</i>	52
2.9.2. Multitramas em <i>This is us</i>	55
3. Elementos da complexidade narrativa: anacronias temporais.....	64
3.1. Anacronias temporais em <i>This is us</i>	69
3.2. Efeito <i>rashomon</i>	76
3.2.1. Efeito <i>rashomon</i> em <i>This is us</i>	76
3.2.2. Efeito <i>rashomon</i> no episódio final de <i>I may destroy you</i>	78
4. Elementos da complexidade narrativa: personagens complexos.....	81
4.1. Personagens planos e personagens redondos.....	83
4.2. O conflito do personagem.....	88
4.3 Arco dramático de personagens nas séries.....	96
4.4. Arco dramático na série <i>The crown</i>	98
5. Considerações finais.....	102
6. Referências.....	110
7. Filmografia.....	113
8. Séries.	114

Lista de Figuras

Figura 1: desenho narrativo de um filme de três atos com os pontos de virada...	38
Figura 2: esquema de atos no desenho narrativo de um filme de 120 minutos.....	40
Figura 3: esquema de organização dos quadros de uma sala de roteiro no processo criativo de uma série.....	44
Figura 4: esquema de organização dos quadros na sala de roteiro da série <i>Mad men</i>	44
Figura 5: esquema de organização do quadro do arco da temporada de uma sala de roteiro no processo criativo da série <i>Família Soprano</i>	48
Figura 6: esquema de organização do quadro do arco do episódio de uma sala de roteiro no processo criativo da série <i>Família Soprano</i>	49
Figura 7: círculo de conflitos do personagem.....	89
Figura 8: esquema da jornada de um personagem complexo com três níveis de conflitos conscientes ou inconscientes.....	90
Figura 9: quadro de arcos dramáticos de personagens na temporada da série <i>Família Soprano</i>	98

Lista de tabelas

Tabela 1: <i>logline</i> da série <i>Atypical</i>	45
Tabela 2: trama da 1ª temporada da série <i>Atypical</i>	46
Tabela 3: esquema criado nesta pesquisa para ilustrar o arco dramático da temporada de uma série complexa.....	47
Tabela 4: Esquema de tramas do episódio piloto da 1ª temporada da série <i>Euphoria</i>	55
Tabela 5: 1º ato de <i>This is us</i>	58
Tabela 6: 2º ato de <i>This is us</i>	60
Tabela 7: 3º ato de <i>This is us</i>	61
Tabela 8: 4º ato de <i>This is us</i>	62
Tabela 9: trama A, <i>This is us</i>	72
Tabela 10: subtrama 2, <i>This is us</i>	74
Tabela 11: subtrama 3, <i>This is us</i>	74
Tabela 12: subtrama 1, <i>This is us</i>	75
Tabela 13: subtrama 5, <i>This is us</i>	75
Tabela 14: monólogo do personagem Philip.....	95
Tabela 15: desenvolvimento do conflito de Diana.....	100

*Como hão de ser as palavras?
Como as estrelas.*

(Padre Antônio Vieira)

Introdução

Com a chegada dos canais de *streaming*¹ no mundo, as séries audiovisuais deixaram de ser um produto consumido apenas na televisão ao serem hospedadas em diversos sites na internet. Com isso, tornou-se possível assistir a uma série por aparelhos móveis como computadores, tablets e celulares. De tal modo, o acesso às séries audiovisuais ficou mais fácil na contemporaneidade, despertando o interesse de espectadores em grande escala e instaurando uma cultura de consumo de conteúdos audiovisuais como nunca antes visto. Apesar de as séries não serem mais um material exclusivo das tvs, o formato narrativo que compõe a maioria das séries contemporâneas continua a seguir o padrão das séries televisivas criadas no final dos anos de 1990, nos Estados Unidos. Esse formato foi definido como complexidade narrativa² por Jason Mittell (2012). Mas do que se trata esse formato e como ele é aplicado nas séries contemporâneas?

Partindo do desejo de descrever no que se baseia o formato complexidade narrativa e como é aplicado em séries contemporâneas que o utilizam, esta pesquisa surge com o propósito de aprofundar os estudos no campo das narrativas seriadas audiovisuais. Além disso, nos interessa também explorar a origem do formato complexidade narrativa e dos elementos que o compõem, a fim de compreender sua essência e identificar as adaptações realizadas em tal formato na atualidade.

¹ *Streaming* é uma tecnologia de transmissão de dados via internet, principalmente de áudio e vídeo, sem a necessidade de fazer download dos conteúdos que disponibiliza. Os arquivos são acessados de forma online. Disponível em: <<https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-streaming/>>. Acesso em 30/09/2022.

² Inúmeras são as teorias e significados acerca do que se entende por *complexidade* (como a de Edgar Morin, 2015). No entanto, não nos aprofundamos na genealogia do termo *per se*. De todo modo, identificamos na seguinte definição uma proximidade com a ideia de complexidade proposta por Mittell (2012): “Característica do que é complexo, de difícil compreensão ou entendimento: a complexidade da teoria; Qualidade do que é difícil, confuso, complicado; Qualidade daquilo que possui múltiplos aspectos ou elementos cujas relações de interdependência são incompreensíveis”. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/complexidade/#:~:text=Significado%20de%20Complexidade,rela%C3%A7%C3%B5es%20de%20interdepend%C3%A2ncia%20s%C3%A3o%20incompreens%C3%A2veis>>. Acesso em: 09/01/2023.

Para entender como a complexidade narrativa tem sido aplicada em séries contemporâneas, esta pesquisa toma as seguintes séries enquanto objeto para análise: *Euphoria* (2019), da HBO — criada por Sam Levinson —, que apresenta a história de adolescentes com conflitos que giram em torno de dependência química, sexualidade, dramas familiares e outros temas; *This is us* (2016-2021), da NBC — criada por Dan Fogelman —, que aborda a relação de uma família americana cuja diversidade entre os integrantes é o seu principal desafio; *I may destroy you* (2020), da HBO — criada por Michaela Coel —, que foca em uma jovem que sofre abuso sexual e decide se vingar do abusador; *Unorthodox* (2020), da Netflix — criada por Deborah Feldman, Anna Winger e Alexa Karolinski —, que conta a história de uma jovem judia ortodoxa que decide abandonar a cultura judaica para viver de música e que lida com a perseguição de judeus e seus familiares; e *The crown* (2016-), da Netflix — criada por Peter Morgan —, que desenvolve a trajetória dos membros da coroa inglesa durante o século XX, aprofundando as análises acerca de suas individualidades e relações políticas e sociais.

Todas essas séries foram escolhidas porque identificamos nelas o uso da complexidade narrativa e por se diferenciarem, entre si, no modo como esse formato é aplicado em suas histórias³. Nos próximos parágrafos, nos dedicaremos a uma compreensão do que entendemos por complexidade narrativa e a uma descrição dos elementos que lhe dão forma.

Movidas pelo desejo de liberdade criativa nos programas televisivos, pelo desenvolvimento tecnológico e pelas comunidades de fãs na internet, as narrativas complexas surgiram no final dos anos de 1990, em um contexto promissor nos EUA. Ao analisar as séries desse período, Mittell (2012) observa que na estrutura delas há uma espécie de “redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série” (p. 36). No entanto, Mittell (2012) afirma que essas formas não se fundem completamente, mas se organizam em um “equilíbrio volátil” (p. 36). Assim, as séries complexas misturam à construção de seu enredo uma estrutura narrativa que envolve tramas seriais — desenvolvidas gradativamente ao longo da temporada⁴ — e tramas episódicas — iniciadas e concluídas no mesmo episódio.

³ Atualmente, o termo *estória* não é tão utilizado de modo vernacular em contextos de linguagem mais informais. No entanto, minhas principais referências (McKee, 2018; Field, 2001) lançam mão do termo *estória* para se referir a histórias ficcionais. Por isso — a fim de manter uma coesão entre minhas referências e meu trabalho —, opto por *estória* ao invés de *história*.

⁴ Termo utilizado para um bloco de episódios estreados em um mesmo ano.

Para chegar a tal conclusão, Mittell (2012) utiliza como referencial as séries convencionais: programas televisivos seriados, que existiam antes das séries complexas surgirem. Segundo Sílvia Anaz (2018), as séries convencionais utilizam uma estrutura narrativa essencialmente episódica ou essencialmente serial⁵ (p. 3). Ambos os autores — Anaz (2018) e Mittell (2012) — concordam que é dos elementos narrativos das séries convencionais que as séries complexas se apropriam, adaptando-os e combinando-os de modo a produzir o efeito da complexidade no enredo. A partir disso, Mittell (2012) define como narrativamente complexo o modelo narrativo que opera contra as regras convencionais da narrativa televisiva, visto que a complexidade altera a relação entre as tramas da série, desenvolvendo histórias que “se entrelaçam e normalmente colidem e coincidem” (MITTELL, 2012, p. 41). Nas séries convencionais isso não acontece, já que as tramas não têm uma ligação entre si, além de, em sua maioria, terem uma estrutura episódica, ou seja, de tramas que se encerram a cada episódio.

A noção de trama à qual os autores se referem — e que, como identificamos nesta pesquisa, se assemelha às séries contemporâneas — é a mesma definida por Robert McKee (2018). McKee (2018) analisa enredos cinematográficos e aponta a forma, a estrutura e o estilo da escrita dos filmes⁶ do século XX, e identificamos nesta pesquisa que a estrutura narrativa analisada por McKee é a mesma replicada nas séries atuais. Segundo ele, trama é “um termo preciso para o padrão de eventos internamente consistentes e interrelacionados que se move ao longo do tempo para moldar e desenhar a história” (MCKEE, 2018, p. 53). Assim, observamos neste trabalho que as séries que utilizam a complexidade narrativa lançam mão de uma estrutura com múltiplas tramas, ou seja, uma combinatória de várias tramas, que se alternam entre os modelos serializados e episódicos, o que Mittell (2012) denomina *multitramas*.

Mittell (2012) acrescenta que, além do modo como as diferentes tramas são construídas, as séries complexas também podem organizar os eventos da história em uma temporalidade alinear, sem indicar ou sinalizar a forma de contá-los. Para isso,

⁵ Para Anaz (2018), no formato episódico, “um grupo de personagens continuados protagoniza tramas que na maior parte das vezes começam e terminam dentro de um mesmo episódio”, mas, no “formato serial, a história é contada em uma narração contínua ao longo de todos os episódios (e temporadas) que compõem a série” (p. 3).

⁶ McKee (2018) analisa filmes narrativamente clássicos e modernos. No entanto, neste parágrafo, a pesquisa se refere aos filmes narrativamente clássicos.

utilizam-se *anacronias temporais* como analepses e prolepses⁷, que “apresentam eventos da história no passado ou futuro, sem indicar ao espectador de que forma ele deve compreender a linha cronológica” (MITTELL, 2012, p. 5) a fim de complexificar a ordem dos acontecimentos do enredo. As analepses são elementos já vastamente utilizados no cinema narrativo clássico, moderno e contemporâneo. No entanto, sua função nas séries ultrapassa a de revelar eventos realizados no passado ou no futuro. Segundo Mittell (2012), o uso de anacronias temporais nos episódios gera “momentos de desorientação” (p. 45). Por isso, o público precisa “se engajar mais ativamente na compreensão da história” (MITTELL, 2012, p. 45), visto que a narrativa é construída em diversas temporalidades, sem sinalizar ao espectador em que momento da cronologia o personagem está realizando as ações.

Assim, a complexidade narrativa conta com um público ativo, ou seja, que se dedica em decifrar as escolhas criativas da série. Por isso, as séries complexas não se limitam a inovar na combinação de elementos que complexifiquem a estória. Outro recurso utilizado com o mesmo propósito é o *efeito rashomon*. Esse recurso narrativo surgiu em 1950 no cinema, no filme *Rashomon* de Akira Kurosawa. Mittell (2012) define este recurso como a “construção de múltiplas perspectivas” (p. 5) acerca de temas ou de cenas. Sendo assim, quando utilizado no enredo, o efeito *rashomon* apresenta contraditórios pontos de vista sobre algum assunto e, em seguida, direciona para um final inconclusivo.

Por último, além de todos os elementos já citados, as séries complexas também investem no aprofundamento da complexidade de seus personagens, fazendo uso de *personagens complexos*. Nessas séries, os personagens são explorados em suas diversas camadas (psicológicas, emocionais, culturais, físicas, sociais, políticas e econômicas), em arcos narrativos longos. No entanto, elas não lhes atribuem traços de heroísmo ou de redenção de falhas de caráter. Assim, todos os elementos listados — multitramas, anacronias temporais, efeito *rashomon* e personagens complexos — constituem a complexidade narrativa e, ao serem combinados, compõem um formato narrativo audiovisual seriado. Estes elementos

⁷ Refere-se às alterações entre a ordem dos eventos da história e a ordem em que são apresentados no discurso. Assim, o narrador antecipa acontecimentos ou informações (prolepse) ou recua no tempo (analepse). O uso de anacronias pode ter vários motivos, como, por exemplo, a caracterização retrospectiva de personagens, a reintegração de acontecimentos que não foram focados no devido tempo ou manter a expectativa do leitor ao fornecer informações antecipadas. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/analepse-e-prolepse--anacronias/26953>>. Acesso em 11-11-2022.

são riquíssimos, pois o uso deles não se restringe ao gênero seriado, tampouco às séries complexas, visto que já existiam isoladamente ou em conjunto no cinema, programas televisivos convencionais, artes cênicas e literatura. Ao utilizar elementos historicamente consolidados, a complexidade narrativa interessa a esta pesquisa por atribuir novos modos de uso a cada item que a dá forma, além de produzir, a partir da combinação de cada elemento, o efeito da complexidade no enredo das séries.

O estudo sobre séries audiovisuais e sobre séries audiovisuais complexas, especialmente as estadunidenses, vem aumentando significativamente no campo acadêmico nos últimos anos. São vários os trabalhos que discutem a produção, os mundos narrativos, a estrutura narrativa, a autoria, o estilo e a recepção de obras ficcionais seriadas, como os de Ana Maria Ballogh (2004), Jason Mittell (2012), Sílvio Anaz (2018), Marcel Silva (2015), Ien Ang (2010) e David Bordwell (1985). Contudo, o contexto atual ainda é propício para o desenvolvimento de pesquisas que investiguem o formato complexidade narrativa, bem como seus elementos narrativos e as semelhanças e diferenças que possui em comparação às demais matrizes audiovisuais, como as do cinema clássico, por exemplo. Por isso, a questão norteadora desta pesquisa visa: identificar que transformações as séries complexas realizam hoje na cultura audiovisual contemporânea; e reconhecer o que as séries complexas incorporam, diferenciam ou adaptam do cinema clássico narrativo, do cinema moderno, do cinema contemporâneo e da televisão convencional, no campo narrativo.

Assim, partindo dos pontos elencados acima, a pesquisa se pautará nas seguintes perguntas: o que faz com que as séries *This is us* (2016-2021), *Euphoria* (2019-), *I may destroy you* (2020), *Unorthodox* (2020) e *The crown* (2016-) sejam identificadas como narrativamente complexas? Quais são os elementos narrativos cinematográficos e televisivos que essas séries se apropriam? Além disso, como essas séries ressignificam tais elementos, na medida em que constroem novas matrizes narrativas? Quais parâmetros orientam essas obras? Tais questões serão respondidas a partir de análises das obras, bem como de apontamentos teóricos.

Mediante o que foi apresentado até aqui, esta pesquisa investigará, portanto, os quatro elementos da complexidade narrativa: multitramas, anacronias temporais, efeito *rashomon* e personagens complexos. Assim, dedicamo-nos a descobrir de que modo esses elementos surgiram, quais adaptações sofreram, quais são as suas

funções e de que modo as séries contemporâneas os utilizam. Isso posto, buscaremos a origem e a historicização dos elementos das narrativas complexas, a fim de encontrar a sua essência e identificar o que a diferencia enquanto formato narrativo. Além disso, elegemos como importante analisar de que forma a combinação dos elementos citados gera a complexidade nas séries audiovisuais contemporâneas. Por isso, para identificar a origem dos elementos narrativos, esta pesquisa realiza uma análise bibliográfica, a partir dos conceitos mesmos. No que tange ao desenvolvimento dos elementos selecionados, porém, optamos por analisar o uso dos mesmos nas séries de análise.

A importância de se pesquisar narrativas seriadas, atualmente, dá-se devido à crescente cultura de consumo que as séries estão ocupando desde o surgimento dos *streamings*. Diante disso, as plataformas de *streaming* vêm investindo bilhões de reais⁸ por ano na criação de séries em todo o mundo, inclusive no Brasil. Assim, o interesse pelas séries audiovisuais complexas tem crescido não apenas no campo da espetatorialidade, mas também no campo acadêmico e profissional. Por isso, esta pesquisa elege como primordial um aprofundamento na complexidade narrativa, por ser um formato narrativo em crescente utilização nas séries atuais produzidas em todo o mundo. Portanto, este trabalho visa a contribuir para o mosaico de conhecimento acerca da complexidade narrativa, ademais, de fortalecer o acervo bibliográfico no campo das narrativas seriadas audiovisuais.

Pode-se dizer, acerca do campo narrativo, que as séries complexas demandam etapas desafiadoras em seu processo criativo, visto que se trata de um processo criativo coletivo, cuja demanda exige a criação de diversas tramas com personagens complexos, além de serem histórias construídas em múltiplas cronologias. Por isso, analisaremos as multitramas devido à possibilidade de criação de diversas pequenas histórias intrincadas, cujos personagens são plurais e suas diversidades acarretam discussões sobre temas sociais, políticos, econômicos, psicológicos, éticos, étnicos e culturais, simultaneamente.

⁸ Somente em 2022, as projeções identificaram investimentos de *streamings* no valor de 1 bilhão de reais no Brasil e 115 bilhões de dólares no mundo. Disponível em:

<https://br.noticias.yahoo.com/no-brasil-setor-de-streaming-deve-movimentar-mais-de-r-1-bilhao-em-2022-190543705.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAANrEVPF4HyO--F-3O-SHyj7Gf5Hd1bENa bU6dHNsJBciN3CeBoWwr5JkKb3YkXeFXXHXDbCb6katl7Bg9hAASry-dgK__5aj2qsumm0KXdulwWhS9XH2eCF-fc3sCcqbIO5AkrPTTcWPnmiLphWEWc91qcGNoUSIgWZ7i7uK3Yr>. Acesso em: 29/09/2022.

As anacronias temporais serão analisadas devido aos desafios que geram, tanto para o escritor quanto para o espectador, a partir da construção de uma estória em múltiplas temporalidades. Esse fator possibilita o aprofundamento nos acontecimentos do arco dramático do personagem, além de exigir maior atenção no consumo da série por parte do espectador.

O efeito *rashomon* será analisado a fim de identificar de que modo ele produz diversos pontos de vista sobre um assunto em situações do enredo compartilhadas pelos mesmos personagens.

Por último, os personagens complexos serão analisados devido à profundidade com que as suas características e camadas são exploradas. Esse aprofundamento em sua estrutura provoca uma humanização nos personagens da série, abrindo a possibilidade de identificação com seus conflitos e, portanto, permitindo ao espectador sentir-se representado por ele.

Todos esses itens, multitramas, anacronias temporais, efeito *rashomon* e personagens complexos, somados ao fato de que as séries permitem a construção de narrativas longas, fazem com que o espectador estabeleça vínculos e invista tempo e dedicação no consumo de séries complexas, tornando-se uma figura ativa na construção do sentido da obra. Acerca de todos esses fatores, a pesquisadora brasileira Katleen Gonçalves Luiz (2021) exemplifica como as séries os mobilizam a partir de uma análise crítica sobre *This is us* (2016-2021), um dos objetos desta pesquisa:

This is us apresenta acontecimentos cotidianos da vida que representam facetas da realidade, o que gera uma identificação com os personagens e desperta o interesse do público. A reflexão da série se marca pela proximidade com a realidade atravessada pelos diálogos relacionais, realizações pessoais, fracassos, luto, ansiedades, questões de sexualidade, negritude, representatividade de mulheres e diferentes retratos de masculinidades tão vistos no setting terapêutico (p.106).

Assim, além da questão da identificação gerada no espectador acerca dos conflitos de cada personagem, para Katleen (2021), um fator interessante é o modo como os personagens são construídos. Segundo ela, há um interesse na série em distanciar os personagens de figuras heroicas ou perfeitas, realçando suas vulnerabilidades e fragilidades para o público acompanhar suas evoluções ao longo dos episódios. Com isso, Katleen (2021) afirma que “essas evoluções também são visíveis na caracterização dos personagens, em suas dimensões psicológicas, que

transmitem a verossimilhança da série com a realidade” (p. 106-107). De tal modo, a autora defende que a representatividade e a abordagem de temas sociais importantes são um marco significativo da série (2021, p. 107). O formato complexidade narrativa permite que surjam discussões, reflexões e pequenas transformações nos campos intelectuais e sociais do espectador devido à abordagem de diversos temas na construção do enredo.

Dedicamo-nos a seguir a compreender brevemente como cada série escolhida utiliza os elementos da complexidade narrativa em sua estrutura: *This is us* (2016-2021) é uma premiada série estadunidense de drama, que estreou em 2016, pela emissora NBC, e atualmente é assistida em todo o mundo pela plataforma Prime Video. A série conta a história de uma família de cinco integrantes — sendo todos protagonistas — que vivem dificuldades com a aceitação de seus corpos, preconceitos, racismo, dependência química, machismo e outros temas. Essa série é relevante para esta pesquisa pois utiliza todos os elementos da complexidade narrativa, além de ser contemporânea.

No episódio piloto da primeira temporada, *This is us* (2016-2021) já apresenta uma estrutura de multitramas, na qual os cinco protagonistas, Rebecca, Jack, Randall, Kate e Kevin são introduzidos e têm suas tramas iniciadas. Neste episódio, Jack e Rebecca estão em função do parto de seus trigêmeos; Randall conhece seu pai biológico; Kate lida com dificuldade com seu sobrepeso; e Kevin decide abrir mão de uma carreira de sucesso como ator de *sitcom*. Assim, neste episódio, as cinco tramas são apresentadas paralelamente e os cinco protagonistas ocupam o mesmo patamar hierárquico no enredo.

Euphoria (2019-) utiliza as multitramas de modo diferente, e, por isso, será analisada a fim de ser comparada com *This is us* (2016-2021). Estreada em 2019, na HBO, *Euphoria* (2019-) conta a história de adolescentes que vivem conflitos e traumas ligados às drogas, tráfico, sexo, transexualidade, gordofobia, pornografia e outros temas. A série é conduzida e narrada por Rue, a protagonista, que apresenta a história dos personagens secundários, seus amigos de escola. Diferentemente de *This is us* (2016-2021), em *Euphoria* (2019-) as tramas de todos os coadjuvantes giram em torno da trama central, que é a dependência química de Rue. Logo, hierarquicamente, Rue lidera o maior tempo de exibição de trama na série, além de narrar todas as demais tramas sob o seu ponto de vista. Assim, no episódio piloto

da primeira temporada, Rue narra a sua relação conflituosa com as drogas e apresenta os coadjuvantes em uma festa que reúne todos os colegas da escola.

No campo das anacronias temporais, porém, essa pesquisa se restringe à análise da série *This is us* (2016-2021). Além das cinco tramas dos protagonistas, a série também desenvolve as tramas dos coadjuvantes. Ela faz isso exibindo os eventos em três linhas do tempo: a do presente, a do passado e a do futuro. No episódio piloto, por exemplo, as cinco tramas dos protagonistas são exibidas em duas temporalidades, presente e passado, sem haver indicações ao espectador. As tramas de Jack e Rebecca acontecem no passado, enquanto as de Randall, Kate e Kevin acontecem no presente. Somente no final do episódio é que se descobre que os personagens estão separados por um período de trinta e seis anos. Assim, analisamos em *This is us* (2016-2021) como as tramas são desenvolvidas a partir de um jogo com temporalidades.

Acerca do efeito *rashomon*, analisamos, primeiramente, a série *This is us* (2016-2021), devido à estrutura de tramas, que hierarquiza os protagonistas no mesmo patamar de desenvolvimento. A série constrói, em diversos episódios, situações que mostram os diferentes pontos de vista dos irmãos Kate, Kevin e Randall sobre um tema comum, realçando a diversidade nas visões de mundo dos três. Na 3ª temporada, 12º episódio, a série apresenta uma cena na qual os três irmãos vivem a mesma situação em uma sala de estar, mas cada um lembra dos acontecimentos de forma diferente. Desse modo, a série não elege qual versão é a verdadeira, mas considera as três como legítimas e não conclui um final, apenas reforça que cada indivíduo vê o mundo e armazena memórias de acordo com a sua personalidade.

Além de *This is us* (2016-2021), analisamos também o efeito *rashomon* na série *I may destroy you* (2020), que possui um final inconclusivo. Essa é uma série dramática inglesa, estreada em 2020, e é original da HBO. Muito premiada, *I may destroy you* (2020) recebeu o Emmy⁹ de melhor roteiro e apresenta uma temporada única de doze episódios. A trama principal dessa série gira em torno de um abuso sexual e, em seu último episódio, a série apresenta três opções de final, não apontando qual é o escolhido pelos autores, deixando-o em aberto para que o público decida qual lhe é mais cabível ou se as três opções podem ser cabíveis.

⁹ Maior premiação de programas televisivos do mundo.

Já no campo dos personagens complexos, analisamos personagens da série *The crown* (2016-). Essa é uma série inglesa, criada pela Netflix em 2016, que retoma a história da família real britânica, realizando uma construção cronológica dos principais acontecimentos em que a família real esteve historicamente envolvida, a partir de notícias produzidas pela mídia mundial. Apesar de retomar fatos já conhecidos mundialmente, a série amplia suas exposições, a partir de análises profundas, e adicionando elementos ficcionais ao enredo. Assim, no 7º episódio da 3ª temporada, denominado *Poeira lunar*, analisamos a trama do personagem Philip, marido da rainha Elizabeth II. Nesse episódio, ao se deparar com a ida do homem à Lua, Philip desencadeia uma crise existencial acerca de sua realização profissional, projetando sua frustração nos jovens astronautas. Além disso, ao conhecer padres de meia idade que vivem a mesma questão que ele, Philip humilha o grupo. Mas os seus gestos abrem-lhe uma reflexão acerca de si próprio, e Philip realiza uma trajetória interna de transformação para aceitar suas frustrações, fraquezas, vulnerabilidades e domar seu orgulho.

Ainda em *The crown* (2016-), analisamos a construção de um arco dramático longo de personagem, a partir do conflito de Diana Spencer, uma jovem de família aristocrata inglesa que se casa com o príncipe Charles, filho da rainha Elizabeth II. Nessa série, o conflito é introduzido no primeiro episódio, mas somente desenvolvido a partir de diversos episódios seguintes. Com isso, identificamos de que modo cada acontecimento é distribuído na temporada, formando o arco dramático da personagem.

Além de *The crown* (2016-), analisamos também a premiada minissérie *Unorthodox* (2020), original da Netflix, estreada em 2020, a fim de identificar a estrutura do conflito de uma personagem complexa. A série ganhou o Emmy de melhor direção em minissérie, e, nela, uma jovem judia foge de um casamento judeu ortodoxo e vai para Berlim para se dedicar à música. No entanto, ao longo da análise, descobrimos que o desejo da personagem é complexo, pois contempla três tipos de desejo — um interno, um pessoal e um extrapessoal.

As séries analisadas utilizam os elementos da estrutura narrativa complexa — multitramas, anacronias temporais, efeito *rashomon* e personagens complexos —, mas os adaptam de acordo com suas temáticas, personagens e enredo. Logo, o resultado final de cada série se difere, de acordo com suas propostas. Por isso, após nos aprofundarmos em cada elemento narrativo citado nos parágrafos anteriores,

dedicamos os parágrafos a seguir à compreensão do contexto histórico do formato complexidade narrativa.

A fim de apontar os fatores que propiciaram o surgimento da complexidade narrativa nas séries americanas, investigamos a seguir o contexto em que as narrativas complexas surgiram nos EUA. Essa análise histórica visa a estabelecer o ponto de partida deste formato para identificarmos ao longo dos capítulos as possíveis transformações e adaptações realizadas em sua estrutura, desde o seu surgimento. Com isso, recorreremos aos estudos do teórico Anaz (2018), que faz um apanhado histórico e aponta uma lista de fatores que favoreceram a chegada das narrativas complexas nos EUA.

Segundo Anaz (2018), as premiadas séries americanas eram produzidas, até os anos de 1980, pelas três principais emissoras de televisão aberta: a “ABC, CBS e NBC” (p. 2). Mas, para Anaz (2018), “a própria natureza da operação como TV aberta impôs a elas limites no processo de criação de formatos¹⁰ e conteúdos de séries em um contexto de competição com a TV fechada e, mais tarde, também com os canais de *streaming*” (2018, p. 2). Assim, os canais de TV a cabo (ou TV paga) passaram a ocupar um lugar de maior liberdade criativa, mas também de maior investimento artístico nas séries, conquistando um público que, embora fosse segmentado, era muito ativo. Esse primeiro fator é definido por Anaz (2018) como o principal vetor da consolidação do mercado das séries narrativamente complexas nos EUA, no final dos anos de 1990. Para o autor, “a proliferação de séries que fogem aos formatos ou modelos narrativos convencionais, que predominam na TV aberta e por assinatura” (ANAZ, 2018, p.3), impulsionaram o mercado criativo de séries e transformaram os modos de criação.

Assim, segundo Anaz (2018), o fator econômico constituiu-se como a “principal motivação para as decisões de programação na indústria televisiva” (p. 4), visto que essa década foi marcada pelo marco tecnológico dos filmes e séries gravados. Segundo ele, isso modificou os modos de consumo da televisão dos EUA e no mundo, visto que “o desenvolvimento de tecnologias (DVD, *blu-ray*, *on demand*, *streaming*, gravador digital, *apps*)” (ANAZ, 2018, p. 4) facilitaram a exibição dos programas. Assim, o público mudou a sua postura diante do consumo das séries, visto que a tecnologia permitiu uma “autonomia ao espectador, ao

¹⁰ Anaz (2018) define *formato* como um “conjunto de normas que orientam a construção e compreensão da narrativa (*storytelling*)” (p. 3).

proporcionar que ele assista à série a qualquer momento e reveja episódios e temporadas inteiras, o que lhe permite melhor entender conteúdos mais desafiadores” (*Idem.*). Logo, a tecnologia propiciou que a complexidade narrativa criasse espectadores ativos e ganhasse uma maior aderência, devido aos recursos facilitadores dos modos de consumo desse formato.

O último fator é apontado por Anaz (2018) como sendo a chegada da internet. Acerca disso, ele afirma que as comunidades globais online de fãs foram cruciais para estabelecer o engajamento do espectador em relação às séries. Com isso, esse espectador ativo criou novos hábitos de audiência a partir da participação na internet. Logo, o contexto favorecido por esses três principais fatores — mudanças no mercado, surgimento da tecnologia e audiência ativa — resultaram em oportunidades para o surgimento dos novos formatos narrativos, sendo a complexidade narrativa o principal deles. Além disso, desse movimento surgem também mudanças significativas no campo profissional. Segundo Anaz (2018), a televisão sempre ofereceu mais autonomia aos roteiristas, mas despertou também um interesse dos profissionais do cinema em migrar para a TV, imbuídos do desejo de trabalhar com narrativas longas. Para o autor, as séries complexas possibilitaram a “produção de narrativas dramáticas longas, intrincadas e com recursos técnicos, humanos (elenco, roteiristas, diretores, produtores etc) e orçamentários comparáveis aos das principais produções do cinema mainstream” (ANAZ, 2018, p. 4). Assim, nomes consagrados do cinema foram incorporados pelo mercado televisivo e a sala de roteiro¹¹ foi estabelecida como modelo de processo criativo, sob o comando de um novo chefe, o *showrunner* (ANAZ, 2018) — um produtor e roteirista experiente.

A sequência de acontecimentos socioeconômicos e as mudanças no contexto criativo favoreceram o surgimento da complexidade narrativa nos EUA no final do século XX, instaurando um período denominado por Anaz (2018) de “a nova era de ouro da televisão” (p. 1). Essa foi a Terceira Era de Ouro, visto que já

¹¹ As salas de roteiro são um modelo de criação coletiva e, acerca delas, Anaz (2018) afirma que esse modo de escrita sofisticou, diversificou e pluralizou o sentido da criação de produções de séries audiovisuais. Segundo o autor, o processo colaborativo já é muito comum nas produções audiovisuais e, ainda que sejam pensadas para cinema, TV ou *streaming*, suas principais características se devem “essencialmente à sua dinâmica, com a participação de diversos profissionais especializados atuando de forma segmentada e hierárquica” (p. 99). Assim, unem-se ao processo diversos artistas e agentes, de modo a se estender “ao longo de várias etapas – da ideia inicial e elaboração da primeira versão de um roteiro à edição final, pelo menos –, nas quais a narrativa ganha novas características” (ANAZ, 2018, p. 99).

existiram outros dois períodos de apogeu televisivo nos Estados Unidos, entre os anos de 1950 e 1980. Segundo Anaz (2018), a última Era surge nos anos de 1990 e perdura até hoje, caracterizando-se por criar “séries dramáticas intrincadas, com múltiplas tramas, temas áridos, diegese não convencional” (p. 1). No entanto, Anaz (2018) afirma que essas séries faziam parte também de uma “produção com recursos técnicos, humanos (elenco, roteiristas, diretores, produtores) e orçamentários comparáveis às grandes produções do cinema”, financiados “pelas produções das emissoras de TV por assinatura (*pay-TV*) e *streaming*” (p. 1).

A chegada dos canais de *streaming*, porém, marcou o último momento que impulsionou criativamente o mercado de séries e ampliou os modos de consumo. Esse fato impactou, inclusive, o Brasil, e empresas como Netflix, Prime Video, HBO+, Apple TV, Disney+, Star+, entre outras, se estabeleceram como as principais plataformas de criação e hospedagem de produtos audiovisuais globalmente. Assim, com o aumento das produções seriadas pelo mundo, e também com a disseminação das plataformas de *streaming*, diversos países seguem adotando a complexidade narrativa no enredo de suas séries e adaptando o formato de acordo com suas demandas criativas.

Após traçar o contexto histórico e os fatores que incentivaram a criação, estabelecimento do formato narrativo e fortalecimento da cultura de consumo por séries complexas, dedicamos os próximos parágrafos à explicação da metodologia utilizada nesta pesquisa.

Os apontamentos conceituais e as análises das séries contemporâneas desta pesquisa recorrem aos estudos da complexidade narrativa de Jason Mittell (2012) e Sílvia Anaz (2018) — das características genéricas aos principais elementos como multitramas, anacronias temporais, efeito *rashomon* e personagens complexos. Além disso, a pesquisa toma como base analítica o funcionamento das salas de roteiro, o processo criativo, a história da televisão americana e o contexto favorável para o surgimento da complexidade narrativa, no final do século XX. Outros autores também contribuem para o aprofundamento nos elementos de análise — no campo da contemporaneidade, usamos os estudos de Fabiana Piccinin (2016), que apresenta como os efeitos da pós-modernidade afetam os modos de construção narrativa; no campo das multitramas, usamos os estudos de Robert McKee (2018), que apresenta os conceitos de tramas e multitramas a partir do cinema e de Jacqueline Cantore e Marcelo Rubens Paiva (2020) acerca da metodologia na

criação de Multitramas; no campo dos personagens complexos, utilizamos os estudos de Maria Cristina Mungoli e Christian Pelegrini (2013), que apresentam os conceitos de personagens redondas e os estudos de Sílvia Anaz (2018) acerca de personagens anti-heroicos.

Essa pesquisa se divide em cinco capítulos (somando introdução e considerações finais). Os capítulos 2, 3 e 4 são dedicados a compreender o conceito e a função dos elementos da complexidade narrativa escolhidos. Assim, serão divididos em: multitramas; anacronias temporais e efeito *rashomon*; e personagens complexos. Todos os capítulos têm em seus primeiros tópicos a apresentação conceitual de cada item, bem como sua origem, características e finalidade de uso na construção do roteiro. No entanto, cada elemento escolhido possui sua singularidade enquanto efeito narrativo; logo, há subcapítulos específicos. Por fim, cada um desses capítulos está associado às análises de séries contemporâneas que lançam mão desses conceitos.

No capítulo dois, *Elementos da complexidade narrativa: multitramas*, analisamos as multitramas a partir da definição desse conceito por Jason Mittell (2012) e Sílvia Anaz (2018), que analisam as séries contemporâneas, e também por Robert McKee (2018), que aponta a origem desse elemento no cinema. Além disso, apresentamos os estudos acerca das séries pós-modernas apresentadas por Fabiana Piccinin (2016), que aponta os efeitos que a contemporaneidade acarreta na criação das séries. Também nos aprofundamos na estrutura da série a partir do estudo de cada elemento do arco dramático, do roteiro piloto e da narrativa clássica cinematográfica, segundo as definições de Robert McKee (2018), Syd Field (2001) e das análises de Jacqueline Cantore, Marcelo Rubens Paiva (2021) e Christina Kallas (2010). Neste capítulo analisamos os roteiros pilotos das séries *This is us* (2016-2021) e *Euphoria* (2019-).

No capítulo três, *Elementos da complexidade narrativa: anacronias temporais*, aprofundamos os estudos acerca das anacronias temporais, bem como quais efeitos provocam no enredo das séries complexas, e, para isso, utilizamos os conceitos de Jason Mittell (2012). Aprofundamos também o estudo acerca da origem dos *flashbacks* e *flashforwards*, utilizando para isso os conceitos trazidos por Robert McKee (2018), que apresenta o uso desses elementos no cinema. Acerca deste recurso, analisamos as anacronias temporais da série *This is us* (2016-2021). Além disso, também nos debruçamos sobre o efeito *rashomon*, sua origem no

cinema e de que modo as séries contemporâneas o utilizam, segundo Jason Mittell (2012). Assim, analisaremos também a série *This is us* (2016-2021) e a série *I may destroy you* (2020).

No capítulo quatro, *Elementos da complexidade narrativa: personagens complexos*, analisamos os personagens complexos a partir dos conceitos de personagens redondas de Maria Cristina Mungioli e Christian Pelegrini (2013) e de anti-herói, apresentado por Sílvia Anaz (2018), a fim de compreender as características que compõem esses personagens. Além disso, nos dedicamos a observar os tipos de conflitos de um personagem complexo, apontados por Robert McKee (2018), e à criação de seu arco dramático em uma série a partir dos apontamentos de Jacqueline Cantore e Marcelo Rubens Paiva (2021). Por último, analisamos como um arco dramático de personagem é desenvolvido em uma série a partir das análises de Jacqueline Cantore e Marcelo Rubens Paiva (2021). No capítulo, analisamos o conflito da personagem Esther, da série *Unorthodox* (2020), o conflito e as características do personagem Philip, da série *The crown* (2016-), e o conflito e arco dramático da personagem Diana, também de *The crown* (2016-). Com isso, cada capítulo mostra de que modo a peculiaridade de cada elemento da complexidade narrativa produz efeitos de complexidade nas séries, sobretudo, apresentando as semelhanças e diferenças no uso de um mesmo item em obras distintas.

Por fim, no capítulo final, a pesquisa chega a suas últimas considerações, postulando que a complexidade narrativa é um formato originado da adaptação de elementos narrativos pré-existentes e consolidados. No entanto, esse formato apresenta variações a partir de cada enredo e a partir da combinação que cada série escolhe fazer de seus elementos. Desse modo, o uso da complexidade narrativa nas séries contemporâneas produz resultados narrativos distintos e também provoca experiências individuais no campo da recepção — segmento não aprofundado nesta pesquisa, mas que despertou nas autoras interesse de ser desenvolvido em futuros trabalhos acadêmicos a partir das análises realizadas na presente dissertação.

Elementos da complexidade narrativa: multitramas

As séries contemporâneas reúnem inúmeras pequenas histórias na estrutura de seu enredo. Com uma média de quatro a treze horas de desenvolvimento, as séries contemporâneas podem se aprofundar mais nas histórias de seus personagens ao longo das temporadas, formando uma estrutura narrativa longa e, consequentemente, permitindo que diversos perfis de personagens sejam criados a fim de compor com maior diversidade de tramas o enredo da série. Esse fator dá origem ao objeto de análise deste capítulo: o elemento narrativo das multitramas.

Neste capítulo, a pesquisa se aprofunda nos conceitos de tramas e multitramas apontados por Jason Mittell (2012), Robert McKee (2018) e Maria Cristina Mungiolli e Christian Pelegrini (2013). O capítulo também focaliza os estudos de narrativas contemporâneas apontados por Fabiana Piccinin (2016) e nos conceitos de design clássico, arco dramático e estrutura de episódios apontados por Robert McKee (2018), Syd Field (2001) e Jacqueline Cantore e Marcelo Rubens Paiva (2021). Assim, as séries *This is us* (2016-2021) e *Euphoria* (2019-) terão suas estruturas de multitramas analisadas, contribuindo com os apontamentos teóricos elucidados. Para estabelecer um objeto referencial, utilizamos neste capítulo o cinema narrativo clássico e nos baseamos, principalmente, nos conceitos de Robert McKee (2018), por apontarem análises contemporâneas acerca da formatação de roteiro mantendo uma proximidade com a estrutura narrativa de séries complexas. Assim, utilizamos como base a estrutura de um longa-metragem, na qual um protagonista percorre, durante mais ou menos duas horas, uma trajetória dramática definida por McKee (2018) como trama (p. 53).

De acordo com McKee (2018), a trama é uma composição de eventos organizados em sequência dentro de uma linha do tempo que molda a história (p. 53). Mas, McKee (2018) reitera que nas tramas os personagens enfrentam algum tipo de “conflito”, pois, segundo ele, nada se move adiante em uma história se não existir um conflito (p. 202). A noção de conflito é definida pelo autor como o desejo do protagonista, que pode ser consciente ou inconsciente, físico, situacional, ou referente a algo que lhe falta para adquirir um equilíbrio em sua vida (MCKEE, 2018, p.138). Esse desejo é somado a forças antagônicas, “a soma total das forças

que se opõem ao desejo e à necessidade do personagem” (p. 301). Ou seja, o conflito é a união entre o desejo do personagem e os obstáculos que ele enfrenta em sua trajetória. Logo, todos os acontecimentos gerados a partir do conflito do personagem delimitam sua trajetória dramática, construindo a sua trama.

Nas séries, o conflito se repete, e, além de mais de um protagonista, têm também coadjuvantes com histórias desenvolvidas paralelamente, possibilitando assim a existência de multitramas. McKee (2018) define multitramas como múltiplas tramas que “enovelam várias estórias” (p. 216) no mesmo nível hierárquico sem que estejam necessariamente ligadas a uma trama central. O conceito de multitramas surge a partir das análises que McKee (2018) faz do cinema. Segundo ele, as multitramas costumam “pequenas estórias ao redor de uma ideia” (p. 217), e os multiprotagonistas “buscam desejos diferentes e individuais, sofrendo e beneficiando-se independentemente” (p. 136).

As multitramas não surgiram a partir das séries complexas. Desde filmes modernos à literatura e ao teatro clássicos, já havia obras com multiprotagonistas, como *Pulp fiction: tempo de violência* (Quentin Tarantino, 2004), *Grande hotel* (Edmund Gouling, 1932), *Guerra e paz* (Liev Tolstói, 2017) e *Sonho de uma noite de verão* (William Shakespeare, 2001), por exemplo. Acerca disso, McKee (2018) afirma que “estórias com múltiplos protagonistas ganham multitramas”, já que, em vez de conduzir a estória pelo desejo de um protagonista, elas criam micro estórias, cada qual com um personagem representante, de modo a gerar “um retrato dinâmico de uma sociedade específica” (p. 137). Além disso, no campo narrativo televisivo, as séries convencionais¹² também construíam enredos com múltiplas tramas. No entanto, as tramas dessas séries não se entrelaçavam ou interagiam entre si. Acerca disso, Mittell (2012) afirma que o diferencial da complexidade narrativa é fazer com que as múltiplas tramas estabeleçam algum tipo de elo que as mantenha intrincadas, gerando histórias que se entrelaçam, colidem e coincidem entre si (p. 41).

A complexidade narrativa propõe ao público, a partir do uso das multitramas, o desafio de juntar as peças de cada trama apresentada para criar uma conclusão sobre a série. Assim, Mittell (2012) reitera que “parte do prazer de assistir

¹² Como apresentado na introdução, as séries convencionais eram as séries televisivas produzidas antes das séries complexas surgirem, e utilizavam uma estrutura essencialmente serial ou essencialmente episódica.

a narrativas pode ser o ato de amarrar fios narrativos aparentemente desconectados” (p. 217). Deste modo, as séries complexas instauram um novo perfil de público: um público ativo e engajado na fruição da estória. Ademais, Maria Cristina Palma Mungioli e Christian Hugo Pelegrini apontam em *Narrativas complexas na ficção televisiva*, de 2013, uma característica inerente às séries complexas. Segundo eles, as séries complexas desafiam o espectador a resgatar informações que foram apresentadas ao longo das temporadas. E, assim, essas informações só serão resgatadas e interpretadas à medida que as situações dos episódios demandem uma memória de eventos anteriores.

Mungioli e Pelegrini (2013) afirmam que o “prazer de se entender como as tramas vão se entrelaçar e o que vai acontecer a seguir transformou o mercado de ficção seriada americana nos últimos anos” (p. 29). Isso porque as narrativas se tornaram cumulativas à medida que as situações dos episódios anteriores podem ser relembradas e retomadas a qualquer momento para “dar uma nova luz sobre um tema ou assunto” (p. 31). Assim, os autores alegam que, além do público, os personagens também passam a ter uma espécie de memória, ressentindo-se de acontecimentos ocorridos no passado e também temendo o futuro. Com isso, todas as “informações soltas” lançadas pela série fazem o público lidar com a estória como se estivesse a montar peças de um quebra-cabeça. Além disso, por fazer um entrelaçamento entre tramas do episódio e tramas da temporada, Mungioli e Pelegrini (2013) também afirmam que a construção de tramas nas séries mistura características do formato episódico com o serial. Por isso, as séries complexas podem incluir tramas serializadas e temáticas que se desenvolvem por toda a temporada a fim de complexificar cada vez mais a estória.

Perante as informações até aqui apresentadas, vimos que as multitramas são um recurso narrativo que as séries complexas apropriaram do cinema, literatura, teatro e programas televisivos convencionais. Mas, quando usado nas séries complexas, esse elemento recebe mudanças em sua estrutura, se tornando mais complexo. Por isso, para além da função de apresentar tramas de multiprotagonistas, paralelamente, a complexidade narrativa entrelaça as multitramas a partir de temas em comum ao longo de episódios e ao longo de toda a temporada. A contemporaneidade também contribui para as mudanças estruturais que ocorrem nos elementos das multitramas quando aplicados em séries complexas. Discorreremos melhor sobre isso na próxima seção.

2.1

O efeito da contemporaneidade nas multitramas

As séries complexas apresentam múltiplas tramas, representadas por personagens complexos, diversos e plurais, cujos conflitos representam temáticas sociais, políticas, éticas, econômicas e étnicas. Logo, percebe-se na composição das séries uma intrínseca necessidade de abertura para a diversidade na representação das histórias que apresenta. Assim, ao analisar as séries contemporâneas, Fabiana Piccinin (2016) associa o uso das multitramas às necessidades pós-modernas. A noção de contemporaneidade utilizada pela autora baseia-se nas teorias de Zygmunt Bauman (2021) e Lúcia Santaella (2007), que defendem o conceito de liquidez. Acerca do conceito de liquidez, Piccinin (2016) explica que “líquidas são as ideias e os conceitos que sustentam o contemporâneo, porque mudam continuamente por sua natureza fluida e porque assumem, em decorrência disso, a forma da estrutura que lhes dão suporte” (p.13). Essas características vêm se manifestando nos formatos narrativos reciclando os modos de narrar e ampliando os desenhos de narração:

[s]e antes tendiam a gêneros e formatos definidos e delimitados, agora as narrativas caminham nessa inevitável interlocução, estruturando-se na “mistura e combinação” de uma pela outra. Ou como diz Figueiredo (2010) (...) na contramão das categorizações estabelecidas com a modernidade, cada vez mais o texto vai deixando de ser considerado uma obra fechada em si, para ser visto a partir de narrativas e de suas conexões no interior de uma ampla rede formada por inúmeros outros textos (PICCININ, 2016, p.14).

Assim, as narrativas contemporâneas adquirem a característica de modelos narrativos híbridos, ou seja, que combinam e se apropriam de elementos de outros formatos narrativos, estabelecendo-se como um modelo constantemente mutável. Por isso, Piccinin (2016) complementa que “as narrativas midiáticas mudam suas proposições e orientações em função de responder às novas circunscrições do contexto que se apresenta” (p.14). Logo, compreende-se a partir da citação da autora que as escolhas narrativas realizadas nos textos contemporâneos, inclusive nas séries, dizem respeito às circunstâncias nas quais a história (série) e a sociedade (criadores e espectadores) estão inseridas, pois, segundo a Piccinin (2016), os novos discursos são feitos para conquistar audiências. Desse modo, Piccinin (2016) afirma

que os fatores apontados acima afetam, inclusive, o conteúdo dos textos narrativos. Segundo ela, as temáticas das narrativas midiáticas contemporâneas também acabam, por conseguinte, substituindo “grandes metanarrativas que marcaram a era moderna” por “microhistórias”. Essa substituição se dá devido à característica da contemporaneidade de produzir novos discursos cujas verdades e categorias são relativizadas em detrimento das verdades absolutas ou ideias imutáveis. Por isso, Piccinin (2016) afirma que “[n]o lugar da linearidade do discurso fundamentado na racionalidade moderna, emerge a multiplicidade de argumentos ou jogos de linguagem (GRANDIM, 2015), que por sua vez levam à expressão de narrativas paralelas e multiformes” (p. 13).

Piccinin (2016) reitera a importância que a contemporaneidade dá à multiplicidade de discursos, pois, segundo ela, cada discurso desenvolvido em paralelo nas narrativas contemporâneas está empenhado em produzir uma espécie de autenticidade (p. 15). Isso porque há uma proximidade no conteúdo dos discursos produzidos com a realidade dos espectadores, o que produz um efeito de “real ‘autêntico’” dado pelos investimentos “na humanização e na busca de uma equiparação entre o narrador e seu narratário” (PICCININ, 2016, p. 15). Desse modo, a autora afirma que as narrativas contemporâneas demandam um novo lugar de espectralidade, visto que essa passa a desejar a “transposição e o reagrupamento de elementos das histórias, dada a necessária habilidade de ter em mente múltiplas alternativas de um mesmo universo ficcional” (*Ibid.*, p. 14).

Todos esses apontamentos teóricos acerca do contexto em que as narrativas contemporâneas estão inseridas e das mudanças no comportamento de seus espectadores visam identificar o porquê de as multitramas estarem presentes na complexidade narrativa. Para além da identificação das características desse elemento, com as narrativas contemporâneas, o uso de multitramas nas séries contemporâneas permitem a representação de diversos tipos de conflito, logo, de diversos tipos de discursos. Assim, ao criarem enredos intrincados, que apresentam temáticas das mais diversas, bem como personagens de diferentes perfis, mas que compartilham situações, as multitramas possibilitam que as séries complexas abram espaço para discussão de temas plurais.

Até aqui, apresentamos de que modo o uso das multitramas nas séries complexas está ligado às influências do comportamento contemporâneo, complementando, assim, a finalidade narrativa das multitramas. Mas, para

compreender o modo com que as tramas passaram a ser organizadas nas séries, dedicamos os próximos parágrafos à análise da estrutura narrativa clássica, formato no qual as séries complexas se apropriam e adaptam seus elementos estruturalmente.

2.2

Design clássico

A criação de um subcapítulo acerca do design clássico se faz necessário para melhor explicar em que contexto o conceito de trama mobilizado nesta pesquisa é utilizado na narrativa clássica. Dedicamos os próximos parágrafos à compreensão dos diferentes tipos de trama de um enredo com base nos apontamentos de Robert McKee (2018) a fim de traçar um paralelo conceitual entre as séries clássicas e as séries complexas.

O formato de enredo composto por tramas surgiu a partir do “design clássico”, um modelo narrativo tradicionalmente utilizado durante séculos na literatura, no cinema, no teatro e na televisão (MCKEE, 2018). Segundo McKee (2018), há alguns princípios básicos que constituem o design clássico como a “causalidade, final fechado, tempo linear, conflito externo, protagonista único, realidade consistente, protagonista ativo” (p. 56) e, acerca disso, o autor complementa que esses “princípios são ‘clássicos’ no sentido mais verdadeiro: eterno e transcultural” (p. 55). O principal exemplo disso está em *A arte poética* (2003), de Aristóteles. O livro contém os ensinamentos de Aristóteles acerca das análises narrativas que fazia das poesias de sua época — que, em sua maioria, eram encenadas, como peças de teatro —, especialmente as tragédias e epopeias. Segundo Maria Cláudia Araujo (2011), “a Poética é uma sistematização sobre o discurso literário, na qual são discutidas a natureza da poesia e suas espécies, critérios distintos de imitação narrativa, gêneros e verossimilhança” (p. 72). Assim, a organização do livro *A arte poética* reúne o conteúdo das aulas de Aristóteles e apresenta as primeiras ideias teóricas acerca do drama, da trama, de uma estrutura com início-meio-fim, das viradas dramáticas, da personagem e de outros elementos que já estavam presentes nos textos cênicos da época. Por isso, os elementos narrativos surgidos na Antiguidade, analisados por Aristóteles, continuam a ser

usados até hoje com adaptações, mas, ainda seguindo os princípios narrativos clássicos.

Desse modo, McKee (2018) relembra a importância de Aristóteles na construção de um modelo narrativo padrão, que o autor denomina *design clássico*. O design clássico consiste em “uma história construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir seu desejo, em tempo contínuo” (p. 55). Além disso, McKee (2018) afirma que tudo isso ocorre dentro de uma “realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis” (p. 55). Assim, as características apresentadas padronizaram esse modelo como o formato clássico de narração, tendo a literatura, o teatro, o cinema e a televisão o utilizado em suas histórias.

Partindo desses princípios, McKee (2018) também aponta transgressões ao formato design clássico. O autor estabelece que dentro dos modelos narrativos, há estruturas que seguem fielmente o design clássico, outras que se apropriam de alguns itens, e outras não seguem qualquer elemento. Por isso, ao falar sobre a estrutura das tramas nos filmes, McKee (2018) as diferencia por variações no desenho de suas estruturas narrativas, sendo elas “arquitraba, minitraba, antitraba” (p. 56) e por variações quantitativas, “traba central, subtraba e multitraba” (p. 216). Utilizamos os estudos de McKee (2018) acerca da estrutura narrativa dos filmes, pois eles levam essa pesquisa a considerar que a estrutura da complexidade narrativa consiste na mistura característica entre arquitraba e antitraba com traba central, subtraba e multitraba. Desse modo, dedicamo-nos brevemente a compreender a função de cada item nos próximos parágrafos.

Segundo McKee (2018), o modelo de traba que utiliza todos os elementos do design clássico é definido como “arquitraba” e esse modelo guiou “a maioria dos filmes que tiveram público internacional” (p. 56), como *O grande roubo do trem* (Edwin S. Porter, 1904), *O encouraçado Potemkin* (Serguei Eisenstein, 1925), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1978) e *Thelma e Louise* (Ridley Scott, 1991), por exemplo.

Mas há também os filmes que desejaram utilizar apenas parte dos elementos narrativos clássicos, seguindo o modelo da “minitraba” (MCKEE, 2018). Esse último modelo é definido por McKee (2018) como uma estrutura na qual o escritor “começa com os mesmos elementos do design clássico, mas em seguida os reduz

— encolhendo ou comprimindo, adaptando ou mutilando os aspectos proeminentes da arquitrama” (p. 56). Assim, a minitrama pode ser compreendida como “um modelo que procura a simplicidade e a economia enquanto absorve o suficiente do clássico de maneira que o filme ainda assim satisfaça ao público” (*Idem.*). Desse modo, McKee (2018) define os elementos “final aberto, conflito interno, multi-protagonista, protagonista passivo” (p. 56) como característicos do modelo minimalista de se criar tramas, a minitrama.

Há, no entanto, um modelo que visa romper com o padrão narrativo clássico e McKee (2018) o define como antitrama. Acerca dessa estrutura, o autor afirma que seus elementos principais são “coincidência, tempo não linear, realidades inconsistentes” e complementa ser “a contrapartida do cinema para o antirromance ou novo romance e o teatro do absurdo” (MCKEE, 2018, p. 56). Assim, McKee (2018) afirma que essas variações não reduzem o design clássico, apenas o reverte para contradizer suas formas tradicionais, explorando novos modos de criação. Desse modo, o autor aponta que a maioria dos filmes europeus do pós Segunda Guerra Mundial seguiu esse último modelo, como *Um cão andaluz* (Luis Buñuel, 1928), *Noite e neblina* (Alain Resnais, 1955) e *Amores expressos* (Wong Kar-Wai, 1994), por exemplo.

No campo quantitativo, porém, McKee (2018) apresenta as subtramas, multitramas e trama central. As subtramas são tramas que representam conflitos menores em um filme ou episódio. Esses conflitos podem ser de personagens coadjuvantes ou até mesmo dos protagonistas, desde que abordem questões menores às questões centrais. Segundo McKee (2018), “subtramas têm sua própria estrutura de atos, apesar de eles serem geralmente breves” (p. 210). Assim, é possível que cada subtrama tenha o seu personagem representante, de modo que o público possa “sentir empatia por todos eles”, pois, “o interesse e as emoções do público são pegos, mantidos e amplificados” (MCKEE, 2018, p. 210) por todas essas histórias. No entanto, não se pode confundir subtramas com multitramas, porque nas multitramas todos os protagonistas possuem o mesmo nível hierárquico, logo, as suas tramas possuem o mesmo peso e tempo de exibição no filme, episódio ou temporada. Uma série, por exemplo, pode ter multitramas e subtramas, como é o caso de *Euphoria* (2019-).

Assim, McKee (2018) afirma que as subtramas “podem ser usadas para ressonar a ideia governante da trama central e enriquecer o filme com variações

sobre um tema” (p. 217). Por isso, quando uma subtrama expressa uma “mesma ideia governante que a trama principal, mas de forma diferente, talvez incomum, ela cria uma variação que fortalece e reafirma o tema” (MCKEE, 2018, p. 217). No entanto, a subtrama também pode apontar temas diferentes e fortalecer a diversidade entre os conflitos e protagonistas da série.

A multitrama basicamente segue o mesmo padrão funcional da subtrama, no entanto, ela é construída a partir de multiprotagonistas que contém o mesmo valor hierárquico na série. Assim, as tramas podem ser organizadas de modo desordenado, mas ocupando a mesma escala de tempo no desenvolvimento da série.

Já a trama central, porém, resume-se a ser uma única trama, que ocupa a maior parte do tempo da história e geralmente é o tipo de trama mais utilizada nos filmes. Nas séries, apesar de se ter uma estrutura com multitramas, também se pode ter uma trama central, envolvendo as demais tramas, como é o caso da série *This is us* (2016-2021) e *Euphoria* (2019-).

Assim, concluímos neste tópico as análises acerca das variações no desenho e na quantidade das tramas — a partir dos modelos utilizados no cinema —, a fim identificar o modo como as séries organizam os conflitos de seus personagens: a partir de tramas centrais, multitramas e subtramas. Nos próximos parágrafos, essa pesquisa se dedica a compreender de que modo as séries criam o arco dramático de cada uma dessas tramas.

2.3

Arco dramático nos filmes

Após apontar o leque de variedades que as tramas podem adquirir em um enredo, essa pesquisa dedica este subcapítulo à compreensão do que constitui um arco dramático — estrutura na qual as tramas são desenvolvidas. Assim, com base na estrutura de filmes narrativos clássicos, analisa-se a seguir os pontos principais de um arco dramático a fim de compreender o modelo presente nas séries complexas: o arco dramático longo.

Além da estrutura das tramas, há no design narrativo clássico, uma ordem de acontecimentos esquematizados a partir de pontos dramáticos nos quais o personagem segue, formando uma espécie de jornada. Essa jornada é denominada *arco dramático*. Acerca de sua estrutura, McKee (2018) afirma que tudo começa

quando “um evento tira o equilíbrio da vida de um personagem, despertando nele o desejo consciente e/ou inconsciente por aquilo que ele sente que vai restaurar o equilíbrio” (p. 190). Assim, o personagem é lançado em uma jornada em busca de seu “objeto de desejo” (MCKEE, 2018), mas lutando contra as forças antagônicas e podendo ou não conquistar o que almeja. Essa estrutura no formato de jornada já foi adaptada algumas vezes no cinema, a fim de servir como fórmula para a criação de roteiros de filmes narrativos clássicos. A mais famosa delas é a *Jornada do herói*, de Campbell (1949), que derivou adaptações como o *Beat sheet* (Snyder, 2005) e *A promessa da virgem* (Hudson, 2010). Todos esses modelos de jornada se baseiam no design clássico e McKee (2018) se aprofunda em seus elementos narrativos relembrando os ensinamentos presentes no livro *A arte poética*, de Aristóteles (2003). Segundo McKee (2018), “Aristóteles deduziu que existe uma relação entre o tamanho da história — quanto tempo ela leva para ser lida ou contada — e o número de pontos de virada maiores necessários para representá-la” (p. 208). Assim, McKee (2018) afirma que quanto mais longo o filme, maiores são as reversões da história. Por isso, essa estrutura vem sendo utilizada até a atualidade como uma espécie de forma, na qual a história do filme será inserida e conduzida. Desse modo, entende-se a estrutura de um filme a partir da construção de atos, que são “uma série de cenas que moldam sequências” (MCKEE, 2018, p. 208), mas que são separados por grandes viradas na história.

Para McKee (2018), um filme ou qualquer texto narrativo pode ter um ou mais atos, mas o autor reitera que três atos são uma média que se instaurou convencionalmente, para servir a um propósito profundo (p. 208), que é o de ter pelo menos três grandes viradas. Assim, a partir de três grandes viradas, o público pode aproveitar melhor a experiência, o filme ganha um melhor ritmo e a história se desenvolve completamente.

A estrutura de três atos se institucionalizou como padrão na história do cinema clássico narrativo e sofreu pequenas adaptações nas séries. Mas, acerca dessa estrutura, Syd Field (2001), aprofunda-se ainda mais nos elementos do roteiro. Segundo Field (2001), “uma história é um todo, e as partes que a compõem — a ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. — são o que a formam” (p. 12). Por isso, a história precisa de uma estrutura para representá-la no lugar. Desse modo, o relacionamento entre todas as partes acaba unificando o roteiro, ou seja, o todo (FIELD, 2001, p.12).

Com isso, Syd Field (2001) aponta um desenho com a estrutura de um filme narrativo clássico, dividido em três atos, bem como a distribuição dos pontos de virada:

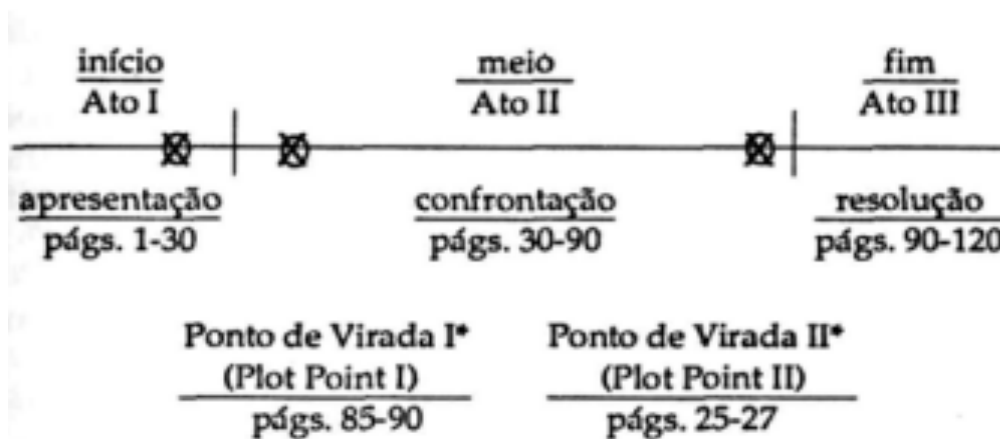


Figura 1: desenho narrativo de um filme de três atos com os pontos de virada, extraído de Syd Field (2001, p. 13).

A estrutura apontada por Field (2001) compreende a de um filme de duas horas. Segundo ele, os primeiros trinta minutos representam o primeiro ato da história, na qual há a apresentação de todos os principais elementos. Acerca disso, ele afirma que os dez primeiros minutos de um filme são cruciais, pois é quando o espectador decide se gostou ou não do que está assistindo. Assim, Field (2001) afirma que as primeiras trinta páginas do roteiro servem para “apresentar a história, os personagens, a premissa dramática e a situação (as circunstâncias em torno da ação) e para estabelecer os relacionamentos entre personagem principal e as outras pessoas que habitam os cenários de seu mundo” (p. 14).

Já no segundo ato, há o desenvolvimento da história, que o autor denomina de “confrontação” (FIELD, 2001), visto que o personagem passará a enfrentar seus obstáculos neste momento da trajetória. O segundo ato compreende a maior parte do roteiro, abrangendo, em média, da página trinta à página noventa. Acerca dessa etapa, Field afirma que “o personagem principal enfrenta obstáculo após obstáculo, que o impedem de alcançar sua necessidade dramática” (p. 15). Mas, o autor complementa que para criar os obstáculos é importante conhecer a necessidade dramática do personagem, ou seja, o objetivo.

O terceiro ato tem a finalidade de solucionar ou resolver o conflito do filme e, geralmente, dura de dezoito a trinta minutos. Acerca de suas funções, Field

(2001) afirma que apesar de resolver a estória, não se trata necessariamente de seu fim. Segundo Field (2001), “o fim é aquela cena, imagem ou sequência com que o roteiro termina; não é a solução da história. Início, meio e fim; Ato I, Ato II e Ato III. Apresentação, confrontação, resolução — as partes que compõem o todo” (p. 16).

A fim de compor ritmo e progressão na estória, na qual o personagem age em busca pelo seu objeto de desejo, o roteiro que utiliza o design narrativo clássico apresenta alguns pontos de virada, que avançam a estória. Esses pontos podem estar inseridos entre um ato e outro, e também dentro de algum desses atos. O conceito de ponto de virada que essa pesquisa se baseia é definido por Field (2001) como “qualquer incidente, episódio ou evento que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção” (p. 16). Além disso, segundo Field (2001), o ponto de virada “move a história adiante” (p. 101) e essa estrutura vem sendo utilizada tanto nos filmes quanto nas séries audiovisuais.

Ao compreender a função da estrutura de design clássico de filmes — a partir da construção dos três atos e dos pontos de viradas —, dedicamos as próximas subseções ao aprofundamento da função de cada ponto de virada. Esse estudo tem como fim o aprofundamento na estrutura de arco dramático, que é apropriada pelas séries complexas na criação de arcos dramáticos longos. Além disso, tais apontamentos servirão de base para as análises das séries deste capítulo.

2.3.1

Incidente incitante

No início do primeiro ato, em meio à apresentação do personagem, conflito e ambientação ocorre um dos principais pontos de virada da estória, definido por McKee (2018) como “incidente incitante” (p. 183). Esse ponto de virada é um evento único ocorrido com o protagonista, causado por ele ou por terceiros, que “desarranja radicalmente o equilíbrio de forças na vida” (MCKEE, 2018, p. 183). Desse modo, o protagonista que antes vivia em seu mundo ordinário, relativamente controlado, passa a vivenciar uma situação de desequilíbrio que lhe desperta o desejo de conquistar algo consciente ou inconscientemente para restaurar o equilíbrio de sua vida.

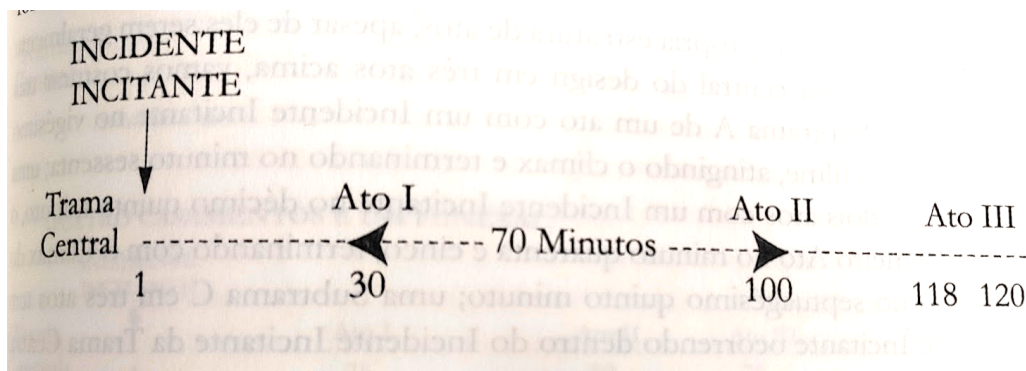


Figura 2: esquema de atos no desenho narrativo de um filme de 120 minutos que aponta o Incidente Incitante no primeiro minuto do filme extraído de *Story: substância, estrutura, estilo e princípios da escrita de roteiro*, de Robert McKee (2018, p. 209).

2.3.2

Clímax do primeiro ato ou primeiro ponto de virada

Para McKee (2018), os efeitos dos pontos de virada são quatro: “surpresa, curiosidade crescente, visão e nova direção” (p. 223). Assim, no primeiro, segundo e terceiro ato têm-se pontos de viradas denominados de “clímax de ato”, cuja finalidade é reverter, em grande escala, a trajetória do personagem para outra direção (MCKEE, 2018, p. 223).

Desse modo, clímax do primeiro ato ou primeiro ponto de virada são apontados na literatura de roteiro com a mesma função. De acordo com McKee (2018), na abertura da “brecha entre expectativa e resultado” (p. 200), o personagem precisa adquirir uma força de vontade e capacidade maiores para conseguir um melhor desempenho. No entanto, o autor afirma que esses esforços devem acontecer dentro de suas capacidades, visto que tanto o personagem quanto o público sabem que esforços mínimos ou extremos não vão adiantar. Com isso, ao final do primeiro ato, o personagem age visando conquistar um objetivo estabelecido, mas as forças do antagonismo continuam agindo, complicando o seu progresso. Logo, o primeiro ponto de virada representa uma fase da história na qual o protagonista toma uma decisão ou age visando mudar a sua vida para restaurar o equilíbrio perdido no detonante — assim, ele muda a trama de direção, entrando de fato em uma trajetória que o levará a uma transformação.

2.3.3

Clímax do meio ato ou ponto de não-retorno

O clímax do segundo ato, conhecido como *midpoint* ou ponto de não-retorno¹³, se localiza exatamente no meio do roteiro, dividindo-o em quatro blocos, como se tivesse quatro atos (MCKEE, 2018, p. 211). No entanto, sua função é a mesma dos outros clímaxes: provocar grandes viradas na estória em intervalos pequenos de tempo, para não a deixar monótona. Assim, o filme não corre o risco de apresentar longas sequências sem eventos que façam o personagem avançar na busca pelo seu objetivo. Nessa virada, geralmente, o personagem vivencia algo que o faz continuar sua história com ainda mais determinação.

2.3.4

Crise ou segundo ponto de virada

A crise, ou segundo ponto de virada, é o terceiro ponto de virada do desenho narrativo clássico, localizado na virada entre o segundo e o terceiro ato. Nele, o personagem já enfrentou seus obstáculos e tem a sensação de que suas decisões não o aproximaram do seu objetivo, só o puseram em situações ruins. Acerca da crise, McKee (2018) afirma que “a crise deve ser um verdadeiro dilema — uma escolha de bens irreconciliáveis, o menor dos dois males, ou os dois, ao mesmo tempo, que colocam o protagonista sob a pressão máxima de sua vida” (MCKEE, 2018, p. 288). Além disso, McKee (2018) reitera que “esse dilema confronta o protagonista, que, quando face a face com as forças do antagonismo mais poderosas e focadas de sua vida, deve tomar uma decisão de fazer uma ou outra ação” (p. 288), para, assim, alcançar seu objetivo.

2.3.5

Clímax do terceiro ato

No início do terceiro ato e logo após a crise surge o clímax do terceiro ato. Segundo McKee (2018), “crise e clímax ocorrem nos minutos finais e na mesma cena” (p. 290). Além disso, esse é o clímax mais popularmente conhecido, já que a sua virada leva a estória à resolução do filme. Ele é o quarto ponto de virada dos cinco pontos totais. McKee (2018) afirma que o clímax do terceiro ato é um ponto

¹³ Expressões comumente utilizadas no mercado de criação de roteiro.

que mexe com a emoção do público em maior intensidade, pois realiza uma virada máxima, absoluta e irreversível. Além disso, é nela que a estória é reescrita, do final para o começo, visto que leva o personagem a uma transformação.

2.3.6

Resolução

A resolução é o quinto e último ponto de virada. Ele encerra o filme, bem como conclui todas as tramas e subtramas, que podem, inclusive, ser concluídas antes da trama principal. McKee (2018) afirma que na resolução pode-se mostrar “o alastramento dos efeitos climáticos” (p. 297), ou seja, como a vida dos personagens mudaram após a jornada que eles viveram durante a trajetória dramática. Mas, acerca desse último ponto de virada, Field (2001) afirma que na resolução o personagem pode ter sucesso ou fracassar.

Todos esses pontos de virada, quando inseridos dentro dos três atos, formam o design clássico, que também pode ser chamado de arco dramático, arco narrativo, arco de transformação, ou jornada. Essa estrutura, que já era padronizada na literatura e no teatro, recebeu adaptações no cinema e se institucionalizou como um formato padrão da grande maioria dos filmes comerciais. No entanto, ao ser apropriada pela televisão, sofreu pequenas modificações na ordem em que organiza os pontos de virada e na nomenclatura, mas, sobretudo, destituiu-se da obrigação de seguir passo a passo cada ponto de virada como na estrutura de filmes. Por isso, o próximo subcapítulo visa compreender de que modo a estrutura do design clássico foi apropriada e adaptada pelas séries televisivas.

2.4

Arco dramático nas séries

Com o novo modo no qual as séries passaram a ser disponibilizadas pelos canais de *streaming*, a temporada passou a ser pensada como uma unidade. Isso porque as séries passaram a ter suas temporadas lançadas por inteiro, com isso, o espectador ganhou a possibilidade de assistir a todos os episódios de uma série de uma única vez. Assim, o arco dramático deixou de ser uma necessidade de cada episódio para ser também das temporadas e da série como um todo. Por isso, este

subcapítulo, visa, sobretudo, compreender o modo com que o arco dramático é criado nas séries, já que é a partir dele que as multitramas são organizadas e apresentadas.

Para desenvolver multitramas em uma série, todas as tramas precisam ter seus arcos dramáticos organizados em uma linha do tempo. Acerca disso, Jacqueline Cantore e Marcelo Rubens Paiva, no livro *Séries: de onde vieram e como são feitas* (2021) afirmam que “os arcos acontecem em todas as cenas, sequências, blocos¹⁴, episódios e temporada” (p. 167). Ademais, eles complementam que “o arco da história está na trama” (*Idem.*), sendo hoje a maioria das séries conduzidas pelas tramas dos personagens complexos. Em contrapartida, as séries contemporâneas não são mais tão movidas por situações como eram nas séries convencionais — em *Diff'rent strokes* (1978-1986), *sitcom* criada por Jeff Harris e Bernie Kukoff, por exemplo, os personagens eram movidos pelos problemas da sociedade em que estavam inseridos, e não pelos seus conflitos pessoais.

Cantore e Paiva (2021) esquematizam o modo como as séries organizam essas tramas no processo criativo utilizando tabelas desenhadas em quadros brancos (p.168). Segundo eles, “essa é uma prática comum em salas de roteiro. Um dos quadros serve para o grupo definir e controlar a temporada, outro para controlar o episódio. Pode haver um terceiro para os personagens” (p.168). Mas, além disso, eles afirmam que as boas ideias que não entrarem no quadro poderão ficar guardadas para futuramente serem usadas.

¹⁴ Blocos são termos comercialmente usados para definir atos.

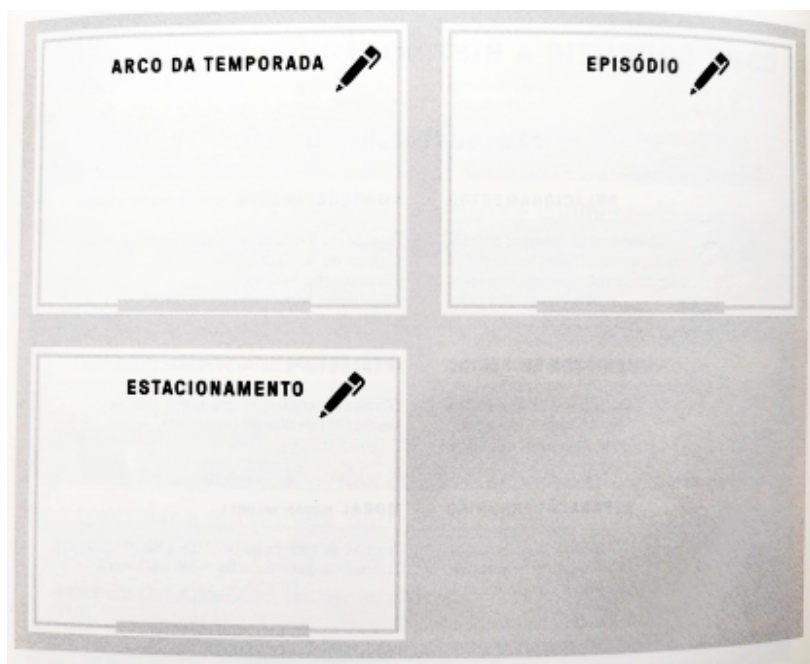
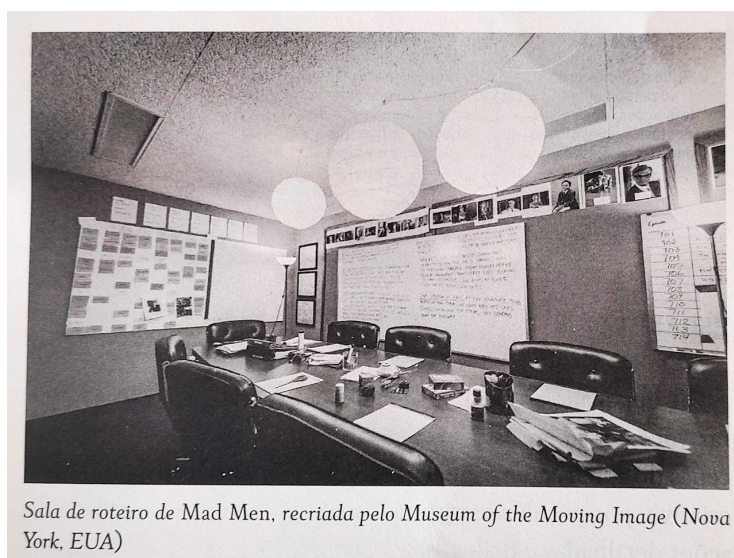


Figura 3: esquema de organização dos quadros de uma sala de roteiro no processo criativo de uma série extraído de *Série: de onde vem e como são feitas* de Cantore e Paiva (2021, p. 170).



Sala de roteiro de *Mad Men*, recriada pelo Museum of the Moving Image (Nova York, EUA)

Figura 4: esquema de organização dos quadros na sala de roteiro da série *Mad men*, extraído de *Série: de onde vem e como são feitas* de Cantore e Paiva (2021, p. 170).

2.5

Trama central

Antes de definir o conflito da temporada, toda série define um conflito central, que moverá os personagens ao longo de todas as temporadas. Cantore e Paiva (2021) denominam essa trama de “Trama A”, sendo ela a mais importante e a trama que fará “o arco do episódio evoluir em todos os atos e se resolver até o

fim” (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 169). Além disso, cada temporada também terá os seus objetivos e os seus obstáculos inseridos dentro do conflito maior: o da série. Segundo Cantore e Paiva (2021), “ao pensar no arco da série, começamos pelo fim: aonde queremos chegar com essa história?” (p. 100). Assim, “algo acontece lá no começo que balança o equilíbrio ou o desequilíbrio do protagonista, e daí a história caminha até o ponto final, passando por pontos fundamentais da transformação” (*Idem.*). Logo, as temporadas servirão de escada para os personagens alcançarem gradativamente o objetivo proposto pela série.

Na série *Atypical* (2017-2021), por exemplo, Sam é um jovem autista que deseja conquistar a sua independência, mas precisa enfrentar membros da sua família superprotetora, como sua mãe — a pessoa que mais o ama e sua maior antagonista.

Trama da 1ª temporada da série <i>Atypical</i> (2017-2021)	
Logline da série¹⁵	Em <i>Atypical</i> , Sam Gardner (Keir Gilchrist) é um jovem autista de 18 anos que está em busca de sua independência — começando por arrumar uma namorada. Nesta jornada repleta de desafios, mas que rende algumas boas risadas, ele e sua família aprendem a lidar com as dificuldades da vida e descobrem que o significado de “ser uma pessoa normal” não é tão óbvio assim.
Objetivo	Sam Gardner deseja conquistar a independência.
Obstáculo	A família de Sam não sabe lidar com suas dificuldades.

Tabela 1: logline da série *Atypical*.

A série encontra estratégias para fazer Sam conquistar a independência a partir de situações que o envolve com os personagens secundários.

2.6

Tramas da temporada

¹⁵ Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/series/serie-21143/>>. Acessado em: 27/10/2022.

Na primeira temporada da série *Atypical* (2017-2021), conquistar uma namorada é o primeiro passo que Sam encontra para conquistar sua independência:

Trama da 1ª temporada da série <i>Atypical</i> (2017-2021)	
Logline da 1ª temporada¹⁶	Quando um adolescente com traços de autismo resolve arrumar uma namorada, sua busca por independência coloca a família toda em uma aventura de autodescoberta.
Objetivo	Sam deseja conquistar uma namorada.
Obstáculo	A família de Sam enfrenta uma aventura de autodescoberta com a sua tentativa de independência.

Tabela 2: trama da 1ª temporada da série *Atypical*.

A mesma estrutura de conflito descrita se repete nas três temporadas seguintes (2ª, 3ª e 4ª), modificando apenas o objetivo de cada uma — na segunda temporada, Sam deseja entrar para a faculdade; na terceira temporada, Sam deseja morar sozinho; e, na quarta temporada, Sam deseja ir para a Antártida. No entanto, além de Sam, os personagens coadjuvantes que estão interligados ao conflito central também estão desenvolvendo conflitos particulares ao longo de toda a série. Segundo Cantore e Paiva (2021), na estrutura clássica, há pelo menos quatro tramas simultâneas se desenvolvendo: as “histórias A, B, C e D” (p. 169). Essa quantidade pode ser aumentada ou diminuída a depender da série, além de somadas às subtramas. Assim, os objetivos de cada personagem são renovados a cada temporada de modo independente, mas também visando contribuir para o protagonista alcançar o objetivo central estabelecido pela série.

2.7

Design clássico na estrutura da temporada

A temporada também é dividida em atos, formando um arco dramático longo. Ela pode manter uma estrutura de três atos ou transformar os dois grandes blocos do segundo ato (2º ato A e 2º ato B) em dois atos separados, totalizando quatro atos. No entanto, a modificação se dá apenas na nomenclatura, visto que as

¹⁶ Logline disponível no catálogo da Netflix.

funções são as mesmas. Mas, diferentemente do filme ou até mesmo dos episódios, os pontos de virada da temporada são representados pelo número dos episódios. Assim, considerando uma temporada de oito episódios, pode-se dividi-la em quatro blocos de dois episódios, sendo os dois primeiros de apresentação, incidente incitante e 1º ponto de virada; o terceiro e quarto episódio de obstáculos e clímax do meio ato; o quinto e o sexto de crise; e o sétimo e o oitavo de clímax e resolução, como ilustrado na tabela abaixo:

1º ATO		2º ATO		3º ATO		4º ATO	
1º EPISÓDIO	2º EPISÓDIO	3º EPISÓDIO	4º EPISÓDIO	5º EPISÓDIO	6º EPISÓDIO	7º EPISÓDIO	8º EPISÓDIO
APRESENTAÇÃO + INCIDENTE INCITANTE	1º PONTO DE VIRADA	OBSTÁCULOS	CLÍMAX DO MEIO ATO	CRISE	CRISE	CLÍMAX	RESOLUÇÃO

Tabela 3: esquema criado nesta pesquisa para ilustrar o arco dramático da temporada de uma série complexa.

A tabela acima pode sofrer pequenas variações deslocando pontos de virada para frente ou para trás, a fim de priorizar o que melhor se adequa à estória e à divisão de tramas.

Em entrevista com Christina Kallas (2016), Warren Leight — showrunner, produtor, roteirista e dramaturgo americano premiado — compartilhou informações sobre o processo criativo da série de ficção *Lights out* (2011). A série conta a história de um ex-lutador de boxe que precisa retornar aos ringues para conseguir dinheiro e sustentar a família, tendo a primeira temporada rendido treze episódios. Segundo o criador da série, essa temporada foi dividida em três atos e sobre essa estrutura ele afirma que

[o]s quatro primeiros episódios foram o primeiro ato, no fim do quarto episódio está claro que o drama não termina, que eles não estão aceitando que ele volte ao ringue. Do quinto ao nono episódio temos o segundo ato, o meio da temporada, que é a página 60 de um roteiro em minha mente. Foi o retorno à luta, e os últimos episódios conduzem à grande revanche. E além disso houve o piloto, e cada um dos doze episódios deveria girar em torno de uma luta. Ele vai se voltar contra a família, contra a família de origem, contra o patrocinador. A temporada tinha uma estrutura cinematográfica (KALLAS, 2016, p. 64).

Assim, Leight aponta, a partir de sua experiência profissional, como a estrutura de três atos vastamente utilizada no cinema clássico pode ser adaptada na estrutura do arco dramático da temporada de uma série a fim de reproduzir os efeitos de um arco dramático cinematográfico. Desse modo, partindo da escolha da série, acerca de em quantos atos deseja contar a história, cada trama e subtrama terão seus arcos dramáticos se desenvolvendo ao longo dos episódios visando conquistar o objetivo da temporada. Abaixo, Cantore e Paiva (2021) compartilham o arco da temporada série *Família Soprano* (1999-2007), na qual cinco tramas são desenvolvidas:



	101	102	103	104	105
A	TONY & DR. MELFI	CARM.			
B	CARM.	TONY & DR. MELFI			
C	LIVIA		TONY & DR. MELFI		
D	PATOS				

Figura 5: esquema de organização do quadro do arco da temporada de uma sala de roteiro no processo criativo da série *Família Soprano*, da HBO, extraído de *Série: de onde vem e como são feitas*, de Cantore e Paiva (2021, p.170).

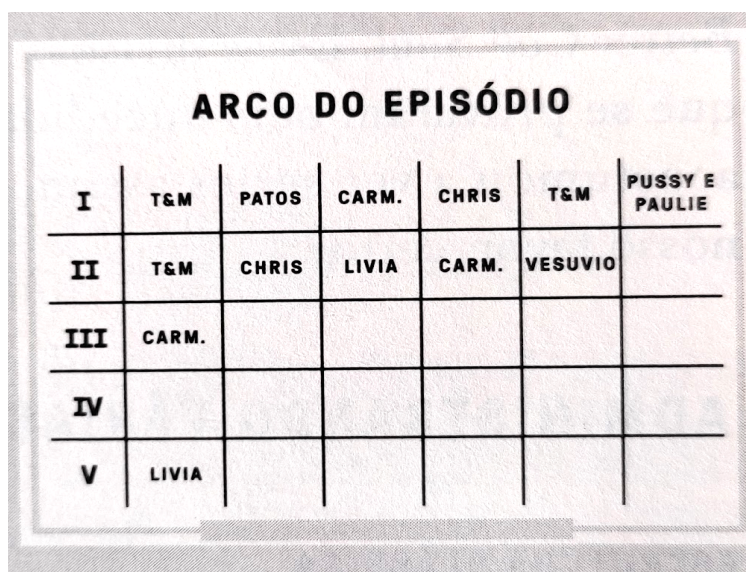
2.8

Tramas e arco do episódio

Após definir o “arco maior”, referindo-se ao arco dramático da temporada, Cantore e Paiva (2021) afirmam que “cada episódio precisa trazer algo novo para a história, mesmo que de forma muito lenta” (p. 99). Assim, apesar de ter uma estrutura narrativa própria, o episódio precisa estar alinhado com a estrutura da temporada, visto que os mesmos serão ferramentas para os personagens avançarem na busca pelos seus objetivos ao longo da temporada. Acerca do arco dramático do episódio, Cantore e Paiva (2021) afirmam que

[c]om o arco da temporada pronto, a sala de roteiro parte para a definição de como serão cada episódio e seus respectivos arcos. Mas, primeiro, é preciso decidir quantos atos os episódios vão ter. Os atos representam o *clímax* de um número de cenas, as sequências, e essa estrutura deve ser mantida pelo resto da série, o que torna mais fácil para escrever os episódios. O mais comum é que séries de meia hora tenham três atos, e séries de uma hora tenham de quatro a cinco atos (p. 100).

Assim, o arco dramático do episódio segue a mesma estrutura da temporada, incluindo os mesmos pontos de virada apresentados nos tópicos anteriores. Acerca das tramas, porém, Cantore e Paiva (2021) afirmam que a estrutura de multitramas com três ou quatro tramas por episódio é a mais comum (p. 157), sendo as tramas A e B maiores e as C e D menores. Segundo eles, “não são tramas inteiramente isoladas, a história continua tendo o seu propósito e os personagens estão a serviço do tema principal” (p. 157). No entanto, os autores afirmam que há séries que já desenvolveram simultaneamente de sete a nove tramas em um episódio, sendo essa média variável de série para série e de episódio para episódio. Desse modo, os autores ilustram o quadro da distribuição de cinco tramas em um episódio da série *Família Soprano* (1999-2007):



I	T&M	PATOS	CARM.	CHRIS	T&M	PUSSY E PAULIE
II	T&M	CHRIS	LIVIA	CARM.	VESUVIO	
III	CARM.					
IV						
V	LIVIA					

Figura 6: esquema de organização do quadro do arco do episódio de uma sala de roteiro no processo criativo da série *Família Soprano*, da HBO, extraído de *Série: de onde vem e como são feitas*, de Cantore e Paiva (2021 p.170).

Assim, acerca do arco dramático do episódio, Terence Winter — roteirista, produtor e *showrunner* americano —, em entrevista para Kallas (2016), afirma que pensa no episódio como um filme pequeno. Segundo ele, pensar na estrutura de um filme pequeno seria pensar em uma estrutura com início, meio e fim, que produz

um sentido, mas torna o episódio independente. No entanto, o escritor reitera que apesar de parecer um capítulo de um livro, é preciso ver a série por inteiro para apreciá-la. Acerca disso ele afirma que

é engraçada [essa coisa] dos críticos, quando eles reagem a certos episódios. Quero dizer, há tantas outras coisas, há algo acontecendo no segundo episódio que produzirá um resultado no episódio nove, de que eles ainda não têm conhecimento. E eles talvez digam: ‘Não compreendo o sentido dessa cena, quem se importa com esse sujeito?’ Ao que eu poderia responder: ‘Tenha paciência, sabemos o que estamos fazendo’. Tudo estará ali por uma razão, e, se você voltar a essa cena depois do fim da temporada e ela não fizer nenhum sentido, nesse momento sua objeção está correta. Mas depois de apenas alguns episódios é cedo demais para fazer uma declaração desse tipo. Por outro lado, nem tudo tem de significar alguma coisa – de vez em quando a vida é assim. (KALLAS, 2016, p. 30)

Além disso, Winter afirma que a audiência está sempre treinada para esperar um grande desfecho devido à familiarização que a televisão convencional americana criou acerca desse formato (KALLAS, 2016). Ainda assim, o roteirista ressalta que sempre propõe uma quebra de expectativa nas séries que escreve.

Por fim, compreende-se neste subcapítulo a importância de analisar a fundo a estrutura do arco dramático dos filmes narrativos clássicos visto que é a partir dela que as séries complexas se baseiam para criar seus arcos dramáticos longos. Logo, a consolidada estrutura de três atos do cinema clássico transforma-se em uma estrutura de quatro atos nas séries. Assim, os pontos de virada da história são desenvolvidos em uma temporada de aproximadamente oito episódios. Mas, além disso, essa estrutura de quatro atos também é replicada no enredo dos episódios e, por isso, dedicamos o próximo subcapítulo à análise do episódio piloto: o episódio de maior relevância em uma série televisiva.

2.9

Episódio piloto

Neste subcapítulo, a pesquisa analisa a função do episódio piloto e o papel que ele cumpre nas séries, visto que é através dele que multitramas são introduzidas. Assim, apesar de seguir a mesma estrutura narrativa dos demais episódios, o episódio piloto é o episódio mais importante de uma série. Por ser o primeiro episódio, ele tem a função de apresentar as principais características da série, bem como seu gênero, e de convencer o público a permanecer assistindo a mais

episódios pela frente. Historicamente, o episódio piloto surgiu nos EUA¹⁷ para que emissoras avaliassem o potencial de uma série. Assim, o piloto era filmado pelos estúdios de televisão e, se ele fosse aprovado pelo canal de TV, a série inteira seria filmada.

Segundo Cantore e Paiva (2021), o piloto é a “matriz da série” (p. 125), sendo a primeira decisão definir se a série será autocontida, ou seja, com episódios autônomos, ou se será serializada, com conflitos que se desenvolvem por toda a temporada. Sendo serializada, as mais importantes tramas da série devem começar a ser apresentadas no episódio piloto e desenvolvidas ao longo da temporada. Assim, para Cantore e Paiva (2021), os roteiristas precisam decidir se a série foi originada do piloto ou se a história já está sendo desenvolvida e o piloto é apenas um protótipo (p. 125). No entanto, os autores reiteram que independentemente da escolha, é fundamental mostrar o conflito central neste episódio. Além disso, por ser o primeiro episódio, Cantore e Paiva (2021) afirmam que o piloto também tem a função de apresentar os personagens da série, bem como o universo¹⁸ em que estão inseridos e o “evento que dispara” a história (p. 126): o incidente incitante. Mas, um dos elementos principais é a formação do arco do episódio. Acerca disso, os autores afirmam que até o final do episódio piloto o protagonista se transforma emocionalmente em algum grau, mas não há uma transformação completa, sim um despertar da curiosidade do público. Desse modo, o arco dramático da temporada começa a se formar ao decorrer dos episódios seguintes (p. 126).

Cantore e Paiva (2021) complementam que todas as informações mais importantes da série devem estar no episódio piloto, não apenas para estabelecer a franquia¹⁹, mas, sobretudo, para conquistar o espectador com seu investimento emocional (p. 127). Segundo eles, é preciso preparar o espectador para o que ele irá vivenciar ao longo da temporada, apresentando os itens essenciais. Desse modo, Cantore e Paiva (2021) alegam que a série cria um universo e convida o espectador a entrar, já que o mais importante na experiência de consumo desse formato é fazer o espectador se emocionar com os personagens. Por fim, Cantore e Paiva (2021)

¹⁷ Disponível em: <<https://www.tertulianarrativa.com/pilotos>>. Acessado em: 02/02/2023.

¹⁸ Conjunto de elementos que representam o ambiente onde vivem os personagens: hábitos, práticas, culturas, métodos, paisagens, organizações políticas/sociais/econômicas e outros (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 155).

¹⁹ “Mecanismo que se repete em todos os episódios até o final da série, gerando histórias. Se a premissa estabelece a série, a franquia é o motor que leva a série adiante por sessenta episódios ou mais” (CANTORE e PAIVA, 2021, p. 147).

reiteram que “o trabalho do roteirista é criar eventos para que o espectador sinta alguma coisa a partir do que aquele personagem está fazendo. Com um investimento emocional, o espectador vai voltar sempre” (p. 127). Portanto, o episódio piloto é reconhecido como o episódio mais importante durante o processo criativo de uma série.

Dados os apontamentos teóricos elucidados até então acerca do episódio piloto, arco dramático, design clássico e da distribuição de tramas em uma série, compreende-se nesta pesquisa que as multitramas derivam de um conjunto de combinações de elementos narrativos presentes na narrativa clássica e na estrutura das séries convencionais. Assim, para enfatizar a proposta da complexidade narrativa de contar histórias audiovisuais de modo complexo, as multitramas são construídas a partir de apropriações e adaptações que enfatizam a complexidade no modo de narrar. Por isso, dedicamos os próximos subcapítulos à análise de dois episódios pilotos de séries complexas a fim de identificar, a partir da construção de suas multitramas, a presença da complexidade em suas histórias.

2.9.1

Multitramas em *Euphoria*

Nesta seção, a pesquisa se dedica à análise do episódio piloto da série *Euphoria* (2019-), uma série de duas temporadas com oito episódios cada, estreada em 2018, produzida pela HBO e criada por Sam Levinson. A série é conduzida pela protagonista Rue, personagem interpretada por Zendaya, uma dependente química cuja atuação lhe rendeu dois Emmys de melhor atriz e mais vinte prêmios em festivais mundiais de televisão. A série também recebeu doze prêmios de melhor série dramática somados a outras categorias. O desenho narrativo de *Euphoria* (2019-) é construído a partir de uma trama central — a dependência de Rue com as drogas. A personagem entrelaça todos os demais personagens em uma unidade temática: a adolescência. Assim, além da trama central, Rue apresenta os conflitos de todos os outros personagens coadjuvantes, e a série se aprofunda em cada um deles.

A maioria das séries possui uma trama central, que representa o tema/ideia central da série a partir de um protagonista e une todos os demais personagens. Essa trama central ocupa um pouco mais de tempo de tela que as outras, mas é

desenvolvida paralelamente às tramas dos coadjuvantes. Alguns coadjuvantes são confundidos com protagonistas devido ao aprofundamento que a série faz em seus arcos dramáticos, já outros continuam com papéis secundários e arcos menores. Nessas séries, há a trama central, as multitramas e as subtramas. Além disso, a série alterna a estrutura serial com a episódica. Assim, no episódio piloto, *Euphoria* (2019-) apresenta todos os personagens fazendo uma breve introdução de seus conflitos, para depois cada personagem ter seu conflito desenvolvido em um episódio específico. Como Rue, a protagonista, narra todos os acontecimentos, a série utiliza disso para envolver a trama central nas tramas secundárias.

No esquema abaixo, as tramas e subtramas que são introduzidas no episódio piloto são apresentadas com o resumo dos acontecimentos desse episódio e da temporada:

Trama	Descrição da trama	Personagens
Trama A, ou Central	Rue, uma adolescente, conta sua história com a dependência química revelando que o trauma da morte do seu pai lhe desencadeou uma série de distúrbios psiquiátricos e, por isso, tornou-se dependente de diversas drogas. Essa trama se desenvolve pelo episódio partindo do retorno de Rue da reabilitação e do medo de todas as pessoas que lhe cercam de que ela sofra novamente a terrível overdose que quase lhe tirou a vida. No entanto, Rue não demonstra o mesmo medo e burla regras para voltar a se drogar. Ao longo da temporada, acompanha-se a trajetória de Rue com a dependência química e as terríveis consequências geradas pelas drogas em sua vida.	Rue
Trama B	Jules se muda para a cidade de Rue. Rue, ao ver Jules andando de bicicleta, se apaixona por ela. Na escola, Jules sofre repressão dos colegas, e, ao ir para uma festa da turma, recebe o apoio de Rue em uma briga com Nate. Assim, elas vão embora juntas, e, quando deitam na cama, a série revela que Jules é uma mulher trans. Ao longo da temporada, elas começam a namorar e Jules se torna a substituição das drogas para Rue. Mas, como todo	Rue e Jules

	relacionamento adolescente, as jovens lidam com as inconstâncias emocionais da fase.	
Trama C	Nate descobre que seu pai, Cal, trai a sua mãe com garotos jovens, e guarda em sua casa filmagens em DVDs com cenas de sexo desses encontros. Após essa descoberta, Nate se revolta, ao mesmo tempo em que vive uma dúvida acerca de sua sexualidade. O último encontro sexual que seu pai realiza é com Jules, a nova aluna da escola, uma mulher transexual. Com isso, uma rixa surge entre Jules e Nate ao longo da temporada.	Nate, Cal e Jules
Trama D	Kat é uma adolescente gorda que enfrenta problemas de autoestima e, ao ser questionada pelas amigas sobre já ter feito sexo, decide perder a virgindade com o primeiro garoto que surge. No entanto, quando alguns garotos começam a falar pejorativamente sobre seu corpo em uma festa, Kat reage com dureza e desafia os garotos sexualmente. No primeiro episódio, Kat perde a virgindade. Mas, essa trama evolui para uma trajetória na qual a personagem se envolve com pornografia na internet a fim de se sentir valorizada. Ao final da temporada, Kat acaba cedendo aos seus sentimentos por um garoto de quem gosta, e abre mão da pornografia.	Kat
Subtrama 1	Jules é uma mulher transexual que mora sozinha com o pai. No episódio piloto, apenas se vê Jules aplicar uma injeção em si mesma e o pai a questiona, preocupado, sobre para onde Jules irá sair. Quando enfrenta Nate na festa, Jules reage violentamente e pega uma faca, ameaçando-o. Com isso, percebe-se nessa personagem uma atitude de alguém que aprendeu a se defender em situações de violência. Ao longo da temporada, Jules revela que sofreu um trauma, pois sua mãe não aceitou a sua transição sexual e a inseriu em diversos tratamentos agressivos para “resolver o problema” de seu gênero. Com isso, essa trama se aprofunda no dia a dia da transexualidade de Jules.	Jules e família
Subtrama 2	Nate é namorado de Maddy e ambos são abusivos um com o outro. Violento, Nate	Nate e Maddy

	ameaça Maddy em diversas situações e Maddy não cede às provocações do garoto. No primeiro episódio, eles enfrentam o término recente e, ao irem para uma festa, ambos beijam outras pessoas. Mas, quando Maddy faz sexo com outro rapaz na piscina, Nate fica violento e começa a ameaçar a todos. Ao longo da temporada, Nate e Maddy terminam e reatam diversas vezes, sob um jogo de parceria e ameaças, que se alterna diante das situações. Ambos conhecem suas fraquezas, sempre engatilhadas um pelo outro.	
Subtrama 3	Cassie é uma jovem que já teve suas fotos nuas divulgadas na internet pelo seu último namorado. Romântica, ela é do tipo que faz tudo o que o namorado pede. Assim, ela começa a namorar com McKey. No primeiro episódio, Cassie começa a fazer sexo com McKey e o garoto age agressivamente com ela. Por já ter fotos íntimas expostas, ele entende que Cassie gostaria de ser tratada de tal forma, mas ela reprime essa ideia do garoto e eles se entendem. No entanto, ao longo da temporada, Cassie lida com um aborto, uma mãe depressiva e um pai ausente, precisando adquirir forças para suprir sua carência emotiva.	Cassie, Mackey e família de Cassie

Tabela 4: Esquema de tramas do episódio piloto da 1ª temporada da série *Euphoria*.

Euphoria (2019-) une todos os personagens e tramas a partir do encontro deles em uma festa. Com isso, os acontecimentos se entrelaçam e os personagens e seus conflitos são apresentados, mas, nos episódios seguintes, esses conflitos são desenvolvidos particularmente em tramas episódicas, associadas a um menor desenvolvimento de tramas serializadas.

Considerando que cada série utiliza as Multitramas de acordo com suas estratégias narrativas e propostas temáticas, essa pesquisa apresenta na subseção abaixo um segundo modo de utilização de multitramas a partir da série *This is us* (2016-2021).

2.9.2

Multitramas em *This is us*

Aqui, nos dedicamos a analisar o episódio piloto de *This is us* (2016-2021), que estreou em 2016. A série foi criada por Dan Fogelman pela emissora estadunidense NBC. Atualmente, pode ser acessada mundialmente pela plataforma de *streaming* Amazon Prime Video. A série exibiu seis temporadas, de dezoito episódios cada, até o ano de 2022, e recebeu onze indicações ao Emmy e mais quinze prêmios nas categorias de melhores atores/atrizes e série dramática. Com um elenco aclamado pela crítica, *This is us* (2016-2021) dá vida a personagens com características e conflitos muito diversos e complexos. A série tem cinco personagens protagonistas, que são: Jack (interpretado por Milo Ventimiglia), Rebecca (interpretado por Mandy Moore), Kate (interpretado por Chrissy Metz), Kevin (interpretado por Justin Hartley) e Randall (interpretado por Sterling K. Brown)

Além dos protagonistas, a série se aprofunda também no conflito dos coadjuvantes, preenchendo as temporadas com muitas tramas intrincadas. O desenho narrativo da série é composto de tramas serializadas, e também de tramas episódicas. As tramas serializadas são formadas pelos conflitos dos protagonistas e coadjuvantes, mas as episódicas são formadas por assuntos específicos de cada personagem, ou situações que eles enfrentam juntos.

Séries com múltiplos protagonistas podem não ter uma trama central, mas podem unir os personagens em uma temática central, como é o caso de *This is us* (2016-2021). Apesar de não estabelecer uma hierarquia entre os cinco protagonistas, a série deixa claro que o que une esses personagens é o tema *família*. Assim, dentre as possibilidades que o elo familiar pode gerar de conflitos, os protagonistas dividem algumas tramas juntos, para além das suas tramas particulares. No entanto, o tema *família* é utilizado na série não só para unir os personagens, mas também representá-los diante da mesma situação e realçar as diferentes reações e atitudes dos mesmos. Assim, o tema *família* é utilizado na série para destacar a diversidade de seus cinco membros e aprofundar o conflito de cada um.

Apesar de *This is us* (2016-2021) reunir todos os elementos da complexidade narrativa, analisaremos neste capítulo apenas a construção das multitramas na série. Para isso, escolhemos o roteiro do episódio piloto da primeira temporada denominado *Trinta e seis*, no qual cinco tramas se desenvolvem paralelamente. Nos próximos capítulos, analisaremos os demais elementos.

Na tabela abaixo, o esquema das tramas do episódio *Trinta e seis* apresenta a estrutura dramática do roteiro, com os pontos de virada sinalizados em amarelo:

Tema do episódio ou trama episódica: aniversário de trinta e seis anos de quatro protagonistas.			
Cena	Arco dramático	Descrição	Trama
1	Apresentação dos personagens e de seus conflitos	Jack revela ser seu aniversário e realiza uma dança sensual, como tradição. Rebecca, sua esposa, aparece enormemente grávida e dá a Jack um presente: um álbum de família.	A e B
2	Apresentação dos personagens e de seus conflitos	É o aniversário de 36 anos de Kate, e ela se dá de presente um bolo com uma descrição da quantidade de calorias que ele possui. Nesse bolo, há avisos colados indicando para ela não o comer antes da festa. Kate diz que vai jogar o bolo fora, mas antes vai até o banheiro se pesar.	C
3	Apresentação dos personagens e de seus conflitos	Randall trabalha em um escritório e é um grande executivo. Ele recebe mensagens que dizem ser boas notícias sobre algo não revelado. Ele também recebe mensagens de parabéns. Em seguida, sua secretária entra com funcionários cantando parabéns pra ele.	D
4	Apresentação dos personagens e de seus conflitos	A cena começa com um plano de estátuas das máscaras feliz e triste do teatro. Na parede, há um cartaz com a foto de Kevin: um anúncio da série de <i>sitcom O babá</i> . Em seguida, modelos falam que adoram o programa dele e dançam. Kevin fala que é aniversário dele de trinta e seis anos, e duas modelos falam que ele não aparenta ter isso tudo. Kevin comemora seu aniversário com essas duas modelos, visivelmente triste, solitário e rico.	E
5	Apresentação dos personagens e de seus conflitos	Rebecca dá feliz trinta e seis anos para Jack e canta parabéns pra ele. Ela revela que está esperando trigêmeos. Em seguida, Jack conversa com os	A e B

		trigêmeos e depois surge um clima de romance entre o casal.	
6	Incidente incitante	Randall lê a notícia em seu e-mail: encontraram uma pessoa chamada William.	D
7	Incidente incitante	Kate tira roupa, pesa-se na balança, assusta-se com o peso que vê, cai e grita.	C
8	Incidente incitante	Jack tenta namorar Rebecca, mas a bolsa de Rebecca estoura.	A e B
9	Incidente incitante	Kevin fala sobre quando a vida dele começa a dar errado e discursa por horas sobre sua vida e existência enquanto as modelos escutam entediadas. Kevin atende Kate e é revelado que ela é irmã dele.	E

Tabela 5: 1º ato de *This is us*.

Como ilustrado acima, o roteiro do episódio começa apresentando Jack e Rebecca. Rebecca está grávida de nove meses de trigêmeos e o marido está completando trinta e seis anos de idade. De repente, a mulher entra em trabalho de parto no dia do aniversário do marido e a trama começa a se desenrolar com todas as dificuldades do processo hospitalar. No entanto, essa não é apenas uma trama, mas, duas, porque cada personagem lida e reage com tal acontecimento ao seu modo. Paralelo a isso, o episódio apresenta em momentos distintos três outros adultos que fazem aniversário de trinta e seis anos no mesmo dia, sendo um, Randall — um homem negro, executivo, casado e com duas filhas que acaba de descobrir o endereço do seu pai biológico, que o abandonou em um quartel de bombeiros quando ele nasceu; a segunda, Kate — uma mulher obesa que enfrenta compulsão alimentar e acaba de conhecer alguém por quem parece se apaixonar; e o terceiro, Kevin — um ator popularmente famoso, rico e galanteador que vive uma crise existencial devido à enorme frustração com sua carreira e com sua essência humana. Após isso, os conflitos desses personagens começam a se desenvolver e a se aprofundar:

Cena	Arco dramático	Descrição	Trama
------	----------------	-----------	-------

10	Acirramento do conflito + obstáculos	Kevin vai até Kate, que se machucou ao cair. Kate se pergunta como chegou até o corpo que tem. Em seguida, eles ficam reflexivos com a data do aniversário e frustrados com suas vidas. Eles aparentam ser dois irmãos unidos e se consolam em seus conflitos.	C e E
11	Acirramento do conflito + obstáculos	Jack está no hospital com Rebecca e eles precisarão fazer um parto prematuro, seis semanas antes do previsto. Isso revela que os bebês terão a mesma data de aniversário de Jack. Um médico novo assume, pois o médico de Rebecca teve apendicite e entrou em cirurgia.	A e B
12	Acirramento do conflito + obstáculos	Kevin está na gravação do programa de TV <i>O babá</i> . Ele é o protagonista e a plateia ri da cena grotesca dele com um bebê. No entanto, ele se vê em crise com o seu ofício.	E
13	Acirramento do conflito + obstáculos	Randall está com sua esposa, Beth, e suas filhas jogando bola. Ele revela que pagou uma pessoa para encontrar seu pai biológico. Em seguida, também é revelado que sua mãe biológica era viciada em drogas e que seu pai biológico o deixou em um quartel de bombeiros quando ele nasceu. Mas, ele diz que não vai atrás do pai e que não sabe por que o encontrou.	D
14	Acirramento do conflito + obstáculos	Kate joga comidas fora em uma lata de lixo, pega o cocô de um cachorro que passa na rua e joga o cocô em cima das comidas para não as pegar de volta.	C
15	Acirramento do conflito + obstáculos	Kate entra em um grupo de apoio com outras pessoas gordas, que desabafam sobre compulsão e autossabotagem. Ela conhece Toby no grupo, e surge um clima romântico entre eles.	C
16	Desenvolvimento	Rebecca se encaminha para o parto normal e Jack se apresenta como pai e marido super protetor.	A e B
17	Clímax do meio ato	Randall sai mais cedo do trabalho e vai até a casa de seu pai biológico, William. Quando vê seu pai, ele entra em discussão e revela que foi adotado e que é rico e bem	D

		sucedido. Em seguida, ele humilha o pai, reafirma seu orgulho ferido o culpa por tudo de errado que fez, reiterando que não precisa de nada dele. Em seguida, William o convida para entrar e ele aceita.	
18	Desenvolvimento	Randall entra na casa de William, mas se mantém na defensiva. Seu pai diz que não se lembra do dia em que Randall nasceu, pois estava drogado. Por fim, Randall pergunta se ele quer conhecer as netas, logo depois de xingá-lo.	D
19	Clímax do meio ato	Kevin inicia uma briga no programa que está atuando por não concordar com a cena. Ele entra em uma crise existencial e se demite ao vivo.	E
20	Clímax do meio ato	Rebecca consegue parir o primeiro filho, mas tem complicações e precisa ir para a cesárea.	A e B
21	Desenvolvimento	William vai até a casa de Randall conhecer as netas e se sai bem. Beth fica incrédula com a atitude de Randall.	D
22	Clímax do meio ato	Kate sai com Toby, um homem tão gordo quanto ela, e ela tenta se policiar com a comida, mas Toby não colabora.	C
23	Desenvolvimento	Kate fala sobre o fiasco que é a sua vida sexual e o seu corpo para Toby. Mas, Kevin aparece no meio do encontro e conta que se demitiu, monopolizando a atenção.	E

Tabela 6: 2º ato de *This is us*.

No segundo ato, os personagens têm seus conflitos desenvolvidos em situações específicas. Enquanto Jack e Rebecca começam o trabalho de parto enfrentando dificuldades, precisando ir para a cesárea, Kate tenta burlar a sua compulsão alimentar jogando comida no lixo e pondo as fezes de um cachorro em cima. Kate acaba se apaixonando por Toby, um homem igualmente gordo que não poupa esforços para comer, dificultando o seu processo de emagrecimento. Além disso, Randall conhece seu pai biológico pela primeira vez e, apesar de muito

orgulhoso, tenta incluí-lo na família. Já Kevin, extremamente frustrado em seu trabalho, demite-se enquanto atua ao vivo no programa de *sitcom* — que lhe proporciona muito sucesso — e tem sua carreira arruinada. Assim, o desenvolvimento do conflito desses personagens os leva a um momento de crise do arco dramático a partir do terceiro ato:

Cena	Arco Dramático	Descrição	Trama
23	2º Ponto de virada /crise	Na maternidade, o médico conta a Jack que o terceiro bebê morreu no parto e que era um menino. Em seguida, ele compartilha ter vivido uma história dessas e inspira Jack a fazer algo de bom com seu luto.	A e B
24	2º Ponto de virada/crise	Randall conversa com William sobre sua vida e conta que foi adotado, a fim de aproximá-lo. Mas, William revela que está morrendo, pois está com câncer.	D
25	2º Ponto de virada/crise	Kevin desabafa sobre sua crise profissional com Kate e Toby. Mas, Kate lembra sobre ensinamentos do pai sobre transformar a tristeza em algo bom.	C e E

Tabela 7: 3º ato de *This is us*.

No terceiro ato, as decisões tomadas pelos personagens parecem ter os levado a um lugar ruim. Jack e Rebecca enfrentam a morte de um dos trigêmeos; Kevin descobre que sua reputação foi totalmente arruinada em seu ambiente de trabalho e por isso ficará desempregado, enquanto Kate se vê totalmente envolvida com um homem igualmente obeso; Randall tem a tentativa de acolher o pai biológico frustrada, visto que ele revela estar prestes a morrer de um câncer terminal. Com isso, essas tramas caminham para o final, alcançando o maior pico de emoção do episódio e concluindo parcialmente as questões.

Cena	Arco Dramático	Descrição	Trama
26	Clímax	Jack encontra o bombeiro que levou Randall para a maternidade e é revelado	A, B e D

		que Randall é irmão de Kate e Kevin, pois aparece ao lado dos bebês.	
27	Clímax	Kate e Kevin relembram Jack falando que não há limão tão azedo que não se possa fazer uma limonada.	C e E
28	Clímax	William aceita dormir na casa de Randall.	D
29	Clímax	Um cartaz do programa de TV <i>O babá</i> aparece na parede do quarto das filhas de Randall, revelando que Kevin é tio das filhas dele.	E
30	Clímax	Kate cuida de Kevin bêbado e, atrás dela, um porta-retrato com a foto dela, Kevin e Randall aparece. Em seguida, Toby a beija.	C
31	Clímax	Rebecca acorda após o parto e Jack conta sobre a morte do terceiro bebê. Rebecca chora.	A e B
32	Resolução	Três berços em um quarto mostram três bebês deitados, sendo dois brancos e um negro, dando a entender ser Kate, Kevin e Randall. Em seguida, Jack e Rebecca dão as mãos felizes.	A, B, C, D e E

Tabela 8: 4º ato de *This is us*.

Apesar de Kate e Kevin serem apresentados como irmãos logo no começo de suas tramas, somente no final do episódio a história revela que Randall é irmão deles. Randall foi adotado por Jack e Rebecca após o casal perder um dos trigêmeos durante o parto. Randall chegou no hospital através dos bombeiros no dia em que Rebecca deu à luz a Kate e Kevin. São cinco personagens, com cinco tramas principais se desenvolvendo a partir de um elo em comum, que é a data de aniversário, mas, em um primeiro momento, não aparentam possuir vínculo algum. No entanto, após a revelação de que todos são uma família, “informações soltas” se complementam e causam no público uma grande surpresa.

Embora o ponto de intersecção entre os personagens seja o vínculo familiar — e todos os eventos que o englobam —, eles possuem tramas individuais e tramas que os afetam coletivamente. Em muitos momentos é possível observar os personagens se chocando com divergentes pontos de vista devido às suas

pluralidades. Essa multiplicidade de visões de mundo, ainda que dentro de um único universo social — neste caso, o de uma família formada pelo mesmo código de valores — oferece ao público a relativização das verdades apontada Fabiana Piccinin (2016).

As diferenças e a complexidade dos personagens quebram tabus, preconceitos, questionam hábitos e crenças, e, principalmente, trazem à tona a importância de se aprender a conviver em sociedade a partir da aceitação da diversidade. Com isso, as séries conseguem se aprofundar na complexidade dos personagens e discutir temas múltiplos, como: dependência química, racismo, adoção, sexualidade, obesidade, gordofobia, deficiência visual, depressão, Alzheimer, complexo de Édipo e inúmeros outros. Isso permite a uma única série abordar uma gama de conflitos humanos e, conseqüentemente, atrair perfis diversos de público que, se sentindo representado por alguma das tramas, passa a se identificar com a série, a torcer pelos personagens e a se engajar mais ativamente na obra. Ao mesmo tempo, por reunir perfis diversos de conflitos e de espectadores, a série também realiza o papel didático de apresentar discussões de temas diversos sobre a humanidade, relativizando pontos de vista e apresentando vivências particulares.

As multitramas possibilitam, para além de sua função narrativa, um engajamento social, político, étnico e em diversas outras áreas a partir das discussões e reflexões que gera. Isso só é possível devido ao modo como as tramas são organizadas democraticamente na estrutura das multitramas, o que permite que diversos conflitos sejam desenvolvidos paralelamente. Tal fato converge com a premissa das narrativas contemporâneas, cuja proposta é construir formatos híbridos nos quais discursos humanizados são apresentados. Por isso, justifica-se o porquê de as multitramas unirem em sua estrutura elementos da narrativa clássica cinematográfica e das narrativas televisivas convencionais, já que a contemporaneidade influencia na criação de narrativas híbridas.

Concluimos neste capítulo que as multitramas contribuem para a formação da complexidade narrativa porque geram complexidade na narração em virtude do hibridismo que aplicam aos formatos narrativos e do modo com que se aprofundam nas histórias de personagens plurais

Elementos da complexidade narrativa: anacronias temporais

Apesar da multiplicidade de temas e de pontos de vistas oferecidos pela utilização do recurso das multitramas, *This is us* (2016-2021) se utiliza de uma outra estratégia que a torna ainda mais complexa: as anacronias temporais. As tramas são desenvolvidas em diversas temporalidades — essa é a grande revelação do episódio piloto. No primeiro episódio da primeira temporada de *This is us* (2016-2021), Jack e Rebecca estão em trabalho de parto em um tempo passado; Randall, Kevin e Kate comemoram seus aniversários de 36 anos em um tempo futuro ao do parto. Não há referências explícitas de que há mais de uma temporalidade no primeiro episódio, mas várias informações são entregues ao público, que precisa conectá-las para organizar os acontecimentos em uma linha temporal e narrativa.

Ao longo das temporadas, *This is us* (2016-2021) se aprofunda no recurso das anacronias temporais desenvolvendo as tramas dos personagens em temporalidades múltiplas a partir de *flashbacks* (analepses) e *flashforwards* (prolepses). Acerca desse jogo de temporalidades amplamente explorado e consolidado no cinema clássico, moderno e contemporâneo e também na literatura e na televisão, Luís Enrique Cazani Júnior (2012). Segundo Cazani Júnior (2012), “as narrativas anacrônicas utilizam *flashbacks* e *flashforwards* para criar saltos temporais para o passado e para o futuro, respectivamente” e, em algumas situações, “ocorre a quebra da lógica aristotélica na narrativa (começo, meio e fim), causando ambiguidade temporal no receptor” (p. 67). Desse modo, “as narrativas de caminhos bifurcados podem apresentar recriações ou resoluções variadas” (*Ibid.*, p. 67), como é o caso de *This is us* (2016-2021). Por isso, dedicamo-nos neste capítulo a entender como as anacronias temporais e o efeito *rashomon* surgiram no cinema narrativo clássico e moderno, quais funções exerciam nas narrativas cinematográficas e nos programas televisivos convencionais²⁰ e também quais adaptações sofreram ao

²⁰ Como apresentado na introdução, as séries convencionais ganharam esse termo para definir o modelo das séries que antecederam as séries complexas e que possuíam uma estrutura essencialmente serial ou essencialmente episódica, não misturando as duas (ANAZ, 2018, p.3). Além disso, essas séries já utilizavam multitramas, mas não as entrelaçavam em um arco longo; elas também já usavam as anacronias temporais, mas não com a finalidade de tornar o enredo complexo (ANAZ, 2018, p. 48)

serem adaptados para as séries narrativamente complexas. Além disso, analisamos como esses elementos agregam complexidade aos enredos de séries complexas, a partir das análises das séries *This is us* (2016-2021) e *I may destroy you* (2020). Nos próximos parágrafos, nos dedicamos a descrever o conceito de temporalidade. A noção de temporalidade utilizada pelos autores deste capítulo é a mesma utilizada por McKee (2018) quando diferencia “tempo linear” de “tempo não linear”.

Segundo McKee (2018), “uma história com ou sem *flashbacks* e arranjadas em uma ordem temporal de eventos que o público pode seguir é contada em tempo linear” (p. 61), já “uma história que salta aleatoriamente através do tempo, ou que obscureça tanto a continuidade temporal que o público não consiga entender a ordem dos acontecimentos, é contada em tempo não linear” (p. 60). Com isso, McKee (2018) afirma que não é o uso de anacronias temporais que faz a história ser não linear, mas sim o modo como esses acontecimentos são organizados na narrativa. Portanto, o uso das anacronias temporais nas séries narrativamente complexas pretendem causar o efeito do tempo não linear rompendo com a linha ordenada dos acontecimentos e engajando o público na compreensão da obra.

Outro fator apontado por McKee (2018) é o da “causalidade”. Acerca deste item, há um grande acervo crítico e teórico nos campos dos cinemas narrativos clássicos e modernos (BORDWELL, 1985; DELEUZE, 2005; AUMONT, 1995; XAVIER, 2005). No entanto, restringimo-nos aos apontamentos teóricos de Robert McKee (2018) nesta pesquisa devido às semelhanças que suas análises narrativas do cinema clássico possuem com as análises de séries complexas aqui apresentadas.

Segundo McKee (2018), o tempo linear é a temporalidade padrão do design narrativo clássico e um dos elementos principais de sua composição é a causalidade. Acerca dela, McKee (2018) afirma que a causalidade “conduz uma história em que as ações causam efeitos que, por sua vez, se transformam em causas de outros efeitos, e assim interligando os vários níveis de conflito em uma reação em cadeia de episódios até o clímax da história” (p. 62), expressando a interconectividade de um enredo realista.

De tal modo, McKee (2018) afirma que “a rede de causalidades em cadeia” se assemelha ao fluxo da vida (p. 62) em que toda ação produz um resultado. Logo, para toda causa há um efeito, e esse efeito é justificado nas tramas a partir da coerência, ou seja, da origem de sua causa. O oposto disso, para McKee (2018), seria a “coincidência”. De acordo com o autor, os filmes que fogem do formato

clássico apresentam um tempo não linear e fatos que coincidem, mas que não se justificam em uma lógica causal. Para McKee (2018), a “coincidência conduz um mundo ficcional onde ações não motivadas engatilham eventos que não causam mais efeitos, portanto, fragmenta a estória em episódios divergentes e leva a um final aberto” (p. 63). Segundo McKee (2018), a coincidência não se assemelha com o fluxo da vida e aparenta uma desconexão com a existência.

Diferentemente da lógica apontada por McKee (2018) entre causalidade e tempo linear, como também entre coincidência e tempo não linear, as séries complexas se organizam de formas distintas. Apesar de construir o enredo de modo não linear, instigando que o espectador some as partes soltas da estória para construir um sentido, a maioria das séries complexas o fazem seguindo uma lógica causal. Esses acontecimentos construídos em diversos blocos de tramas e em temporalidades múltiplas, ao serem intrincados ao longo da temporada, adquirem um sentido coerente, justificável. Mas, esse sentido só é construído quando o espectador encaixa todas as peças, ou seja, une todas as informações. Portanto, as informações da estória são lançadas de modo aparentemente desconexo; mas, ao final, o espectador deve ser capaz de entender o porquê de cada cena e, conseqüentemente, o enredo como um todo. Logo, o jogo da complexidade narrativa resume-se à uma entrega de informações ao espectador, de modo desordenado, a fim de que ele possa construir uma lógica causal entre elas, ganhando, como recompensa, uma boa experiência no consumo de uma série.

Por isso, pode-se comparar o ato de assistir a uma temporada seriada ao de ler um livro, já que em ambos há capítulos narrando acontecimentos que só serão compreendidos a partir da leitura completa da estória. Cantore e Paiva (2021) chamam atenção para o fato de que nem sempre fora assim, visto que as séries ficcionais eram em sua maioria de formato episódico, lançadas semanalmente. Os *streamings*, se valendo da complexidade narrativa, permitiram um novo modo de consumo chamado de “*Binge-watching*” (CANTORE; PAIVA, 2021), ou maratona de episódios (p. 54). Esse modelo de exibição libera todos os episódios da temporada de uma vez e o espectador pode assisti-los também de uma vez. Contudo, os autores afirmam que além do modo de consumo, o modo de escrita também muda com esse modelo:

[i]ncongruências e repetições são mais facilmente detectadas do que no formato semanal. Muitas salas de roteiros passaram a escrever filmes de dez horas em vez de dez pedaços de uma história em que cada um tem começo, meio e fim, sem incluir *preff-hangers* (ganchos). A ideia era desenvolver capítulos como num livro, com ganchos naturais. (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 54)

Por isso, o intrincamento de episódios, em um arco dramático maior (da temporada), tornou-se algo primordial, já que o público consome muito mais o enredo da série como um todo, do que de seus episódios isolados.

Ao analisar o uso das anacronias temporais nas séries complexas, Mungioli (2017) associa a utilização de analepses à possibilidade de reassistir às cenas, programas ou episódios proporcionada pela tecnologia presente nos canais à cabo e de *streaming*, que disponibilizam todos os episódios gravados ou a reprise dos mesmos com o lançamento da série. Isso permite que o público preste mais atenção na estória, engaje-se ainda mais na fruição e que os personagens ganhem histórias mais profundas. Desse modo, a construção de personalidades e valores construídos no tempo passado influenciam ou justificam os comportamentos do personagem nos tempos presente e futuro. Assim, Mungioli (2017) afirma que o que tem acontecido nas séries complexas é o uso de “estratégias que jogam com as possibilidades de diversas temporalidades que podem variar ao longo de uma mesma série, ou mesmo de um único episódio” (p. 7). Mungioli (2017) reitera que “esse jogo se torna compreensível e viável narrativamente dentro da ficção televisiva” já que “é possível fazermos uso de recursos tecnológicos e dispositivos para revermos e retomarmos a história caso percamos algum ponto ou alguma informação” (p. 7). Mas, ela chama atenção dizendo que esse recurso era impensável na época em que a TV se restringia ao “fluxo da programação” (p. 7), estando restrito à contemporaneidade, até então.

As imbricações de tramas com anacronias temporais fazem com que o público se dedique a lembrar acontecimentos de cenas, episódios ou temporadas anteriores para completar informações recém recebidas. Acerca disso, Mittell (2012) afirma que a “a televisão complexa requer o esforço e a atenção dos espectadores para a compreensão contínua, estrategicamente desencadeando, confundindo e brincando com as memórias dos espectadores” (p. 179). De acordo com Mittell (2012), não são apenas as informações adquiridas nos episódios que constroem memória sobre séries contemporâneas complexas, mas também o engajamento na internet a partir da leitura de resenhas e de visitas em locais

culturais que exploram algo sobre a série e outros eventos que mantêm as lembranças do espectador vivas.

Apesar de caracterizarem a complexidade narrativa, Mittell (2012) reitera que as anacronias temporais não são um recurso exclusivo das séries complexas, visto que os programas convencionais também as utilizavam. Porém, nos programas convencionais, não havia uma intenção de embaralhar e confundir os fatos, mas sim de rememorar algum acontecimento. Os

programas narrativamente complexos também se utilizam de um grande número de recursos de storytelling que, ainda que não sejam exclusivos deste modelo, são usados com tal frequência e regularidade a ponto de se tornarem mais a regra do que a exceção. Analepses, ou alterações cronológicas, não são incomuns na televisão convencional. Flashbacks funcionais são usados para recontar histórias de pano de fundo importantes (enquanto um detetive narra a solução de um crime) ou para enquadrar toda a ação de um episódio no tempo passado (como a dramatização do encontro de Rob e Laura no Dick van Dyke Show) (MITTELL, 2012, p. 45).

Com isso, Mittell (2012) afirma que as anacronias temporais e os elementos narrativos, de modo geral, derivam do modelo “extremamente óbvio da narrativa televisiva convencional” (p. 48) mas, quando utilizadas na complexidade narrativa, têm seus elementos maximizados, reforçando a obviedade de cada função. Assim, as séries complexas sinalizam que seu modelo narrativo realiza explicitamente uma diferenciação na norma (p. 48). Desse modo, o autor afirma que as séries complexas contemporâneas mobilizam recursos já amplamente utilizados nos programas de TV convencionais, porém, de modo não convencional, organizando-os a fim de causar uma temporária confusão no espectador. Mittell (2012) aponta que as analepses e demais elementos são adicionados na estória sem serem sinalizadas, ou seja, sem revelar como a estória está sendo contada. Por isso, Mittell (2012) diferencia o uso do *flashback* nas narrativas convencionais e nas narrativas complexas. Segundo ele, o *flashback* é uma técnica comum para recontar informações ou retomar fatos do passado do personagem, seja de acontecimentos de episódios anteriores ou sobre acontecimentos no passado da trama em questão. Assim, as séries convencionais os utilizavam estritamente com essa função, rememorando o público de acontecimentos do passado. No entanto, ao analisar séries complexas, Mittell (2012) identifica que as cenas de *flashback* funcionam menos como uma recapitulação de fatos do passado e mais como um meio de apresentar novas informações sobre a série, preenchendo as lacunas da história. Por

isso, ao mergulhar no passado de um personagem, as séries revelam informações que constroem um sentido para o conflito dele no que a série estabelece como tempo presente, justificando o porquê de ele estar onde está. Desse modo, o mesmo se aplica para as cenas de *flashforward*, alterando apenas a temporalidade para o futuro. “Como qualquer taxonomia complexa, precisamos de mais de um eixo para categorizar as práticas de orientação do espectador — não é apenas ‘o que’ está sendo orientado (tempo versus espaço), mas também ‘como’ a orientação prossegue” (MITTELL, 2012, p. 266), logo, uma série pode ter um conjunto de tramas se desenvolvendo em temporalidades distintas sem prejudicar seus respectivos e particulares desenvolvimentos, como faz *This is us* (2016-2021) no episódio 18 da terceira temporada.

3.1

Anacronias temporais em *This is us*

As anacronias temporais são usadas de modo adaptado às propostas temáticas de uma série — a depender da série, há variações e ênfases no uso de elementos específicos. Por isso, interessa à pesquisa compreender como as anacronias temporais causam o efeito da complexidade no enredo das séries contemporâneas tomando como objeto de análise a série *This is us* (2016-2021). Iremos focalizar em como *This is us* (2016-2021) utiliza o *flashback* e o *flashforward* enquanto elementos contribuintes para o desenvolvimento das tramas de modo complexo.

No episódio dezoito da terceira temporada, há uma trama e cinco subtramas sendo apresentadas em uma temporalidade passada, uma temporalidade presente e uma temporalidade futura. A primeira trama é a trama A, de Rebecca Pearson, a matriarca. Essa é uma trama de grande peso, pois envolve o conflito da protagonista. Essa trama começa no futuro com os filhos se reunindo para visitá-la. Rebecca se encontra em estado terminal em função de um Alzheimer e bastante envelhecida. No presente, Rebecca, de meia idade, dedica-se a cuidar de seu novo neto, Jack, filho prematuro de Kate, que está internado no hospital. Nessas cenas, Rebecca demonstra atenção em anotar todos os detalhes informados pelos médicos, dando a entender que não pode confiar em sua memória. A série vai para o passado, quando Rebecca era jovem — e seus filhos Kate, Randall e Kevin ainda eram crianças —,

e apresenta um dia em que ela sofreu um acidente de carro e bateu a cabeça. Com isso, o episódio mostra a relação visceral entre a família em um momento de dificuldade, mas sugere que Rebecca pode ter danos cerebrais por conta da pancada. Além disso, a série mostra como Kevin e Randall lideram os cuidados excessivos com a mãe, desde criança, como acontece também nas cenas da temporalidade futura.

A segunda trama de maior peso do episódio é a do casamento em crise de Beth e Randall, identificada no quadro de análise como subtrama 2. Ela é uma subtrama por se desenvolver em menor tamanho na temporada e por ser um assunto secundário ao do protagonista Randall. Essa trama compreende a uma crise de identidade de Beth, esposa do protagonista Randall, que muda de profissão e se torna professora de ballet na temporalidade presente. Nas cenas do passado, porém, Beth aparece em casa, sem aparentar ter uma profissão – apesar de em outras temporadas revelar que ela tem uma carreira profissional – e, dando a entender que ela é alguém que se dedica exclusivamente à família sob um regime patriarcal. Randall, como grande executivo, aparenta ocupar o lugar de provedor. No entanto, ao decidir se dedicar à carreira profissional, a partir de um sonho nunca realizado antes, o de ser bailarina, Randall menospreza o valor do emprego de Beth, de modo machista e dá a entender que é ela quem precisa abrir mão de uma carreira profissional, para suprir as necessidades do lar; com isso, Beth se distancia muito do marido e eles vivem uma crise. Assim, a temporalidade do presente mostra as filhas do casal conversando com Randall preocupadas sobre a crise no casamento dos pais, Beth recebendo novas propostas de trabalho e procurando uma casa em outra cidade. Nos poucos momentos em que Beth se encontra com Randall eles se tratam friamente e o clima só parece piorar. Assim, o grande jogo do episódio é começar com uma trama futura, mostrando Beth e Randall em situações separadas, sugerindo que eles poderiam não estar mais juntos. Mas, ao final do episódio, a série retoma as cenas da temporalidade futura, nas quais Beth e Randall se encontram para visitar Rebecca doente e se cumprimentam como casal, revelando que não se separaram. Assim, a série volta às cenas do presente e conclui a trama exibindo a reconciliação do casal.

A terceira trama de maior peso no episódio é a subtrama 3, na qual Kevin deseja ter filhos com sua namorada, Zoe, mas ela não quer. Kevin insiste na ideia de ter filhos com a mulher e ela deixa claro que não tem esse desejo. Ao precisarem

cuidar das filhas de Randall numa tarde, Kevin e Zoe se divertem e percebem ter muito sucesso com crianças, com isso, Kevin diz para Zoe que ela seria uma boa mãe. No entanto, Zoe discorda e se sente triste com a incompatibilidade que tem com Kevin. Por conta disso, eles se separam. Tudo o que foi mencionado acontece na temporalidade presente. Ao final do episódio, na temporalidade futura, quando todos os filhos de Rebecca se reúnem para visitá-la, uma criança passa por Randall e é revelado que, no futuro, Kevin terá, sim, filhos. Mas, a série não revela quem será a mãe da criança.

As demais subtramas não envolvem temporalidades além das do presente e se apresentam em cenas pontuais nos episódios para enfatizar a trama A, de Rebecca, e a subtrama 3, de Randall. Essas tramas são a subtrama 1, na qual Kate lida com a dificuldade de estar com um filho prematuro na UTI e com a superproteção de sua mãe. Nessa trama, Kate age grosseiramente com a mãe, pois possui um complexo de inferioridade patente com ela, comparando-se o tempo inteiro com a mesma. Mas, essa situação, no episódio, serve apenas para vermos Rebecca anotando todas as informações para não esquecer de nenhum detalhe, já que o tema do episódio é o seu Alzheimer. A última é a subtrama 5, na qual Tess, filha de Randall, conversa com Kevin sobre suas dúvidas acerca de sua identidade após declarar-se lésbica. No entanto, essa trama também só é utilizada no episódio para apresentar o quanto Kevin tem habilidades com as crianças. Abaixo segue o esquema de tramas dos episódios com suas respectivas temporalidades.

TRAMA A: Rebecca sofre um acidente quando jovem, bate a cabeça e na velhice desencadeia Alzheimer.	
DESCRIÇÃO DAS CENAS	TEMPORALIDADE
Rebecca está idosa e muito doente de Alzheimer, com isso, os filhos vão prestá-la. Enquanto isso, Toby, já com meia idade, chega em uma casa, onde está toda a família, que visita Rebecca muito doente. Essa é a casa de Kevin. Randall entra no quarto para ver Rebecca, que se encontra muito debilitada.	FUTURO

Randall criança visita sua mãe, Rebecca, no hospital, após ela sofrer um acidente de carro.	PASSADO
Rebecca, jovem mãe, dirige sozinha e sofre um acidente de carro e Jack vai até ela. Ela se machuca muito e com isso a série sugere que o Alzheimer surge daí, pois Rebecca bateu a cabeça no acidente.	PASSADO
Rebecca, de meia idade, ajuda Kate com o bebê e anota tudo minuciosamente para não esquecer das coisas.	PRESENTE
Miguel, melhor amigo de Jack, leva seus três filhos — Kate, Randall e Kevin — para ver Rebecca no hospital após seu acidente.	PASSADO
Kevin e Randall crianças falam sobre o acidente da mãe com Jack, seu pai, afirmando que ela pode ter danos cerebrais e enfatizando essa possibilidade. Mas, Kate criança parece não se preocupar tanto. Mais tarde, Kate, Kevin e Randall crianças entram no quarto de Jack e dizem que não conseguem dormir. Randall diz ter tido um pesadelo em que o rosto da mãe estava cheio de ataduras. Em seguida, Jack leva os filhos de madrugada no hospital, para acalmá-los.	PASSADO
O episódio se encerra com um plano de Rebecca extremamente idosa e debilitada deitada em uma maca — com todos os filhos já de meia idade ao redor e netos adultos — em um dos quartos da enorme casa de Kevin, transformado em enfermaria.	FUTURO

Tabela 9: trama A, *This is us*.

Subtrama 2: Randall e Beth estão em crise no casamento por conta de suas carreiras profissionais e pelo machismo de Randall.

DESCRIÇÃO	TEMPORALIDADE
Beth quer ter uma carreira profissional, mas Randall quer que ela se dedique à família, à casa, e contribua no trabalho dele de vereador.	PRESENTE
Beth, de meia idade, aparece sozinha diversas vezes, ou apenas com as filhas, dando a entender que ela e Randall não estão mais juntos.	FUTURO
Beth cuida das filhas e da casa.	PASSADO
Randall trabalha como vereador.	PRESENTE
Beth e Randall estão em crise com o casamento por conta do comportamento machista do marido e porque Beth não quer abrir mão de seu trabalho. Enquanto isso, Deja, filha adotiva do casal, reclama com Randall sobre a briga dos pais. Ela leva o pai para conversar sobre o casamento dele e de Beth e lhe dá um sermão. Assim, Randall cogita sair de seu trabalho para ser um pai e marido mais presente, já que Beth não quer abrir mão do seu emprego para se dedicar ao lar. Beth procura uma casa em outra cidade.	PRESENTE
Beth, de meia idade, passa um café na cozinha e Tess, filha do casal, já adulta, entra. Em seguida, Randall mais velho e grisalho entra e encara Beth. Beth e Randall trocam olhares, que não definem se estão casados ou separados, e isso gera um suspense na cena, pois ficamos curiosos para saber se esse casal continua junto no futuro. Por fim, Randall chama Beth de amor e a aliança dela é mostrada na mão esquerda aepresçá-lo.	FUTURO
Beth e Randall têm uma conversa séria, pois as filhas perceberam que eles estão em crise. Randall afirma que	PRESENTE

vai renunciar ao seu emprego de vereador para se dedicar mais à família. No entanto, Beth afirma que eles vão se mudar para a Filadélfia, a fim de ficar mais perto do trabalho de Randall, e diz que abrirá um estúdio de ballet próprio na Filadélfia, já tendo visto o espaço. Por fim, Randal, Beth e suas três filhas organizam a mudança para a Filadélfia.	
--	--

Tabela 10: subtrama 2, *This i sus*.

Subtrama 3: Kevin quer ter filhos, mas, sua namorada, Zoe, não.	
DESCRIÇÃO	TEMPORALIDADE
Kevin quer ter filhos, mas sua atual namorada, Zoe, não quer. Com isso, ele entra em crise no relacionamento. Em outro dia, Kevin e Zoe vão cuidar das sobrinhas, filhas de Randall, por uma tarde. Lá, Kevin vê que Zoe é talentosa com crianças e, com isso, insiste dizendo que ela seria uma ótima mãe, mas ela não encara bem o fato. Por fim, Zoe desiste do relacionamento com Kevin por não querer ser mãe. Ela e Kevin organizam uma mudança, em um clima de separação, e Zoe vai embora.	PRESENTE
O filho criança de Kevin passa pelos tios e cumprimenta a família. Aqui, descobrimos que, no futuro, Kevin terá filhos, mas não sabemos ainda com quem.	FUTURO

Tabela 11: subtrama 3, *This is us*.

Subtrama 1: Kate lida com o complexo de inferioridade que tem com sua mãe no nascimento do seu filho prematuro com Toby.	
DESCRIÇÃO	TEMPORALIDADE
Kate e Toby têm um filho prematuro, que está	PRESENTE

internado em estado delicado. Rebecca se muda para perto de Kate para ajudar com o bebê, mas acaba sendo invasiva e Kate não gosta disso. Por fim, o bebê tem alta e vai para casa. Toda a família comemora a conquista.	
--	--

Tabela 12: subtrama 1, *This is us*.

Subtrama 5: Tess tem dúvidas sobre ser lésbica.	
DESCRIÇÃO	TEMPORALIDADE
Tess conversa com Kevin sobre sua crise de identidade por ser lésbica e Kevin se demonstra acolhedor, além de habilidoso com adolescentes. Nessa cena, percebemos o talento dele com a paternidade.	PRESENTE

Tabela 13: subtrama 5, *This is us*.

Assim, *This is us* (2016-2021), seleciona algumas tramas da temporada para aprofundar melhor no episódio 18 da terceira temporada e faz o desenvolvimento das mesmas em diversas temporalidades, inserindo um suspense e deixando o espectador apreensivo quanto à resolução delas. No final, todas as informações que geraram dúvida são respondidas e justificadas. Com isso, as anacronias temporais são utilizadas neste episódio para aprofundar as questões das tramas escolhidas, mas também para gerar um suspense no espectador.

Por fim, consideramos que para causar o efeito da complexidade no desenvolvimento das tramas de uma série, ou seja, no arco dramático da temporada, as séries utilizam uma lógica causal entre os acontecimentos, mas de modo não linear. Assim, o enredo apresenta acontecimentos em partes, aparentemente desconexos, mas que ao serem assistidos completamente adquirem sentido e produzem uma informação coerente. Por isso, o uso das anacronias temporais nas séries contemporâneas ultrapassam suas finalidades originárias, que são as de rememorar fatos do passado ou prever fatos do futuro, visto que apresentam também novos fatos, que contribuem para a formação de um arco dramático longo.

3.2

Efeito *rashomon*

Neste tópico, nos dedicamos a analisar um terceiro elemento que também produz o efeito da complexidade no enredo das séries contemporâneas, conforme apontado por Mittell (2015): o efeito *rashomon*. O efeito *rashomon* ganhou esse nome devido ao premiado filme do cineasta Akira Kurosawa (1950), que tinha uma estrutura de enredo não convencional por não ter uma conclusão na resolução do conflito principal. Por isso, nos próximos parágrafos, analisaremos de que modo esse elemento surgiu no cinema e, por conseguinte, como ele é adaptado nas séries contemporâneas a partir das análises das séries *This is us* (2016-2021) e *I may destroy you* (2020).

No filme *Rashomon* (1950), um sacerdote depõe em um julgamento — de um estupro e de um assassinato —, mas os demais depoimentos trazem versões que dificultam a conclusão do fato por se chocarem e por pôr em questão a veracidade de cada um. Esse efeito passou a ser usado nas séries construindo a narração da história ao recontar fatos a partir de múltiplas perspectivas (MITTEL, 2015, p. 48), como no filme *Rashomon* (1950). Logo, essas séries apontam diversos pontos de vista sobre um tema, assunto, conflito ou situação, de modo a convergirem para um final inconclusivo.

3.2.1

Efeito *rashomon* em *This is us*

A fim de compreender de que modo o efeito *rashomon* pode ser utilizado nas séries contemporâneas, analisamos dois episódios de séries diferentes para identificar o efeito da complexidade em sua função. Começamos abaixo com a análise da série *This is us* (2016-2021), que o faz envolvendo três protagonistas.

Em *This is us* (2016-2021), o efeito *rashomon* reforça a importância da diversidade entre os três protagonistas irmãos de modo a realçar as suas divergências de pontos de vista diante das situações que vivenciam em comum. Assim, na 3ª temporada, o episódio 12 apresenta uma situação chamada “guerra de lantejoulas”, que Kate e Randall vivenciam juntos na infância juntamente a seu pai, Jack. Mas, as lembranças desse dia possuem versões distintas e cada personagem

guarda recordações e sentimentos diferentes. Logo, a questão de memória é construída na série, a partir do uso do efeito *rashomon*.

Nesse episódio, na temporalidade presente, Kate e Randall visitam a casa em que viveram na infância e durante esse processo Kate recorda do melhor dia da vida dela, no qual ela diz ter tido uma guerra de lantejoulas com toda a família na sala. No entanto, ao tentar lembrar desse dia, Randall comenta que só recorda de ter sido o dia em que ele criou a “pizza da família Pearson” e de ser o dia em que Jack brigou severamente com Kate, quebrando um prato, logo em seguida, na cozinha. Assim, eles entram em discussão se isso realmente aconteceu no mesmo dia ou se um dos dois podem estar equivocados com suas memórias.

Mas, enquanto isso, na temporalidade do passado, Jack, o pai da família Pearson, volta de uma viagem na qual visitou seu irmão, Nick. Mas, a relação estremecida entre ambos fez Jack esconder da família o motivo da viagem e, por isso, ao chegar em casa, ele fica muito estressado. Nesse dia, Rebecca sai com Kevin para pedir autógrafo a um ídolo, e Kate e Randall ficam em casa com Jack. Quando Kate e Randall começam a brincar, Jack reage com impaciência, indo para outro cômodo. Pouco tempo depois, Randall diz ao pai que eles estão com fome e Jack pede para o filho ligar para uma pizzaria e pedir uma pizza de qualquer sabor. Com isso, Randall fica muitíssimo empolgado. Mas, após comerem a pizza, Jack chega na sala e vê uma enorme bagunça por conta do chão que está repleto de lantejoulas, com isso, briga severamente com Kate e leva o prato de pizza para cozinha. Pouco tempo depois, Kate e Randall escutam um barulho de prato quebrando, vão até a cozinha e veem Jack catando os pedaços de vidro do chão. Ao voltarem para sala, Jack se acalma, experimenta a pizza e elogia o sabor criado por Randall. Logo em seguida, Jack inicia uma brincadeira e faz uma guerra de lantejoulas com eles dois. Por fim, Kevin chega com Rebecca em casa e são inseridos na guerra de lantejoulas.

Em ambas as versões, a série não elege qual é de fato ocorreu, se as cenas de analepses são projeções da mente de Randall e Kate, ou se são acontecimentos legítimos da infância deles. Desse modo, todas as versões são consideradas possíveis neste episódio, reforçando que cada indivíduo registra os acontecimentos em sua memória de acordo com sua personalidade. Logo, o episódio não conclui ao final das tramas qual é a versão oficial sobre o fato em questão e elege todas as versões como possíveis.

Assim, podemos afirmar que o efeito *rashomon* é utilizado em *This is us* (2016-2021) a fim de enfatizar a diversidade entre os personagens a partir dos diferentes registros feitos em suas memórias sobre suas infâncias. Como os protagonistas são três irmãos criados no mesmo ambiente e têm a mesma idade, a série apresenta em diversas situações suas diferenças de personalidade, ora valorizando as características de uns, ora problematizando-as. Com isso, o efeito *rashomon* contribui para que esses personagens identifiquem o valor de seus contrapontos e aprendam com eles.

3.2.2

Efeito *rashomon* no episódio final de *I may destroy you*

Nos próximos parágrafos analisamos como o efeito *rashomon* é utilizado de modo diferente na série *I may destroy you* (2020), enfatizando a participação do público na criação do sentido da série.

Em *I may destroy you* (2020), o efeito *rashomon* acontece somente com a protagonista, Arabella (interpretada por Michaela Coel). Essa é uma série inglesa de drama com humor que coleciona diversos prêmios, como o Emmy de melhor roteiro. A série apresenta uma temporada única de doze episódios. Nela, a protagonista, Arabella, é uma jovem escritora com bloqueio criativo que sofre um estupro no banheiro de um bar após ter sido drogada sem o seu consentimento. Assim, alguns dias depois, ela tem lapsos de lembrança do ocorrido e resolve prestar uma queixa para investigar, punir e se vingar do estuprador. No 12º episódio, ao se lembrar do rosto do responsável pelo estupro, ela o encontra novamente no bar e três sequências apontam para três tipos de final, sem definir qual dos três foi, de fato, a resolução da protagonista.

Na primeira sequência, Arabella e suas duas amigas Terry e Theodora voltam até o bar onde Arabella sofreu o estupro pela primeira vez e identificam o estuprador, David. Em seguida, Arabella permite que ele a seduza, aceita a bebida com droga que ele oferece, mas finge que bebe enquanto sua amiga, Theodora, rouba a droga do bolso dele. Enquanto isso, Theodora leva a droga para o banheiro e a introduz em uma seringa enquanto Arabella finge estar drogada no bar. David leva Arabella para o banheiro e quando tenta estuprá-la novamente, Arabella revela que a situação se trata de um golpe. Desse modo, Theodora aplica uma injeção com

a droga na perna de David por debaixo da porta do banheiro e ele sai do banheiro cambaleando. Pouco depois, Arabella e suas amigas saem do bar e seguem o rapaz na rua, que cai no chão dopado. Com isso, Arabella o agride até matá-lo e o leva para sua casa todo ensanguentado, escondendo o corpo debaixo de sua cama. Ao finalizar esse processo, Arabella tem uma epifania criativa e volta a escrever algumas cenas de seu livro colando cartões em papel na parede, sujos do sangue que sai de suas mãos.

No entanto, a série surpreende ao inserir novamente Arabella e sua amiga Terry na porta do bar observando as pessoas que entram para criar um segundo final. Essa segunda sequência se inicia sem indicações narrativas de que será recommçado o processo de vingança de Arabella. Isso causa, de imediato, um desconforto no espectador porque não se sabe se é de fato uma cena no presente, um sonho, ou uma lembrança. Na realidade, é apenas mais uma cena de resolução, só que com uma segunda perspectiva, causando o efeito *rashomon*.

Nessa segunda sequência, Arabella age diferente apresentando-se em um estado mais vulnerável, com medo, e tenta ligar para a polícia, mas sua amiga Terry assume o plano de vingança. Terry planeja deixar Arabella drogada de cocaína para ir até o estuprador e fingir que caiu na cilada dele. Com o uso da cocaína, seu efeito cortaria o doping da droga oferecida por David. Assim, elas o fazem. No entanto, quando o estuprador leva Arabella para o banheiro, ela o chama pelo nome e ele se assusta. Em seguida, ele começa a fazer um discurso se vitimizando e Arabella sente compaixão. Assim, Arabella o leva até sua casa, senta na cama com ele e começa a ouvi-lo. Ele diz que já foi preso por estupro diversas vezes, que já fez terapia na prisão e que nunca foi tratado bem na vida, pois todos sentem medo e repulsa por ele. Arabella demonstra solidariedade pelo rapaz, escuta seu desabafo e uma sirene de polícia toca na rua de sua casa. O rapaz se assusta, Arabella também e, em seguida, a polícia invade a casa de Arabella para levar o estuprador preso. Por fim, Arabella o abraça, e David é levado por policiais. Arabella chora, rasga cenas anteriores de seu livro e escreve novas cenas enquanto cola novos cartões em papel na parede.

Na última sequência, Arabella está conversando no banheiro do bar com sua amiga Terry e uma mulher entra, indo para uma cabine. Ao abrir a porta da cabine, Arabella tem uma visão dessa mesma mulher vestida com uma camisola de hospital e com uma mancha de sangue na altura da região pubiana. Em seguida, Arabella

abre outra cabine e tem uma visão de três adolescentes com uniformes escolares conversando. Ao sair do banheiro, Arabella anda pelo bar vazio iluminado por uma luz diurna e direciona-se a David, o estuprador, que está sozinho no balcão. Dessa vez, Arabella se apresenta e convida o rapaz para beber e transar. Assim, eles vão para o banheiro masculino e — diferentemente das outras sequências que aconteceram no banheiro no feminino — eles se beijam e depois Arabella o leva para sua casa. Em sua cama, eles transam carinhosamente e Arabella assume o controle da relação. Por fim, eles dormem juntos e, quando acordam, o rapaz questiona se ela quer que ele vá embora. A princípio ela diz que não, mas depois o pede que vá. Desse modo, ele se levanta da cama de Arabella, ainda nu, e sai do quarto ao mesmo tempo que um outro David, o ensanguentado que estava morto debaixo da cama de Arabella na primeira sequência, sai debaixo da cama e vai embora. Assim, Arabella volta a escrever cenas de seu livro e nos diálogos que profere nas cenas seguintes demonstra ter concluído o seu ciclo de vingança. O episódio se encerra com Arabella lançando o livro que estava escrevendo, pondo fim no bloqueio criativo e no trauma que assolaram sua vida por toda a temporada.

O efeito *rashomon* é utilizado em *I may destroy you* (2020) como um aliado ao tema da série, o estupro, porque, ao definir três finais possíveis, a série amplia as possibilidades de identificação entre espectadores e protagonista. Isso acontece porque Arabella vivencia três experiências que alguém que já foi abusado sexualmente poderia realizar para se vingar ou para curar esse trauma. Desse modo, todas as resoluções são eleitas como possíveis, legítimas e verossímeis, e ao público é dado o poder de avaliar e escolher qual dos finais é mais coerente ou com qual se identifica mais. Além disso, por não estabelecer um juízo de valor entre os finais, a possibilidade de considerar as três resoluções também existe e fica a cargo do público avaliar o final da série.

Encerramos este capítulo avaliando que, apesar de o efeito *rashomon* possuir uma única função, ao ser utilizado em séries diferentes, ele produz efeitos diferentes. O efeito *rashomon* agrega complexidade nos enredos de ambas as séries, *This is us* (2016-2021) e *I may destroy you* (2020). Na primeira, o efeito *rashomon* acontece com os personagens, e, na segunda, o efeito é lançado ao espectador. Assim, as séries complexas se diferenciam entre si a partir do modo com que aplicam os elementos às suas propostas temáticas.

Elementos da complexidade narrativa: personagens complexos

Neste capítulo, dedicamo-nos à compreensão do que constitui os personagens das séries audiovisuais contemporâneas, cuja complexidade é a principal característica de sua composição. E, para isso, recorreremos aos conceitos de personagens redondas, personagens planas e anti-herói, apontados por Maria Cristina Mungioli e Christian Pelegrini (2013) e Sílvio Anaz (2020), respectivamente. Além disso, serão analisadas as construções dos arcos dramáticos de personagens complexos, a partir das análises e conceitos, de Jacqueline Cantore e Marcelo Rubens Paiva (2021) e Robert McKee (2018). Assim, os objetos a serem analisados neste capítulo, serão das séries *Unorthodox* (2020) — através da personagem Esther — e *The Crown* (2016-) — através das personagens Philip e Diana —, ambas da Netflix. Essas análises visam compreender que elementos agregam complexidade nas características dos personagens selecionados, de que modo seus conflitos são construídos, no universo ficcional em que estão inseridos, e no arco dramático das séries.

Para uma história se consolidar enquanto enredo, personagens precisam representá-la. Seja filme, série ou até mesmo literatura e teatro; seja nos gêneros ficcionais ou documentais, os personagens são as figuras responsáveis por desenvolver a narrativa e atrair o interesse da maioria dos espectadores. Ao longo da história, personagens já ocuparam diversas funções, adquiriram diferentes formatos e representaram diversos tipos de conflito. Por isso, esse capítulo investiga de que modo as séries complexas constroem seus personagens a fim de compreender quais elementos os compõem e quais apropriações foram feitas do cinema clássico, moderno e contemporâneo.

Ao analisar roteiros de cinema, Robert McKee (2018) afirma que todas as funções da estrutura de um enredo têm por objetivo apresentar histórias, que são “guiadas por personagens” (p. 111). Para o autor, personagens são elementos da história que têm como função “trazer qualidades da caracterização”, “necessárias para fazer escolhas convincentes” (p. 110). Além disso, McKee (2018) reitera que os personagens precisam ser críveis, possuir características nas proporções certas

para que o público “acredite que o personagem poderia agir, e agiria, da maneira que age na tela” (p. 110). Assim, através de diversos tipos de conflitos, esses indivíduos ficcionais se adaptam à estrutura narrativa de seu filme para realizar ações e fazer escolhas que desenvolvem a estória.

As séries televisivas permitem que os conflitos dos personagens sejam desenvolvidos em arcos dramáticos longos, explorando-os de modo mais profundo ao longo de uma temporada. Com isso, ao analisar o processo criativo das séries televisivas, Jason Mittell (2012) acredita que a definição de personagem que mais se aproxima do formato televisivo é a de Jens Eder (2008). No entanto, a definição de Eder (2008) não se diferencia muito das análises de personagens do cinema (clássico, moderno e contemporâneo), do teatro e da literatura. Segundo ele, os personagens são “seres fictícios identificáveis com uma vida interior que existem como artefatos construídos comunicativamente” (EDER, 2008 *apud* MITTELL, 2012, p. 118). Acerca dessa definição, Mittell (2012) reitera que apesar de serem acionados pelo enredo, os personagens ganham vida enquanto o espectador consome a obra de ficção. E, assim, eles passam a ser entendidos como pessoas reais construídas e não apenas como imagens e sons exibidas numa tela. Além disso, Mittell (2012) afirma que para muitos roteiristas bem-sucedidos o personagem ocupa o ponto focal de um processo criativo, determinando o sucesso de uma série. Acerca disso, o autor acrescenta que muitos escritores são atraídos pelas séries devido aos grandes desafios e possibilidades que o formato propõe por possuir um enredo longo. Segundo Mittell (2012), nas séries televisivas é possível se aprofundar na caracterização de personagens — a partir de um enredo continuado — com diversas variações a cada episódio, o que seria impossível em um filme de duas horas, por exemplo (p. 33).

Esta pesquisa se interessa em compreender o que constitui um personagem nas séries contemporâneas e o que são personagens complexos. Para tal, recorreremos aos conceitos de personagens redondas, personagens planas e anti-herói, apontados por Maria Cristina Mungioli (2013), Christian Pelegrini (2013) e Sílvia Anaz (2020), respectivamente. Além disso, a pesquisa visa entender como personagens são desenvolvidos em uma série contemporânea a partir de arcos dramáticos longos e que efeitos isso gera na construção de uma série. Para tal, nos debruçaremos nos conceitos de Jacqueline Cantore e Marcelo Rubens Paiva (2021) e Robert McKee (2018) para analisar construções de arcos dramáticos de personagens. Os objetos de

análise deste capítulo serão as séries *Unorthodox* (2020), através da personagem Esther, e *The crown* (2016-), através das personagens Philip e Diana. Ambas as séries são produções da Netflix. As análises visam compreender que elementos agregam complexidade nas características dos personagens selecionados e de que modo seus conflitos são construídos no universo ficcional em que estão inseridos e no arco dramático das séries.

4.1

Personagens planos, personagens redondos e anti-heróis

Neste tópico nos dedicamos a análises acerca dos conceitos de personagens planos, personagens redondos e personagens anti-heroicos a fim de identificar o que agrega complexidade às características dos personagens de séries contemporâneas.

As séries complexas se tornaram conhecidas por criar protagonistas que em vez de conquistar o público por suas virtudes, conquistam por seus defeitos. Segundo Mittell (2012), um traço comum da complexidade narrativa é a “proeminência narrativa de figuras antipáticas, moralmente questionáveis ou vilãs, quase sempre masculinas” (p. 142), o que caracteriza o tipo de personagem “anti-herói” (MITTELL, 2012). Basta fazer uma recapitulação dos principais protagonistas de séries complexas dos últimos anos que identificaremos a coerência da afirmação de Mittell (2012). Personagens como Walter White (*Breaking bad*, 2008-2013), Tony Soprano (*Família Soprano*, 1999-2007), Dexter Morgan (*Dexter*, 2006-2013), Pablo Escobar (*Narcos*, 2015-2022), Capitão Pátria (*The boys*, 2019-) e Loki (*Loki*, 2021-) protagonizaram tramas complexas e conquistaram o público por seus desvios morais. No entanto, para além da afirmação de Mittell (2012), identificamos um crescimento significativo entre personagens femininas anti-heroínas, cujo sucesso também vem marcando a trajetória das séries complexas. Personagens como Rue (*Euphoria*, 2019-), Fleabag (*Fleabag*, 2016-2019), Verônica (*Bom dia, Verônica*, 2020), Rainha Elizabeth (*The crown*, 2016-), Teresa Mendoza (*Rainha do sul*, 2016), entre outras, também conquistaram o público por seus desvios morais, mas acrescentando questões ligadas ao feminino em seus papéis.

Assim, personagens cujas falhas de caráter são exacerbadas marcam a estrutura dos enredos das séries complexas. Acerca disso, Mittell (2012) afirma que

as falhas de anti-heróis podem abranger variantes como o egoísmo, imoralidade, arrogância, mas também associar alguns desses defeitos a falhas resgatáveis. Além disso, Mittell (2012) reitera que “as narrativas de anti-heróis invocam regularmente uma moralidade relativa, na qual um personagem eticamente questionável é justaposto a personagens mais explicitamente vilões e antipáticos para destacar as qualidades mais redentoras do anti-herói” (p. 142). O que Mittell (2012) quer dizer é que, apesar de possuírem características repreensíveis, os anti-heróis nunca são os personagens mais malvados da estória, visto que sempre possuem chances de resgatar e corrigir seus defeitos. Com isso, surge uma oportunidade de relação entre o público e o protagonista na qual o espectador aposta na melhoria do personagem a partir de um longo desenvolvimento do enredo. Segundo Mittell (2012), quanto mais a história revela informações sobre o personagem, maior é a probabilidade do público se interessar por sua jornada. Para Mittell (2012) é através do tempo gasto assistindo aos acontecimentos sob a perspectiva do protagonista que surge uma simpatia do público para com o personagem, tornando o espectador leal à história (p. 143). No entanto, ele aponta um elemento característico como fundamental para que o público, por vezes, ignore o caráter hediondo do anti-herói: o carisma. Mittell (2012) diz que, além de depender da performance do ator, o carisma também está associado à forma como os personagens tratam o anti-herói, o que define o sucesso entre a conexão dos espectadores com o protagonista.

Porém, ao analisarem os personagens das séries complexas, Maria Cristina Palma Mungioli e Christian Pelegrini (2013) os definem como personagens “redondas” (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013). Segundo Mungioli e Pelegrini, personagens redondas possuem características “mais próximas do telespectador e de seu cotidiano” em comparação àquelas “das séries de televisão até o final da década de 1970 nas quais predominavam personagens planas e, muitas vezes, com “conduta perfeita” (p. 31). Isso porque nessas personagens há uma valorização das falhas de caráter, contradições, defeitos, fraquezas, e, também, uma contraposição de suas virtudes, de modo a aproximá-los cada vez mais de seres humanos reais (MUNGIOLI; PELEGRINI, 2013). Desse modo, Mungioli e Pelegrini (2013) reiteram que a “humanização dos protagonistas permite uma maior identificação do telespectador com a personagem e um engajamento maior da audiência em relação

à trama” (p. 31). Esse fator se dá devido à relação de representatividade²¹ que se cria entre os diversos perfis de público, visto que em uma mesma série pode existir uma diversidade de perfis de personagens e de conflitos, possibilitando uma grande chance de identificação entre o público e a obra. Logo, os personagens anti-heroicos e as personagens redondas possuem a seguinte semelhança: suas falhas os valorizam enquanto representação de ser humano. Além disso, Mungioli e Pelegrini (2013) também apontam um diferencial no desenvolvimento do conflito de personagens redondos. Segundo eles, “em termos de construção de personagens, os arcos narrativos mais longos possibilitam por meio da criação de intrigas mais complexas o desenvolvimento de narrativas cumulativas” (p. 31). Para os autores, as narrativas são cumulativas porque os personagens têm uma memória dos fatos ocorridos em episódios anteriores que é retomada a fim de enfatizar algum tema ou assunto do episódio em questão. Assim, o personagem se torna complexo quando a história se aprofunda nas diversas fases e áreas de sua vida, abrangendo questões plurais e tipos de conflitos diversos. Por isso, uma série, ao estabelecer o conflito de um personagem, questões psíquicas, sociais, políticas, éticas e culturais podem ser temas relevantes para o enredo, possibilitando que o personagem seja explorado em camadas mais profundas de sua existência. Esse fator permite que uma série audiovisual promova discussões e análises complexas da humanidade, da sociedade ou do *status quo*, já que os personagens que representam as tramas são igualmente complexos.

A fim de se aprofundar na análise dos personagens em séries complexas, Sílvio Anaz (2020) aponta a diferença entre dois tipos de personagem, o estereotipado e o arquetípico (ANAZ, 2020). A noção de personagem estereotipado na qual Anaz se baseia é definida pelo autor como “personagens planos ou bidimensionais” (ANAZ, 2020). Segundo ele, esses personagens não possuem camadas de conflito a serem aprofundadas e geralmente são desenvolvidas em filmes narrativos clássicos e de circuito comercial. Além disso, o autor se baseia nas teorias junguianas para afirmar que o personagem bidimensional sempre apresentará um aspecto positivo, ou negativo — nunca os dois. Por isso, retomamos

²¹ Representação política de interesses de diversos grupos ou povos. Disponível em: <https://www.significados.com.br/representatividade/#:~:text=Representatividade%20significa%20representar%20politicamente%20os,apresentada%20para%20desempenhar%20tal%20papel>.>> Acesso em: 05.09.2020.

a seguir a ideia do personagem heroico para entender o que representa, na prática, a função de personagem estereotipado apresentado por Anaz (2020).

No final do século XX e no início do século XXI, uma estrutura de formação de personagem ocupou grande parte dos filmes da narrativa clássica e de circuitos comerciais: a jornada do herói. Criada por Joseph Campbell (1997) — escritor, professor e pesquisador estadunidense da Universidade Sarah Lawrence — e adaptada por Christopher Vogler (2015) — roteirista de Hollywood, professor da UCLA e da Universidade do Sul da Califórnia —, a jornada do herói apresenta o passo a passo do arco dramático de um protagonista em um filme de aproximadamente duas horas. Esse modelo passou a ser utilizado como um manual de roteiro por muitos escritores e vem sofrendo adaptações e apropriações pelos filmes narrativamente clássicos e até mesmo pelas séries narrativamente convencionais. Segundo Anaz (2020), a jornada do herói sugeria uma lista de personagens “arquetipos”²² para serem criados no filme, no entanto, esses personagens não cumpriam a função de personagens arquetípicos, pois, estruturalmente, representavam uma única dimensão. Acerca disso, Anaz (2020) afirma que é um equívoco “entender que personagens unidimensionais, como o herói que apresenta apenas traços positivos ou o vilão com características unicamente negativas, sejam respectivamente representações do arquetipo do herói e da sombra” (p. 264). O autor complementa que esses personagens heroicos são “estereótipos” (ANAZ, 2020) e não “arquetípicos” (ANAZ, 2020), visto que apresentam apenas uma dimensão em seus traços, ou seja, ou são bons ou são maus. Segundo Anaz (2020), isso enrijece “a dinâmica que os arquetipos necessariamente impõem aos personagens, fazendo-os oscilar psicológica, comportamental e moralmente entre características positivas e negativas” (p. 264).

O personagem arquetípico é apresentado por Anaz (2020) como *personagens redondos* ou, simplesmente, *complexos*. Segundo Anaz (2020), é preciso um longo tempo diegético para desenvolver a trama desses personagens, já que necessitam de arcos dramáticos longos. Por isso, Anaz (2020) reitera que

²² Anaz (2020) utiliza um estudo amplo acerca da definição de arquetipos que abrange teorias de Carl Gustav Jung e Gilbert Durand. No entanto, acerca da jornada do herói, o autor apresenta o conceito criado por Christopher Vogler, que “os entende como emanções ou facetas da personalidade do herói” (ANAZ, 2020). Ele define oito arquetipos principais a partir de algumas funções psicológicas e dramáticas: herói, mentor, guardião de limiar, arauto, camaleão, aliado, sombra, antagonista e pícaro” (ANAZ, 2020, p. 262).

personagens arquetípicos são mais comuns em séries complexas devido à possibilidade de criação de arcos que percorrem vários episódios e temporadas. Para Anaz (2020), “a serialização (...) permitiu aos roteiristas e *showrunners* aprofundarem a construção dos personagens, especialmente quanto a suas características psicológicas e comportamentais” (p. 263). Logo, os personagens nas séries complexas podem ter seus conflitos e características exploradas em diversas áreas, aprofundando análises sobre o personagem. Por isso, Anaz (2020) acrescenta que o cinema clássico narrativo e até os filmes contemporâneos de *mainstream* ou *blockbusters*²³ utilizam muito mais personagens estereotipados devido à limitação de tempo diegético do personagem na história. Acerca disso, Anaz (2020) acrescenta que a

concepção junguiana define cada arquétipo com aspectos positivos e negativos (...). Desenvolver essa dicotomia dos arquétipos, além de criar personagens formados por vários arquétipos – à semelhança do ser humano real –, é um desafio que demanda tempo e espaço no universo diegético (p. 263)

Assim, o personagem arquetípico apresenta em sua composição uma contradição de elementos, visto que mistura características negativas e positivas, aproximando-se assim do ser humano real. Personagens estereotipados apresentam uma coerência nos valores de suas características, limitando-se a serem positivos ou negativos, mas distanciando-se do ser humano real, que possui virtudes e defeitos.

Apesar de essa pesquisa concordar com o fato de as narrativas seriadas permitirem que os personagens sejam mais vastamente explorados, identificamos que os conceitos de personagens complexos (anti-heroicos e redondos) apontados pelos autores aqui mencionados já existiam no cinema moderno e existem no cinema contemporâneo. Assim, esse modelo de personagem não surge nas séries, mas ganham nas séries um aprofundamento em suas camadas. Filmes modernos e contemporâneos²⁴ brasileiros, americanos, europeus e asiáticos — de em média duas horas — construíram personagens anti-heroicos, contraditórios, com desvios

²³ Filmes contemporâneos que utilizam a jornada do herói e fazem sucesso de bilheteria (ANAZ, 2020, p. 253).

²⁴ Filmes modernos como *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *Acossado* (Jean-Luc Godard, 1961), *Morangos Silvestres* (Ingmar Bergman, 1957), *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), entre outros, além de filmes contemporâneos como *Coringa* (Tod Philips, 2019), *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019), *Parasita* (Bong Joon-ho, 2019) e *Clube da luta* (David Fincher, 1999) constroem narrativas curtas, mas explorando as camadas de personagens complexos.

morais, e tiveram suas características psicológicas e comportamentais exploradas. Com isso, nota-se nesta pesquisa que, além da tentativa de se opor ao estilo de personagens do cinema narrativo clássico, as séries complexas também se apropriam do modelo de personagens do cinema moderno e contemporâneo. No entanto, essa pesquisa se limita às análises de séries complexas devido ao grande acervo bibliográfico já existente sobre personagens de filmes narrativamente clássicos, modernos e contemporâneos.

Compreendemos com este subcapítulo que a complexidade é inserida na característica de um personagem devido a um conjunto de elementos associados, como imoralidade, agressividade, contraditoriedade, e, também, carisma. Esses elementos visam distanciar o personagem da ideia de ser humano perfeito, heroico ou do indivíduo que pode resolver a sua falha de caráter integralmente em um curto tempo de vida. Assim, dedicamos os próximos subcapítulos à análise dos elementos que formam os conflitos e arcos dramáticos dessas importantes figuras.

4.2

O conflito do personagem

Para aprofundar a compreensão acerca do que compõe um personagem, os próximos parágrafos apontam os elementos que caracterizam a construção do conflito de um personagem. Assim, serão diferenciados os conflitos dos personagens que seguem o padrão narrativo clássico do conflito de personagens complexos nas séries complexas. E, para isso, analisamos a construção do conflito dos personagens Esther, da série *Unorthodox* (2020), e Philip, da série *The crown* (2016-).

Como apontado no segundo capítulo, o conflito é a soma do objetivo de um personagem com os obstáculos que ele enfrenta ao longo de sua trajetória. E, acerca disso, Syd Field (2001) afirma que o primeiro passo da construção de um enredo é definir qual a necessidade do personagem e o que o impulsiona para resolver a sua história. No entanto, Robert McKee (2018) vai além ao apontar os diferentes tipos de conflito que um personagem pode ter, de acordo com o quadro abaixo:

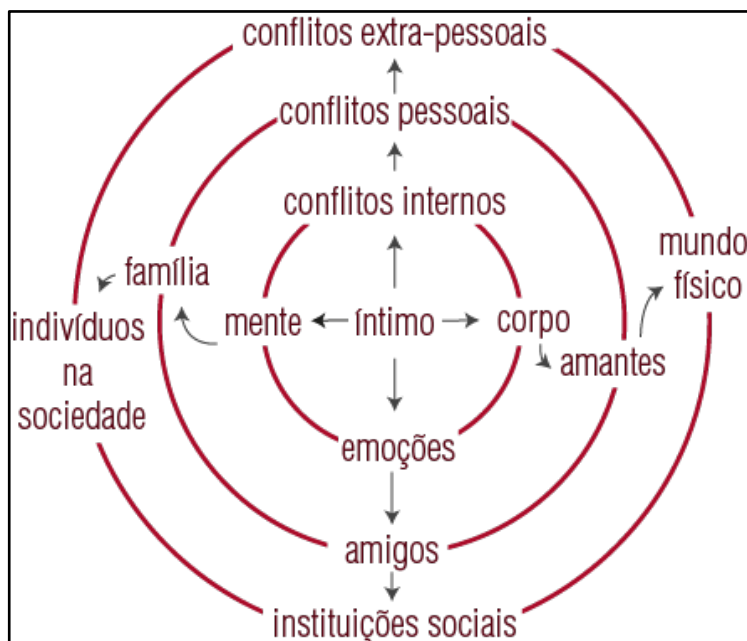


Figura 7: círculo de conflitos do personagem extraído de *Story — substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro* de McKee (2018, p. 144).

No quadro, McKee (2018) afirma que o mundo de um personagem pode ser imaginado como uma série de “círculos concêntricos ao redor de um núcleo de identidade” (p. 144). Segundo McKee (2018), no primeiro círculo o personagem reúne questões acerca do próprio eu, abrangendo a mente, o corpo e a emoção (p. 144). O segundo círculo é referente às questões ligadas ao papel social do personagem, como os relacionamentos pessoais. Por último, no terceiro círculo, estão os conflitos extrapessoais, que relacionam o personagem com as instituições, ambientes naturais e artificiais como o tempo, o espaço e os objetos presentes neles (MCKEE, 2018) p. 145). No entanto, McKee (2018) destaca que, apesar de os personagens poderem desenvolver conflitos em qualquer uma dessas três áreas, a complexidade só é atribuída ao seu conflito se sua trama abranger os três níveis — conflitos internos, pessoais e extrapessoais. Além disso, McKee (2018) afirma que personagens complexos também podem desenvolver um desejo inconsciente sobre seu objetivo, que é um desejo oposto ao seu desejo consciente. Com isso, o público percebe a real necessidade do personagem e o assiste diante dos dilemas que vivencia. No quadro abaixo, McKee (2018) apresenta a estrutura de uma jornada de um personagem complexo cujo objetivo envolve os três níveis de conflitos, sendo eles conscientes ou inconscientes:

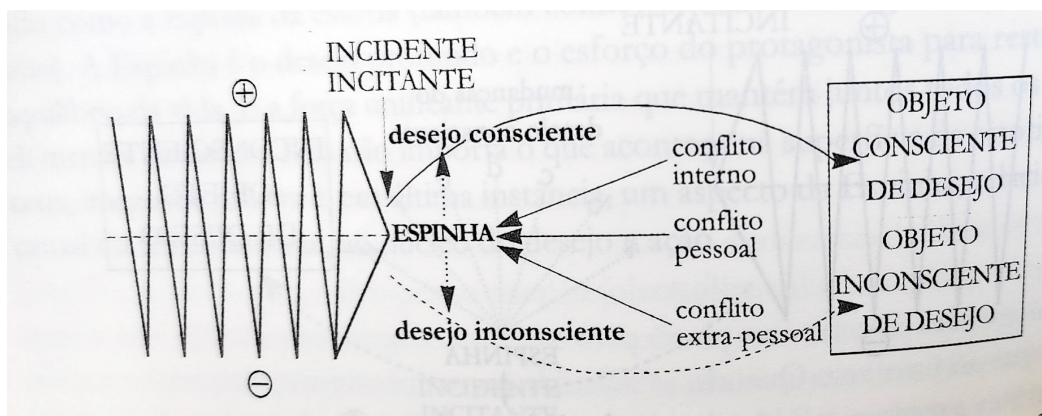


Figura 8: esquema da jornada de um personagem complexo com três níveis de conflitos conscientes ou inconscientes, extraído de *Story — substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro* de McKee (2018, p. 190).

Um exemplo de conflito que abrange três níveis acontece na minissérie *Unorthodox* (2020), da Netflix. Premiada com o Emmy de melhor direção em minissérie, a série foi amplamente aclamada pela crítica e abordou questões relevantes acerca do judaísmo ortodoxo. A protagonista, Esther (interpretada por Shira Haa), uma garota judia, de família ortodoxa, em uma comunidade judaica no Brooklyn, foge para Berlim a fim de se livrar de um casamento forçado. A trajetória da jovem é repleta de conservadorismo, estupros e agressões diversas e, por isso, ela decide romper com essa sequência de tragédias e com um futuro de sofrimento para se dedicar à carreira musical como pianista. Mas, ao se inscrever na audição, já em Berlim, Esther pede para mudar sua habilitação e ao invés de tocar piano ela pede para cantar. Nesse momento, a série apresenta a personagem e seu maior desejo: ela é demasiadamente talentosa e não poderia viver sem cantar. Esther canta uma música judia com toda a emoção que lhe cabe. Em seguida, seu marido chega em Berlim, descobre que a mulher está grávida e tenta reatar seu casamento, propondo, inclusive, que Esther permaneça na carreira musical, pois reconhece seu talento. No entanto, Esther nega a possibilidade de reatar o relacionamento e escolhe a liberdade. Ao realizar a escolha de ficar sozinha, Esther revela que o seu real desejo não é viver de música. A música é para Esther apenas um instrumento de liberdade, pois a liberdade que a música lhe traz a torna alguém verdadeiramente humana, com desejos, sonhos, paixões e medos, e é a partir disso que ela se reconhece como ser humano e como mulher, transformando-se. Assim, para conquistar a liberdade, o conflito de Esther se divide nos três níveis. No conflito interno de Ester, ela deseja a liberdade, proporcionada pela música, mas possui

medo de abandonar o judaísmo ortodoxo; no conflito pessoal, Esther deseja romper com seu atual marido, mas enfrenta os empecilhos burocráticos do divórcio em sua cultura judaica ortodoxa; e, por último, no conflito extrapessoal, Esther deseja sair da cultura judaica ortodoxa, mas é reprimida por sua família e por membros do judaísmo. Por isso, apesar de não se caracterizar como uma anti-heroína, Esther tem seu conflito desenvolvido de modo complexo ao longo da temporada por tê-lo desenvolvido nos três níveis, como apontados por McKee (2018) nos parágrafos anteriores.

Outro exemplo de conflito complexo, cujo desejo inconsciente desencadeia um arco dramático de episódio, acontece na série *The crown* (2016-), com o personagem Philip (interpretado por Tobias Menzies). *The crown* (2016-) é uma série inglesa original da Netflix lançada em 2016 cuja proposta é recriar fatos amplamente divulgados pela mídia mundial acerca da coroa inglesa. Assim, a série se define como um drama biográfico, que conta a trajetória da rainha Elizabeth II do Reino Unido (interpretada por Olivia Colman) desde a morte de seu pai — antigo rei —, quando precisou assumir o trono. Apesar de se basear em fatos reais, a série acrescenta conflitos e elementos ficcionais a fim de tornar o enredo mais envolvente, complexo e narrativamente televisivo.

Cada temporada de *The crown* (2016-) apresenta cerca de uma década de vida da rainha Elizabeth II, bem como as tensões políticas da Inglaterra, mas, sobretudo, aprofunda-se nos conflitos dos personagens coadjuvantes, como seus familiares e políticos do entorno. Assim, após cinco temporadas, *The crown* (2016-) se tornou uma série aclamada pela crítica por possuir um enredo complexo, personagens esféricos, direção e fotografia rebuscadas e elenco e equipe técnica de alta qualidade cinematográfica. Com isso, a série coleciona premiações no Emmy e Globo de Ouro de melhor série dramática e melhores atores, consolidando-se como uma das melhores séries já feitas na história da televisão.

Por ser uma série híbrida, ou seja, serial e procedural, *The crown* (2016-) utiliza os episódios da temporada para criar tramas procedurais/episódicos que se iniciam e acabam no mesmo episódio. No entanto, nem todos os episódios são assim e alguns só desenvolvem as tramas serializadas, como é o caso do episódio sete da terceira temporada denominado *Poeira lunar*, em que um conflito de Philip, marido da rainha Elizabeth II, é apresentado, desenvolvido e concluído. Ao longo da temporada e da série o personagem apresenta outros conflitos em diferentes áreas

que se desenvolvem seriadamente. No entanto, esse capítulo analisará, apenas, a complexidade do conflito de Philip diante do conflito de sua crise existencial de meia idade, tema do episódio de análise.

O episódio sete se inicia com uma imagem que sobrevoa a superfície da lua. Em seguida, a série recria a coletiva de imprensa na qual os astronautas dão depoimentos sobre as expectativas e planos para a ida à lua. Assim, no Palácio de Buckingham, Philip assiste em uma televisão à entrevista dos astronautas, e no decorrer do episódio acompanha a transmissão ao vivo da subida do foguete com sua família. Emocionado com a conquista dos astronautas, Philip comemora o grande feito elogiando a ciência e os homens que praticam grandes ações no mundo. Mas, uma fala de um astronauta chama a atenção de Philip ao afirmar do topo da Lua que a vista de lá de cima é linda. O impacto dessa afirmação desperta em Philip um desejo de viver uma experiência semelhante ou de gerar um impacto de tamanha proporção. Com isso, pouco tempo depois, quando Philip pilota um avião, ele acelera como um foguete em direção à órbita da Terra para sentir a mesma sensação dos astronautas.

Apesar de tudo parecer bem, a partir do pedido de um diácono para abrir um centro de estudos e debates para padres de meia idade que enfrentam crises existenciais, Philip tem seu conflito revelado. Philip rechaça a ideia do diácono e subestima suas intenções ao afirmar que realizar encontros para conversas e diálogos são atividades inúteis; mas, por fim, permite que sejam realizados. No primeiro encontro, Philip vai até a reunião e realiza comentários humilhantes sobre as práticas e reflexões dos padres, que desabafam estar insatisfeitos com suas realizações pessoais e profissionais. Em seguida, após criticá-los pejorativamente, Philip ainda os compara com os astronautas, afirmando que um feito realmente grandioso é algo como ir à lua — uma ação antagônica à dos padres.

Dias depois, após conhecer os astronautas, conversar com eles pessoalmente e perceber que neles não havia quaisquer intenções de realizar algo grandioso para humanidade, Philip se frustra e percebe que esse é um desejo somente dele. Com isso, Philip volta ao centro de estudos dos diáconos, pede desculpas e assume a possibilidade de também estar vivendo uma crise existencial. Em seguida, ele aponta que o motivo pode ser a ausência de fé, pois isso lhe gera um enorme vazio e ausência de propósito, então, pede ajuda aos padres.

As imagens históricas dos astronautas indo à lua são recriadas neste episódio de modo a serem utilizadas como eventos disparadores do conflito de Philip — sua frustração como ser humano. No entanto, o agenciamento que é feito do fato histórico com a vida pessoal de Philip é o que interessa no episódio. Tal agenciamento problematiza a questão da existência humana a partir do impacto e das reflexões que a cobertura da ida do homem à lua gera na humanidade, representada por Philip. Ao se deparar com tamanha conquista — a ida do homem à lua —, Philip mergulha em uma profunda análise sobre sua vida e descobre que está frustrado consigo mesmo por não ter atingido os objetivos que desejava até sua meia idade.

No caso de Philip, seu objetivo consciente reitera em seu discurso a importância de conquistar realizações palpáveis, como ir à lua. E, com isso, ele aponta a importância de seu trabalho na manutenção da coroa inglesa devido ao compromisso que assumiu quando se casou com a rainha Elizabeth II. Questões menores são tratadas pejorativamente por Philip, como a iniciativa dos diáconos de abrir reuniões para discutir suas crises existenciais.

A ida do homem à lua desperta o objetivo inconsciente de Philip, que é ser um grande piloto de avião. Mas, diante do compromisso que assumiu com a coroa, ele não pôde realizar. Com isso, ao analisar sua vida, após conversar com os astronautas — que não tinham um propósito de evoluir a humanidade — e com os diáconos — que têm o propósito de serem pessoas melhores, pois estão frustrados com tudo o que fizeram até a meia idade —, Philip se descobre um homem também frustrado em sua meia idade.

Por fim, Philip realiza a sua reflexão diante do conflito que vivencia no episódio, abrindo-se para uma melhoria pessoal e incentivando o centro de discussões dos diáconos. No final, a série revela que esse caso aconteceu na vida real de Philip, marido da rainha Elizabeth II e que ele contribuiu para a manutenção desse centro de debate dos diáconos, formando um local de referência para exploração da fé e da filosofia.

Para compreender de que modo a série revela que o conflito do personagem foi resolvido, o roteiro finaliza com um monólogo interpretado pelo personagem Philip, no qual expressa toda sua questão existencial, desde o princípio. Assim, o texto de sua fala, apresentado abaixo, encerra o episódio:

Philip

“Não houve um momento específico quando começou.

Foi uma coisa mais gradual

Um gotejamento de dúvidas caindo sem parar: uma vontade, doença, desconforto.

As pessoas ao redor notaram minha irritabilidade.

É claro, isso não é novidade.

Eu costumo ser impertinente, mas até eu preciso admitir que tem sido demais.

Para não falar de um fascínio quase invejoso pelos feitos daqueles jovens astronautas.

Exercício compulsivo e excessivo,

uma inabilidade de encontrar calma ou satisfação ou realização.

E, ao analisar todos esses sintomas é claro que não precisa ser gênio para dizer que todos eles sugerem que estou no meio de uma...

Eu nem consigo dizer que tipo de crise.

Aquela crise.

E...

É claro que já lemos ou ouvimos falar de outros que passaram por ela e, como eles, procuramos nos lugares de costume, recorremos às coisas de sempre para tentar nos fazer sentir melhor.

Algumas das quais eu posso admitir aqui e algumas das quais provavelmente não.

Minha mãe morreu recentemente.

Ela viu que havia algo de errado.

Esse é um bom termo.

Errado.

Ela viu que havia algo de errado no filho mais novo dela. O único filho homem.

Fé.

‘Como está sua fé?’ perguntou ela.

Estou aqui para admitir que a perdi.

E, sem ela, o que existe?

A...

A solidão, o vazio e o anticlímax de ir até a Lua e não encontrar nada a não ser desolação assustadora, além de isolamento, silêncio sepulcral, melancolia.

É assim que é a falta de fé.

O contrário de encontrar, sabe... o encantamento, o êxtase, o milagre da criação divina, o plano e propósito de Deus.

O que estou tentando dizer? Estou tentando dizer que a solução para os nossos problemas, eu acho, não está na engenhosidade do foguete, nem da ciência, nem da tecnologia, nem na coragem.

Não, a resposta está aqui. Ou aqui, ou onde quer que a fé esteja.

Então, decano Woods, depois de ridicularizá-lo pelo que o senhor e estas pobres almas perdidas e bloqueadas estavam tentando realizar aqui na casa de São Jorge, é com muito respeito e admiração e não é com uma pequena parte de desespero, que venho dizer ‘socorro’.

Me ajudem.

E admitir que, apesar de os astronautas merecerem toda nossa admiração e respeito pelo inquestionável heroísmo, eu tive mais medo de vir aqui hoje para vê-los, do que teria tido de embarcar em qualquer foguete.”

Tabela 14: monólogo do personagem Philip exibido dos minutos 55:29-56:29 no episódio 7 da terceira temporada da série *The crown*, escrita e criada por Peter Morgan.

O monólogo de Philip encerra as questões levantadas ao longo do episódio acerca do conflito do personagem, resolvendo a trama por completo. Através desse monólogo e das cenas do episódio, a complexidade de Philip é construída tanto por seu perfil anti-heroico quanto por seus três níveis de conflito. No conflito interno, Philip deseja ser um grande piloto de avião, porém sua rigidez e orgulho o impedem de reconhecer esse desejo para não assumir uma frustração. No conflito pessoal, Philip deseja ser um piloto de avião, mas se sente no dever de apoiar sua esposa, a rainha Elizabeth II e, com isso, não vê possibilidades de realizar seu sonho. No conflito extra pessoal, Philip deseja ser um piloto de avião, mas o compromisso que assumiu com a coroa inglesa o impede de realizar o seu sonho. Assim, Philip se estabelece como um personagem complexo na série, aprofundando-se em diversos tipos de conflito ao longo das temporadas.

Em uma série narrativamente complexa, o personagem pode ter seu conflito construído complexamente — seja por reunir características anti-heroicas ou redondas — por possuir um desejo inconsciente ou por abranger os três níveis de conflito. Mas, além disso, todos os protagonistas precisam se relacionar de algum modo com os coadjuvantes, que podem ter conflitos complexos ou não. Assim, o diferencial desse formato é a realização do intrincamento das tramas, que precisam estar ligadas no arco dramático da temporada.

4.3

Arco dramático dos personagens

Para ter seu conflito desenvolvido, o personagem precisa tê-lo inserido em uma estrutura narrativa. Segundo McKee (2018), “estrutura e personagem estão entrelaçados” (p. 110), visto que a definição de estrutura feita pelo autor é a de uma série de eventos criados a partir das escolhas de um personagem. Com isso, McKee (2018) afirma que ao longo da estória — com base no cinema narrativo clássico — o personagem vai se modificando à medida que é pressionado diante das situações, revelando sua verdadeira natureza. E, assim, a estrutura é desenvolvida direta e proporcionalmente mediante às necessidades desses indivíduos.

Nas séries, porém, Mittell (2012) afirma que apesar de parecer que o prazer gerado pela narrativa é o de ver os personagens crescendo e se modificando, esses seres são muito mais estáveis e consistentes. Segundo o autor, as mudanças nesses personagens são muito graduais e elas acumulam mais experiências narrativas — traumas, grandes eventos, conflitos — do que realizam grandes transformações em suas vidas. Assim, Mittell (2012) afirma que os personagens de narrativas seriadas realizam elaborações — um modelo de mudança que “explora a forma serial para revelar gradualmente aspectos de um personagem ao longo do tempo, de modo que essas facetas do personagem pareçam novas para o público” (p. 135). Isso quer dizer que, ainda que o personagem apresente atributos de caráter consistente e imutável, as narrativas seriadas apresentam essas características parcialmente, revelando pequenos aspectos do desenvolvimento do personagem ao longo da estória. Acerca disso Mittell (2012) afirma que

[c]omo medimos a mudança de caráter em grande parte com base em nossas próprias lealdades aos personagens, elaborar mais sobre a história de fundo de um personagem pode fazer com que uma figura estática pareça mais dinâmica, de modo que nosso próprio conhecimento e atitudes em mudança criem a ilusão de mudança de caráter, muito parecido com o sol parecendo orbitar nossa posição aparentemente fixa na Terra. Essa ilusão perspectival de mudança não é exclusiva dos espectadores, mas é ainda comumente vista dentro das relações entre os próprios personagens, já que a dinâmica mais fluida dos personagens da televisão é a maneira como eles interagem uns com os outros, através de romances, amizades, alianças, conflitos e traições. (p. 136)

Mittell (2012) aponta que a transformação do personagem é vista a partir da dinâmica de suas ações, escolhas e relações, que avançam no desenvolvimento da estória, sugerindo uma reversão no caráter da personagem de modo gradual. No entanto, o autor reitera que cada série e cada personagem desenvolverão seus arcos dramáticos de acordo com suas propostas, possuindo tipos de arcos dramáticos específicos. Por isso, para compreender de que modo o conflito de um personagem pode ser desenvolvido em uma série, dedicamos os próximos parágrafos à análise da estrutura do arco dramático de um personagem em uma série complexa.

Como apontado no segundo capítulo, a série possui uma estrutura que liga três conflitos básicos: o conflito central, o da temporada e o do episódio. Mas, todos esses conflitos só serão possíveis de ser criados após o conflito dos personagens ganhar o desenho de seus arcos dramáticos. Com isso, os arcos dramáticos dos personagens podem se estender por toda a série e, acerca disso, Jacqueline Cantore e Marcelo Rubens Paiva (2021) afirmam que é na temporada que eles ganham um desenho narrativo. Nesse arco dramático, deve-se adicionar todos os pontos de virada da estória e realizar um entrelaçamento entre as tramas da série.

No quadro abaixo, Cantore e Paiva (2021) apontam como é realizada a dinâmica de escrita na sala de roteiro da série *Mad men* (2007-2015). Nesse exemplo, têm-se o arco dramático individual de quatro personagens principais, cujas tramas se desenvolvem pelos episódios da temporada. Além disso, cada episódio cumpre a função de um ponto de virada, estabelecendo a linha do tempo que forma o arco dramático de cada personagem.



Figura 9: quadro de arcos dramáticos de personagens na temporada da série *Família Soprano* extraído de *Série: de onde vem e como são feitas*, de Cantore e Paiva (2021, p. 133).

Na imagem acima, Cantore e Paiva (2021) mostram um esquema que resume os acontecimentos de cada personagem nos episódios 101, 102 e 103, sugerindo uma sequência. Desse modo, cada personagem desenvolve o seu conflito, mas compartilhando os acontecimentos num mesmo episódio de modo a facilitar o relacionamento entre os mesmos. Assim, a junção entre os arcos dramáticos de todos os personagens forma o arco dramático da temporada e a somatória de arcos dramáticos das temporadas formam os arcos dramáticos da série. Com isso, uma série pode se aprofundar nos conflitos de diversos personagens, interligando os arcos entre eles, mas também, entre os episódios e temporadas.

4.4

Arco dramático na série *The crown*

Na série *The crown* (2016-), a personagem Diana Spencer (interpretada por Elizabeth Debicki) é uma jovem de família aristocrata inglesa que se casa com o príncipe Charles (interpretado por Josh O'Connor), filho da rainha Elizabeth II.

Assim, o casal desenvolve um conflito acerca de seu casamento, visto que toda a família pressiona Charles a casar antes de desenvolver um vínculo afetivo com Diana. Com isso, ao longo do casamento, Diana e Charles se frustram veementemente. Além disso, toda a mídia britânica e mundial os cerca com expectativas e narrativas sobre o grande dia do casamento e suas vidas particulares. Apesar de ser introduzido no episódio piloto da 4ª temporada, o conflito deles é desenvolvido e aprofundado pela 4ª e também pela 5ª temporada — até então, a última, visto que a última temporada da série foi lançada em 2022.

No quadro a seguir, analisamos o desenvolvimento do conflito de Diana ao longo da 4ª temporada apenas, que se inicia ao conhecer Charles, perdura ao longo do desenvolvimento do casamento e se encerra em seu divórcio.

4ª Temporada	
Episódio 1	No início do episódio, Diana Spencer, ainda adolescente, descobre que o príncipe Charles visitará sua irmã, Sarah Spencer, com quem namora, e faz de tudo para conhecê-lo. Em seguida, Sarah revela a Charles que Diana estava obcecada para conhecê-lo. Diana observa Charles pela janela. No final do episódio, após uma passagem de tempo, Diana reencontra Charles na saída de uma competição de hipismo e o presta condolências pela morte do Conde de Mountbatten Dickie, melhor amigo e mentor de Charles. Eles conversam, Diana se reapresenta e ambos se entreolham interessados um no outro. Na cena seguinte, Charles liga para Sarah, irmã de Diana, para saber sobre Diana e pedir seu telefone. Em seguida, Charles liga para Diana e a convida para um encontro. Por fim, o episódio se encerra com Charles visitando Diana.
Episódio 2	Diana é convidada para passar um fim de semana em Balmoral, na Escócia, com toda a família real. Nesse evento, Diana conquista a todos os familiares de Charles e os membros cogitam o casamento deles.

Episódio 3	Diana é pedida em casamento por Charles e se muda para o Palácio Real. Pouco tempo depois, Diana se afunda em melancolia e bulimia por ficar isolada e sem contato com Charles e sua família, mas também por descobrir que Charles mantém seu relacionamento com Camila, uma ex-namorada. Ao final, prestes a se casarem, Charles revela ter rompido com Camila. Assim, Diana se veste de noiva para o casamento mais esperado e televisionado por todo o mundo: o seu casamento com príncipe Charles.
Episódio 4	Há uma passagem de tempo e Diana está grávida e melancólica, trancada em um quarto, recusando-se a almoçar com a rainha Elizabeth II e Charles, seu marido. Em seguida, Charles revela para sua mãe que está se encontrando novamente com Camila.
Episódio 6	Charles mantém um relacionamento paralelo com Camila. Aliado a isso, Diana e Charles viajam juntos, enfrentam uma crise no casamento e fazem as pazes curtindo momentos em casal. No entanto, ao final do episódio, eles voltam a se desentender.
Episódio 9	Diana faz uma apresentação de dança em público como surpresa para o aniversário de Charles e ele a reprime. A crise no casamento se intensifica e Charles opta por morar em casas separadas. Por fim, uma conversa com a rainha retoma o interesse de Diana em fazer o casamento dar certo, mas Charles não demonstra interesse e usa os erros e traições de Diana para continuar distante.
Episódio 10	Charles tenta convencer a rainha de que o casamento continua ruim, mas é reprimido. A crise no casamento continua e Diana se sente cada vez mais frustrada, deprimida e solitária.

Tabela 15: desenvolvimento do conflito de Diana.

Nessa temporada, a série apresenta o começo da relação de Diana e Charles, o desenvolvimento de seu casamento com o nascimento dos filhos, os bons momentos que viveram juntos, mas também o início de uma terrível crise. Com

traições de ambas as partes, além da dificuldade de Diana em cumprir os protocolos da coroa e de enfrentar sua depressão e bulimia, o casamento com Charles enfrenta um terrível momento. No entanto, todas as tentativas de pôr fim a essa crise, seja tentando uma reconciliação ou um afastamento são falhas, visto que eles não se amam o suficiente. No entanto, o futuro rei da Inglaterra também não pode cogitar o divórcio. Com isso, os episódios apresentam o início do arco dramático dessa trama do casamento entre Diana e Charles que, a princípio, encerra-se na quinta temporada com o divórcio.

O modo como a série constrói o conflito desses personagens a partir da serialização utiliza os pré-requisitos de um arco dramático complexo. *The crown* (2016-), que mistura episódios procedimentais com tramas serializadas, apresenta ao longo de alguns episódios de suas temporadas trechos da trama de Diana e Charles, desenvolvendo-a e relacionando-a com outras tramas. Assim, todas as informações sobre a trama de Diana e Charles são intrincadas e o espectador precisa assistir à série toda para compreendê-la. Além disso, todas as tramas construídas na série têm essa característica, bem como seus personagens alternam entre redondos e anti-heroicos, consolidando-se como uma série narrativamente complexa.

Identificamos neste capítulo que a complexidade dos personagens se constitui a partir de uma série de características, como a imoralidade, a contraditoriedade, as falhas de caráter, o perfil violento, mas também com o carisma, que faz com que o público se conecte com o personagem apostando na regeneração deste indivíduo. Além disso, identificamos que na construção do conflito de personagens complexos há uma união de conflitos internos, pessoais e extrapessoais, tornando o conflito complexo por abranger diversos setores da vida do personagem. Esses personagens também podem ter conflitos inconscientes, que se desenvolvem paralelamente aos conflitos conscientes. Desse modo, concluímos que a complexidade é desenvolvida nos personagens das séries contemporâneas a partir da associação das características e dos estilos de conflitos citados. No entanto, esses personagens têm, sobretudo, seus conflitos desenvolvidos de modo serial, apresentando a cada episódio eventos de sua trajetória dramática.

Considerações finais

Impactada pelo fenômeno da cultura de consumo de séries audiovisuais que vêm em uma ascensão constante, essa pesquisa buscou o aprofundamento no campo narrativo das séries contemporâneas. Assim, a fim de compreender quais elementos as constituem e, conseqüentemente, conquistam o público mundial, foi-se identificado que a maioria das séries contemporâneas utilizam uma estrutura narrativa chamada *complexidade narrativa*. Consolidada nos EUA, em torno dos anos de 1990, esse formato ficou conhecido, devido ao fortalecimento da cultura de consumo de séries, provocado pelo advento dos canais de streamings. No entanto, outros segmentos artísticos já utilizavam elementos narrativos complexos antes deste marco no contexto americano. Desse modo, o trabalho realizado visou o aprofundamento na estrutura desse formato narrativo, bem como nas análises teóricas, fílmicas e televisivas dos elementos que o compõem. Ao identificar que os elementos básicos da complexidade narrativa são 1) as multitramas, 2) as anacronias temporais, 3) o efeito *rashomon* e 4) os personagens complexos, essa pesquisa apontou questões quanto à origem de cada elemento. Isso porque ao analisar cada elemento identificamos que eles já existiam no cinema, na televisão, na literatura e no teatro, portanto, vastamente explorados e consolidados antes de serem apropriados pela complexidade narrativa. Tais apontamentos demonstram que as séries complexas se apropriam de tais elementos, mas, sobretudo, adaptam as funções de cada um deles aos enredos seriados, originando o formato da complexidade narrativa.

Partindo do pressuposto de que as séries contemporâneas utilizam narrativas complexas para construir e contar histórias de modo complexo, utilizamos os estudos de cada capítulo para identificar a essência de cada elemento e como seu uso gera complexidade no enredo. Além disso, identificamos que a complexidade narrativa surge em um contexto contemporâneo no qual os espectadores estão ávidos por narrativas híbridas, compostas por micro histórias e por personagens mais humanizados. Com isso, concluímos que cada elemento da complexidade narrativa atende à demanda de uma audiência ativa, que se identifica com as escolhas narrativas e é engajada na fruição da obra.

Também identificamos a partir das análises desta pesquisa que os elementos que compõem a complexidade narrativa sofrem mudanças e são ressignificados para que a complexidade narrativa seja construída e produza o efeito de complexidade nos enredos serializados. Assim, as séries contemporâneas instauram uma nova matriz narrativa construída a partir da apropriação e da adaptação de elementos narrativos pré-existentes. Todo esse estudo, associado às análises das séries contemporâneas apresentadas ao longo da pesquisa, visam apontar transformações que as séries complexas vêm realizando na cultura audiovisual contemporânea.

Este trabalho apresenta a ligação narrativa que as séries complexas possuem com os cinemas clássico, moderno e contemporâneo, como também com a televisão convencional. Por isso, diante da alta produção de séries complexas através das plataformas mundiais de *streaming*, bem como da constante mudança na estrutura dos formatos narrativos seriados, esta pesquisa soma conhecimento no campo acadêmico audiovisual com os apontamentos teóricos e analíticos realizados. Além disso, diante do favorável contexto para pesquisa no campo das séries audiovisuais, as análises realizadas contribuem para o vasto acervo de pesquisas existentes acerca das séries audiovisuais. Ademais, a partir da alta demanda por roteiristas especializados em séries audiovisuais no mercado audiovisual, esta pesquisa também contribui para a produção de conhecimento de profissionais da escrita criativa. E, por fim, a pesquisa agrega a mim, como pesquisadora, roteirista e professora de roteiro, qualificação e especialização na área das narrativas seriadas.

Nos parágrafos a seguir, realiza-se algumas considerações acerca das elucidações de cada capítulo e de seus respectivos tópicos.

No capítulo 2, *Elementos da complexidade narrativa: multitramas*, apontamos que o elemento das multitramas agregam complexidade aos enredos por construírem micro histórias paralelas que se conectam a partir de temas, conflitos, ambientes ou personagens. Ao aprofundarmos os conhecimentos acerca desse elemento, identificamos que ele já era usado nos programas televisivos convencionais, além de no cinema, no teatro e na literatura. Porém, o modo de uso das multitramas nesses segmentos artísticos não intrincava as tramas umas nas outras, conforme pontua Mittell (2012). Por isso, quando as séries contemporâneas se apropriam das multitramas, elas fazem adaptações de modo a criar uma interdependência entre todas as tramas. Além disso, o uso das multitramas nas séries

contemporâneas também oferece ao público a possibilidade de reflexão, debate e identificação com os múltiplos discursos produzidos. Assim, a questão da diversidade é um item caro na composição dos conflitos dos personagens de séries complexas e isso é exacerbado pelo modo com que as multitramas organizam as tramas da série. Isso porque, por se tratar de narrativas longas, os arcos dramáticos das séries são construídos não apenas nos episódios, mas também na temporada. Com isso, foram-se dedicados tópicos importantes desse segundo capítulo ao estudo do arco dramático, que é apropriado do cinema narrativo clássico e, ao ser aplicado nas séries, adapta a estrutura de três atos para uma estrutura de quatro atos. Assim, todos os pontos de virada utilizados nos filmes clássicos também são utilizados pelas séries complexas no arco da temporada e do episódio.

Acerca do episódio, identificamos também que as séries complexas realizam um arco dramático com a mesma estrutura do arco da temporada, mas abrangendo questões e temas específicos para cada capítulo desta pesquisa. Apontamos que dentre todos os episódios da temporada o episódio piloto merece destaque, visto que é através dele que as principais tramas da série são apresentadas, assim como também elementos importantes, como universo, personagens, estilo e ritmo da série. Desse modo, a partir do episódio piloto, o público consegue visualizar se possui interesse em consumir o restante dos episódios da temporada.

Para chegar aos apontamentos aqui mencionados, esta pesquisa argumentou, inicialmente, que as multitramas são compostas por três tipos de tramas: tramas centrais, multitramas e subtramas, também já pré-existentes no cinema narrativo clássico e adaptadas pelas séries. Com isso, a partir desses três tipos de tramas, as séries dividem os conflitos em níveis hierárquicos, sendo os mais importantes ocupados pelas tramas centrais e multitramas e, os secundários, pelas subtramas. Além disso, identificamos que as séries complexas misturam tramas de desenhos narrativos diferentes em sua composição: as arquitramas, que seguem o padrão do design clássico, e as antitramas, que são opostas ao padrão narrativo clássico. Desse modo, concluímos que as multitramas nas séries têm sua estrutura modificada em comparação à sua origem, a fim de atender as demandas e às temáticas da série, como acontece em *This is us* (2016-2021) e *Euphoria* (2019-), séries de análise do capítulo 2.

No terceiro capítulo, *Elementos da complexidade narrativa: anacronias temporais*, analisamos o modo com que as anacronias temporais e o efeito *rashomon* produzem complexidade no enredo de séries contemporâneas.

Através de narrativas construídas em múltiplas temporalidades (passado, presente e futuro) as séries complexas constroem tramas em paralelo, sem indicar ao espectador, explicitamente, em que momento da estória os personagens estão. Assim, esse recurso permite que as micro histórias construídas pelas multitramas tornem-se ainda mais complexas por organizá-las em temporalidades diversas, exigindo a atenção e a memória do espectador para lembrar fatos ocorridos nos episódios anteriores, mas também somar a informações soltas para construir um sentido na série.

Como apontado no capítulo dois, um diferencial das séries complexas é o intrincamento entre os episódios, visto que a maioria das séries convencionais utilizam o formato episódico e exibem os episódios semanalmente. Logo, cada episódio (das séries episódicas) introduz e encerra o conflito nele mesmo, não estabelecendo relações com os demais episódios da temporada. Com a chegada dos *streamings*, porém, um novo modo de consumo foi instaurado, visto que essas plataformas lançam todos os episódios de uma temporada de uma vez e o público consome mais de um episódio por vez. Assim, a partir desse fator, as séries complexas passaram a seguir uma estrutura na qual todos os episódios precisam ter uma ligação entre si, permitindo que acontecimentos sejam iniciados em um episódio e concluído somente episódios depois. Isso contribui para que as tramas possam ser construídas também em múltiplas temporalidades, já que o entendimento sobre as tramas da série só será totalmente adquirido pelo espectador caso ele assista atentamente a todos os episódios e construa um sentido entre as informações.

Apesar do recurso das anacronias temporais ser uma característica que marca as séries complexas, visto que as séries complexas mais famosas utilizaram esses elementos vastamente, eles também foram apropriados de outros formatos narrativos, especialmente do cinema moderno e contemporâneo. As séries complexas adaptam esse recurso ao utilizarem uma temporalidade alinear, que cria uma lógica causal entre os fatos. Na maioria dos filmes que utilizam temporalidades alineares, as tramas alineares seguem um princípio de coincidência entre os fatos e, por isso, as séries complexas apresentam essa pequena diferença no elemento das

anacronias temporais em comparação à sua função originária. Um exemplo disso é apresentado na série de análise do terceiro capítulo, *This is us* (2016-2021).

O terceiro capítulo dessa pesquisa também realizou análises acerca do uso do efeito *rashomon* nas séries complexas — originário do cinema moderno, esse elemento tem o propósito de apresentar situações sob múltiplos pontos de vista.

Quando apresentado na série, o uso do efeito *rashomon* pode ser construído a partir da apresentação de diversos personagens emitindo suas opiniões sobre um fato, como acontece na série de análise *This is us* (2016-2021); mas ele também pode ser construído apresentando diversas versões sobre um mesmo fato, produzidas pelo mesmo personagem, como acontece na série *I may destroy you* (2020).

O efeito *rashomon* propõe uma democratização sobre as verdades construídas na série, visto que sugere versões diferentes para um mesmo assunto, fato ou ação, e, assim, deixa a cargo do público a escolha de qual versão é a mais coerente ou se todas as versões juntas também podem ser coerentes. Desse modo, a função do efeito *rashomon* coincide com as características apresentadas no segundo capítulo acerca das narrativas contemporâneas, que são, em sua maioria, compostas por discursos democráticos em detrimento dos discursos que constroem verdades absolutas sobre os fatos. Assim, apesar de não adaptarem o efeito *rashomon* e, sim, apropriarem-no com a mesma função de origem, as séries complexas constroem a complexidade a partir desse elemento ao proporem múltiplos entendimentos acerca de um mesmo fato. E, por isso, o espectador precisa se engajar para eleger qual versão faz mais sentido para a série, para os personagens e/ou para si próprio.

No capítulo 4, *Elementos da complexidade narrativa: personagens complexos*, essa pesquisa analisou as principais características dos personagens complexos a fim de compreender o que agrega complexidade às suas características e aos seus conflitos. Acerca de suas características, identificamos que os personagens complexos se aproximam das características anti-heroicas, que são compostas por falhas de caráter, egoísmo, agressividade, violência, antipatia, dentre outros defeitos. Esses defeitos são os elementos que os aproximam do público, pois os tornam mais humanos e menos perfeitos — como nos personagens de narrativas heroicas.

Os personagens anti-heroicos eram, em sua maioria, protagonizados por figuras masculinas nas primeiras séries complexas produzidas Anaz (2018), e

identificamos nesta pesquisa que protagonistas femininas também têm marcado as séries complexas na atualidade. Ademais, os personagens anti-heroicos nunca são personagens totalmente corrompidos, nem os mais vilões da série, visto que um dos fatores que fortalece a conexão do público com essas figuras ficcionais é a aposta na redenção e melhoria delas.

Além do perfil anti-heroico, identificamos que os personagens de séries complexas também se caracterizam como personagens redondos. Esses personagens também possuem a finalidade de serem mais humanizados, mas não apenas a partir de suas falhas de caráter, também, por suas vulnerabilidades, fraquezas e contradições. Além disso, as séries complexas têm investido vastamente na diversidade entre os perfis de personagens e, por isso, o público têm tido uma gama muito maior de personagens para se identificar, logo, para acompanhar suas trajetórias na série.

Outro fator apontado no quarto capítulo desta pesquisa é o do tipo de conflito dos personagens complexos. Acerca disso, identificamos que personagens complexos possuem desejos conscientes e inconscientes, mas também conflitos internos, pessoais e extrapessoais. Assim, seus conflitos se tornam complexos por poderem ser contraditórios e também por poderem abranger diversas áreas da vida do personagem. Nas séries de análise, por exemplo, identificamos que a protagonista de *Unorthodox* (2020) possui um conflito complexo, porque ela deseja internamente abrir mão do judaísmo ortodoxo para se dedicar à música, e também enfrenta o seu casamento e a instituição judaica. Desse modo, a protagonista desenvolve o seu conflito nas áreas internas, pessoais e extrapessoais.

Em *The crown* (2016-), o personagem Philip desenvolve um conflito complexo por ter um desejo consciente e inconsciente autocontraditório. Assim, ele deseja invalidar a importância de um centro de diáconos, que discutem crises e frustrações da meia idade, por se sentir frustrado em sua meia idade e por desejar resolver esse problema e não conseguir. Além disso, identificamos que os conflitos de personagens complexos são desenvolvidos em uma estrutura de arco dramático longo, que apresenta a cada episódio uma nova etapa no desenvolvimento da história do personagem. Assim, esses conflitos ganham camadas profundas de análise, já que podem ser explorados desde a infância do personagem a partir dos traumas que adquiriu, das relações que possuiu, do contexto social em que estava inserido e das características psíquicas que o formaram.

Identificamos na análise da série *The crown* (2016-) o arco dramático da personagem Diana que se desenvolve durante toda a temporada, gradativamente. Desse modo, a complexidade surge nos personagens de séries complexas a partir de seu perfil mais humano, que apresenta características controversas, falhas de caráter e exacerba sua vulnerabilidade, e também devido à abrangência nas áreas dos conflitos desses personagens, que ultrapassam questões pessoais e englobam relações pessoais e as instituições sociais. É a partir do aprofundamento em arcos dramáticos longos que todos esses itens são desenvolvidos com profundidade e analisados pelo público durante um longo tempo, permitindo discussões complexas acerca dos conflitos apresentados.

Assim como as primeiras séries que utilizaram a complexidade narrativa nos anos de 1990 possuem diferenças nos modos com que narram suas histórias — em comparação as séries dos anos de 2010 em diante —, reconhecemos nesta pesquisa a importância de não delimitar a complexidade narrativa como uma fórmula imutável. Isso porque a principal característica do formato é a versatilidade diante do contexto em que o público e os personagens estão inseridos.

Apesar de se consolidar enquanto um formato por repetir a combinação entre os elementos das multitramas, anacronias temporais, efeito *rashomon* e personagens complexos, nas séries, esse formato pode acrescentar elementos ainda não citados, como também continuar adaptando os elementos que o compõem. De tal modo, as análises acerca da complexidade narrativa devem continuar acompanhando as mudanças e inovações na criação de séries audiovisuais bem como os fenômenos comportamentais e narrativos que compõem a contemporaneidade.

A fim de estabelecer um recorte entre as séries audiovisuais, destacando as que utilizam a complexidade narrativa, analisamos as séries complexas contemporâneas devido à sua proposta de promover uma melhor experiência de consumo audiovisual, de engajamento de público e de transformação social a partir das discussões geradas. Além do que foi citado, identificamos na estrutura dos enredos de séries complexas as principais características que a tornam complexas e o modo com que os elementos narrativos são utilizados para apontar o que as diferenciam das demais séries audiovisuais.

Encerramos este trabalho com o propósito de que ele sirva de referência para futuras análises acerca de como as séries contemporâneas têm usado a complexidade atualizando ou apropriando e adaptando elementos já consolidados.

Como a pesquisa é um processo que não se encerra em si e não é possível dar conta de todas as questões que se colocam à frente do trabalho, apontamos para a necessidade das seguintes perguntas em futuros trabalhos acadêmicos: de que modo a complexidade narrativa afeta outras áreas artísticas de uma série, como a direção, a fotografia, a atuação, o cenário, a trilha sonora, dentre outros elementos audiovisuais?; De que modo os elementos narrativos apropriados trazem em si características do segmento artístico originário, como referências do cinema, da literatura, do teatro, da televisão e de outras artes?; As séries audiovisuais contemporâneas são capazes de provocar transformações na sociedade que as consome?; Que rupturas e novas práticas culturais as séries complexas podem gerar no mundo? Essas últimas questões abrangem o campo da recepção, um campo de estudo não pesquisado nesta dissertação, mas que ao longo da pesquisa identificamos uma necessidade de aprofundamento. Assim, desejamos incluir o campo da recepção em trabalhos acadêmicos futuros, visto que há muitos desdobramentos possíveis acerca das análises da complexidade narrativa e, por isso, ele se constitui como um tema relevante.

Referências

ANAZ, S. Construindo séries de TV complexas: a concepção diegética de Westworld. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28492>>. Acesso em: 03 mai. 2020.

_____. Processo criativo na indústria do audiovisual: do roteiro ao imaginário. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554232931>>. Acesso em 20 mai. 2020.

_____. **Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries**. São Paulo: Significação, 2020.

ANG, O. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. In: **Revista Matrizes**. São Paulo, 2010.

ARAUJO, M. C. **A poética de aristóteles sob a abordagem de Lígia Militz da Costa**. São Paulo: Kaliope, 201.

ARISTÓTELES. **A arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

BALLOGH, A. M. **Minisséries: la crème de la crème da ficção na TV**. In: **Revista USP**. São Paulo, 2004

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 1989.

CANTORE, J.; PAIVA, M. R. **Séries: de onde vieram e como são feitas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

EDER, J. **O personagem no cinema: fundamentos da análise do personagem**. Verlag: Schüren, 2008.

FIELD, S. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUDSON, K. **A promessa da virgem**: escrever histórias femininas criativas, espirituais e despertar sexual. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2010.

JÚNIOR, L. E. C. **Complex narratives**: Estudos de casos de narrativas audiovisuais complexas. Bauru: Unesp, 2012.

KALLAS, C. **Na sala de roteiristas**: conversando com os autores de *Friends*, *Mad men*, *Game of thrones* e outras séries que mudaram a TV. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

LUIZ, K. G. *Resenha crítica: This is us e a expressão da realidade e transitoriedade do ser no mundo*. In: **Revista Nova Perspectiva Sistêmica**, v. 30, n. 71, 2021.

MCKEE, R. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. São Paulo: Arte& Letra, 2018.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: **Matrizes**. São Paulo, v. 5, n. 2, jan./jun. 2012

MITTELL, J. **Complex tv**: the poetics of contemporary television storytelling. Nova York: New York University Press, 2015.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MUNGIOLI, M. C. P. Poética das séries de televisão: elementos para conceituação e análise. In: **Intercom**. Curitiba, 2017.

MUNGIOLI, M. C. P.; PELEGRINI, C. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: **Revista Contracampo**, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. p. 21-37

PICCININ, F. Estratégias narrativas no contemporâneo: o caso das séries televisivas. In: SOSTER, D. A.; PICCININ, F. (Org.). **Narrativas do ver, do ouvir e do pensar**. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016.

SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Porto Alegre: L&PM, 2001

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. In: **Galaxia**. n. 27, jun. 2014. p. 241-252.

SNYDER, B. **Save the cat!**: The last book on screenwriting you'll ever need. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2005.

TOLSTÓI, Liev. **Guerra e paz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência (3ª edição). São Paulo: Paz e Terra, 2005.

7

Filmografia

Acossado. Jean-Luc Godard, 1961.

Amores expressos. Wong Kar-Wai, 1994.

Bacurau. Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019.

Cidadão Kane. Orson Welles, 1941.

Clube da luta. David Fincher, 1999.

Coringa. Tod Philips, 2019.

Dona Flor e seus dois maridos. Bruno Barreto, 1978.

Grande hotel. Edmund Goulding, 1932.

Hiroshima *mon amour*. Alain Resnais, 1959.

Morangos silvestres. Ingmar Bergman, 1957.

Noite e neblina. Alain Resnais, 1955.

O encouraçado Potemkin. Serguei Eisenstein, 1925.

O grande roubo do trem. Edwin S. Porter, 1904.

Parasita. Bong Joon-ho, 2019.

Pulp fiction: tempo de violência. Quentin Tarantino, 2004.

Rashomon. Akira Kurosawa, 1950.

Thelma e Louise. Ridley Scott, 1991.

Um cão Andaluz. Luis Buñuel, 1928.

Séries

Atypical. Robia Rashid, Netflix, 2017-2021.

Bom dia, Verônica. Raphael Montes; Ilana Casoy, Netflix, 2020.

Breaking bad. Vince Gilligan, Netflix, 2008-2013.

Dexter. Genndy Tartakovsky, FX, 2006-2013.

Diffrent strokes. Harris; Bernie Kukoff, NBC, 1978-1986.

Euphoria. Sam Levinson, HBO, 2019-.

Família Soprano. David Chase, HBO, 1999-2007.

Fleabag. Phoebe Waller-Bridge, Prime Video, 2016-2019.

I may destroy you. Michaela Coel, HBO, 2020.

Lights out. Justin Zackham. FX, 2011.

Loki. Michael Waldron. Disney+, 2021-.

Mad men. Matthew Weiner. Prime Video, 2007-2015.

Unorthodox. Deborah Feldman; Anna Winger; Alexa Karolinski. Netflix, 2020.

Narcos. Chris Brancato; Carlo Bernard; Doug Miro, Netflix, 2015-2022.

Rainha do sul. M. A. Fortin Joshua John Miller, Netflix, 2016.

The boys. Garth Ennis; Darick Robertson, Prime Video, 2019-.

The crown. Peter Morgan, Netflix, 2016-.

This is us. Dan Fogelman, NBC, 2016-2021.