



**UFG**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

LUIZ CARLOS SIQUEIRA FILHO

**A COMPLEXIDADE EM QUESTÃO:**

Uma análise da estrutura narrativa das séries de TV “*Grimm*” e “A Sete Palmos”

GOIÂNIA

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS  
DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**      ☒ **Dissertação**      ☐ **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

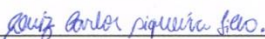
Nome completo do autor: Luiz Carlos Siqueira Filho

Título do trabalho: A COMPLEXIDADE EM QUESTÃO: Uma análise da estrutura narrativa das séries de TV "Grimm" e "A Sete Palmos"

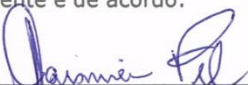
**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM      ☐ NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 21 / 03 / 19

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

<sup>2</sup> A assinatura deve ser escaneada.

LUIZ CARLOS SIQUEIRA FILHO

**A COMPLEXIDADE EM QUESTÃO:**

Uma análise da estrutura narrativa das séries de TV “*Grimm*” e “A Sete Palmos”

Dissertação apresentada à Banca de Defesa no programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás como requisito para título de Mestre em Comunicação.

**Área de Concentração:** Comunicação, cultura e cidadania.

**Linha de Pesquisa:** Mídia e Cultura.

**Orientador:** Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos.

GOIÂNIA

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Siqueira Filho, Luiz Carlos

A COMPLEXIDADE EM QUESTÃO [manuscrito] : Uma análise da  
estrutura narrativa das séries de TV "Grimm" e "A Sete Palmos" / Luiz  
Carlos Siqueira Filho. - 2019.  
158 f.

Orientador: Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós  
Graduação em Comunicação, Goiânia, 2019.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Comunicação e cultura. 2. Televisão. 3. Narrativas televisivas. 4.  
Séries de TV. 5. Complexidade narrativa. I. dos Santos, Goiamérico  
Felício Carneiro, orient. II. Título.

CDU 007

ATA 08/2019

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Aos vinte e cinco dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezenove, a partir das nove horas, na sala de defesa da Faculdade de Filosofia (FAFIL/UFG), realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação de Mestrado de **LUIZ CARLOS SIQUEIRA FILHO**, intitulada - A COMPLEXIDADE EM QUESTÃO: Uma análise da estrutura narrativa das séries de TV "Grimm" e "A Sete Palmos". A banca examinadora foi composta pelos professores doutores Goiamérica Felício Carneiro dos Santos (orientador/FIC/UFG), Lara Lima Satler (FIC), Alexandre Tadeu dos Santos (FIC) e Renata Rocha Ribeiro (FL/UFG). Após a arguição, os membros da banca se reuniram em sessão secreta para concluir a avaliação e definir o parecer final da dissertação, que foi Aprovada. Por fim, lavrou-se a presente ata, que segue assinada pelo Presidente e pelos demais membros da banca.

Prof. Dr.  (Presidente)  
Goiamérica Felício Carneiro dos Santos

Profa. Dra.   
Lara Lima Satler

Prof. Dr.   
Alexandre Tadeu dos Santos

Profa. Dra.   
Renata Rocha Ribeiro

Para Júlia, Alice e Gisele,  
que trouxeram todas as cores.

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ, pela oportunidade de desenvolver essa pesquisa em dedicação integral.

Ao Prof. Dr. Goiamérica Felício Carneiro dos Santos, por ter abraçado esta pesquisa, pela atenção e apoio com que sempre me recebeu.

Ao Prof. Dr. Alexandre Tadeu dos Santos, por ter acreditado nesta enquanto ainda era apenas um pré-projeto.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nélia Del Bianco, pelos ensinamentos e leitura generosa.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Cássio, pelas valiosas contribuições durante o processo de qualificação.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lara Satler, pelo estágio docência, pela inspiração com sua dedicação e amor à profissão.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Rita Vidica, pela atenção e generosidade com que atende aos alunos.

Aos demais professores do PPGCOM/UFG, pelos ensinamentos compartilhados.

À Annelise e Tessa, da secretaria do PPGCOM/UFG, pela cuidadosa atenção.

Às professoras Dr.<sup>as</sup>. da Faculdade de Letras Tarsilla Couto, Goiandira de Fátima Ortiz, Zênia de Faria e Sueli Regino, pelos ensinamentos e indicações de leitura.

Aos amigos Brunna Almeida, Dayane Santos, Lucas Alves e Thiago Rabelo, pela companhia, risadas e aprendizados compartilhados nesse processo.

À Vanessa Guimarães, pela amizade e parceria em projetos.

À Karol Almeida, pela generosidade.

À Daniela Veronezi, pela amizade e generosidade desmedida.

Aos amigos André Luiz, Joyce Leite e Vitorhugo Gonçalves, pelos muitos anos de amizade, pelas risadas e reuniões descontraídas, pelos sorvetes em dias frios e chuvosos.

À Luanna Santos, pela constância e pelos muitos anos de amizade.

À Ursula Teixeira, pelos anos de amizade, pela paz que transmite.

À Larissa e Romeo Garcia, pela amizade e forte presença à distância.

À minha família, pelas asas e pelas raízes.

“O mundo do homem é o mundo do sentido. Ele tolera a ambiguidade, a contradição, a loucura ou o embuste, não a carência de sentido”.

Octavio Paz. *O arco e a lira*.



## Resumo

A presente pesquisa objetiva compreender de que maneira estruturas narrativas seriadas televisivas dialogam com conceito de complexidade narrativa de Mittell (2015) em seu nível mais básico, ou seja, o entrelaçamento de histórias que se encerram ao fim do mesmo episódio em que foram apresentadas com histórias que continuam em episódios posteriores, a partir das séries de TV “*Grimm*” e “A Sete Palmos”. Para tanto, procurou-se na pesquisa articular diferentes concepções de complexidade, tendo-se em vista que se tratava de um conceito importante para o desenvolvimento do estudo, mas fazendo-o mais para que se apresentasse uma construção em torno dos discursos da mesma, que percorre distintas áreas e entre os quais podem influenciar uns aos outros, do que para o estabelecimento de um percurso histórico. Sob a designação de complexidade, estudos como os de Johnson (2012) e Mittell (2015) têm atribuído aos produtos televisivos uma confluência de fatores que culminariam em sua estrutura. Narrativamente, estudos que versam sobre complexidade parecem se construir em torno de uma busca em comum: destacar as marcas narrativas próprias à contemporaneidade. Nesse sentido, recorrendo a Todorov (1992), Williams (2010) e Szondi (2011) para uma compreensão das características gerais das narrativas seriadas tomadas por objetos de estudo, por meio da abordagem teórico-metodológica de Barthes (2011) para análise estrutural de narrativas, procurou-se descrever as séries de TV em unidades narrativas, reconhecendo nestas as funções que desempenhavam nas obras em análise e de que maneira dialogavam com a concepção de complexidade de Mittell (2015). Constatou-se que o caráter de “monstro-da-semana” e suas variantes, ressaltadas por Mittell (2015) como parâmetro de uma narrativa episódica, é notável tanto em “*Grimm*” quanto em “A Sete Palmos”, mas nesta, sem apresentar um começo, meio e fim característico do formato “monstro-da-semana”, como ocorre em “*Grimm*” nos casos “*wesen-da-semana*” que demonstram tal característica, retornando a um estado de equilíbrio narrativo após a solução de uma dada investigação. Tal retorno não acontece em “A Sete Palmos” e significaria que as personagens voltariam a ser quem eram antes de algum acontecimento, pois a função que a “morte-da-semana” desempenha na narrativa é revelá-los em profundidade psicológica. O que se conclui é que “A Sete palmos”, por não conter um parâmetro narrativo episódico, não apresenta o entrelaçamento de tramas próprio de uma complexidade narrativa como descrita por Mittell (2015). Nota-se essa concepção do autor, com razoável aproximação, na estrutura narrativa de “*Grimm*”. Nesse sentido, questiona-se a complexidade de Mittell (2015) como um conceito impróprio para se pensar as narrativas contemporâneas por corresponder ao meio de um intervalo que tem em suas extremidades dois infinitos: uma narrativa simples, de nível zero de complexidade e a mais complexa das narrativas, de nível máximo. Uma direção na resolução de tal questionamento pode partir dos subgêneros televisivos, uma vez que, na presente pesquisa, observou-se que a teoria de Mittell (2015) descreve de maneira aproximada a estrutura narrativa de uma série de TV de fantasia, mas não uma dramática. Assim, não se trata de invalidar a teoria de Mittell (2015), mas de discutir limites de aplicação, como é próprio às teorias.

**Palavras-chave:** Comunicação e Cultura. Televisão. Narrativas televisivas. Séries de TV. Complexidade narrativa.

## Abstract

The present study aims to understand how the television serial narrative structures dialogue with the complexity concept of Mittell (2015) in the most basic level, that is, the interlacing of stories ending by the end of the episode in which they were presented with stories that continue in posterior episodes, by analyzing the TV series “Grimm” and “Six feet under”. Thereby, it was sought in the research to articulate different conceptions of complexity, by having in mind that this was an important concept to its development, but doing it more to a construction of a discourse’s notion around it, that crosses different areas and between which can influence each other, than to an establishment of a historical route. Under the complexity’s designation, studies such as Johnson (2012) and Mittell (2015) have been attributed to the television products a confluence of factors that results in its structure. Narratively, studies that analyze the complexity seem to be constructed around a common search: highlight the narrative marks inherent to the contemporaneity. In this way, appealing to Todorov (1992), Williams (2010) and Szondi (2011) to a comprehension of the general features of the serial narratives taken by object of study, through Barthes’s theoretical-methodological approach to narrative structural analysis, it was sought to describe the TV series into narrative units, recognizing in these the narrative functions played in the TV series in analysis. It was verified that the “monster-of-the-week” character and its variants, highlighted by Mittell (2015) as parameter of an episodic narrative, is remarkable in “Grimm” as well as in “Six feet under”, but in this one without presenting the characteristic beginning, middle and end of the “monster of the week” format, as it occurs “Grimm” in the “wesen-of-the-week” that demonstrate such characteristics, returning to a narrative equilibrium state after the solution of an given investigation. Such return to an equilibrium state doesn’t happen in “Six feet under”, because it would mean that the character returns to be who they were before some event, so the function that the “death-of-the-week” plays into the narrative is to reveal them in psychological depth. In conclusion, “Six feet under”, because it doesn’t contain the episodic narrative parameter, doesn’t feature the interlacing of stories proper of the narrative complexity described by Mittell (2015). This conception of the author is perceived, with reasonable approach, in the narrative structure of “Grimm”. In this way, the Mittell’s narrative complexity is doubtful as a concept to think about the contemporary narratives because it corresponds to the middle of an interval that has two infinite in its extremities: a simple narrative, of zero complexity’s level and the most complex narratives, of maximum level. A direction into the solution of such questioning may follow through the television’s subgenres, since in the present research, it was noticed that the Mittell’s theory describes in an approximate way the narrative structure of the fantasy TV series “Grimm” but not the dramatic TV series “Six Feet under”. Thereby, it’s not about invalidate Mittell’s theory, but to discuss limits of application, like it is proper to the theories.

**Keywords:** Communication and culture; Television; Television Narratives; TV series; Narrative complexity.

## LISTA DE SIGLAS<sup>1</sup>

AMC	American Movies Classics
ABC	American Broadcasting Company
BMW	Bayerische Motoren Werke
CBS	Columbia Broadcasting System
CW	União das primeiras letras de CBS e Warner Bros.
DVD	Digital Video Disc
HBO	Home Box Office
NBC	National Broadcasting Company
WB	Warner Bros

---

<sup>1</sup> A *FOX Broadcasting Company*, que tem algumas de suas séries de TV referenciadas ao longo deste projeto, não consta nessa relação de abreviaturas e siglas pelo fato de a mesma se referir ao sobrenome do fundador do estúdio *20th Century Fox*, William Fox.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Sistematização dos objetivos da pesquisa .....	23
Quadro 2 – Quadro sintético do nível das ações segundo Todorov (2013).....	27
Quadro 3 – Quadro sintético da estrutura narrativa segundo Barthes (2011) .....	29
Quadro 4 – Quadro síntese da estrutura narrativa da primeira temporada de Grimm.....	78
Quadro 5 - Formatos dos episódios de Grimm.....	89
Quadro 6 – Quadro síntese da estrutura narrativa da primeira temporada de “A Sete Palmos” .....	103
Quadro 7 – Situações narrativas referentes ao relacionamento entre Brenda e Nate .....	112
Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “Grimm” .....	132
Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos” .....	145

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Slogan</i> da emissora de TV a cabo HBO.....	32
Figura 2 – Os detetives Nick e Hank observam Adalind no piloto de " <i>Grimm</i> ".....	71
Figura 3 – Nick observa o rosto de Adalind transformar-se no piloto de " <i>Grimm</i> " .....	72
Figura 4 – Nick conversa com sua tia Marie no hospital em piloto de " <i>Grimm</i> ".....	74
Figura 5 – Monroe observa no computador fotos antigas com Angelina em "Os três lobos maus".....	83
Figura 6 – Nick se recorda de sua tia Marie em "A Serpente de fogo".....	84
Figura 7 – Nick propõe Juliette em casamento, em "A Coisa com plumas".....	85
Figura 8 – Marie não resiste a ataque e morre em "Ursos são ursos".....	86
Figura 9 – Gráfico da porcentagem (%) de episódios com os formatos episódico, contínuo e misto em " <i>Grimm</i> "......	89
Figura 10 – O comercial de um carro fúnebre dá início ao piloto de "A Sete Palmos".....	91
Figura 11 – Comercial de uma massa estética no piloto de "A Sete Palmos" .....	98
Figura 12 – Comercial de um fluido embalsamador no piloto de "A Sete Palmos" .....	109
Figura 13 – Nate suspeita de Brenda, em "Não dá pé" .....	109
Figura 14 – Brenda cancela viagem com Nate, em "Fraternidade" .....	111
Figura 14 – Gráfico dos episódios versus a situação narrativa entre Brenda e Nate.....	112
Figura 16 – David sonha que o pai o vê com seu namorado em "O Testamento" .....	114
Figura 17 – Nate se imagina conversando com seu pai em "A Sala" .....	115
Figura 18 – Ruth alucina encontrar Nathaniel em "A Vida é muito curta".....	116
Figura 19 – Claire imagina conversar com o pai no piloto de "A Sete Palmos".....	117
Figura 20 – David imagina conversar com Marc em "Vida Intíma".....	118

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
1.1 APRESENTAÇÃO DA PESQUISA: Tema, objeto, problema de pesquisa, justificativa e objetivos .....	20
1.2 A ABORDAGEM METODOLÓGICA: Para uma justificativa do método .....	23
2 COMUNICAÇÃO, MÍDIA E CULTURA.....	32
2.1 A questão da televisão de qualidade.....	30
2.2 A televisão e os resquícios da Escola de Frankfurt .....	41
3 NO RASTRO DA COMPLEXIDADE: para estabelecer as raízes da complexidade narrativa .....	46
3.1 A concepção aristotélica de complexidade narrativa .....	46
3.2 A concepção científica de complexidade .....	52
3.3 Outras complexidades: a multiplicidade de linhas narrativas e os detalhes .....	56
3.4 A concepção de complexidade de Mittell: o entrelaçamento de tramas narrativas.....	61
4 A COMPLEXIDADE EM QUESTÃO .....	70
4.1 “ <i>Grimm</i> ” e a complexidade do entrelaçamento de tramas.....	70
4.1.1 Análise da estrutura narrativa de “ <i>Grimm</i> ” .....	77
4.2 “A Sete Palmos” e a fuga à complexidade de Mittell.....	90
4.2.1 Análise da estrutura narrativa de “A Sete Palmos” .....	101
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	129
ANEXO A – QUADRO DA ESTRUTURA NARRATIVA DOS EPISÓDIOS DA PRIMEIRA TEMPORADA DE “ <i>GRIMM</i> ” .....	132
ANEXO B – QUADRO DA ESTRUTURA NARRATIVA DOS EPISÓDIOS DA PRIMEIRA TEMPORADA DE “A SETE PALMOS” .....	146

## 1 INTRODUÇÃO

O leitor dessa dissertação que assistiu a série de TV *“Breaking Bad”*, exibida pela *American Movies Classics*, AMC, entre os anos de 2008 a 2013, certamente se lembra da icônica cena na qual Walter White se encontra com um traficante concorrente na produção de metanfetamina, que lhe pergunta: “Quem diabos é você?”, ao que White responde: “Você sabe. Vocês todos sabem exatamente quem eu sou”. Walter pede a seguir que o distribuidor de drogas diga seu nome. Diz ele: *“Say my name”*, e a frase, que intitula esse sétimo episódio da quinta e última temporada da série, é seguida de outra, diante da negativa do homem à sua frente em lhe reconhecer, “Eu sou o cara que cozinha. Eu sou o homem que matou Gus Fring”. Mike, que acompanha White nesse encontro, confirma ao traficante com um aceno de cabeça o que foi dito. Reconhecendo então quem, no momento, está no comando dos negócios, responde o traficante: “Heisenberg”.

O reconhecimento de Walter como Heisenberg invoca a disciplina por ele lecionada na escola, durante a qual, no episódio piloto, o próprio a define para seus alunos: “A Química é o estudo da transformação”. Não por acaso, além de Walter recorrer a esta como meio de solucionar as dificuldades que se interpõem em seu caminho, única arma de que dispõe, ou seja, o conhecimento, em *“Say my name”* o próprio se mostra como resultante de uma transformação no momento em que é reconhecido pelo nome que percorre nas ruas.

Esse reconhecimento ilustra não somente o poder diegético<sup>2</sup> invocado pelo pseudônimo do personagem, um nome construído ao longo de cinco temporadas para encobrir sua real identidade, a de homem comum, como também confirma o extradiegético<sup>3</sup>, se assim poderíamos denominar a sedução que a temática da série proporciona a seus telespectadores, de modo que estes a acompanhassem ao longo dos seis anos em que esteve no ar aguardando por esse momento, uma vez que as séries estão inseridas em uma lógica de mercado na qual os índices de audiência determinam a continuação das produções seriadas. Dotadas desse duplo movimento, que perfaz mundos intra- e extradiegéticos, ou ainda, que percorrem os mundos real, fictício e lúdico, as narrativas seriadas televisivas parecem se firmar em nosso

---

<sup>2</sup> O termo *diegese* se refere, de acordo com Genette (1983), ao conjunto de acontecimentos narrados em uma determinada dimensão espaço-temporal. É nesse sentido, portanto, que se recorre ao termo no parágrafo, o reconhecimento da força que o pseudônimo do personagem tem na história da série. (GENNETTE, Gerard. **Narrative Discourse: an essay in method**. Trad. Jane E. Lewin. Cornell University Press, 1983).

<sup>3</sup> O termo extradiegético no parágrafo, por alusão ao diegético de Genette (1983), diz respeito ao universo fora da série, fazendo referência ao fascínio que esta exerce nos fãs.

tempo. Tanto assim que ao longo dos últimos anos variados estudos têm surgido em busca de compreendê-las.

As séries de TV norte-americanas, em especial, é que têm ganhado espaço nas grades de programação de emissoras ocidentais, influenciando-as em suas produções nacionais com seu modo norte-americano de narrar. Por observar a invasão das séries de Tv norte-americanas nos canais franceses, François Jost (2012) se indaga: “De que as séries americanas são sintomas?”<sup>4</sup>.

Para Jost (2012), o sucesso das séries norte-americanas reside mais no ganho simbólico que elas proporcionam que em suas formas estruturais e elementos audiovisuais que utilizam. Daí que o autor compreenda que, para obter uma resposta à sua pergunta, não o seria pela dissecação das séries de TV, caminho percorrido por muitos pesquisadores e que Jost (2012) reconhece como insuficiente para se compreender o sucesso destas, embora observe que, ao se percorrê-lo, de fato há uma superioridade em relação às produções francesas em termos dos ritmos dos episódios, das regras de roteiro e dos procedimentos visuais utilizados, entre outros, mas pela relação que elas estabelecem com seus telespectadores.

A familiaridade dos telespectadores com a ficção decorreria, de acordo com o autor, por meio de aberturas ou vias de acesso à ficção, sendo uma primeira abertura a atualidade e suas duas faces, a dispersão, responsável pela presença do cotidiano na ficção e a persistência, aquilo que remete a fatos contemporâneos. A segunda via de acesso à ficção destacada por Jost (2012) é a universalidade antropológica que, com recorrências a problemas sentimentais e a questões psicológicas, busca retratar anseios demasiadamente humanos e a terceira abertura é a midiaticização, por meio da qual as séries se comunicam com a realidade através de imagens, reproduzindo também nossa própria relação com a mídia. Assim, “a força das séries americanas advém da contemplação de duas aspirações contraditórias: o desejo de explorar o novo continente (...) e, ao mesmo tempo, de encontrar nesses mundos construídos a familiaridade reconfortante de uma atualidade que é também a nossa” (JOST, 2012, p. 32).

Embora as considerações de Jost (2012) sejam elucidativas para a compreensão da relação que se estabelece entre a ficção e seus telespectadores, parte desta mesma relação é empreendida pelo caminho que o autor desconsidera. Há, para além do simbólico, um ganho cognitivo que é fornecido pela estrutura das séries de TV, por seu mecanismo de

---

<sup>4</sup> JOST, François. **De que as séries americanas são sintoma?**. Trad. Elizabeth B. Duarte; Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.



funcionamento, como entende Steven Johnson (2012) ao estabelecer comparações entre as narrativas seriadas televisivas e a estrutura operacional dos *videogames*.

Para Johnson (2012), ao contrário de muitas análises críticas a respeito da cultura popular contemporânea, que a veem como uma tendência constante de declínio às ruínas, é possível visualizar nesta, se apoiando em estudos de psicologia, um movimento contrário que estimula as capacidades cognitivas dos telespectadores: a cultura popular tem se tornado mais complexa.

A compreensão do autor parte da perspectiva de que não se pode avaliar uma mídia considerando-se apenas sua temática, como o fazem muitos dos críticos de *games* e de programas televisivos, que enxergam nestes apenas excessos de violência e cenas de sexo. O ganho cognitivo a que Johnson (2012) se refere partiria do esforço necessário e crescente para a compreensão das narrativas televisivas contemporâneas, que ocorre de duas formas principais: ao acompanhar diversos fios narrativos e ao preencher lacunas, informações deliberadamente incompletas.

Assim, o autor identifica na estrutura das séries de TV contemporâneas uma multiplicidade de linhas narrativas distintas às quais as séries recorrem, o aumento na quantidade de personagens principais, a ausência de uma clara delimitação temática entre episódios, nos quais linhas narrativas de episódios anteriores são retomadas e resolvidas ao passo que outras são criadas para serem desenvolvidas em episódios seguintes e a redução das denominadas “setas chamativas”, que têm por função ajudar o público a compreender o que está acontecendo em determinado momento, como a presença de personagens especialistas que guiarão o telespectador por diagnósticos e laboratórios, por exemplo, ou as convenções de gênero, como os traços comuns a filmes de terror. Tais elementos forneceriam um ganho cognitivo ao telespectador, pois para Johnson (2012), o que de fato parece se configurar como uma tendência é o papel crescente do telespectador em decodificar as narrativas televisivas para compreendê-las, uma vez que “parte do prazer nessas narrativas modernas da televisão decorre do esforço cognitivo ao qual o espectador é obrigado para preencher lacunas” (2012, p. 64).

A estrutura das séries de TV contemporâneas também é ponto de partida para que Jason Mittell (2015), um expoente nos estudos televisivos recentes, reconheça o predomínio de uma complexidade narrativa ao analisar a televisão nos últimos vinte anos. Para o autor, o modo como os telespectadores assistem televisão, como os produtores criam histórias e como

as séries são distribuídas mudaram, conduzindo a um novo modo de *storytelling* que ele reconhece como complexo.

A mudança seria decorrente de uma conjunção de fatores que envolvem, de acordo com o autor, tecnologia, indústria e recepção que remontam aos anos 1990, época em que uma crescente parcela da população norte-americana já contava com TV a cabo e tinha à disposição no mercado aparelhos videocassete, conforme Brett Martin (2014) também observa ao realizar um estudo sobre o canal de TV *Home Box Office*, HBO.

Descrevendo uma tipologia para as séries de TV, na qual uma narrativa seriada apresentaria uma acumulação de eventos narrativos, uma narrativa episódica ignoraria eventos anteriores e uma narrativa reflexiva reconheceria a ausência de uma serialização para renascer no episódio seguinte, o autor define as narrativas complexas, em um nível mínimo, como uma redefinição da forma narrativa episódica sob a influência da narração seriada. Assim, para Mittell (2015), nota-se uma complexidade narrativa em séries de TV nas quais seus episódios apresentam algumas histórias que se encerram ao fim do mesmo com histórias que continuam em outros episódios.

Tal como Johnson (2012), Mittell (2015) também compreende as séries de TV contemporâneas como um quebra-cabeça a ser montado pelo espectador, decodificando e juntando as suas partes para uma produção de sentido. Como explica, “programas narrativamente complexos flertam com a desorientação temporária e com a confusão, permitindo que os espectadores articulem sua habilidade de compreensão através do acompanhamento de longo prazo e do engajamento ativo”<sup>5</sup> (MITTELL, 2015, p. 51). O autor ressalta que o público tende a acompanhar programas complexos “de uma forma muito mais apaixonada e comprometida do que o faz com programas convencionais”<sup>6</sup> (MITTELL, 2015, p.35). Isso se dá por que os espectadores assumem “uma ‘estética operacional’ em que o prazer era menos sobre ‘o que vai acontecer’ e mais relacionado a ‘o que o motivou a fazer isso?’”<sup>7</sup> (MITTELL, 2015, p.42).

Apesar de definir um conceito de complexidade narrativa em um nível básico como uma narrativa episódica sob influência de uma em série, e embora seu estudo a respeito de tal complexidade se aproxime do realizado por Johnson (2012), que o faz a partir de uma

---

<sup>5</sup> “complex television programs invite temporary disorientation and confusion, allowing viewers to build up their comprehension skills through long-term viewing and active engagement”. A presente tradução desta citação, assim como as demais ao longo desta pesquisa, é de nossa autoria e responsabilidade.

<sup>6</sup> “in much more passionate and committed terms than they do most conventional television”.

<sup>7</sup> “an ‘operational aesthetic’, in which the pleasure was less about ‘what will happen?’ and more concerning ‘how did he do that?’”.

perspectiva de ganhos cognitivos, é obscura a determinação de Mittell (2015) com relação ao surgimento da mesma. O autor atribui às inovações observadas como possuindo raízes na década de 1970, mas ressalta que na década de 1990 emergem uma variedade de razões para a complexidade televisiva, elegendo como marca desta a série “Arquivo-X” (Chris Carter, 1993-2002), exibida originalmente e retomada a partir de 2016 pela FOX e, no entanto, inicia seu texto reconhecendo que as séries dos anos 2000 “*The Agency*” (Michael Frost Beckner, 2001-2003), “*24*” (Joel Surnow, Robert Cochran, 2001-2010) e “*Alias*” (J. J. Abrams, 2001-2006), exibidas respectivamente pela CBS, FOX e ABC, apontam um panorama de mudanças na televisão norte-americana.

Para além da determinação de um marco inicial, que talvez possa parecer pouco significativo uma vez que há um jogo de influências nem sempre tão nítido e explícito em um meio que demanda tanto de ações criativas, algo que poderia ser relacionado ao vasto campo do repertório cultural, que é uma experiência individual, ou que poderia ser atribuída a um espírito do tempo<sup>8</sup>, pensar em uma complexidade narrativa apoiada apenas na estrutura das séries de TV, nos moldes do entrelaçamento de histórias que se encerram ao fim de um mesmo episódio com histórias que continuam em outros, parece também insuficiente uma vez que algumas séries de TV, a exemplo de “*Supernatural*” (Eric Kripke, 2005-presente), em exibição pela CW e “*Grimm*” (Stephen Carpenter, Jim Kouf, David Greenwalt, 2011-2017), exibida originalmente pela NBC, deixam indícios de composição de histórias mais serializadas na medida em que a temporada avança para o seu término, o que permite questionamentos tais como a possibilidade destas mudanças se tratarem mais de uma necessidade mercadológica ou de um desgaste narrativo que um indício de complexidade em vigor na contemporaneidade.

Além do mais, a complexidade narrativa que Mittell (2015) aponta como própria das narrativas contemporâneas talvez nada mais seja que um desdobramento natural da reconhecida por Johnson (2012), dotada de múltiplas linhas que estabelecem relações de similaridades com os jogos de *videogames* ao demandarem que, para sua compreensão, os

---

<sup>8</sup> A expressão faz referência a Morin (1997) e seu estudo sobre a cultura de massas no século XX. Segundo o autor, “A cultura de massa, que contriui para a evolução do mundo, é evolutiva por natureza. Evolui na superfície segundo o ritmo frenético das atualidades, *flashes*, modas, vogas, ondas; evolui em profundidade segundo os desenvolvimentos técnicos e sociais: estão em movimento as técnicas que estimulam a procura e a procura que estimula as técnicas no mercado cultural” (MORIN, 1997, p. 181, grifo do autor) e “a contribuição inesquecível da cultura de massa encontra-se em tudo que é movimento: o *western*, o filme e o romance policial, melhor ainda, criminal, o grande frenesi cômico e cósmico, a ficção científica, as danças e ritmos afro-americanos, a reportagem radiofônica, o sensacionalismo, o *flash*. Criações feitas não para os silêncios meditativos, mas para a adesão ao grande ritmo frenético e exteriorizado do ‘Espírito do tempo’” (MORIN, 1997, p. 180, grifo do autor).

telespectadores descubram suas regras, seus mecanismos de funcionamento ou suas engrenagens, para citar a denominação de Mittell (2015) para esse fenômeno.

O que Jost (2012), Johnson (2012) e Mittell (2015), entre outros, parecem buscar, cada um a seu modo, são as marcas narrativas próprias à contemporaneidade. Essa busca se revela insuficiente se prima pelo conteúdo à estrutura ou o inverso, como fazem os autores citados, pois há ganhos simbólicos e cognitivos e estes são fornecidos por um conteúdo e uma estrutura propositadamente pensados para tais fins e assim, a solução dessa querela não resulta em uma resposta satisfatória, capaz de dar conta de algo que pode sim ser caracterizado como complexo, dado que o é, de fato, elaborado por uma conjunção de fatores, embora não se possa descartar a possibilidade de que as narrativas contemporâneas possam ser vistas por outra ótica ou analisadas à luz de outros elementos, de forma complementar a até então percorrida por estes estudos.

### 1.1 APRESENTAÇÃO DA PESQUISA: Tema, objeto, problema de pesquisa, justificativa e objetivos

O **tema** dessa dissertação centra-se na problematização da reconfiguração das narrativas seriadas televisivas na contemporaneidade<sup>9</sup>, sobre o qual autores como Jost (2012), Johnson (2012) e Mittell (2015) se debruçaram, nos últimos anos, na tentativa de compreender tais narrativas e de que modo as mesmas se diferenciam das de épocas anteriores. Observa-se, entre os variados estudos, ou os percorre, ainda que sob outra denominação ou de modo implícito, o conceito de complexidade narrativa que advém, segundo os mesmos, de diferentes fatores que culminariam nas séries de TV contemporâneas.

A presente dissertação tem por intuito, nesse sentido, compreender as estruturas narrativas seriadas televisivas à luz do conceito de complexidade, a partir das séries de TV “*Grimm*” e “A Sete Palmos”, tomadas como **objeto** de estudo por reunirem uma conjunção de fatores que as tornam particularmente interessantes para assim o serem: as séries se encontram finalizadas, o que torna possível uma análise das estruturas narrativas das mesmas em completude, observando-se um padrão que se repete em todas as temporadas, o que possibilita uma análise restrita às primeiras temporadas; foram exibidas em períodos distintos, sendo “A Sete Palmos” a partir de 2001 e “*Grimm*” uma década depois, a partir de 2011 e se

---

<sup>9</sup> A contemporaneidade, na compreensão e uso desta pesquisa, diz respeito apenas à época histórica referente ao seu autor e à em que a mesma foi desenvolvida.

situam, respectivamente, à época por Mittell (2015) apontada como precursora de um panorama de mudanças na televisão norte-americana e um período posterior às séries pelo autor exemplificadas, além de também serem consideradas de subgêneros televisivos diferentes, o que para efeitos comparativos é particularmente interessante, tendo-se em conta que se procura analisar de que maneira as mesmas correspondem à uma complexidade narrativa.

Assim, identifica-se como um **problema de pesquisa**, norteador desse estudo, a seguinte questão: “Como a estrutura narrativa das séries de TV ‘*Grimm*’ e ‘A Sete Palmas’ dialogam com o conceito de complexidade narrativa de Mittell (2015)?”. A pesquisa tem por **argumento central**, a princípio, que o entrelaçamento de tramas, ou seja, a mistura de histórias que se encerram ao fim de um mesmo episódio com histórias que continuam em outros, característica de uma complexidade narrativa de acordo com Mittell (2015), não descreve, em totalidade, a estrutura narrativa das séries de TV em questão, argumento construído a partir da **evidência** que se observa em algumas séries de TV, a exemplo das já citadas “*Supernatural*” e “*Grimm*”, de um abandono narrativo de tal entrelaçamento nos episódios exibidos ao fim das temporadas.

Nesse sentido, a pesquisa tem por **justificativa** o auxílio na compreensão da estrutura narrativa das séries de TV contemporâneas em questão, à luz do conceito de complexidade narrativa de Mittell (2015), além da **metodologia** que se utiliza, por um viés narratológico que tem por intuito contribuir na distinção, pouca ressaltada por estudiosos que se propuseram a pensar as marcas narrativas da contemporaneidade, a exemplo do próprio Mittell (2015), entre inovação tecnológica e inovação narrativa. A proposta deste estudo é que essa distinção, se não considerada, permite a incorrência em anacronismos ao se discutir comparativamente séries de TV de épocas distintas, pelo viés de uma complexidade que se apoia na tecnologia.

De modo a responder ao problema de pesquisa, o **objetivo geral** do presente estudo é compreender a estrutura narrativa das séries de TV “*Grimm*” e “A Sete Palmas” e de que modo estabelecem um diálogo com o conceito de complexidade narrativa de Mittell (2015). Com vistas a atingir tal objetivo geral, os seguintes **objetivos específicos** foram traçados:

- i) discutir a questão da expressão “televisão de qualidade”, que se associa midiaticamente a algumas séries de TV;
- ii) traçar um percurso das discussões em torno do conceito de complexidade narrativa, na busca de suas diferentes concepções;
- iii) analisar as características em torno das quais a série de TV “*Grimm*” é compreendida enquanto subgênero televisivo;
- iv) analisar as características em torno dos quais a série de TV “A Sete Palmos” é compreendida enquanto subgênero televisivo;
- v) identificar as tramas que compõem a estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “*Grimm*” e analisar de que maneira correspondem às funções narrativas de Barthes (2011);
- vi) identificar as tramas que compõem a estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos” e analisar de que maneira correspondem às funções narrativas de Barthes (2011);
- vii) analisar, comparativamente, as estruturas narrativas das séries de TV “*Grimm*” e “A Sete Palmos” em diálogo com o conceito de complexidade narrativa de Mittell (2015).

Em síntese, tomando-se por base a proposta de esquematização de pesquisa contida em Booth, Colomb e Williams (2005), os **objetivos** da pesquisa podem ser apresentados conforme o Quadro 1:

Quadro 1 – Sistematização dos objetivos da pesquisa

A pesquisa se propõe a	analisar a narrativa das séries de TV “ <i>Grimm</i> ” e “A Sete Palmos”.
Para	identificar suas tramas narrativas.
Com a finalidade de	verificar como as tramas narrativas estruturam as séries de TV em questão.
O que me permitirá	compreender a estrutura narrativa das séries de TV “ <i>Grimm</i> ” e “A Sete Palmos”; identificar como suas tramas percorrem os episódios e assim, estabelecer diálogo com o conceito de complexidade de Mittell (2015) e apontar tendências nas narrativas seriadas fictícias na contemporaneidade.

Fonte: Elaborado pelo autor (2019), baseado na esquematização de pesquisa contida em Booth, Colomb e Williams (2005)

## 1.2 A ABORDAGEM METODOLÓGICA: Para uma justificativa do método

“Inumeráveis são as narrativas do mundo” (2011, p. 19), reconhece Barthes ao dar início à sua *Introdução à análise estrutural da narrativa*. A narrativa, segundo o autor, “pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias” (2011, p. 19). Para Barthes (2011), sob formas quase infinitas,

a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural; a narrativa está aí, como a vida (BARTHES, 2011, p. 19).

Uma primeira análise narrativa tem início com Aristóteles que, em sua “Poética”, analisa o *modus operandi* do poema mimético, conforme ressalta Paulo Pinheiro na introdução de sua tradução. Para Aristóteles (2015), a poética seria uma *Tékhne*, que distingue o homem do animal selvagem, o sem discurso, um conjunto de regras seguidas pelo poeta,

mas que também permitiria contemplar as partes envolvidas no processo de criação e em sua atribuição de valor.

Na “Poética”, o estudo Aristotélico da Tragédia, gênero a que o autor parece se ater mais demoradamente pelo que consta nos registros que chegaram à atualidade, apresenta uma divergente visão de Platão, e por isso, é de grande importância para os estudos literários, pois dá início aos mesmos. As críticas de Platão à *Odisseia* em *A República*<sup>10</sup> foram baseadas em sua busca pela definição da justiça que, ao se questionar sobre como deveria ser formado o guardião necessário para uma cidade ideal, alega que tal formação não poderia ser baseada na poesia homérica por eximir o homem de suas responsabilidades, atribuindo-as à vontade dos deuses.

A estrutura narrativa passa a ser tema de debate e diversos estudos dos formalistas russos, que fundaram o Círculo Linguístico de Moscou com o intuito de promover a linguística e a poética. Entre os precursores deste, costuma-se atribuir a Vladimir Propp com seu estudo sobre a morfologia dos contos de fadas<sup>11</sup>, a origem do termo “narratologia”, que tem por intuito o estudo da narrativa.

Diante da existência de uma infinidade de narrativas, Barthes (2011) reconhece a necessidade de uma teoria para estudá-las e logo, de um modelo para que sejam fornecidos princípios, pois

não se pode duvidar de que a narrativa seja uma hierarquia de instâncias. Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela ‘estágios’, projetar os encadeamentos, horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro (BARTHES, 2011, p. 27).

Ao estudar a significação no cinema, Metz (2014) também teoriza a respeito da narrativa. Para o autor, a narrativa tem um início e um fim e é tal característica que a permite se diferenciar do chamado mundo “real”, pois o narrado em si pode ter fim de modo variável, como reconhece o autor a existência de conclusões “suspensas” ou evasivas, construções em abismo, desenlace em forma de “parafuso-sem-fim”, entre outros, mas para ele, tais finais enriquecem a narração sem, no entanto, destruí-la, uma vez que “projetam no infinito é a informação imaginativa do leitor, não a materialidade da sequência narrativa” (METZ, 2014,

---

<sup>10</sup> PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

<sup>11</sup> PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.



p. 30), mas o fechamento da narração é uma constante. Assim, “um início, um final: quer dizer que a narração é uma sequência temporal” (METZ, 2014, p. 31) e,

uma narração é um conjunto de acontecimentos; são estes acontecimentos que são ordenados em sequência; são eles que o ato narrativo, para existir, começa por irrealizar; são eles enfim que fornecem ao sujeito-narrador seu necessário correlato: ele só se torna narrador porque os acontecimentos-narrados são narrados por ele (METZ, 2014, p. 37).

Para uma análise das estruturas narrativas, de modo a construir uma teoria, Barthes (2011) toma por analogia a linguagem. Do mesmo modo que a frase é composta por níveis, entre os quais o fonético, fonológico, gramatical e contextual, que se apresentam numa relação de hierarquia mediante a qual nenhum nível, por si só, produz significação, sua proposta distingue três níveis para a narrativa: o nível das funções, o das ações e o nível da narração.

Para Barthes (2011), são duas as grandes classes de funções: as distribucionais, que levam em consideração as correlações que um enunciado implica, como exemplo pelo autor citado da compra de um revólver que tem por correlato o momento em que o mesmo será utilizado, e as integrativas, que não se referem a atos complementares, mas aos “índices caracteriais concernentes aos personagens, informações relativas à sua identidade, notações das ‘atmosferas’, etc” (2011, p. 32). Nesse sentido, estas últimas são compreendidas à medida que se passa para um nível superior na narrativa e por isso denominam-se integrativas. Como esclarece Barthes (2011), os índices não remetem a uma operação subsequente na narrativa, a exemplo das funções distribucionais, mas a um significado.

Uma divisão ocorre entre as funções distribucionais, uma vez que, para Barthes (2011), algumas possuem menor importância que outras. O autor distingue entre as distribucionais, as funções cardinais, que constituem articulações na narrativa, e as catálises que, de menor importância, têm por função ocupar um espaço narrativo entre duas funções cardinais e, para assim serem denominadas, a ação a que se referem deve inaugurar ou concluir uma incerteza na narrativa.

Entre as funções integrativas, podem-se reconhecer índices que remetem a personagens, de modo a caracterizá-los de alguma forma, e outros que podem ser entendidos como informações na narrativa, que têm por intuito situar o espaço-tempo em que a mesma ocorre. Dessa maneira, “os índices têm pois sempre significados implícitos; os informantes,

ao contrário, não o têm, pelo menos no nível da história: são dados puros imediatamente significantes” (BARTHES, 2011, p. 35).

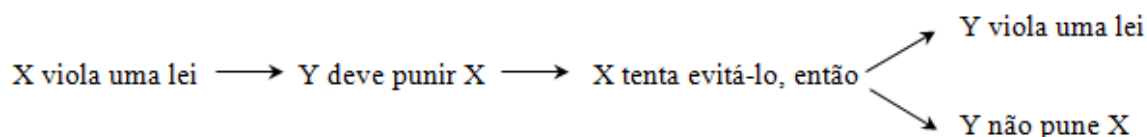
Barthes (2011) entende que na lógica funcional deste nível os índices e os informantes combinam-se livremente como, por exemplo, os traços característicos de um personagem à sua escolaridade, e as catálises e as funções cardinais, que também são denominadas de núcleos, relacionam-se por implicação, pois a catálise necessita de um núcleo. A estrutura narrativa reside primordialmente, para o autor, nas relações entre funções cardinais, uma vez que estas não podem ser suprimidas na narrativa. Assim, reconhece-se por “sequência” uma série lógica de núcleos, como acontece ao se “pedir uma consumação, recebê-la, consumi-la, pagá-la, estas diferentes funções constituem uma sequência evidentemente fechada, pois não é possível fazer preceder a encomenda ou fazer seguir o pagamento sem sair do conjunto homogêneo *consumação*” (BARTHES, 2011, p. 41, grifo do autor). Uma sequência é caracterizada por fechada quando o primeiro de seus termos tem um antecedente e o último termo é aquele que não possui mais consequente.

A rede de sequências que permanece interior ao nível funcional estrutura a narrativa para Barthes (2011) e é a partir dela que se passa para o nível seguinte, o das ações, pois em uma narrativa pode não haver relação sequencial entre episódios, mas certamente subsiste a relação pelo autor denominada de actancial, que se refere aos personagens.

Os personagens encorpam o segundo nível da análise estrutural da narrativa de Barthes (2011), denominado de nível da ação, que remete à perspectiva destes de serem analisados por suas ações na narrativa, um modelo que é proposto por Todorov (2013) e retomado por Barthes (2011) que se resume a identificar na narrativa o sujeito e as relações por meio das quais eles podem se engajar, constituindo assim os predicados de base de Todorov (2013), amor, comunicação e ajuda, submetidos às regras de derivação, que dão conta de demais relações, e de ação, quando se descreve a transformação destas no decorrer da história.

Pela análise dos contos de Decâmeron, de Boccaccio, tomando por base o conceito literário de intriga, Todorov (2013) objetiva propor um número de categorias que pode servir àquele que identifica e descreve intrigas. Nesse sentido, pela relação que os personagens desenvolvem entre si, em seu estudo caracterizados pelas letras X e Y de modo a torná-los semelhantes perante todos os contos, mas diferenciando-os entre si, o autor chega às implicações:

Quadro 2 – Quadro sintético do nível das ações segundo Todorov (2013)



Fonte: Elaborado pelo autor (2019), baseado na estrutura narrativa proposta por Todorov (2013)

Da relação esquemática, Todorov (2013) conclui que a unidade mínima da intriga se deixa representar por uma oração; que os agentes X e Y podem servir de sujeito e objeto da oração e que o predicado apresenta um verbo que designa uma ação que modifica a ação precedente. Além do mais, o autor analisa que as ações podem ter uma forma positiva ou negativa e, pela ausência da proposição “Y deve punir X”, Todorov (2013) atribui tal ocorrência como característica de fábulas, gênero por meio do qual se descreve um exemplo a ser seguido, uma conduta moral. Assim, pelo que se observa do estudo do autor, como os personagens necessitam do discurso, sua significação é dada pela integração ao nível seguinte.

O terceiro nível que compõe uma obra narrativa, por Barthes (2011), é o nível da narração. Como compreendida pelo autor, a narrativa é composta em seu interior por uma função de troca, na qual há um doador e um beneficiário. Além disso, a mesma é um objeto, por meio do qual se comunica: a narrativa é narrada e o é para alguém. Barthes (2011) não se ocupa, no entanto, da motivação do narrador nem dos possíveis efeitos da narração sobre o leitor, mas do código por meio do qual ambos são significados na narrativa.

Assim, os signos do leitor são reconhecíveis quando o narrador informa fatos que ele conhece e que não haveria, pois, sentido algum em relatar para si mesmo, e os signos do narrador, que são imanentes à narrativa, podem ser de dois tipos: “pessoal” e “apessoal”. Barthes (2011) entende ser necessário reescrever a narrativa para diferenciá-los. Assim, ao reescrever uma passagem, se a mesma não necessita de uma alteração no discurso que não seja uma troca de pronomes, esta pertence a um sistema de “pessoa”. É o que ocorre quando o narrador fala pela personagem, podendo este assumir a fala e dizê-la em primeira pessoa. Um enunciado narrativo que exprime incerteza, ao qual não poderia ser dito ou não é confirmado pela personagem, se refere a um sistema “apessoal”.

Dessa forma, o nível da narração “é pois ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada sobre seu doador e seu destinatário” (BARTHES, 2011, p. 53). Barthes (2011) distingue neste nível as formas do discurso, ou seja, os modos de intervenção do autor, a codificação dos

começos e fins de narrativas, a definição dos diferentes estilos de representação, o estudo de “pontos de vista”, entre outros possíveis.

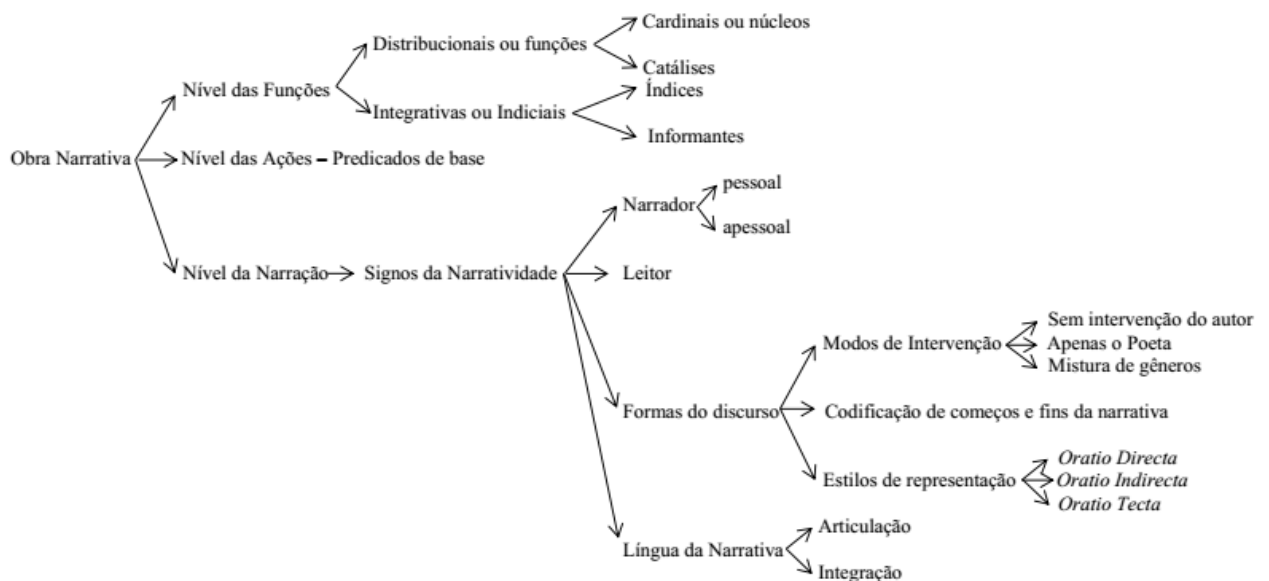
A instância última na análise da narrativa é o nível narracional, visto que, para além dele, conforme explica Barthes (2011), se infringe o “objeto-narrativa”, uma vez que seu fundamento na análise que empreende é a imanência, o que equivale a dizer que seria, para tanto, necessário outro sistema para análise, de cujos termos não se encontrariam na narrativa, mas em outros elementos, como ocorreria por exemplo, tomando-se um sistema social para análise em fatos históricos. Nesse sentido, essa limitação da análise em se ater ao discurso é conhecida como “situação narrativa”, um “conjunto de protocolos segundo os quais a narrativa é consumida” (BARTHES, 2011, p. 54).

A “situação narrativa” é codificada em nossa sociedade, de modo que os procedimentos de narração são camuflados, o que lhes imprime uma naturalização. Dessa forma, cabe ao nível narracional um duplo movimento: “contíguo à situação narrativa (e por vezes mesmo incluindo-a), ele abre sobre o mundo onde a narrativa se desfaz (se consome); mas ao mesmo tempo, coroando os níveis anteriores, ele fecha a narrativa” (BARTHES, 2011, p. 55). Por esse movimento, Barthes (2011) compara a situação narrativa com a língua falada, e como esta, também possui dois processos: uma articulação e uma integração.

No processo de articulação, a forma da narrativa distende signos e insere expansões, como se nota no gênero suspense, que geralmente mantém uma sequência aberta enquanto fornece uma inacabada. Em seu processo de integração, ilustra-se a reunião de elementos que, em nível mais baixo na hierarquia narrativa, foram uma vez separados. Dessa forma, a integração promove a significação, direciona o sentido necessário impedindo oscilações, pois há um princípio que a rege, a isotopia: ela orienta a compreensão de elementos descontínuos, contínuos e heterogêneos.

Descrita a análise estrutural da narrativa como proposta por Barthes (2011), pode-se esquematizá-la, para melhor compreendê-la, em um quadro sintético, como o Quadro 3:

Quadro 3 – Quadro sintético da estrutura narrativa segundo Barthes (2011)



Fonte: Elaborado pelo autor (2019), baseado na análise da estrutura narrativa proposta por Barthes (2011)

Assim, a presente pesquisa, de cunho **qualitativo**, tem por **corpus** as séries de TV “*Grimm*” e “*A Sete Palmos*”. A **metodologia** empregada é a narratologia e tem em Barthes (2011) a explicitação e fundamentação de seu método, que pode ser compreendido como teórico-metodológico tendo-se em vista o caráter altamente teórico de sua análise. A pesquisa, também bibliográfica, segue a exposição metodológica de Stumpf (2009). Para a autora, a pesquisa bibliográfica trata-se do planejamento inicial de qualquer trabalho de pesquisa, percorrendo o mesmo em todas as suas etapas, identificando informações e selecionando documentos pertinentes à temática em questão para posterior relato.

No presente estudo, adaptou-se a análise estrutural da narrativa de Barthes (2011). Nesse sentido, a aplicação do método narratológico consistirá, em um primeiro momento, na decomposição dos episódios das séries de TV a serem analisadas em suas tramas ou linhas narrativas constitutivas, para então identificar nestas as correspondências que estabelecem com as funções narrativas elucidadas por Barthes (2011) e a maneira pela qual elas se articulam de modo a estruturar as séries de TV.

Embora a estrutura narrativa por Barthes (2011) desenvolvida seja, em seu próprio percurso, aplicada a obras literárias de modo a elucidá-la, o mesmo não invalida o método para aplicação em um produto audiovisual, pois, resguardadas as especificidades de cada

meio, no decorrer de sua constituição, o autor define narrativa como “presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades” (BARTHES, 2011, p. 19), podendo ser sustentada por formas quase infinitas. Daí que a aplicação do método se justifique nesta pesquisa.

Nesse sentido, no capítulo que se segue, para atingir o objetivo geral da pesquisa, ou seja, compreender a estrutura narrativa das séries de TV “*Grimm*” e “A Sete Palmos” e determinar de que modo estabelecem um diálogo com o conceito de complexidade narrativa de Mittell (2015), percorrendo os objetivos específicos relatados em síntese no Quadro 1, apresenta-se uma discussão recorrente no meio televisivo a respeito das séries de TV, reconhecidas como dotadas de alta qualidade em contraste com um meio que em geral, não se atribui qualidade, por vezes denominado de “vasto deserto”. A apresentação de tal discussão tem por intuito situar o lugar que as séries de TV têm adquirido no meio televisivo, enquanto produto cultural, suscitando debates e estabelecendo diálogos com outras artes e meios, bem como analisar a televisão como meio de comunicação.

No capítulo seguinte, intitulado “No rastro da complexidade”, procura-se reunir e discutir criticamente algumas noções de complexidade, mais para que se apresente uma construção em torno dos discursos de tal conceito, que percorre distintas áreas e entre os quais podem influenciar uns aos outros, do que para o estabelecimento de um percurso histórico, o qual foge aos propósitos desta pesquisa, uma vez que se centra no conceito de complexidade de Mittell (2015). Nesse sentido, recorre-se à “Poética”, o estudo aristotélico de composição do poema, como uma primeira apresentação de uma concepção de complexidade narrativa que, para Aristóteles (2015), ocorre em uma das partes da tragédia, o que torna necessário um breve estudo sobre esse modo de composição. As concepções de complexidade de Morin (2011), Johnson (2012) e Jost (2017) também são discutidas de modo a estabelecer diferenças com a de Mittell (2015).

Em “A complexidade em questão”, último capítulo da presente pesquisa, analisa-se as narrativas das séries de TV “*Grimm*” e “A Sete Palmos”, em um primeiro momento, compreendendo-as como subgêneros televisivos, no intuito de destacar suas características e posteriormente, decompondo seus episódios em linhas narrativas a serem analisadas em termos das funções que desempenham à luz de Barthes (2011), de modo que se estabeleça o caráter de sua estrutura narrativa para que assim se possa compreender como suas estruturas dialogam com o conceito de complexidade narrativa de Mittell (2015), verificando se o

argumento central de que o entrelaçamento de tramas não descreve, em totalidade, a estrutura narrativa das séries de TV em questão se mantém ou não.

## 2 COMUNICAÇÃO, MÍDIA E CULTURA

O slogan “*It’s not TV. It’s HBO*” (Figura 1), veiculado a partir de 1996 pela *Home Box Office*, a HBO, sendo substituído apenas em 2009 mas retomado em 2011, vinculava à imagem da emissora uma noção da qualidade e diferenciação que poderia ser encontrada em seus produtos que, a essa época, consistiam de um direcionamento por parte da emissora em investir em produções originais de dramas com uma hora de duração. A esse respeito, nota-se ao final da década de 1990 e começo dos anos 2000 a coexistência de programas exibidos na grade da emissora que viriam a se tornar sucesso de crítica e de público, como “*Oz*” (Tom Fontana, 1997-2003), “*Família Soprano*” (David Chase, 1999-2007), “*A Sete Palmos*” (Alan Ball, 2001-2005) e “*The Wire*” (David Simon, 2002-2008).

Figura 1 – Slogan da emissora de TV a cabo HBO



Fonte: Site Mundo das marcas (2006)

Mais que um posicionamento, a investida em dramas originais consistia em uma necessidade, conforme observa Martin (2014) que relata os bastidores do processo criativo de séries de TV norte-americanas. A transmissão de eventos esportivos que não eram comercializados constituiu uma parcela importante da grade de programação da HBO na década de 1970 e assim continuaria nas décadas seguintes, mas a partir dos anos 1980, com cerca de quatro milhões de assinantes e recebida por mil sistemas locais de transmissão via a



cabo por todo os Estados Unidos, a maior dificuldade da emissora era preencher 168 horas semanais com conteúdo para se manter no ar em tempo integral.

Assim, dois problemas são destacados por Martin (2014) como comuns às TV's a cabo, um decorrendo do outro. O primeiro deles era a constante repetição de filmes de Hollywood, o que culminava no chamado “fenômeno ioiô”, designando o ato dos consumidores de assinar e cancelar assinaturas, e a dependência da emissora com o fornecimento de filmes dos estúdios de cinema. Nesse sentido, tudo o que se apontava como futuro promissor para as emissoras de TV a cabo era a produção de uma programação original.

Na compreensão de Martin (2014), a HBO, em sua investida em conteúdo próprio, inaugurou uma transformação no meio televisivo que se deve, em parte, a Tony Soprano, personagem icônica da série de TV “Família Soprano” que, na visão do autor, seria de certa forma referenciada em séries posteriores, a exemplo de “*The Shield*”, exibida de 2002 a 2008 pelo canal FX, o *Fox Extended Networks*, que a despeito de apresentar um chefe careca, gordo e cheio de defeitos, era carismático, além de repercussões na própria emissora, impulsionada com o sucesso dos Sopranos, como o retrato de uma América com policiais corruptos em “*The Wire*” e a representação do cotidiano de uma família disfuncional em “A sete palmas”.

A representação de uma América corrupta em “*The Wire*” é ainda mais ilustrativa da transformação no meio televisivo impulsionada pela produção de dramas da HBO. Caracterizada pela crítica como um show “anti-policial” e descrita de diferentes maneiras pelo criador<sup>12</sup>, David Simon, “como ‘uma tragédia grega para o novo milênio’, com instituições escleróticas desempenhando o papel de deuses insensíveis, indiferentes; como uma história sobre ‘o triunfo do capitalismo sobre valores humanos’; e como uma crônica do ‘declínio do império americano’”<sup>13</sup>, a série é uma das mais analisadas por acadêmicos da área de humanas, além de ter se tornado conteúdo de cursos e seminários como acontece na Universidade de Harvard<sup>14</sup>.

Para além de um posicionamento, o *slogan* da HBO refletia também uma crença comum direcionada ao meio televisivo: a TV não tinha qualidade. Nesse aspecto que residiria,

---

<sup>12</sup> Em reportagem do jornal britânico The Guardian, “The Wire, 10 years on: ‘We tore the cover off a city and showed the American’s dreams was dead’”, por Dorian Lynskey na edição digital de 06 de março de 2018.

<sup>13</sup> “as ‘Greek tragedy for the new millennium,’ with sclerotic playing the role of callous, indifferente gods; as a story about ‘the triumph of capitalismo over human value’; and as a chronicle of ‘the decline of the American empire’?”.

<sup>14</sup> Dados de acordo com reportagem do jornal O Globo, “‘The Wire’, a série que conquistou as ciências sociais”, por Bolívar Torres na edição digital de 29 de novembro de 2014.

de acordo com Martin (2014), a construção da reputação da HBO, ou seja, pela declaração de não ser TV. Em adição às temáticas pouco usuais no meio televisivo que envolviam o telespectador, “desafiando-o emocionalmente a investir, eventualmente torcer e até amar uma gama de personalidades criminosas cujos delitos acabariam incluindo tudo” (MARTIN, 2014, p. 21), a menor quantidade de episódios por temporada com duração de uma hora cada, algo incomum no meio e que caracterizaria as produções da emissora, resultavam em mais atenção a cada episódio, o que permitia histórias mais focadas e uma maior liberdade criativa.

A expressão “televisão de qualidade” já indicava as baixas expectativas de que algo produzido na televisão fosse considerado bom. Segundo Martin (2014), a caracterização do meio televisivo como um vasto deserto, uma zona morta artística, era decorrente de ter se tornado um meio de comunicação de massa a partir de 1954, com 56% dos norte-americanos detentores de um aparelho de televisão que, no início da década de 1950, era considerado uma tecnologia elitista devido ao seu alto custo em comparação com o salário médio da época. Mas o que quer dizer uma televisão de qualidade?

## 2.1 A questão da televisão de qualidade

“Como falar da qualidade?”<sup>15</sup>, perguntava François Jost, professor e pesquisador da Université Sorbonne Nouvelle, na abertura de um colóquio organizado por ele mesmo. O evento, que ocorreu em Paris entre os dias 12 e 14 de setembro de 2012, foi intitulado “O que é uma televisão de qualidade?”<sup>16</sup>. Na tentativa de responder a essa pergunta, Jost (2013) observa que a recusa por parte de profissionais, acadêmicos e do público em debater a questão da qualidade televisiva demonstrava apenas sua dificuldade: “afinal de contas, a recusa ao debate, como a recusa de um cavalo diante do obstáculo, não é um indício de sua inutilidade, mas somente de sua dificuldade”<sup>17</sup> (2013, p. 283).

Para discutir essa questão, o que Jost (2013) propôs à época da abertura do evento foram caminhos por ele caracterizados de transversais: o primeiro seria histórico e cultural, consistindo em observar como nascem os debates sobre a qualidade e o segundo, em esclarecer como se insere normas dentro de uma ideia de comunicação televisual “que

---

<sup>15</sup> “Comment parler de la qualité?”.

<sup>16</sup> “Qu’est-ce qu’une télévision de qualité?”.

<sup>17</sup> “après tout, le refus de débat, comme le refus d’un cheval devant l’obstacle, n’est pas l’indice de son inutilité, mais seulement de sa difficulté”.

privilegia seja o produto televisual como uma entidade isolada seja um dos atores desta comunicação”<sup>18</sup> (2013, p. 284).

A primeira consideração é que a qualidade não se trata de uma propriedade constitutiva de bens culturais que se possa definir, a exemplo das regras de um jogo ou de um esporte, mas a justaposição de uma norma. Assim, a dificuldade teórica de se definir a qualidade relativa à televisão consiste em não atribuí-la ao programa em si:

Que ela o reivindique ou não, toda definição de qualidade é normativa: que eu julgue a retransmissão ao vivo dos jogos olímpicos boa ou ruim não eleva em nada o caráter constitutivo do ao vivo, a saber a simultaneidade do evento e da difusão. A dificuldade teórica é por isso a de não essencializar esse julgamento em atribuí-lo ao próprio programa, mas de colocar em evidência o terreno do julgamento, a norma<sup>19</sup> (JOST, 2013, p. 284).

Dessa forma e seguindo a definição do filósofo e historiador Georges Canguilhem<sup>20</sup>, Jost (2013) explica que uma norma não se trata da possibilidade de uma referência que foi instituída ou escolhida como expressão de uma preferência e como instrumento de uma vontade de substituição de um estado de coisas satisfatórias a um estado de coisas decepcionantes. A essa vontade de substituição é que Jost (2013) afirma caracterizar perfeitamente a questão da qualidade no meio televisivo.

Na França, segundo o autor, o debate surgiu no momento em que os canais de televisão pública adquiriram autonomia, o que data de 1974, quando a ORTF, o Ofício de televisão e Rádio Francesa<sup>21</sup>, se dividiu em três emissoras: a Televisão Francesa 1, TF1; a Antena 2, A2 e a França Regiões 3, FR3. Assim, houve a necessidade de repartir o dinheiro público entre as três e apesar de ainda públicas, mas independentes nesse momento, a concorrência que surgia era algo novo.

Nesse sentido, foi introduzido na legislação sobre a repartição dos recursos um coeficiente em função de dois elementos: o índice de escuta<sup>22</sup> e o índice de qualidade. É a esse respeito que Jost (2013) sinaliza ter se iniciado a discussão sobre a qualidade na França, uma

---

<sup>18</sup> “qui privilégie soit le produit télévisuel comme une entité isolée soit l’un des acteurs de cette communication”.

<sup>19</sup> “Qu’elle le revendique ou non, toute définition de la qualité est normative: que je juge la retransmission en direct des Jeux Olympiques bonne ou mauvaise n’enlève rien au caractère constitutif du direct, à savoir la simultanéité de l’événement et de la diffusion. La difficulté théorique est donc de ne pas essentialiser ce jugement en l’attribuant au programme lui-même, mais de mettre en évidence le terrain du jugement, la norme”.

<sup>20</sup> A definição em questão, como Jost (2013) faz referência no artigo, se encontra na obra “Le Normal et le pathologique”, de Georges Canguilhem. No Brasil, a obra foi traduzida pela editora Forense Universitária com o título “O Normal e o patológico”.

<sup>21</sup> “L’ORTF – l’Office de télévision et de radio française”.

<sup>22</sup> Como se deduz do que segue no artigo de Jost (2013), o índice de escuta remete à quantidade de telespectadores, a audiência propriamente dita.

vez que os índices não tinham pesos iguais, o de qualidade era três vezes maior que o de escuta, “em suma, nos escolhíamos à época a qualidade do programa ao invés da quantidade dos telespectadores” <sup>23</sup> (2013, p. 285). Assim, o autor ressalta que em um sistema público, como é o caso francês, a qualidade se porta como uma muralha contra uma concorrência que se preocupa unicamente com o índice de escuta, ou seja, com a busca de audiência, e passa a analisar os critérios que corresponderiam ao índice de qualidade.

Para fins comparativos, Jost (2013) observa que, ao contrário da televisão francesa, a televisão pública americana, PTV, que segue a legislação do “Serviço Público de Radiodifusão” <sup>24</sup>, PBS, se define por oposição aos canais comerciais, com uma ênfase a programas educativos. Dessa maneira, a expressão de qualidade no que se refere à programação repousa sobre um paradigma no qual se opõem dois públicos: “de um lado, ‘a maior parte do público’ e o público dos estudantes ou da comunidade (o primeiro se explica pela presença de uma verdadeira televisão escolar com seus cursos à distância); de outro, duas atitudes ‘para entreter’ e ‘para aprender’” <sup>25</sup> (JOST, 2013, p. 287). Assim, em 1972, a PBS dividiu a grade de programação da televisão pública em três partes: 20% em negócios públicos, 40% em programas culturais e 40% em programas voltados para o público infantil.

Recorrendo a pesquisas e examinando manchetes de reportagens, Jost (2013) salienta que tal divisão na grade de programação é bem recebida pela imprensa, mas o mesmo não acontece com o público<sup>26</sup>, do qual 67% considera que a PBS é principalmente educacional, contra 13% que assim considera a televisão comercial. No entanto, 39% considera também que a televisão pública se dirige a pessoas mais cultas contra 17% que têm essa percepção da televisão comercial. Ainda de acordo com o estudo, a televisão pública não se diferenciaria da comercial em razão de programas voltados para a minoria, o que o leva à conclusão de que a medida da grade de programação estabelecida pela PBS não é reconhecida.

Para Jost (2013), o ponto forte da televisão pública ser a educação reside em sua dupla origem, “a uma só vez contra um sistema, a televisão comercial, e por uma missão, a educação” <sup>27</sup> (2013, p. 288), além de ser uma consideração geral que os defeitos da televisão comercial afetam as crianças. Assim, o autor conclui que se opor ao peso da publicidade

---

<sup>23</sup> “en somme, on choisit à l’époque la qualité du programme contre la quantité des téléspectateurs”.

<sup>24</sup> “Public Broadcasting Service”.

<sup>25</sup> “d’une part ‘the largest public’ et le public des étudiants ou de la communauté (le premier s’expliquant par le présence d’une véritable télévision scolaire avec ses cours à distance); d’autre part deux attitudes ‘to entertain’ et ‘to learn’ ”.

<sup>26</sup> A pesquisa a que o autor se apoia é o estudo de Louis Harris, que data de 1971, intitulado “The viewing of Public Television e que consta nos arquivos da Universidade de Maryland, coleção 1 série 2/Box 4.

<sup>27</sup> “à la fois contre un système, la télévision commerciale, et pour une mission, l’éducation”.

parece se constituir como uma garantia de qualidade na televisão pública americana e desse modo, a qualidade se definiria por uma restrição ao alcance dos programas, que correspondem a três setores: “As Artes, subdivididas em relações humanas e esportes, Educativo (formal e informal) e Negócios Públicos. Em compensação, tudo que se relaciona diretamente ao entretenimento é excluído”<sup>28</sup> (2013, p. 289).

A TV Brasil é destacada pelo autor que, operando de modo semelhante à PBS, se define por oposição a um modelo de televisão comercial e por excluir o entretenimento da descrição de suas missões. No entanto, a emissora se dedica de modo preponderante à cidadania com intuito de consolidar a comunidade culturalmente pela valorização da cultura de cada Estado. Tal compromisso, de acordo com a análise de Jost (2013), também é uma promessa da TV Globo, que reconheceria a diversidade geográfica do país refletindo-a em sua programação.

Nesse sentido, a diferença entre as concepções de identidade brasileira para as emissoras residiria na ficção pela TV Globo que, como Jost (2013) aponta, obtém índices de audiência consideráveis e constitui uma de suas categorias de gênero, entre as quais não constam emissões de documentário e na TV Brasil, nos gêneros do real<sup>29</sup>, que teriam o cuidado de unir o público em torno da diversidade cultural do país, como se observa em sua grade de programação: “as telenovelas são completamente ausentes, e os filmes de ficção não ocupam mais que 7,8%. A partir das 20 h, se encadeiam os debates, os documentários, as revistas. (...) Os esforços do canal por documentários são de outra importância”<sup>30</sup> (JOST, 2013, p. 291).

Dessa comparação entre as emissoras brasileiras, Jost (2013) conclui que a ficção no Brasil é um vetor de aprendizagem, os gêneros do real são dotados de uma qualidade superior e a qualidade no meio televisivo se identifica a uma batalha entre os mundos real, fictício e lúdico. A qualidade que se associa à HBO decorreria, para o autor, de um processo semelhante ao que ocorre entre as emissoras brasileiras, não contra um sistema comercial em si mesmo, mas no de uma construção contra o que o sistema impede: a grosseria, a representação das cenas de sexo.

---

<sup>28</sup> “The Arts, subdivisé en Human relations and sport, Educative (formal and informal) et Public Affairs. En revanche, tout ce qui relève directement de l’entertainment est exclu”.

<sup>29</sup> Para Jost (2007), os gêneros do real dizem respeito ao mundo real, o que significa que “o primeiro reflexo do telespectador é determinar se as imagens falam do mundo ou não” (2007, p. 62).

<sup>30</sup> “les telenovelas en sont complètement absentes, et les films de fiction n’en occupent que 7,8%. A partir de 20 h, s’enchaînent des débats, des documentaires, des magazines. (...) Les efforts de la chaîne pour le documentaire sont d’ailleurs importants”.

Assim, a qualidade televisiva obedeceria a alguns critérios, como se faz notar pela análise de Jost (2013) da TV na França, Estados Unidos e Brasil, sendo que, um primeiro critério seria a conformidade à legislação ou aos compromissos assumidos pelas emissoras em sua lista de missões. A questão da autoria também se configuraria como um critério, uma vez que ao seu redor são construídos argumentos contra a própria ideia de qualidade que destacam uma noção de que “qualidade e televisão são dois termos irreconciliáveis e dão por prova que a televisão não tem autor”<sup>31</sup> (JOST, 2013, p. 293).

Nesse sentido, as séries de TV têm comprovado com ênfase uma autoria televisiva, até mesmo na divulgação de suas novas produções, que remetem a sucessos anteriores de seus criadores, o que configura, para além de um índice de qualidade, uma promessa de qualidade. De fato, como Martin (2014) observa, surge no meio a figura do autor-*showrunner*, um termo que designa o responsável por determinado programa de TV, acumulando as funções de produtor-executivo, roteirista e criador que, “diferentemente do que ocorre no cinema, seu poder de decisão e controle costumam ser maiores que os do diretor” (2014, p. 25). Isso se deve ao fato das séries de TV possuírem uma dinâmica de manter um grupo de roteiristas no qual cada um pode assumir a escrita de um determinado episódio, enquanto os demais trabalham nos roteiros dos seguintes e, assim, embora os episódios tenham autores diversos, o *showrunner* responde pelo desenvolvimento da série como um todo e, desse modo, o programa se torna associado ao seu nome.

Assim, além dos critérios que estabelecem uma qualidade no meio televisivo como os advindos da legislação, da carta de missões das emissoras e da autoria, Jost (2013) também reconhece que a maioria dos critérios do que se entende por qualidade reside no próprio produto audiovisual, sendo que dois tipos de argumentos são utilizados: “os argumentos extrínsecos, que se apoiam nos critérios externos aos produtos, os argumentos intrínsecos, que encontram esses critérios dentro dos próprios produtos”<sup>32</sup> (2013, p. 294).

Como atribuição extrínseca, o autor cita a frequência com que os programas televisivos são avaliados em função do gênero a que pertencem ou ao qual invocam, pois Jost (2007) compreende gênero como uma promessa<sup>33</sup>. Nesse sentido que o autor observa que a televisão norte-americana se apoia na “experiência shakespeariana” e na “obra-prima” teatral,

---

<sup>31</sup> “qualité et télévision son deux termes irréconciliables et en donnent pour preuve que la télévision n’a pas d’auteur”.

<sup>32</sup> “des arguments extrinsèques, qui s’appuient sur des critères extérieurs au produits, des arguments intrinsèques, qui trouvent ces critères dans le produit lui-même”.

<sup>33</sup> Isso se deve ao fato de os gêneros televisivos estabelecerem, para Jost (2007), uma relação com um dos mundos real, fictício ou lúdico.

legitimada primeiramente pela BBC em suas produções dramáticas, uma vez que a valorização de certos gêneros pode legitimar a qualidade. Desse modo que ele ressalta que, na televisão francesa, “as retransmissões de peças de teatro são, portanto consideradas como sendo em si, índices de qualidade, mesmo se, de fato, as peças escolhidas forem medíocres”<sup>34</sup> (JOST, 2013, p. 295). Como se nota, a noção de qualidade se vincula ao gênero da emissão e também à missão da emissora, levando-se em consideração que retransmissões de espetáculos constam na legislação da televisão pública francesa.

A qualidade de um produto televisivo também é legitimada por outras artes, como o cinema. A esse respeito, a negação no *slogan* da HBO de não ser TV encorajaria, para Jost (2013), que se completasse com algo como “Não é TV. Mas cinema”. Tal relação remeteria ao fato de produções televisivas serem inspiradas no cinema europeu moderno de nomes como Felini e Bergman, como o autor cita a série “A sete palmos”, baseando-se em estudo de Feuer (2007)<sup>35</sup>, e também devido a analistas da televisão advindos de estudos cinematográficos. Recentemente, com as plataformas de *streaming*, tem se tornado comum diretores altamente reconhecidos por suas obras cinematográficas produzirem para a TV.

Para Jost (2013), no entanto, a visão de uma legitimação da qualidade televisiva através de outras artes ou mídias considera que a qualidade não passa pela televisão em seu conjunto, permitindo assim que essa discussão se restrinja apenas a alguns gêneros, como as próprias séries de TV contemporâneas.

Quanto aos critérios intrínsecos, o autor recorre ao caderno de encargos televisivos da França, que os associa às possibilidades tecnológicas como o formato, a qualidade da imagem e do som, a distribuição e o desenvolvimento de uma oferta de serviços de comunicação ao público. No entanto, Jost (2013) observa que a norma técnica é variável e questionável, pois “hoje a câmera escondida é reivindicada pelos jornalistas como uma prova de autenticidade, também como uma prova de seriedade de sua investigação, mesmo que, mais frequentemente, ela não registre mais que imagens desfocadas, trêmulas e, talvez, difíceis de serem vistas”<sup>36</sup> (2013, p. 297).

---

<sup>34</sup> “les retransmissions de pièces de théâtre sont donc considérées comme étant en soi des indices de qualité, même si, dans les faits, les pièces choisies sont parfois médiocres”.

<sup>35</sup> FEUER, Jane. HBO and the concept of quality TV. In.: MCCABE, Janet; AKASS, Kim (Orgs.). **Quality TV: contemporary american television and beyond**. New York: I.B. Tauris, 2007.

<sup>36</sup> “aujourd’hui, la caméra cachée est revendiquée par les journalistes comme une preuve d’authenticité, comme une preuve aussi du sérieux de leur investigation, alors même que, le plus souvent, elle n’enregistre que des images floues, tremblantes et, parfois, difficiles à lire”.

Assim, apesar de se constituir, por vezes, com uma qualidade discutível no que diz respeito às imagens de reportagens, em especial a cobertura de eventos e catástrofes, o telejornalismo é apreciado “em função de sua capacidade de restituir os acontecimentos ou de sua ‘objetividade’, que não é outra além da anulação fantasmagórica da enunciação” <sup>37</sup> (JOST, 2013, p. 297).

Ao aspecto que se configura com a transmissão do telejornalismo, ou seja, o de parecer autêntico, Jost (2013) reconhece como mimesis, que invadiria também a apreciação da ficção, uma vez que o realismo não se julga pela realidade em si, mas por se referir aos enunciados da realidade. Do lado oposto, seria encontrada a valorização do estilo, a procura por uma coerência através de escolhas e significações nos programas televisivos.

O último critério levantado por Jost (2013) com relação à qualidade de um produto audiovisual é a criação e é nesse quesito que para o autor reside o ponto frágil da qualidade televisual, apontando duas maneiras de se abordá-la: pela originalidade dentro da criação, observando-se a relação de custo-qualidade e pela subordinação da qualidade ao conteúdo. Para elucidar tal problemática, Jost (2013) questiona se essas restrições seriam impostas a um pintor ou um musicista:

Pediríamos a um pintor ou a um musicista que obedecesse ao mesmo princípio? A Schoenberg ou à Berg para fazer uma música tonal? A um pintor abstrato para melhor representar o mundo? A um poeta para ser claro? Certamente que não. Isso mostra o quanto, para os nossos dirigentes atuais, que a televisão não faz parte das artes<sup>38</sup> (JOST, 2013, p. 300).

“O que fará um programa bom?”, questiona Jost (2013) ao fim de seu discurso, concluindo que a qualidade residiria no respeito aos compromissos assumidos pela emissora de televisão, assim como ao se inovar, a exemplo das séries americanas:

De um lado um programa que respeite os compromissos da rede, suas missões assim como suas obrigações. Mas também um programa que, recusando a simples serialização, tenda a inventar. Talvez uma invenção narrativa, como trazem as séries americanas, mas talvez também uma

---

<sup>37</sup> “en fonction de sa capacité à restituer les événements ou de son ‘objectivité’, qui n’est autre que l’annulation fantasmagorique de l’énonciation”.

<sup>38</sup> “Demanderait-on à un peintre ou à un musicien d’obéir au même principe? A Schoenberg ou à Berg de faire de la musique tonale? A un peintre abstrait de mieux représenter le monde? A un poète d’être clair? Bien sûr que non. Cela montre combien, pour nos dirigeants actuels, la télévision ne fait pas partie des arts”.



invenção estilística e nesta, qualquer que seja o gênero a que pertença o programa <sup>39</sup> (JOST, 2013, p. 303).

Como se faz notar, os critérios para a atribuição de qualidade a um produto televisual são diversos, para além de alguns deles também serem construídos sobre bases subjetivas e de difícil precisão, a exemplo do último critério ressaltado, a criação, na qual reside uma originalidade que imponha, talvez, uma questão tão problemática quanto a da própria qualidade. Não por acaso que François Jost (2013) reconheça à recusa ao debate como um índice de sua dificuldade.

No entanto, ainda que a questão da qualidade na televisão se imponha de alguma forma, o que ela significa é controverso e parece não avançar em alguma direção de modo a responder satisfatoriamente a questão que levanta. Ademais, a consideração de que a televisão é um meio sem qualidade, um vasto deserto, tem raízes mais profundas: o fato de ser um meio de comunicação de massa.

## 2.2 A televisão e os resquícios da Escola de Frankfurt

Em “A televisão levada a sério”, Arlindo Machado (2003) ilustra já no título um dos obstáculos a que uma análise do meio televisivo encontra, geralmente caracterizado como banal. A essa consideração, o autor acredita se tratar um duplo equívoco, pois a partir dela pode-se cogitar a possibilidade de que em outros meios não se encontraria nada banal, residindo à televisão tal exclusividade. No entanto, para Machado (2003), a banalização que se atribui a televisão decorre de uma mercantilização generalizada da cultura, notável também em *best sellers* e *blockbusters*. Assim, não se trataria de considerar a parte pelo todo, já que o autor distingue no meio “formas baixas de televisão”, embora não as defina ou exemplifique, mas de apresentar uma abordagem que leve em conta “a diferença iluminadora”, o que faria expandir as possibilidades no meio.

O fato de as pessoas passarem uma quantidade incalculável de horas à frente da tela da TV ao longo da vida contribuiria, de acordo com Jost (2007), para a constituição da visão por Machado (2003) ressaltada a respeito do meio televisivo, pois isso as permitiria acumular

---

<sup>39</sup> “D’abord un programme qui respecte les engagements de la chaîne, ses missions comme ses obligations. Mais aussi un programme qui, refusant la simple sérialisation, tente d’inventer. Ce peut-être une invention narrative, comme en apportent les séries américaines, mais ce peut-être aussi une invention stylistique et ce, quel que soit le genre auquel appartient le programme”.

opiniões e crenças de tal modo que, por se observá-la, fosse difícil enxergar nela um campo de estudos promissor. Certamente que para a formação de tal visão contribuiriam muitos programas populares que se apoiam no grotesco<sup>40</sup> como elemento constituidor, além de críticos do meio que enxergam neste apenas excesso de violência e cenas de sexo.

Outros obstáculos se põem a uma análise da televisão, como indica Jost (2007), a exemplo do método cinematográfico de estudos de imagens, sons e palavras como suficientes também para o meio televisivo e da própria efemeridade da mídia televisiva que, antes dos anos 60, não tinha todas as suas emissões guardadas para um posterior registro histórico da televisão, mas apenas as que recebiam *status* de obra, o que se excluía os programas de palco. Sobre o modelo cinematográfico de análise Jost (2007) explica não parecer adequado “à compreensão de uma mídia cuja característica essencial não é tanto a produção de obras, mas a articulação cotidiana da efemeridade de um fluxo na regularidade do tempo social” (2007, p. 26).

A mercantilização da cultura citada por Machado (2003) e os obstáculos a que estudos do meio televisivo se deparam, enumerados por Jost (2007) e ainda fortalecidos pela noção de alguns pesquisadores de ser a televisão uma “mídia vendida” e que se perde tempo analisando-a, têm raízes na Escola de Frankfurt, como reconhecem os autores, denominação que recebeu o conjunto de estudiosos sociais alemães que acreditavam ser a indústria cultural uma “fonte de embrutecimento”.

O conceito de Indústria cultural foi elaborado por Max Horkheimer e Theodor Adorno no contexto da Segunda Guerra Mundial, diante do fracasso da revolução social e da ascensão do nazismo na Europa e se remete à percepção dos pensadores às tendências de totalitarismo no seio dos regimes democráticos. Como explica Rudiger (2001), os autores defendiam que nas sociedades capitalistas “a população é mobilizada a se engajar nas tarefas necessárias à manutenção do sistema econômico e social através do consumo estético massificados, articulado pela indústria cultural” (2001, p. 133). Nesse sentido, os autores compreendem que o conteúdo cultural se vê aprisionado, acorrentando-se à ordem social dominante.

Para Horkheimer e Adorno, “a modernidade concebeu um projeto coletivo cujo sentido original era libertar o homem das autoridades míticas e das opressões sociais, ao postular sua capacidade de autodeterminação” (RUDIGER, 2001, p. 133). No entanto, como Rudiger (2001) esclarece, os progressos alcançados nos campos econômico, tecnológico e

---

<sup>40</sup> Como o definem Sodré e Paiva em *O Império do Grotesco*, o grotesco “é o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada” (SODRÉ, PAIVA. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002, p. 44).

científico acabaram por criar novas subordinações e é a esse respeito que os estudiosos intitularam a principal obra na qual tratam dessas questões de “Dialética do Iluminismo”, na qual elaboraram o conceito de Indústria cultural para designar o fato de um produto cultural ser distribuído para fins de consumo, se constituindo assim como a expressão que “designa uma prática social, através da qual a produção cultural e intelectual passa a ser orientada em função de sua possibilidade de consumo no mercado” (RUDIGER, 2001, p. 138).

Segundo Rudiger (2001), os bens culturais assim produzidos fizeram crer a Kracauer e Benjamin que o capitalismo criara, embora não fosse esse seu intuito, uma democratização da cultura com a distribuição em massa de seus produtos e assim, a burguesia não mais deteria privilégios culturais. A esse respeito que Benjamin desenvolve uma tese sobre a situação da obra de arte nesse contexto, intitulada “A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução”, ensaio no qual o autor defendeu a perda da aura das obras mediante sua reprodução em série, que as tornavam uma expressão do cotidiano. Para Benjamin, o caráter único que pertencia às obras de arte, que lhes conferia uma dimensão de culto, acabava por se diluir.

A visão de Kracauer e Benjamin era contestada por Adorno que, de acordo com Rudiger (2001), embora não negasse a democratização da cultura como consequência das técnicas modernas de reprodução, compreendia que tal democratização era condicionada e a revolução que se esperava desse processo, com a tomada de consciência das massas que passariam a dirigir os meios de produção desses bens, estava condenada, uma vez que os mesmos tinham finalidades orientadas pelo capitalismo.

Em referência a Escola de Frankfurt que Machado (2003) reconhece uma das duas formas que se tem analisado a televisão, distinguindo-as por modelo de Adorno e modelo de McLuhan. O primeiro corresponde a uma análise da televisão por Adorno, a partir de alguns textos, o que Machado (2003) observa se tratar de considerações que não partem de uma observação sistemática do meio, nem de critérios de seleção rigorosos, alegando que a análise era tendenciosa ao ter por objetivo demonstrar que a televisão não era boa: “Adorno dispara um ataque implacável à televisão sem de fato conhecer a televisão, sem dedicar uma pesquisa mais extensiva ao conjunto de propostas que a televisão estava apresentando naquele momento” (MACHADO, 2003, p. 18).

Por outro lado, o modelo de McLuhan a que o autor destaca considera a televisão como um meio bom por fornecer uma mensagem incompleta e fria, processos fragmentários abertos “e, ao mesmo tempo, uma recepção intensa e participante, por razões dessa espécie, a televisão nos proporciona uma experiência profunda, que em nenhum outro meio se pode

obter da mesma maneira” (MACHADO, 2003, p. 18). Não por acaso que as análises que tenham uma percepção da televisão como um meio “bom” levem o sobrenome de Marshall McLuhan, que definiu os meios como ambientes e para quem, de acordo com Machado (2003), em sua visão de comunicação, os meios foram concebidos como extensões do homem, eram tradutores de informações e se exprimiam por código, logo, não eram em si “ruins”.

Para Machado (2003), embora as visões sejam efetivamente diferentes, teoricamente elas se equivalem por considerarem em suas percepções a televisão como uma estrutura abstrata, um modelo genérico, “sem consequências significativas no nível dos programas e, pior ainda, sem nenhuma brecha para a ocorrência da diversidade e da contradição no âmbito da prática efetiva” (2003, p. 19). Assim, sua proposta é que também se pense a televisão

como o conjunto de trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios) que a constituem, assim como cinema é o conjunto de todos os filmes produzidos e literatura o conjunto de todas as obras literárias escritas ou oralizadas, mas, sobretudo, daquelas obras que a discussão pública qualificada *destacou* para fora da massa amorfa da trivialidade. O contexto, a estrutura externa, a base tecnológica também contam, é claro, mas eles não explicam nada se não estiverem referidos àquilo que mobiliza tanto produtores quanto telespectadores: as imagens e os sons que constituem a “mensagem” televisual (MACHADO, 2003, p. 19, grifo do autor).

A respeito das ideias que compuseram a Escola de Frankfurt, Rudiger (2001) explica que o termo Indústria cultural não se refere aos meios produtores, às técnicas de comunicação: “a televisão, a imprensa, os computadores, etc., em si mesmos não são a indústria cultural: essa é, sobretudo, um certo uso dessas tecnologias” (RUDIGER, 2001, p. 138), e que as observações dos pensadores da Escola não ocorrem por influência da mídia sob as pessoas, uma vez que estas também detêm, como fruto da economia de mercado, do avanço da tecnologia e da ciência, a disponibilidade de informações. Daí que Jost (2007) também credite a desvalorização da televisão a uma confusão entre os termos *média*, que significa mídia e *medium*, traduzido como meio: “condena-se a televisão (mídia), porque assistir passivamente às imagens (meio) seria uma atividade menos dignificante que outras (em primeiro lugar a leitura)” (JOST, 2007, p. 29).

Por Rudiger (2001), a cultura de massa foi criticada pelos pensadores da Escola de Frankfurt não por ser popular, como se tornou seu legado em muitas considerações das quais talvez resida na televisão e em seus programas algumas das mais injustiçadas, mas por seus

produtos conservarem “as marcas das violências e da exploração a que as massas têm sido submetidas desde as origens da história” (2001, p. 144).

Que as séries de TV norte-americanas, em expansão como produtos televisivos que não se restringem às barreiras continentais, façam sucesso e sejam associadas a uma qualidade superior ao que se exhibe no meio até então, ainda assim são parte do meio e constantemente também recorrem ao grotesco como elemento narrativo. De qualquer forma, é televisão.

### 3 NO RASTRO DA COMPLEXIDADE: para estabelecer as raízes da complexidade narrativa

Ao publicar, em 2006, um artigo intitulado “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea”<sup>41</sup>, Jason Mittell parece ter reavivado a questão da complexidade narrativa no meio televisivo, questão essa que tem percorrido diferentes estudos e áreas do conhecimento, como se nota, por exemplo, na defesa de Morin (2011) para a adoção de um pensamento complexo para o campo científico, pois para o autor, a adoção de um princípio de seleção e rejeição de dados constituiu um paradigma de simplificação que gerou a organização do pensamento ocidental desde o século XVII.

Apesar das considerações de Johnson (2012) sobre a cultura popular, que de acordo com o autor tem se tornado mais complexa ao proporcionar ganhos cognitivos, e das análises de Jost (2017), que reconhece novos usos da ficção e das obras que não se restringem à tela da TV, transformando a recepção em termos de profundidade, tem sido sob as por Mittell (2015) explicitadas que o meio acadêmico tem adotado como lupa para se analisar as séries de TV contemporâneas. No entanto, a discussão sobre uma complexidade narrativa é mais antiga e remonta ao estudo aristotélico da tragédia.

#### 3.1 A concepção aristotélica de complexidade narrativa

Na introdução de sua tradução da “Poética” de Aristóteles, o professor Paulo Pinheiro destaca o fato de que, apesar de ser considerada por grande parte de seus comentadores como uma obra incompleta e lacunar, constituída pelo que aparenta ser uma compilação de notas de aula, ainda assim a obra aristotélica se tornou fundamental, devendo ser compreendida, como o próprio nome sugere, “como uma discussão sobre o modo de composição do poema” (2015, p. 7).

Brandão (1976) também reconhece a incompletude da “Poética” e ressalta que a mesma ocorre em três sentidos: por se constituir de lições ministradas a discípulos, razão que explicaria algumas lacunas que seriam explicitadas oralmente; pela possível existência de

---

<sup>41</sup> MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. In.: **Velvet Light Trap**. University of Texas Press, Vol. 58, 2006, p. 29-40. A tradução do estudo de Mittell (2006) foi publicada no artigo: MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Trad. Andrea Limberto. **Matrizes**, São Paulo, Ano 5, nº. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

outras obras que a completariam por também se tratarem de questões literárias e pela suspeita, fundamentada no próprio texto de Aristóteles, de ser a “Poética” composta de dois livros, restando à contemporaneidade apenas um. O autor explica o caráter fundamental da obra, que lhe confere a importância adquirida e ainda relevante pelo fato de suscitar muitas discussões e interpretações:

Os problemas da *Poética* não se restringem a suas prováveis lacunas – alguns estudiosos chegam mesmo a considerá-las desprezíveis diante da riqueza de sugestões contidas na parte conservada – mas se concentram sobretudo na interpretação de numerosos conceitos nela emitidos (BRANDÃO, 1976, p. 43, grifo do autor).

A importância da “Poética” não parece ter se dado de imediato ou pelo menos a obra de Aristóteles (2015) não deve ter sido muito difundida à sua época, como observa Spina (1995) por Horácio, que não demonstra em sua obra, também poética, ter tido acesso à anterior aristotélica. Spina (1995) procura traçar os caminhos de difusão da “Poética” que, esquecida por vários séculos, se torna objeto de estudos e traduções a partir do Renascimento, constituindo-se por três fontes primordiais: de uma tradução para o siríaco no século VI, já sem a sua segunda parte, que corresponderia a uma teoria da comédia; traduzida posteriormente para o árabe, no século XI e os manuscritos Riccardianus 46 e o Parisinus 1741, do século X ou XI.

Embora discorra sobre a arte de modo geral, Aristóteles (2015) se detém de modo mais específico em relação à literatura, que constitui grande parte de suas considerações e análises. Nesse sentido, de acordo com Brandão (1976), “a *Poética* é essencialmente um tratado sobre a representação literária” (1976, p. 45, grifo do autor) e nela, destaca-se o estudo da tragédia, por meio da qual Aristóteles “busca a natureza típica do fenômeno literário” (1976, p. 48). Para o filósofo,

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (ARISTÓTELES, 2015, p. 71-73).

Assim, Aristóteles (2015) define a tragédia como uma arte mimética, uma vez que, para o autor, a mimesis é um procedimento artístico, atividade natural ao ser humano que nela se compraz.

A tragédia para Aristóteles (2015) é constituída de seis partes: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia, entre as quais o autor destaca ser o enredo a parte mais importante, entendendo-o como a trama dos fatos, a mimese de uma ação e distinguindo-o entre enredos simples e complexos. Tal distinção residiria no fato de mimetizarem ações, que também o são simples e complexas.

Dessa forma, a concepção aristotélica de complexidade reside no enredo, na presença ou não de reviravolta e reconhecimento, conforme explica:

Entendo por “simples” a ação que ocorre, como se definiu, de modo contínuo e uno, mas sem que se dê, no que tange à modificação da ação, reviravolta ou reconhecimento; por “complexa”, aquela em que a modificação se faz por meio ou do reconhecimento, ou da reviravolta, ou de ambas (ARISTÓTELES, 2015, p. 103-105).

Para Aristóteles (2015), a reviravolta “é a modificação que determina a inversão das ações, e essa deve se dar, retomando nossa fórmula, segundo o verossímil ou o necessário” (2015, p. 105) e o reconhecimento “é a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento, modificação que ocorre na direção da amizade ou da hostilidade, envolvendo a distinção entre o que diz respeito à prosperidade ou à adversidade” (2015, p. 105-107). Em ambas as definições, o exemplo a que Aristóteles (2015) recorre para ilustrar os conceitos é a *Édipo Rei*, obra de Sófocles<sup>42</sup>.

Dirigindo-se aos tebanos, Édipo questiona que receios carregam, assegurando-lhes que seu intuito é lhes socorrer, “se não me sensibilizassem vossas súplicas / eu estaria então imune a qualquer dor”, diz ele aos suplicantes. Um Sacerdote lhe responde que Tebas se encontra transtornada, assolada por mortes, abortos, pestes e febres e lhe pede que mais uma vez salve a cidade, já o tendo feito no passado, livrando-a do rei Cadmos, que cobrava juros altos.

Édipo afirma já ter tomado providência enviando Creonte, irmão de sua esposa, Jocasta, ao santuário de Febo<sup>43</sup>, para que assim saiba o que deve fazer para salvar a cidade. Ao retornar, Creonte revela a Édipo que o deus Apolo determinou que os assassinos de Laio,

---

<sup>42</sup> De acordo com Mário da Gama Kury em *A Trilogia Tebana* (Sófocles, 1990), *Édipo Rei* deve ter sido representada pela primeira vez em 430 a.C.

<sup>43</sup> Conforme nota de Kury (1990, p. 97), Febo é um dos epítetos de Apolo e quer dizer luminoso.



antigo rei de Tebas, tenham o castigo justo. Assim, Édipo procura por vestígios desse crime de modo a solucioná-lo e considera:

hoje tenho em minhas mãos / o mando anteriormente atribuído a Laio / e que são hoje meus seu leito e a mulher / que deveria ter-lhe propiciado filhos, / e finalmente que se suas esperanças / por desventura não houvessem sido vãs, / crianças concebidas por uma só mãe / teriam estreitado laços entre nós / (mas a desgraça lhe caiu sobre a cabeça), / por todos esses ponderáveis fundamentos / hei de lutar por ele como por meu pai (SÓFOCLES, 1990, p. 31).

Aconselhado por Creonte, Édipo consulta Tirésias, profeta mais próximo de Febo, único “que traz em sua mente a lúcida verdade”, como lhe informa o Corifeu, para que ele lhe revele os fatos. Mas Édipo, após insistir para que Tirésias lhe dissesse o que sabia, ouve deste ser ele o assassino que tanto procura e, diante de tal resposta, considerando-a um insulto, acusa Tirésias de se aliar a Creonte para chegarem ao trono, uma vez que foi este que o persuadiu a considerar o adivinho.

Devido à discussão com Creonte, que se sente ofendido com o rei que não lhe julga bem, Corifeu pede a Édipo que concorde que Creonte não teria motivações para cobiçar o trono. Jocasta, ao saber do desentendimento entre os dois, explica a Édipo que falham os oráculos, como falharam com Laio, que fora morto em encruzilhada e não como lhe disseram que ele seria, assassinado por seu filho, ao que reagiu Laio amarrando os tornozelos e as mãos da criança e ordenando que fosse lançado em um precipício.

A revelação de Jocasta a respeito do modo como Laio morreu deixa Édipo aflito, desejoso de interrogar o serviçal que contou à mulher os detalhes do ataque. Édipo explica a Jocasta ter sido insultado uma vez como filho adotivo e com a falta de confirmação de seus pais, consultara um oráculo que lhe havia dito que ele assassinaria seu pai e se casaria com sua mãe. Diante da predição, Édipo decidiu deixar Corinto e em sua rota, empurrado por um arauto e um passageiro que seguiam à frente de um carro em rumo inverso, ele lutou contra os guardas e matou o viajante que recebia a proteção.

Temeroso de que tenha na verdade matado Laio, Édipo recebe um mensageiro que acredita lhe trazer notícias favoráveis, revelando-lhe ser de Corinto e que, com a morte do rei Pôlibo, seus habitantes desejam tornar Édipo rei. O medo de que a profecia se cumpra, de matar seu pai e se unir a sua mãe, faz com que Édipo a exponha ao mensageiro, que lhe indaga: “Por que inda não te livrei desses temores, / senhor, se vim movido por bons

sentimentos?”. O mensageiro lhe diz que nada justifica seus receios, “Pois ouve bem: não é de Pôlibo o teu sangue!”.

Como exemplifica Aristóteles (2015) a respeito do ocorrido, “o mensageiro chega pensando que vai reconfortar Édipo e libertá-lo do pavor que sente em face de sua mãe, mas, à medida que revela quem de fato era Édipo, produz, justamente, o inverso” (2015, p. 105). Assim, não só a chegada do mensageiro provoca uma reviravolta, por esperar ele ser portador de boas novas quando na verdade torna a situação de Édipo ainda mais agravante, confirmando suas suspeitas, como também consiste em um reconhecimento, uma vez que fatos desconhecidos tornam-se conhecidos.

Os enredos simples não são exemplificados por Aristóteles na “Poética”, mas pode-se observar pela definição um exemplo em *Agamênon*, primeira das três peças que compõem *Oréstia*, de Ésquilo<sup>44</sup>. A peça tem início com o fim da guerra de Tróia e o retorno de Agamênon, esperado em Argos por sua esposa, Clitemnestra.

Como relata o Coro, ao partir para a guerra com seu irmão Menelau, que deseja se vingar de Páris, sedutor de sua esposa Helena, Agamênon segue o adivinho Calcas em sua interpretação das duas águias que devoravam uma lepre, na qual as aves de rapina seriam os reis e a lepre, Tróia. Ressentida com o presságio dos animais, a deusa Ártemis impediu, por meio da direção dos ventos, que os gregos tão logo partissem. O adivinho revela então a Agamênon o sacrifício que teria que fazer para a deusa: matar sua filha Ifigênia. “‘Será atroz o meu destino se resisto’, / falou o mais idoso dos dois reis; / ‘será atroz, também, matar a minha filha, / minha Ifigênia muito, muito amada, / adorno, encantamento do palácio meu’”, revela o ancião terem sido as palavras de Agamênon, que então a sacrifica.

Vitorioso, Agamênon retorna a Argos com Cassandra, filha de Príamo, como presa de guerra que lhe coubera como presente. Diante dos elogios e da insistência da esposa, que o recebe com festa, Agamênon entra no palácio pelo tapete cor de púrpura estendido pelas criadas a mando de Clitemnestra e lhe pede: “Cuida gentilmente / daquela jovem estrangeira no palácio”. Cassandra permanece de pé, imóvel mesmo após Clitemnestra ordenar-lhe que entre. Ela roga a Apolo e, dotada do dom da profecia, antes de entrar no palácio, prevê a morte de Agamênon, “Não! Não! O véu fatal que julgo ver / vem dela, companheiro de seu leito / e cúmplice do crime” e a sua própria, “e a mim me espera a espada de dois gumes / que sinto já em volta do pescoço”.

---

<sup>44</sup> Ésquilo é o mais antigo dos dramaturgos gregos. Nasceu em Elêusis, nas proximidades de Atenas, em 525 ou 524 a.C.

Quando as portas do palácio se abrem, os anciãos veem os corpos de Agamêmnon e Cassandra ao chão e Clitemnestra com o rosto e as mãos manchados de sangue. Ela se dirige a eles, dizendo-lhes contemplar “o resultado favorável de planos pacientemente preparados”. Confrontada pelo Coro que lhe diz que ela será banida e viverá sem pátria, Clitemnestra responde a motivação para o crime: “ele, sem escrúpulos, sem dó, / indiferentemente, como se lidasse / com algum irracional (e havia numerosos / em seus velosos, cuidadíssimos rebanhos), / sacrificou a sua própria filha – e minha”.

Mencionado por Clitemnestra como amigo fiel, Egisto aparece do interior do palácio, clamando a “luz do dia da justiça”, uma vez que Agamêmnon pagara então pelos crimes de seu pai, Atreu, senhor de Argos que, ao sentir seu poder ameaçado, expulsara Tiestes, seu irmão e pai de Egisto, recebendo-o depois como forasteiro e lhe servindo um prato com pedaços dos corpos de seus filhos retalhados. Tiestes, percebendo o que lhe fora oferecido e vomitando alguns pedaços que engolira, lança uma maldição sobre os Pelópidas que Egisto cumpre ao tramar com Clitemnestra a morte de Agamêmnon.

Os anciãos tentam agir contra Egisto, mas Clitemnestra os impede, “Não desencadeemos mais desastres!” e lhes diz que aceitem o muito sangue já derramado, retornando aos lares. Ao fim da peça, o Corifeu alerta Egisto: “Um deus há de guiar Orestes para cá!”, já anunciando que se encaminha mais uma vingança, dessa vez pelas mãos do filho de Agamêmnon.

Como se faz notar, a ação se desenvolve de modo contínuo e uno tal qual Aristóteles compreende, iniciando-se com o retorno de Agamêmnon a Argos e terminando com sua morte, reinando Clitemnestra e Egisto, o que constitui a unicidade a que Aristóteles se refere pela descrição de um único evento. A tragédia de Ésquilo não apresenta reviravolta, ou seja, alguma modificação que provoque inversão das ações, como se percebe com Cassandra, que prevendo seu destino aceita-o sem interrupção: “É meu destino... Vou, então, chorar lá dentro / por mim, por Agamêmnon... Basta desta vida” e nem mesmo a traição de Clitemnestra com Egisto poderia ser passível de reconhecimento por alguma personagem, de modo a configurar uma modificação que culminasse em conhecimento, uma vez que Agamêmnon morre tão logo chega e a própria Clitemnestra já havia dado sinais de conhecer insinuações quanto a esse respeito: “Não conheci prazeres vindos de outros homens / e nada sei de intrigas e maledicência”.

A “Poética” de Aristóteles só se afirmou após o movimento humanístico, período em que o pensamento de Platão ainda dominava a Itália pela influência dos gregos que haviam

fugido com a queda de Constantinopla, como esclarece Spina (1995). Assim, a estética clássica italiana do século XVI se basearia no manuscrito aristotélico que ganharia maior importância com a publicação de sua interpretação por Francesco Robortelli, em 1548, sendo a partir de então amplamente traduzida.

A concepção aristotélica de complexidade, dotada de reviravoltas e reconhecimentos, bem como a “Poética” como um todo, serviu de orientação para a composição de obras para além da análise crítica de obras, passando a compor, a partir do surgimento do cinema, técnicas de produção de roteiros, estruturados em atos aristotélicos, o que dificulta, na contemporaneidade, a compreensão e classificação de uma narrativa como complexa a partir de sua concepção.

### 3.2 A concepção científica de complexidade

Em defesa da adoção de um pensamento complexo para o campo científico, Morin (2011) explica que qualquer que seja a área de conhecimento, esta se constitui por seleção e rejeição de dados. Nesse sentido que, como exemplifica, a visão heliocêntrica de Copérnico cedeu lugar à geocêntrica de Ptolomeu por um princípio de seleção de dados que culminou em uma mudança de visão de mundo sem que, no entanto, houvesse mudança de seus constituintes:

os geocêntricos rejeitavam como não significativos os dados inexplicáveis segundo sua concepção, enquanto que os outros se baseavam nestes dados para conceber o sistema heliocêntrico. O novo sistema engloba os mesmos constituintes do antigo (os planetas), utiliza com frequência os antigos cálculos. Mas a visão do mundo mudou totalmente. A simples permutação entre Terra e Sol foi muito mais do que uma permutação, já que foi uma mudança do centro (a Terra) em elemento periférico e de um elemento periférico (o Sol) em centro” (MORIN, 2011, p. 10).

Esse princípio de seleção e rejeição de dados que, segundo Morin (2011), gerou a organização do pensamento científico ocidental desde o século XVII, é reconhecido pelo autor como um paradigma de simplificação. Morin (2011) destaca que foi graças a esse modo de organização que foram possíveis os maiores avanços no campo do conhecimento científico e no da reflexão filosófica, mas ressalta que suas consequências prejudiciais só apareceram em meados do início do século XX.

A consequência prejudicial a que Morin (2011) se refere é a redução, no emaranhado de coisas que constituem uma área de conhecimento, de sistemas complexos a simples, uma hiperespecialização que, para o autor, devia “despedaçar e fragmentar o tecido complexo das realidades, e fazer crer que o corte arbitrário operado no real era o próprio real” (2011, p. 12). Tal atitude, a que Morin (2011) denomina de pensamento simplificador, não seria capaz de conceber o uno, o múltiplo, uma vez que anularia a diversidade em sua consideração inicial ou agiria por justaposição ao não conceber a unidade.

Um ponto crucial por Morin (2011) destacado a respeito da simplificação do pensamento, com vistas a um conhecimento específico, são as brechas no quadro epistemológico da física clássica, caracterizadas pelo autor como “rachaduras e fendas em nossa concepção de mundo” (2011, p. 18). As brechas a que Morin (2011) se refere são a microfísica, ou física de partículas e a macrofísica, ou seja, a física que se destina aos corpos celestes. De fato, tais descobertas que, em um extremo revelava que uma partícula se apresentava ora como tal e ora como onda para um dado observador e em outro extremo, tornava conhecida a necessidade de se adotar um ponto de referência, pois este alterava as observações e faziam depender as variáveis espaço e tempo, resultaram em uma nova concepção de mundo, delimitando a mecânica newtoniana, que passou a descrever apenas eventos cotidianos.

O que Morin (2011) denomina por brechas na física clássica, Sousa Santos (1988) reconhece por rombos no paradigma da ciência moderna em sua análise a respeito das ciências nos períodos de transição, nos quais predominariam a perplexidade, a perda de confiança epistemológica, e a constituição de uma ciência pós-moderna. De acordo com Sousa Santos (1988), o paradigma moderno constitui-se de um modelo de racionalidade que teve início com a revolução científica do século XVI, diferenciando-se do pensamento aristotélico e do medieval, que ainda reinava, por uma nova visão de mundo na qual a matemática fornecia um instrumento de análise permitindo que se quantificasse o conhecimento, “o que não é quantificável é cientificamente irrelevante” (SOUSA SANTOS, 1988, p. 50) e se reduzisse a complexidade do mundo, “o mundo é complicado e a mente humana não o pode compreender completamente. Conhecer significa dividir e classificar para depois poder determinar relações sistemáticas entre o que se separou” (SOUSA SANTOS, 1988, p. 50).

Os rombos no paradigma da ciência moderna que, segundo Sousa Santos (1988), se assenta no conhecimento causal “que aspira à formulação de leis, à luz de regularidades

observadas, com vistas a prever o comportamento futuro dos fenômenos” (1988, p. 51) são a teoria da relatividade de Einstein, que mudou as concepções de espaço e tempo e o princípio da incerteza de Heisenberg, o qual atesta que só se conhece do real o que nele é interferido, ou seja, a presença do observador implica no objeto observado.

Não por acaso que tais teorias constituam-se em uma brecha ou rombo no pensamento simplificador segundo Morin (2011) ou no pensamento moderno, de acordo com Sousa Santos (1988), uma vez que estes se construíram sobre as bases sólidas de um conhecimento baseado na “ideia de ordem e de estabilidade do mundo, a ideia de que o passado se repete no futuro” (SOUSA SANTOS, 1988, p. 51).

Dessa forma que a partir das “rachaduras no solo firme” da ciência clássica que Morin (2011) ilustra a necessidade do pensamento complexo, tendo o próprio desenvolvimento científico, que expulsara a complexidade ao reduzi-la a uma hiperespecialização, encontrado novamente a complexidade: “no que se supunha ser o lugar da simplicidade física e lógica, descobriu-se a extrema complexidade microfísica; a partícula não é um primeiro tijolo, mas uma fronteira sobre uma complexidade talvez inconcebível” (MORIN, 2011, p. 14). Assim, o simples não seria mais o fundamento de todas as coisas, “mas uma passagem, um momento entre complexidades, a complexidade microfísica e a complexidade macrocosmofísica” (MORIN, 2011, p. 19).

Ao definir a complexidade como um fenômeno quantitativo no qual haveria uma grande quantidade de interações e interferências entre seus elementos constituintes, a exemplo de um sistema vivo que “mesmo o mais simples, combina um número muito grande de unidades da ordem de bilhões, seja de molécula numa célula, seja de células no organismo” (2011, p. 35), Morin (2011) revela seu caráter probabilístico, de “incerteza no seio de sistemas ricamente organizados” (2011, p. 35), o qual residiria na sua compreensão ou em si mesmo, no próprio fenômeno.

Dessa forma que,

a um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza... (MORIN, 2011, p. 13, grifo do autor).

Logo, se um fenômeno se revela complexo, a obtenção de um conhecimento a partir dele necessita de rechaçar a desordem, “afastar o incerto, isto é, selecionar os elementos da ordem e da certeza, precisar, clarificar, distinguir, hierarquizar... Mas tais operações, necessárias à inteligibilidade, correm o risco de provocar a cegueira, se elas eliminam os outros aspectos do complexus” (MORIN, 2011, p. 14). Nesse sentido que o autor esclarece que seu intuito é o de alertar a respeito das carências a que um pensamento simplificador sujeita a construção do conhecimento, ao que considera constituir um pensamento mutilador que conduz a ações mutilantes e que não se trata de simplificar a complexidade, mas de enfrentá-la.

Assim como Morin (2011), Sousa Santos (1988) também reconhece que foi graças ao modo clássico de pensamento, para usar a denominação de Morin (2011), que significativos avanços científicos foram atingidos, residindo nestes a descoberta dos rombos: “a identificação dos limites, das insuficiências estruturais do paradigma científico moderno é o resultado do grande avanço no conhecimento que ele propiciou. O aprofundamento do conhecimento permitiu ver a fragilidade dos pilares em que se funda” (SOUSA SANTOS, 1988, p. 54).

O que parece escapar aos autores, ou pelo menos não é desenvolvido de forma explícita, até mesmo devido ao fato de ambos se valerem apenas de teorias e não de experimentos em suas argumentações, são as limitações técnicas e tecnológicas a que muitos cientistas estiveram envolvidos, fato que explicaria o modo de pensamento clássico dominante por tantos séculos e o seu gradual e lento avanço. Daí que a redução da complexidade fosse acima de tudo, necessária.

Embora se detenha mais ao caráter científico da complexidade, ou seja, a sua manifestação por meio de exemplos nas chamadas ciências naturais, Morin (2011) destaca que a complexidade não se restringe aos progressos científicos, se situando no cotidiano. O que o autor identifica é uma complexidade no romance do século XIX e início do século XX, uma época em que se buscava nas ciências as leis gerais. O romance francês de Balzac e o inglês de Dickens mostrariam ao leitor seres singulares em seus contextos e em sua época e

ele mostra que a vida mais cotidiana é, de fato, uma vida onde cada um joga vários papéis sociais, conforme esteja em sua casa, no seu trabalho, com amigos ou desconhecidos. Vê-se aí que cada ser tem uma multiplicidade de identidades, uma multiplicidade de personalidades em si mesmo, um mundo de fantasias e de sonhos que acompanham sua vida (MORIN, 2011, p. 57).

O autor também reconhece por complexo o “monólogo interior”, que estaria presente na obra de Faulkner e as transformações pelas quais passam os personagens ao longo de uma história:

A relação ambivalente com o outro, as verdadeiras mudanças de personalidade como acontece em Dostoiévski, o fato de que sejamos agarrados pela história sem saber muito como, tal Fabrice Del Dongo ou o príncipe André, o fato de que o próprio ser se transforma com o passar do tempo, como o mostram admiravelmente *Em busca do tempo perdido* e, sobretudo, o final do *Tempo Reencontrado* de Proust, tudo isto indica que não é simplesmente a sociedade que é complexa, mas cada átomo do mundo humano (MORIN, 2011, p. 58, grifo do autor).

Embora exemplifique o que constituiria uma complexidade narrativa, as alegações de Morin (2011) para tal se assemelham mais a um princípio de verossimilhança, que se busca desde Aristóteles (2015), do que a uma complexidade narrativa propriamente dita, que se ligaria mais a um princípio de inovação, dado que as narrativas pertencem a um campo de criação. Assim, a concepção de complexidade de Morin (2011) para o domínio das ciências naturais, às quais se observa um fenômeno e se busca compreendê-lo em sua natureza, quer seja esta complexa ou simples, não parecem se aplicar às narrativas, a não ser pelo monólogo interior destacado que, embora seja necessário de fato uma análise e o autor apenas exemplifica, poderia ser considerado um aspecto inovador, uma vez que o fluxo de consciência inicialmente presente nas obras de Dostoiévski, mas de modo mais expressivo em Joyce, de fato inaugurou um modo de composição do romance do século XX.

### 3.3 Outras complexidades: a multiplicidade de linhas narrativas e os detalhes

Sob o argumento de que a cultura popular tem se tornado mais complexa e estimulante intelectualmente nos últimos anos, Johnson (2012) analisa comparativamente programas televisivos com intuito de demonstrar, ao contrário da visão exposta por muitos críticos que, segundo o autor, veem nesta apenas “uma corrida para o fundo do poço” (2012, p. 09), que a cultura popular “não está condenada a um mergulho em espiral na deterioração dos padrões” (2012, p. 09).

Embora reconheça que os programas televisivos operem de modo diferente dos *games*, nos quais de fato se exigem mais tomadas de decisão, Johnson (2012) ressalta que os mesmos têm cobrado mais esforço cognitivo dos telespectadores. Tal constatação não seria livre de



críticas, pois implicaria que a televisão estaria proporcionando uma melhoria mental pelo simples fato de assisti-la, crítica reconhecida pelo autor e parte da motivação para o estudo que desenvolve.

De acordo com Johnson (2012) e como também observa Martin (2014), o discurso de ser a televisão uma “vasta terra de ninguém”, embalado pela declaração de Newton Minow<sup>45</sup>, ainda ressoaria atualmente na internet e em revistas a respeito de programas televisivos, constantemente queixados por cenas de sexo e violência em demasia. Se por um lado tal tendência pareça a Johnson (2012) concreta, por outro o autor observa a também crescente demanda cognitiva das narrativas televisivas, para além do fato limitador de se analisar uma mídia apenas levando-se em conta a temática a ela ancorada.

A proposta de Johnson (2012) é pela consideração do meio televisivo como proporcionador de ganhos cognitivos, uma vez que há necessidade, por parte do telespectador, de acompanhamento do que Johnson (2012) denomina fios narrativos, a distinção de “enredos que muitas vezes formam tramas densamente entrelaçadas” (2012, p. 55), e do preenchimento de lacunas, a compreensão de “informações deliberadamente incompletas ou obscuras” (2012, p. 55). A esse respeito que, para o autor, as narrativas televisivas têm se tornado complexas, pois é preciso mais que assisti-las, é necessário que sejam analisadas. A complexidade em programas televisivos para Johnson (2012) envolveria três elementos: a multiplicidade de linhas narrativas, as setas chamativas e as redes sociais.

Conforme o autor explica, a multiplicidade de linhas narrativas teria se iniciado com o drama policial “*Hill Street Blues*”<sup>46</sup> (Michael Kozoli, Steven Bochco, 1981-1987), exibido pela NBC e que apresentava uma narrativa com mais personagens, ao contrário de seus antecessores, a exemplo de “*Starsky & Hutch*”<sup>47</sup> (William Blinn, Ryan Blinn, 1975-1979) ou “*Dragnet*”<sup>48</sup> (Jack Webb, 1951-2004), exibidas respectivamente pela ABC e NBC, que “seguem um ou dois personagens, mantém uma única trama dominante e chegam a uma conclusão decisiva ao final do episódio” (JOHNSON, 2012, p. 56). De acordo com Johnson (2012), a estrutura narrativa de “*Dragnet*” é composta de uma linha, que se trata da solução

---

<sup>45</sup> No ano de 1961, em declaração sobre a televisão, Minow “descreveu o conteúdo da programação da TV daquela época como uma ‘procissão de... sangue e trovão, caos, violência, sadismo, assassinato’” (JOHNSON, 2012, p. 54).

<sup>46</sup> No Brasil, o show foi traduzido como “Chumbo grosso”. A opção, no presente estudo, pela manutenção da denominação original se deu pela multiplicidade de programas televisivos e de filmes em português que são também assim designados.

<sup>47</sup> A série ficou conhecida no Brasil com o subtítulo de “Justiça em dobro”, exibida pela Band nos anos 1970. Nos Estados Unidos, ela foi exibida pela ABC entre os anos de 1975 a 1979.

<sup>48</sup> Exibida pela NBC por dois períodos: entre os anos de 1951 a 1959 e depois, de 1967 a 1970.

de um caso apresentado. De modo semelhante seria a estrutura de “*Starsky & Hutch*”, à qual como variação apresenta uma subtrama cômica:

Enquanto ambos os programas centram-se quase que exclusivamente em uma única narrativa, *Dragnet* conta a história apenas pela perspectiva dos investigadores. *Starsky & Hutch*, por outro lado, oscila entre a perspectiva dos policiais e a dos criminosos. E, embora ambos os programas sigam rigorosamente o princípio da autonomia narrativa – as tramas começam e acabam em um único episódio –, *Dragnet* leva esse princípio ao extremo, apresentando em cada episódio a situação e os personagens principais com a famosa voz em *off* de Joe Friday (JOHNSON, 2012, p. 57).

O que Johnson (2012) identifica em “*Hill Street Blues*” é a apresentação de diversos fios narrativos, com variedade na quantidade de personagens principais e uma delimitação pouco clara do enredo de tais fios narrativos, que segundo o autor, por vezes percorrem mais de um episódio. Assim, na visão de Johnson (2012), “*Hill Street Blues*” seria precursor dos “dramas com multiplicidade de linhas”, que se tornariam um gênero comum na televisão. Johnson (2012) reconhece que ainda existem narrativas que se baseiam nos moldes de “*Dragnet*” por apresentarem uma única linha narrativa, mas atualizados em relação a este, embora o autor não esclareça em qual aspecto das séries contemporâneas que residiria tal atualização.

“Família Soprano” seria exemplar de um “drama com multiplicidade de linhas” para Johnson (2012) por apresentar uma estrutura narrativa marcada por dezenas de fios distintos e com vários personagens recorrentes, além de não distinguir entre as linhas, as que seriam dominantes e as secundárias, o que indicaria que o programa fornece igual peso às mesmas. Nesse sentido que Johnson (2012) entende que um gráfico das linhas narrativas de “Família Soprano” seja também indicativo das mudanças cognitivas na mente dos telespectadores, como resultado de acompanharem programas com quantidades crescentes de linhas narrativas.

Além da multiplicidade de linhas, as setas chamativas também auxiliariam, de acordo com o autor, na composição de uma complexidade narrativa nos programas televisivos. Como a define, uma seta chamativa “é uma espécie de cartaz narrativo, disposto convenientemente para ajudar o público a entender o que está acontecendo” (JOHNSON, 2012, p. 61). A presença destas em uma série de TV poderia ocorrer de diferentes modos, como sugerida pelo cenário e fundo musical, de modo a apresentar um vilão; por meio de diálogos em narrativas de ficção científica ou de fantasia, expondo as normas do universo diegético e sua mitologia, entre outros.

A complexidade advinda das setas chamativas seria por sua omissão, ao contrário do que ocorre com as linhas narrativas, às quais se observa um aumento significativo: “se as linhas narrativas viveram uma explosão populacional ao longo dos últimos vinte anos, as setas chamativas ficaram cada vez mais escassas” (JOHNSON, 2012, p. 62). Isso decorreria do fato de o público já ter, segundo o autor, absorvido as convenções de gênero para que ainda fossem necessárias algumas explicitações, além de que “parte do prazer nessas narrativas modernas da televisão decorre do esforço cognitivo ao qual o espectador é obrigado para preencher as lacunas” (JOHNSON, 2012, p. 64).

O ultimo aspecto de complexidade televisiva para Johnson (2012) consiste na construção do que o autor denomina de redes sociais, “densas teias de relações que exigem do espectador muita atenção e escrutínio apenas para que ele possa entender o que está acontecendo na tela” (2012, p. 87). O que Johnson (2012) destaca são as relações entre os personagens que são desenvolvidas ao longo da narrativa, alegando que as mesmas tiveram considerável aumento nas séries de TV mais recentes, o que na verdade se trata de uma consequência natural da multiplicidade de linhas narrativas que, por sua vez, também apresentam um aumento de número de personagens.

O estudo de Johnson (2012) aponta gráficos que de fato demonstram um aumento significativo de linhas narrativas entre as séries de TV de diferentes épocas, embora a redução de setas chamativas necessite de uma análise com maior rigor, de modo que se evidenciasse o que o autor aponta, além de que sua tese geral, a de ganhos cognitivos, seja de difícil comprovação, pois carece de maiores análises e outras abordagens, como talvez um estudo de recepção, de grupos focais, entre outros, para não citar estudos biológicos.

Outro estudo que versa sobre as narrativas televisivas contemporâneas, embora não recorra ao termo “complexidade” em si, é a análise de Jost (2017) a respeito da presença de detalhes nas séries de TV a partir de “*Breaking Bad*” (Vince Gilligan, 2008-2013), exibida originalmente pela AMC, sugerindo que as séries de TV operem de modo a compor o que seria equivalente a certa complexidade narrativa. Com intuito de estabelecer como são articuladas a *intentio auctoris* e a *intentio lectoris* na composição e construção das séries, conceitos que remetem a classificação de Umberto Eco para abordagem de uma obra<sup>49</sup>, Jost (2017) defende que o espectador “se modifica durante a história das mídias em função do suporte material através do qual assiste aos filmes ou às séries” (2017, p. 26).

---

<sup>49</sup> ECO, Umberto. **Les limites de l'interprétation**. Paris: Grasset, 1992.

Para tanto, o autor observa que o espectador do início da década de 1980, para acompanhar uma série de TV, recorria à “memória de situação”, termo utilizado pela psicologia que, pelo cenário ou pelos diálogos, auxiliava o telespectador na compreensão da narrativa até o momento, situando-a em relação a episódios anteriores, o que para Jost (2017) significa que a interpretação se localizava no nível das estruturas narrativas. “Assistimos da mesma maneira a uma série de ficção que os telespectadores dos anos 1980?”, se indaga o autor (JOST, 2017, p. 27), ao que o próprio responde que provavelmente não: “o detalhamento da unidade mínima não é mais o mesmo. Passou a ser mais fácil mergulhar abaixo das estruturas narrativas” (JOST, 2017, p. 27).

O que o Jost (2017) se refere são às possibilidades e modos de ver televisão a que os telespectadores têm hoje à disposição, da tela da TV ao celular, o que lhes permite ampliar a imagem para observar um detalhe, além de poderem atuar em comunidades de fãs: “surgiram novos usos da ficção e das obras. Todos esses recursos destinados a decompor a imagem e compartilhá-la transformaram a recepção em termos de profundidade” (JOST, 2017, p. 27).

Assim, pelos novos usos da ficção, se confere “ao ato de assistir o aspecto de um jogo, a que os espectadores dão continuidade a sua própria maneira” (JOST, 2017, p. 27) e a esse respeito, Jost (2017) constata que a “granulosidade” da unidade mínima, termo criado pelo autor para designar a presença de detalhes na imagem, sofreu alterações. A essa capacidade da imagem em conter detalhes que, apreciados pelo telespectador, atribuem à narrativa televisiva o aspecto de um jogo, que é passível de se identificar em Jost (2017) um estudo de complexidade narrativa contemporânea, para além de estabelecer diálogo com Mittell (2015) e Johnson (2012).

Jost (2017) distingue três tipos de detalhes nas séries de TV: os que não têm significado intencional, “são todos os elementos que revelam incoerências no âmbito do roteiro ou, mais simplesmente, os erros de script e as variações de filmagem” (2017, p. 29); aqueles que têm função narrativa, necessários à compreensão do enredo, podendo ser transmitidos por indicação de uma personagem, ganhando significado imediato ou não, e os detalhes que têm função artística, de cuja percepção é facultativa, ou seja, não acrescenta necessariamente algo à compreensão narrativa.

A presença de detalhes em uma obra também auxiliaria, de acordo com Jost (2017), na montagem das cenas. Para além da edição, que constrói “entre as cenas certos vínculos de causalidade (a cena A causa a cena B) ou vínculos temporais que se identificam, com frequência, não à sucessão, mas à simultaneidade” (JOST, 2017, p. 33), o autor também

identifica em “*Breaking Bad*” outras formas de encadeamento: encadeamento por função narrativa, estando esta omitida na imagem, como quando uma trilha sonora estabelece alguma relação com a cena em questão; encadeamento plástico, pois solicita a própria matéria da imagem, como ocorre quando a ligação entre as cenas é dada, por exemplo, através de cores em comum que as compõe; encadeamento por jogo de palavras, no qual “a ligação entre os planos é ícono-verbal, dado que coloca em jogo a imagem e a palavra” (JOST, 2017, p. 35), o que ocorre por meio de um diálogo, e o encadeamento intelectual, que estabelece entre as cenas uma ligação que exprimi uma ideia.

Os detalhes destacados por Jost (2017) como característicos das produções seriadas televisivas, como o próprio resalta, podem não ser notados, a exemplo dos erros que constituem os detalhes não-intencionais ou os artísticos, que não são necessários à compreensão narrativa. Para além destes, os com função narrativa seriam mais expressivos e assim, seria necessário que se analisasse em que medida constituem detalhes, haja visto que o autor alega poderem ser transmitidos por indicação de uma personagem.

### 3.4 A concepção de complexidade de Mittell: o entrelaçamento de tramas narrativas

Sob o argumento de que nas últimas décadas um novo modelo de *storytelling* tem surgido como alternativa às formas episódicas e seriadas que têm simbolizado a televisão norte-americana, Jason Mittell (2015) propõe que as séries de TV constituam o que denomina de complexidade narrativa, um modo de narração inovador observável em sucessos de público, de crítica e até mesmo em séries que, com baixa audiência, são canceladas.

De acordo com Mittell (2015), para compreender esse novo modelo de *storytelling*, ao qual o autor reconhece como uma prática na televisão norte-americana contemporânea, seria necessário considerar a complexidade narrativa como um modo narrativo distinto tal qual sugerido por David Bordwell em sua análise da narrativa fílmica, ou seja, um conjunto distinto de normas de construção e compreensão narrativas, “que atravessa gêneros, criadores específicos, e movimentos artísticos para forjar uma categoria de práticas coerentes”<sup>50</sup> (2015, p. 17).

A complexidade narrativa para Mittell (2015) é, em um nível básico, a redefinição das narrativas episódicas, que apresentam o desfecho de uma trama a cada episódio, sob a

---

<sup>50</sup> “one that crosses genres, specific creators, and artistic movements to forge a coherent category of practices”.

influência da narração em série, à qual tem por princípio o acúmulo de eventos narrativos que atravessam vários episódios. Não se trataria de um equilíbrio estável entre as duas formas, mas do emprego de técnicas seriadas que recuse o formato de desfecho episódico da trama sob a consideração de uma narrativa seriada, que se constrói ao longo do tempo:

Em seu nível mais básico, a complexidade narrativa redefine as formas episódicas sob a influência da narração em série – não necessariamente uma completa fusão das formas episódicas e em série mas um equilíbrio deslocável. Rejeitando a necessidade por um desfecho da trama em cada episódio que simboliza a forma episódica convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias contínuas que atravessam uma variedade de gêneros. A complexidade narrativa emprega uma diversidade de técnicas seriadas, com a suposição básica de que uma série é uma narrativa cumulativa que se constrói ao longo do tempo, ao invés de retornando a um estado de equilíbrio estacionário ao final de cada episódio<sup>51</sup> (MITTELL, 2015, p. 18).

Esse novo modo de *storytelling*, a que Mittell (2015) reconhece como uma prática na televisão norte-americana contemporânea, não seria uniforme e convencional como as normas episódicas e seriadas têm sido tradicionalmente, mas marcadas, como o autor as caracteriza, pela ausência de convencionalidade.

Ilustrativo dessa complexidade de Mittell (2015) é a série de TV “Arquivo-X”, que “exemplifica o que pode ser a marca característica da complexidade narrativa: uma interação entre as demandas de *storytelling* episódicas e seriadas, frequentemente oscilando entre arcos longos e episódios isolados”<sup>52</sup> (MITTELL, 2015, p. 19, grifo nosso). Para Mittell (2015), baseando-se em análise de Jeffrey Sconce<sup>53</sup>, qualquer episódio da série pode se concentrar no desenvolvimento de sua mitologia, “uma trama contínua, conspiratória altamente elaborada com solução e desfecho indefinidamente adiados”<sup>54</sup> (2015, p. 19) ou oferecer uma história

---

<sup>51</sup> “At its most basic level, narrative complexity redefines episodic forms under the influence of serial narration – not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance. Rejecting the need for plot closure within every episode that typifies conventional episodic form, narrative complexity foregrounds ongoing stories across a range of genres. Complex television employs a range of serial techniques, with the underlying assumption that a series is a cumulative narrative that builds over time, rather than resetting back to a steady-state equilibrium at the end of every episode”.

<sup>52</sup> “exemplifies what may be the hallmark of narrative complexity: an interplay between the demands of episodic and serial storytelling, often oscillating between long-term arcs and stand alone episodes”.

<sup>53</sup> SCONCE, Jeffrey. What if? Charting Television’s New Textual Boundaries. In.: **Television after TV: Essays on a Medium In Transition**. Ed. Lynn Spigel and Jan Olsson. Durham, NC: Duke UP, 2004, p. 93-112.

<sup>54</sup> “an ongoing, highly elaborate conspiracy plot that endlessly delays resolution and closure”.

independente de “monstro-da-semana”<sup>55</sup>, “que geralmente existe fora do arco da mitologia”<sup>56</sup> (2015, p. 19).

Criada por Chris Carter e exibida originalmente entre os anos de 1993 e 2002 pela FOX, “Arquivo-X” narra os casos sobrenaturais investigados pelos agentes do FBI Fox Mulder e Dana Scully que, sem explicação, eram arquivados no subsolo da instituição. A motivação pessoal do agente Mulder de encontrar sua irmã, desaparecida quando ele ainda era criança e acreditando que a mesma fora abduzida por extraterrestres, conduz a série na medida em que a personagem procura provar que há uma conspiração do governo norte-americano em ocultar casos de abduções que demonstrariam a existência de vida extraterrestre. A presença da agente Dana Scully na solução dos casos que a série apresenta fornece um contrapeso às possíveis explicações sobrenaturais, uma vez que, sendo médica e cientista, ela procura desvendar os mistérios à luz da ciência.

Nesse sentido que Mittell (2015) aponte “Arquivo-X” como protótipo-chave, dotada de uma marca característica que a permitiria ser ilustrativa de seu conceito de complexidade narrativa, pois a mesma apresentaria os precedentes a que as séries seguintes adotariam e refinariam. Assim, os episódios em “Arquivo-X” ora apresentam um caso misterioso que é investigado pelos agentes, podendo ser solucionado ou não, o que se convencionou no meio televisivo denominar “monstro-da-semana”, enfatizando o caráter episódico da trama, ora demonstra a intrincada relação que os agentes têm com seus superiores na instituição e o desenvolvimento do relacionamento entre Mulder e Scully, que passa a por em dúvida suas crenças científicas, o que é construído de maneira cumulativa ao longo de episódios, avançando assim na apresentação de sua mitologia.

Apesar de considerar “Arquivo-X” um marco da complexidade narrativa por recorrer à forma episódica sob a influência da narração em série, um modelo que foi seguido por séries de TV posteriores, Mittell (2015) também aponta que a série ilustra uma tensão-chave inerente às narrativas complexas pelo mesmo motivo que a considera um marco, a disjunção em seu uso das formas episódica e seriada, o que incorreu em desgaste:

---

<sup>55</sup> A história “monstro-da-semana” a que Mittell (2015) se refere diz respeito a episódios que não apresentam relação de continuidade entre si, por isso caracterizados de independentes pelo autor. A expressão faz referência às séries de TV, em especial as de fantasia e ficção científica, que recorriam à narração, em episódios isolados, de uma história que tinha um monstro a ser combatido pelos protagonistas. Com o tempo, a expressão se estendeu às séries que recorriam a tal fórmula de narração, como as séries de profissão com um caso a ser solucionado por episódio, caracterizando a forma televisiva episódica, com um desfecho da trama a cada episódio.

<sup>56</sup> “that generally exist outside the arcing scope of the mythology”.

Embora *Arquivo-X* apresente uma gama influente de inovações narrativas, o eventual declínio crítico e criativo do programa ilustra uma das tensões chave inerente à complexidade narrativa: equilibrar as competitivas exigências e prazeres das formas episódicas e seriadas. De acordo com muitos telespectadores e críticos de *Arquivo-X*, a série sofreu uma disjunção muito grande entre a complexa sobreposta e indefinidamente adiada mitologia seriada e o independente desapego dos episódios monstro-da-semana que podiam ignorar ou até mesmo contradizer o conhecimento acumulado da conspiração<sup>57</sup> (MITTELL, 2015, p. 19, grifo do autor).

Para Mittell (2015), “*Buffy A caça-vampiros*” (Joss Whedon, 1997-2003) e “*Angel*” (Joss Whedon, David Greenwalt, 1999-2004), exibidas originalmente pela The WB, são, indiscutivelmente, ainda mais aptas a entrelaçar as formas episódicas e seriadas. As séries, de modo semelhante a “*Arquivo-X*”, apresentam episódios com o “monstro-da-semana” a ser solucionado, configurando um caso a ser desvendado ou combatido, quando o episódio em questão se trata de um inimigo a ser enfrentado, enquanto em conjunto revelam a mitologia da série, as leis que regem seus universos diegéticos:

Enquanto os dois programas (juntos e separadamente) apresentam uma rica e contínua mitologia de uma batalha entre as forças do bem e do mal, seus enredos são centrados em arcos narrativos que percorrem a temporada apresentando um vilão em particular (...). Em uma dada temporada, quase todos os episódios avançam em seu arco enquanto ainda oferecem coerência e resoluções episódicas<sup>58</sup> (MITTELL, 2015, p.19).

Da mesma maneira como ocorre em “*Arquivo-X*”, e não por acaso que Mittell (2015) a reconheça como um protótipo para as séries posteriores, também em “*Buffy A caça-vampiros*” e “*Angel*” o autor nota que “esses programas também entrelaçam dramas de relacionamento e desenvolvimento de personagens com arcos narrativos”<sup>59</sup> (MITTELL, 2015, p.20). A esse respeito que se nota o processo pelo qual Scully passa em “*Arquivo-X*”, na medida em que se envolve de forma gradual, a cada episódio, com os casos que investiga, a cientista passa a por em dúvida suas crenças e a se envolver amorosamente com Mulder.

---

<sup>57</sup> “although *X-Files* features an influential array of narrational innovations, the program’s eventual creative and critical decline highlights one of the key tensions inherent in narrative complexity: balancing the competing demands and pleasures of episodic and serial norms. According to many *X-Files* viewers and critics, the series suffered from too great a disjunction between the overlay complex and endlessly deferred serial mythology and the detached Independence of monster-of-the-week episodes that might ignore or even contradict the accrued knowledge of the conspiracy”.

<sup>58</sup> While both programs (together and separately) present a rich and ongoing mythology of a battle between the forces of good and evil, plotlines are centered on season-long arcs featuring a particular villain (...). Within a given season, nearly every episode advances the season’s arc while still offering episodic coherence and resolutions.

<sup>59</sup> “these programs also interweave melodramatic relationship dramas and character development with story arcs”.



O entrelaçamento entre as formas episódicas e seriadas, segundo Mittell (2015), pode ocorrer de distintas maneiras. Mittell (2015) ressalta que várias séries de TV têm encontrado seu próprio modo de entrelaçar tramas narrativas longas dentro de estruturas demarcadamente episódicas, a exemplo de “*Lost*”, série de TV criada por J. J. Abrams, exibida originalmente pela NBC entre os anos de 2004 a 2010, que narra a vida dos sobreviventes em uma ilha misteriosa após um acidente aéreo. Para o autor, o caráter episódico da série reside na sua recorrência a *flashbacks* para contar a vida pregressa das personagens à queda do avião, o que se pode inferir que o caráter seriado esteja relacionado à sobrevivência do grupo na ilha.

Embora defina a complexidade narrativa como a forma episódica sob influência da narração em série, ou seja, como uma recusa de uma parte em apresentar um desfecho para uma trama que se desenvolve a cada episódio, Mittell (2015) entende que muitos programas atuam contra as normas seriadas ao mesmo tempo em que adotam estratégias narrativas que também atuam contra as convenções episódicas, a exemplo do que ocorre em muitas comédias, de cujos arcos e tramas contínuas “demandam pouco conhecimento cumulativo, como em ações e eventos que raramente cruzam episódios significativamente”<sup>60</sup> (2015, p.20). Assim,

Essas comédias complexas relacionam seletivamente normas seriadas, tecendo alguns eventos em seu pano de fundo enquanto descartando ambigualmente outros momentos ao domínio mais comum das histórias episódicas esquecidas, uma distinção que telespectadores devem compreendê-la ou como uma inconsistência ou como um dos traços sofisticados da complexidade narrativa<sup>61</sup> (MITTELL, 2015, p. 22).

Tais exemplos, advindos das comédias complexas, na maneira que organizam sua estrutura narrativa, ilustram para Mittell (2015) um motivo pelo qual se deve considerar a narrativa televisiva contemporânea como uma variável multifacetada, com uma gama de possibilidades de *storytelling*.

A compreensão de Mittell (2015) de uma narrativa seriada se estende para além da diegese, das personagens, dos eventos e da temporalidade, uma vez que, se sua definição fosse baseada apenas nestes elementos, como o próprio explica, até mesmo um programa altamente episódico seria serializado, pois “quase toda série televisiva ficcional apresenta uma

---

<sup>60</sup> “demand little cumulative knowledge, as actions and events rarely matter across episodes”.

<sup>61</sup> “These complex comedies selectively engage serial norms, weaving certain events into their backstories while ambiguously discarding other moments into the more commonplace realm of forgotten episodic histories, a distinction that viewers must either overlook as inconsistency or embrace as one of the sophisticated traits of narrative complexity”.

diegese e personagens serializados, o que significa que eles são um elemento narrativo consistente e contínuo”<sup>62</sup> (MITTELL, 2015, p. 22). Assim,

quando falamos sobre um programa serializado, nós estamos nos referindo usualmente menos à persistência onipresente da diegese e das personagens e mais a contínua acumulação de eventos narrativos – o que acontece em um episódio acontecerá aos personagens e à diegese como representado em episódios futuros<sup>63</sup> (MITTELL, 2015, p. 22-23).

Mittell (2015) explica que existem diferentes tipos de eventos narrativos que podem ou não ser serializados e a distinção entre eles residiria em identificá-los entre eventos maiores e menores, aos quais o autor denomina, usando a classificação de Seymour Chatman<sup>64</sup> que por sua vez se apoia em Barthes (2011), de “núcleos” e “satélites”:

os maiores núcleos são centrais para a cadeia de causa-e-efeito de uma trama, enquanto os menores satélites são irrelevantes para a trama e assim poderiam ser omitidos sem impactar a compreensão narrativa; entretanto, satélites fornecem textura, tom e riqueza aos personagens<sup>65</sup> (MITTELL, 2015, p. 23-24).

Nesse sentido, o que Mittell (2015) reconhece por “núcleos” são os eventos que alteram a narrativa de maneiras evidentes. Tais eventos são importantes para um conjunto de personagens e mudam o *status quo* da diegese, mas as questões que fazem surgir são somente a respeito de aspectos narrativos futuros. Assim, como “não há ambiguidade real sobre o que aconteceu, como aconteceu ou até mesmo por que aconteceu”<sup>66</sup> (MITTELL, 2015, p. 24), o autor os denomina de “confirmações narrativas”, pois afirmam um elemento da história sem que se questione sobre um evento atual além da onipresente “e agora?”. Outros eventos funcionariam como “enigmas narrativos”, fazendo surgir incertezas como “o que aconteceu

---

<sup>62</sup> “nearly every fictional television series has a serialized storyworld and characters, meaning they are an ongoing, consistent narrative element”.

<sup>63</sup> “when we talk about a serialized program, we are usually referring less to the ubiquitous persistence of storyworld and characters and more to the ongoing accumulation of narrative events – what occurs in one episode will have happened to the characters and storyworld as portrayed in future episodes”.

<sup>64</sup> CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

<sup>65</sup> “the major kernels are central to the cause-and-effect chain of a plot, while minor satélites are inessential to the plot and thus could be omitted without impacting narrative comprehension; however, satélites provide texture, tone, and character richness”.

<sup>66</sup> “there is no real ambiguity about what happened, how it happened, or even why it happened”.

precisamente, quem estava envolvido, por que eles fizeram o que fizeram, como isso aconteceu, ou até mesmo se isso realmente aconteceu”<sup>67</sup> (MITTELL, 2015, p. 24-25).

A maioria das tramas que Mittell (2015) reconhece como seriadas são mais focadas em questões sobre eventos futuros, desencadeados por “confirmações narrativas”, do que nas desenvolvidas a partir de “enigmas narrativos”. O autor enfatiza que até mesmo nas séries de TV nas quais o passado não narrado das personagens é significativo, o impulso narrativo move-se primordialmente para frente, constituindo-se de pequenos *flashbacks* que, distribuídos ao longo da série, se encarregarão de revelar os aspectos das personagens ao invés de criar enigmas para serem resolvidos. Assim, “o modelo de evento serializado mais comum encontrado na televisão é a acumulação de afirmações narrativas à frente que cria gatilhos para aparecerem em eventos futuros nos episódios subsequentes”<sup>68</sup> (MITTELL, 2015, p. 25) e a estrutura essencial da forma seriada “é um sistema temporal com parcelas da história divididas no tempo com intervalos entre entradas através do uso estritamente regimentado do tempo narrativo”<sup>69</sup> (MITTELL, 2015, p. 27).

Embora considere que a partir dos anos 1990 até os dias atuais se constituiu uma era da complexidade narrativa, Mittell (2015) ressalta que a complexidade não consumiu as formas narrativas convencionais que, em alguns gêneros como *sitcoms* e dramas, ainda seriam em maior número na programação da televisão. A complexidade seria decorrente, para o autor, por uma confluência de fatores ligados a transformações na indústria midiática, tecnológicas e no comportamento do público, transformações essas que pareceram propícias ao meio televisivo pela liberdade criativa de desenvolvimento de personagens em profundidade, tramas contínuas e variações episódicas.

A importância do público para Mittell (2015) residiria em seu incentivo para a produção de narrativas complexas uma vez que, no entendimento do autor, “o público tende a se envolver com programas complexos de uma forma muito mais apaixonada e comprometida do que o fazem com a maioria da televisão convencional, usando essas séries como base para uma forte cultura *on-line* de fãs e fornecendo um *feedback* ativo para a indústria televisiva”<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> “what precisely happened, who was involved, why they did what they did, how this came to be, or even whether it actually happened at all”.

<sup>68</sup> “the most common model of event serialization found on television is the forward-moving accumulation of narrative statements that create triggers for future events to come in subsequent episodes”.

<sup>69</sup> “is a temporal system with story installments parceled out over time with gaps between entries through a strictly regimented use of screen time”.

<sup>70</sup> “audiences tend to embrace complex programs in much more passionate and committed terms than they do most conventional television, using these series as the basis for robust online fan cultures and active feedback to television industry”.

(2015, p. 35, grifo nosso), um engajamento que se tornou amplamente comum e participativo devido à internet.

Com relação às transformações tecnológicas e na indústria midiática, Mittell (2015) ressalta o surgimento do DVD, que permitiu que os programas de televisão fossem consumidos e colecionados de uma forma culturalmente nova no meio, como se podia fazer com livros, álbuns musicais e filmes, após anos de programação que oferecia poucas alternativas e controladas pelas redes, o que forneceu também novas possibilidades narrativas para os criadores dos programas. Segundo o autor, foi a tecnologia do DVD que permitiu que a televisão contemporânea pudesse ser julgada e valorizada como um campo estético. A tecnologia de DVD teria providenciado aos telespectadores a oportunidade de controlar como assistiam aos programas, uma prática similar a que as plataformas de *streaming* ofereceriam anos depois:

Se a maioria do *storytelling* televisivo pelas suas primeiras décadas foi designada a ser assistida em qualquer ordem por um telespectador presumivelmente distraído e indiscriminado – uma estratégia que muitos programas e telespectadores desafiaram, mas foi certamente encorajada pela indústria – as narrativas complexas de hoje em dia são designadas para um telespectador perspicaz não somente para prestar atenção de primeira mas para reassistir de modo a notar a profundidade de referências, para se encantar com as exibições de capacidades e continuidades, e para apreciar detalhes que requerem o uso deliberado de pausa e rebobina<sup>71</sup> (MITTELL, 2015, p. 38, grifo nosso).

Narrativamente, a complexidade poderia residir em uma gama de variações, motivadas pelas mudanças na indústria televisiva, tecnológica e em suas práticas de acompanhamento, demonstradas pelos criadores dos programas de diferentes maneiras. Um modo de *storytelling* mais autoconsciente do que nas narrativas televisivas convencionais é apontado por Mittell (2015) como uma das mudanças mais interessantes. De acordo com o autor, em narrativas televisivas convencionais, uma trama principal “A” costuma dominar o tempo narrativo e uma trama secundária “B”, de temática paralela ou como contraponto à principal, raramente interagem no nível da ação. No entanto, “a complexidade, especialmente nas comédias,

---

<sup>71</sup> “If most television storytelling for its first few decades was designed to be viewed in any order by a presumably distracted and indiscriminating viewer – a strategy that many programs and viewers challenged but was certainly encouraged by the industry – today’s complex narratives are designed for a discerning viewer not only to pay attention to once but to rewatch in order to notice the depth of references, to marvel at displays of craft and continuities, and to appreciate details that require the liberal use of pause and rewind”.

trabalha contra essas normas alterando a relação entre tramas múltiplas, criando histórias entrecruzadas que frequentemente colidem e coincidem”<sup>72</sup> (MITTELL, 2015, p. 42).

Tal entrelaçamento de múltiplas tramas entre outras variantes inerentes à complexidade narrativa permitiria, segundo Mittell (2015), que os telespectadores desfrutassem não apenas da diegese das séries de TV como também do que o autor denomina de “mecânica criativa” envolvida na criação de tais tramas de estruturas complexas. Para o autor, o conjunto de prazeres proporcionado por essa estrutura remete à noção por Neil Harris desenvolvida ao tratar da obra de P. T. Barnum<sup>73</sup>: “Harris sugere que as façanhas e truques da mecânica de Barnum convidavam os telespectadores a se envolverem com uma ‘estética operacional’, na qual o prazer era menos sobre ‘o que irá acontecer?’ e mais a respeito de ‘como ele fez isso?’”<sup>74</sup> (MITTELL, 2015, p. 42).

Que seja ela proposital ou não, tal estética operacional citada por Mittell (2015) alimenta comunidades *on-line* de fãs, se constituindo de fato como uma característica da televisão contemporânea na medida em que os rumos dos episódios e as possibilidades de resolução de enigmas são discutidos, o que evidencia o caráter prazeroso proporcionado pela autoconsciência narrativa e o que seria um dos aspectos chave da complexidade:

nós assistimos essas séries não somente para sermos envolvidos em um mundo narrativo realístico (embora isso certamente aconteça), mas também para assistir as engrenagens funcionando, nos maravilhando com a astúcia necessária para realizar tais pirotecnias narrativas<sup>75</sup> (MITTELL, 2015, p.43).

---

<sup>72</sup> “complexity, especially in comedies, works against these norms by altering the relationship between multiple plotlines, creating interweaving stories that often collide and coincide”.

<sup>73</sup> HARRIS, Neil. *Humbug: The Art of P. T. Barnum*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

<sup>74</sup> “Harris suggests that Barnum’s mechanical stunts and hoaxes invited spectators to embrace an ‘operational aesthetic’, in which the pleasure was less about ‘what will happen?’ and more concerning ‘how did he do that?’”.

<sup>75</sup> “we watch these series not just to get swept away in a realistic narrative world (although that certainly happens) but also to watch the gears at work, marveling at the craft required to pull off such narrative pyrotechnics”.

## 4 A COMPLEXIDADE EM QUESTÃO

Ao elaborar sua teoria da complexidade, e por teoria designada pelo fato de observar um fenômeno e construir uma base teórica que visa explicá-lo, recorrendo à classificação de Seymour Chatman de “núcleos” e “satélites” para designar eventos narrativos, Mittell (2015) observa ser a estrutura da forma seriada um sistema temporal consistindo de parcelas da história que, a cada episódio, acumula afirmações narrativas e cria ‘gatilhos’ para eventos futuros e entende por parâmetro episódico a apresentação de uma situação narrativa que configura o “monstro-da-semana”.

No entanto, residindo ao entrelaçamento dessas formas a sua complexidade em um nível básico, o autor não demonstra em seu estudo como as mesmas estariam articuladas em uma narrativa seriada. A análise das séries de TV “*Grimm*” e “A Sete Palmas” a seguir procura fazê-lo no intuito de compreender em que medida as séries de TV poderiam corresponder a tal noção de complexidade.

### 4.1 “*Grimm*” e a complexidade do entrelaçamento de tramas

Ao som de *Sweet Dreams (Are made of)*, música de Eurythmics, duo formado na década de 1980 por Annie Lennox e Dave Stewart, uma mulher com blusa de frio com capuz vermelha, que a escuta em seu *ipod* rosa, sai de casa para uma corrida na trilha *Sweetbriar*, ao longo do riacho *Talon*. No percurso ela observa em cima do tronco de uma árvore uma miniatura de uma criança de vestido e lenço na cabeça. Ela retorna e ao pegá-la é atacada por algo que se move rápido, do tamanho de um homem e com pelos aparentemente excessivos no rosto e nas mãos.

A cena, que dá início ao episódio piloto de “*Grimm*”, série de TV da *National Broadcasting Company*, a emissora NBC, exibida entre os anos de 2011 a 2017, é sucedida pelo registro fotográfico que Hank Griffin faz de seu amigo e parceiro na Delegacia de Homicídios de Portland, Nick Burkhardt, “enquanto ainda é jovem e inocente”, diz ele referindo-se à compra que Nick acabara de fazer de uma aliança. Parados à porta do carro, Hank segue o olhar de Nick e ambos observam uma mulher loira que se despede de outra (Figura 2), ao que ele lhe pergunta, em tom desconfiado, o que o amigo detetive está olhando uma vez que acabou de comprar uma aliança. Sorrindo, Nick diz não se tratar disso e analisa a

mulher, “Ela veste Armani, fatura no mínimo cem mil, dirige uma BMW e se apaixonou pelo sócio do escritório de advocacia. É roubada, Hank”.

Figura 2 – Os detetives Nick e Hank observam Adalind no piloto de “Grimm”



Fonte: Netflix

Hank pergunta a seguir, mantendo o tom de brincadeira, por que Nick “Não pode só olhar para o traseiro?” e lhe informa que precisam ir embora para atender a um chamado. Antes de entrar no carro, ainda observando a mulher que dessa vez o nota, Nick percebe seu rosto transformar-se em uma feição monstruosa, de cabelos embranquecidos, o que parece deixá-la constrangida quando volta ao normal diante do olhar fixo do policial (Figura 3).

Atendendo ao chamado, Nick e Hank se põem na trilha em que a mulher de blusa de frio com capuz vermelha corria, tomando conhecimento por meio de um guarda florestal de partes do corpo e de objetos pessoais espalhados fora da trilha. Intrigado, Nick questiona que tipo de animal poderia ter atacado a mulher, ao que o guarda revela que uma pista seria dada pelos rastros e os encontrados foram deixados por pegadas de uma bota. Deixando o local, Nick diz ouvir uma música e encontra o *ipod* no qual Hank reconhece *Sweet Dreams* e começa a cantar: “*Sweet dreams are made of this / who am I to disagree?*”.

Figura 3 – Nick observa o rosto de Adalind transformar-se no piloto de “Grimm”



Fonte: Netflix

A série de TV construiu sua narrativa em alusão à fantasia relatada por meio dos contos de fadas alemães reunidos pela primeira vez pelos irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859). Conforme esclarece Maria Tatar (2013) <sup>76</sup>, o ambicioso projeto dos irmãos Grimm foi uma tentativa de capturar o que acreditavam ser a voz pura do povo alemão, que circulava em pequenas cidades e aldeias, ameaçada pela crescente industrialização e urbanização uma vez que se tratava de uma cultura com raízes na oralidade. Para tanto, os irmãos basearam-se em diversas fontes incluindo-se análogos europeus e sua coletânea passou a constituir um arquivo cultural do folclore alemão, de modo que modelou uma identidade nacional.

A primeira edição do compilado de contos foi revista pelos irmãos devido às críticas recebidas, inclusive de famosos, a exemplo do filósofo Schlegel e do poeta Clemens Brentano. Entre as críticas, alegou-se que a obra estaria contaminada por influências francesas e italianas e que conteria material “patético” e de “mau gosto”. Ao retornarem às suas anotações, Tatar (2013) explica que os irmãos reviram também o público-alvo a quem se

---

<sup>76</sup> A autora dirige o Programa de Folclore e Mitologia da Universidade de Harvard. No Brasil, suas considerações sobre a obra dos irmãos Grimm compõem introdução e notas de *Contos de Fadas*, coletânea de contos da editora Zahar, com tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.



destinavam os contos, pela adequação de uma nova linguagem e eliminação do humor vulgar, passando de estudiosos para crianças lerem antes de dormir, apesar de notar que houve uma intensificação da violência em algumas das histórias.

A conexão na série de TV aos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm se dá logo no episódio piloto, com a chegada da Tia de Nick, Marie Kessler. Ao abraçar o sobrinho em sua casa, na qual mora com a namorada, Juliette, Marie lhe sussurra ao ouvido que precisam conversar. Enquanto passeiam pela vizinhança, Marie é imprecisa a quanto tempo de vida ainda tem, lamentando ter muito a contar a Nick. “Você anda vendo coisas estranhas?”, pergunta ao sobrinho que fica em silêncio. “Está acontecendo mais rápido do que imaginei”, diz a ele e continua, “A maldição de nossa família já está passando para você. Eu lamento muito. Eu sei que ama Juliette. Mas precisa deixá-la e nunca mais vê-la. É muito perigoso”.

Antes que possa concluir suas explicações e responder às dúvidas de Nick, Marie percebe serem alvo de observações, o que ela menciona por um nome, Hulda. Atacados por um ser monstruoso, Nick e Marie travam uma luta à qual só é finalizada quando Nick enfim consegue sacar sua arma e disparar, matando o monstro que retoma em seguida, diante de seus olhos, a forma humana. Debilitada diante do ataque sofrido, Marie entrega ao sobrinho um objeto com as dimensões de um *pen drive* ligado a um cordão, pedindo-lhe que o guarde, pois irão atrás dele. “Nick, seus pais não morreram em um acidente. Eles foram assassinados”, ela lhe revela pouco antes de desmaiar no asfalto.

Levada para o hospital, Nick aguarda notícias quando é alertado pela médica de que sua tia se encontra consciente. De mãos dadas no quarto, Marie o indaga (Figura 4):

**Marie** – Você o viu, não é? Viu quem Hulda realmente era.

**Nick** – Não sei o que vi. Ou como fez aquilo. O que está acontecendo?

**Marie** – Nós temos a habilidade de ver o que ninguém mais vê. Quando perdemos o controle, não podemos nos esconder. E os vemos pelo que realmente são.

**Nick** – Você precisa descansar.

**Marie** – Isso não é um conto de fadas. As histórias são reais. O que escreveram realmente aconteceu. Você é um dos últimos Grimm.  
(“PILOTO”. **Grimm**: Primeira temporada. Netflix).

Figura 4 – Nick conversa com sua tia Marie no hospital em piloto de “*Grimm*”



Fonte: Netflix

Embora talvez possa causar estranhamento associar “*Grimm*” às séries de TV de super-heróis, uma vez que seu personagem principal não detém, a princípio, os superpoderes visíveis a nestes, apresentando-se como um homem comum ao recusar-se, por vezes, a desempenhar o papel que cabe a um Grimm, nota-se nesta série características que a aproximam da construção de uma jornada heroica e elementos de contos de fadas nos moldes dos que a mesma procura relatar a cada episódio.

O herói para Campbell (2007) “é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas” (2007, p. 28). A vitória sobre as limitações decorre de ser o herói o homem da submissão autoconquistada, enigma que constitui sua façanha primária e que passa, para o autor, pela morte para assim, a partir dela, renascer. Dessa forma, Campbell (2007) ressalta que a segunda façanha do herói é “retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu” (2007, p. 28).

A construção da jornada heroica de Campbell (2007) se dá pela sua percepção, por meio das verdades apresentadas através de figuras religiosas e mitológicas, sob a variedade dos costumes, de que “em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias” (CAMPBELL, 2007, p. 15), deparamo-nos com a mesma história, constatação

essa que o autor usa como justificativa para o método comparativo adotado em seu estudo ao citar um provérbio dos Vedas, “A verdade é uma só, mas os sábios falam dela sob muitos nomes”.

Assim, Campbell (2007) descreve um percurso padrão da aventura mitológica do herói em associação aos ritos de passagem: “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais, ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 2007, p. 36).

Quando observa com Hank a advogada que tem sua feição alterada, logo após comprar uma aliança, Nick experimenta uma espécie de morte para o mundo tal qual conhecia. Essa manifestação, que pode ocorrer de diferentes formas nos contos e lendas, é reconhecida por Campbell (2007) como o “arauto”, que “costuma ser sombrio, repugnante ou aterrorizador, considerado maléfico pelo mundo” (CAMPBELL, 2007, p. 62) e a crise do seu aparecimento é o “chamado da aventura”, no qual “o horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos conceitos, ideais e padrões emocionais, já não são adequados” (CAMPBELL, 2007, p. 61), marcando dessa forma o “despertar do eu”.

Não por acaso que, nesse sentido, quando Marie procura seu sobrinho, mais que uma provável despedida devido à doença que a acomete, ao lhe revelar que há uma maldição que percorre os membros da família Kessler e que seus pais não sofreram um acidente, mas foram assassinados, ela lhe convida para uma aventura em um mundo até então desconhecido e que se manifesta e se revela também como uma busca de identidade.

Ao responder à tia no hospital que não sabe o que está acontecendo quando por ela perguntado se ele tinha visto Hulda como realmente era, Nick demonstra a incerteza própria ao gênero fantástico como o entende Todorov (1992). Conforme explica,

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1992, p. 30).

Assim, a hesitação de Nick diante dos recentes acontecimentos é que, na concepção de Todorov (1992), dá vida à presença do fantástico na série. No entanto, como o autor ressalta,

o fantástico dura o tempo dessa hesitação. Isso acontece devido ao fato de a personagem poder escolher uma das duas soluções:

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 1992, p. 48).

Desse modo, o autor distingue as possibilidades para o gênero construindo uma tipologia na qual o fenômeno se manifesta em diferentes graus ou níveis. Todorov (1992) reconhece o estranho puro como relatos de “acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis” (1992, p. 53); o fantástico-estranho, que reside na explicação racional dos acontecimentos sobrenaturais, contudo, apenas ao fim da narrativa; o fantástico-puro, que se situa entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, que aceita na narrativa a presença do sobrenatural, além do maravilhoso puro, no qual “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (1992, p. 59).

Em “*Grimm*”, por vezes e com diferentes personagens, o estranhamento próprio ao fantástico se manifesta na medida em que elas se deparam com o sobrenatural. Assim, ao investigar com Nick a morte de duas pessoas em “Pés Grandes”, vigésimo primeiro episódio da primeira temporada, Hank presencia a transformação física pela qual o Doutor Konstantin Brinkerhoff passa após ser baleado por ele, de ser monstruoso que atacara pessoas na rua ao retorno a uma condição humana. Incrédulo diante da impossibilidade de uma explicação racional para o ocorrido, ele questiona se Nick também viu, ao que este nega ter visto algo além do que o psiquiatra.

Nesse sentido, a série recorre a uma certa manutenção da presença do estranhamento na narrativa, uma vez que as revelações de mistérios sobrenaturais são percebidas pelas personagens e assim, não chega a constituir um equilíbrio. No entanto, na medida em que Nick revela sua identidade como descendente Grimm, o sobrenatural é naturalizado e a narrativa da série se aproxima do que Todorov (1992) reconhece como fantástico-maravilhoso.

#### 4.1.1 Análise da estrutura narrativa de “*Grimm*”

À exceção de sua sexta e última temporada, com apenas treze, “*Grimm*” se constitui de vinte e dois episódios por temporada ao longo dos quais sua mitologia é desenvolvida, o que permite que sua estrutura narrativa seja facilmente detectável: os episódios narram os casos de homicídio ocorridos em Portland, investigados por Nick Burkhardt, ao mesmo tempo em que percorre uma jornada heroica própria, de autoconhecimento.

Os casos de homicídio em “*Grimm*” configuram o que Mittell (2015) entende por “monstro-da-semana”, ou seja, a presença de um mistério a ser desvendado, como exemplificado pelo próprio Mittell (2015) em “Arquivo-X”, ou de um julgamento, a exemplo dos que ocorrem em “*Law & Order*” (Dick Wolf, 1990-2010), exibida originalmente pela NBC, a condução de uma investigação a partir de uma morte, como se nota na série da CBS “*CSI*” (Anthony E. Zuiker, 2000-2015), a cura para um quadro clínico desafiador, a exemplo de em “*House, M.D.*” (David Shore, 2004-2012), exibida originalmente pela FOX, entre outros. Nesse sentido que uma análise de “*Grimm*” objetive separar os casos apresentados a cada episódio, os “monstros-da-semana” ou “*wesen*-da-semana”, para usar a terminologia da série, daquilo que é narrado que mantém uma continuidade narrativa ao longo da temporada.

Assim, dispondo os episódios da série em um quadro com duas colunas na qual a primeira refere-se ao episódio em questão, subdividida em duas com o número e o título do mesmo, e a segunda tratando-se da descrição de sua situação narrativa, decompondo-o em linhas narrativas, citadas por Johnson (2012) muito embora o autor não as defina claramente, às quais nesse estudo correspondem às menores unidades narrativas temáticas de um episódio, podendo se unir umas às outras na medida em que o episódio se desenvolve ou se manterem contidas em si mesmas, percorrendo ou não cenas e sequências na série, uma vez que o que as constitui são suas temáticas, obtém-se o quadro a seguir (Quadro 4 e Anexo A):

Quadro 4 – Quadro síntese da estrutura narrativa da primeira temporada de Grimm

(Continua)

Episódio	Título	Situação Narrativa
01	Piloto	A - Nick e Hank investigam o caso de crianças desaparecidas, raptadas por um <i>Blutbaden</i> . B - Marie Burkhardt revela em visita a Nick, seu sobrinho, ser ele um dos últimos descendentes Grimm.
02	Ursos são ursos	A – Marie é internada. B - Nick e Hank investigam desaparecimento de um jovem, capturado por um <i>Jagerbar</i> para um ritual de passagem. AB – Marie, no hospital, conta a Nick sobre ritual dos <i>Jagerbar</i> .
03	Cuidado com as abelhas	A - Nick e Hank investigam caso de mulher que sofreu choque anafilático.
04	Corações solitários	A - Nick impede que um <i>Ziegevolk</i> faça novas vítimas. B - Um ceifador chega a Portland à procura de Nick.
05	Dança macabra	A – O caso de um professor de música morto é investigado por Nick e Hank. B - Bud, técnico que conserta geladeira de Nick, o reconhece como Grimm ao vê-lo. C - Hank encontra Adalind, que o convida para um jantar..
06	Os três lobos maus	A - Nick e Hank investigam a explosão da casa de Hap, <i>Blutbaden</i> amigo de Monroe.
07	Jogue suas tranças	A – Com amostra de DNA, Nick encontra Holly Clark, uma <i>Blutbad</i> desaparecida ainda criança, há 9 anos. B – Bud conta a amigos que viu um Grimm e os três vigiam a casa de Nick até ele chegar.
08	Caça aos ogros	A - Nick e Hank procuram por Oleg Stark, um <i>Siegbarste</i> fugitivo que deseja vingança.
09	Ratos e homens	A - Nick investiga corpos encontrados mortos por um <i>Mauzhertz</i> . B - Juliette nota que mulher a observa. C - Monroe recebe ligação com pedido de serviço, mas é atacado.

Quadro 4 – Quadro síntese da estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de *Grimm*

(Continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
10	Orgãos	<p>A - Nick conta a Monroe que quer dizer a Juliette sobre ele ser um Grimm.</p> <p>B - Nick e Hank investigam caso de garoto que apareceu morto em rio.</p> <p>C - Renard recebe uma caixa com símbolo dos ceifadores, contendo uma orelha.</p>
11	Tarantella	<p>A - Nick investiga caso de uma <i>Spinnetod</i>, que mata homens para não envelhecer.</p> <p>B – A casa de Nick e Juliette leva ovadas na janela por crianças.</p>
12	O último Grimm em pé	<p>A – Investigação de casal de idosos assassinados leva Nick e Monroe a clube de apostas clandestino.</p> <p>B - Juliette acha na gaveta de Nick o anel de noivado.</p>
13	Três moedas na toca da raposa	<p>A – Na investigação de assalto a uma joalheria, Nick prende Kolt, ex-namorado de sua tia Marie.</p>
14	A serpente de fogo	<p>A - Nick e Hank investigam morte de duas pessoas incendiadas por um <i>Daemonfeuer</i>, uma linhagem de dragões. Juliette é raptada.</p>
15	Ilha dos sonhos	<p>A - Renard encontra Adalind e lhe pede que insista com Hank.</p> <p>B – Freddy, dono de loja de especiarias, é assaltado e morto por dois homens. Nick contata Rosalee Calvert, irmã de Frederick.</p> <p>C - Juliette diz a Nick durante jantar que quer aprender a atirar.</p>
		<p>BC – Rosalee foge ao ser atacada na loja e liga para Nick, que experimenta torta que Bud deixou.</p> <p>BA - Em perseguição a bandidos, Hank fica imobilizado ao achar que viu Adalind.</p> <p>AB - Sargento Wu desmaia passando mal na loja de Rosalee.</p>
16	A coisa com plumas	<p>A - Nick tira férias para passeio com Juliette, e o casal encontra uma <i>Klaustreich</i> prisioneira de um <i>Klaustreich</i>.</p> <p>B - Em casa, Juliette nega o pedido de casamento de Nick.</p> <p>C - Hank vê Adalind com outro homem e o aborda.</p>

Quadro 4 – Quadro síntese da estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de *Grimm*  
(Continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
17	Amor doentio	<p>A - Nick e Juliette jantam com Hank e Adalind.</p> <p>B - Renard luta com primo da família Real e o mata.</p> <p>C - Renard encontra com Catherine, mãe de Adalind.</p> <p>D - Adalind chega em casa e encontra sua mãe, Catherine. Ela marca um encontro com Hank.</p> <p>E - Nick conversa com Monroe sobre a possibilidade de Hank estar enfeitiçado por Adalind.</p>
		<p>AB – Nick e Hank atendem a chamado para investigarem, sem saberem, os corpos que Renard matou.</p> <p>DE – Nick, Monroe e Rosalee encontram Hank em coma.</p> <p>CD – Adalind recorre a mãe e a encontra com Renard, e ambos a dispensam.</p>
18	Gato e Rato	<p>A - Nick escreve no diário sobre um caso.</p> <p>B - Ian Harmon pega um ônibus e desce em Portland, e pede ajuda a Rosalee, sua ex-namorada.</p> <p>C - O perseguidor de Ian encontra Renard e diz que trabalha para os Verrat.</p> <p>D - Hank procura Nick. Eles investigam sangue deixado por Ian em local.</p>
		<p>CD - Hank e Nick encontram um atendente morto portando o passaporte de Ian.</p> <p>BCD – Monroe e Rosalee explicam a Nick que Ian é inocente.</p>
19	Pode deixar com os castores	<p>A - Nick treina com Monroe em floresta.</p> <p>B – Nick e Hank investigam Sal, um <i>Hasslich</i> suspeito de matar Robert, um <i>Eisbiber</i>.</p> <p>C - Juliette pede a Nick que convide Monroe para um jantar para lhe agradecer por ter-lhe salvado a vida.</p> <p>D - Sal e aliados planejam matar Nick, contratando ceifadores.</p> <p>E - Juliette e Nick recebem várias cestas em casa.</p>
		<p>ABD - Os ceifadores observam Nick e o encurralam em depósito.</p>



Quadro 4 – Quadro síntese da estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de *Grimm*  
(Conclusão)

Episódio	Título	Situação Narrativa
20	Depois do final feliz	<p>A – Com o suicídio de um investidor, Arthur, casado com Lucinda, procura com seu amigo Spencer a Mavis, madrasta de sua esposa. Com a morte de Mavis, Nick e Hank investigam o caso.</p> <p>B - Nick recebe do detetive que investigou a morte de seus pais as fotos dos suspeitos.</p>
21	Pés grandes	<p>A - Juliette atende a chamado de um homem que teve seu cavalo ferido. Ela observa pegadas grandes na região e quando nota corpos pelo local, liga para Nick.</p> <p>B – Monroe recebe Larry em sua casa, um amigo que nota estar ferido.</p> <p>C – Juliette vai a laboratório para analisar as amostras de pelos encontrados no cavalo.</p> <p>ABC – Monroe explica a Nick que Larry não <i>woge</i> e procura o psiquiatra que o tratava.</p>
22	A mulher de preto	<p>A - Hank tem pesadelos com Monroe como <i>wesen</i>.</p> <p>B - Nick conversa com Monroe sobre Hank estar diferente.</p> <p>C - Um fotógrafo tira fotos de Nick.</p> <p>D - Adalind prepara uma poção para sua gata Majique e a leva a Juliette, que é arranhada pela gata.</p> <p>E - Uma mulher de capuz preto encontra o corpo do investigador em hotel.</p> <p>F - Nick e Hank investigam a morte do investigador e descobrem que eram vigiados.</p> <p>G - Renard chega em casa e a encontra toda revirada.</p> <p>FG - Akira foge quando os policiais entram no prédio de Renard.</p> <p>BC - Nick procura Monroe com as fotos deles.</p> <p>AF - A casa de Hank é revirada. Ele pensa ver alguém e atira na parede.</p> <p>EF - Nick chega em casa e a encontra revirada. Ele e akira lutam. A mulher de preto aparece e mata Akira. Ela chama Nick de Nicky e ele a chama de mãe.</p>

Fonte: elaborado pelo autor (2019)

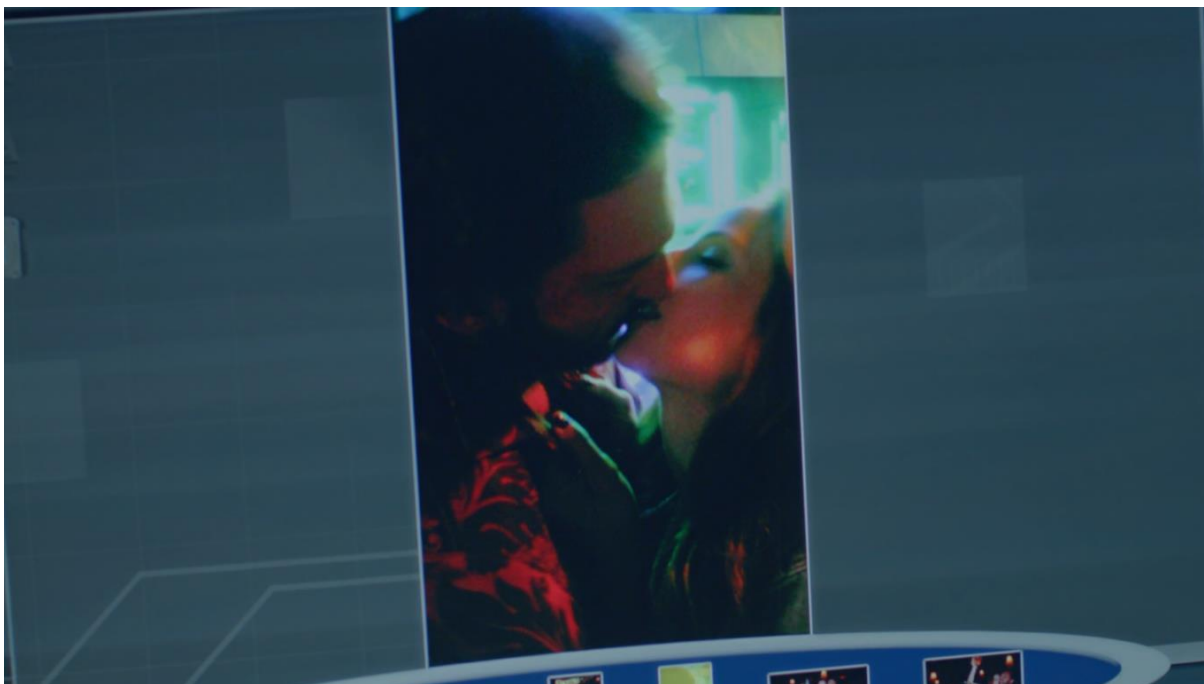
À luz do nível das funções narrativas de Barthes (2011), compreendendo as funções que as linhas narrativas transcritas no Quadro 4 desempenham, é que é possível analisar em que medida acontece na série a coexistência de formatos narrativos que apresentam um caso “*wesen-da-semana*”, com linhas narrativas contidas em um mesmo episódio, e as que atuam ao longo de uma temporada, de modo a transitar por entre episódios no sentido de compreender a estrutura narrativa da série.

Ao investigarem o desaparecimento de uma criança no episódio piloto, Nick e Hank constroem uma situação narrativamente distinta da por Nick vivenciada em seu ambiente pessoal, ao receber a visita de sua Tia Marie que o criou após a morte de seus pais em um acidente de carro, o que permite a “*Grimm*” apresentar-se com duas linhas narrativas que por vezes não se cruzam: embora Nick sinta-se estranho, percebendo alterações na fisionomia das pessoas, a investigação que com Hank realiza trata-se do “monstro-da-semana” do episódio, enquanto a presença de sua Tia se revela como a um domínio ao qual Nick não tem controle, suas raízes identitárias.

Dos vinte e dois episódios que compõem sua primeira temporada, nota-se a partir das linhas narrativas decompostas no Quadro 4 que, em seis deles, a série apresenta um episódio inteiramente contido em um formato “*wesen-da-semana*”, em que Nick e Hank investigam um caso de homicídio, como acontece ao sexto episódio, intitulado “Os três lobos maus”, no qual investigam a explosão da casa em que morava Hap, amigo de Monroe. A investigação revela se tratar de um ato de vingança de Orson, policial do departamento de Nick e Hank que, por sua vez, se trata de um *Bauerschwein*, um *wesen* com aspectos do animal porco, inimigo histórico dos *Blutbaden* como Monroe e Hap.

A solução do crime em nada acrescenta à narrativa em percurso da temporada, mas o episódio em si revela um aspecto do passado de Monroe: o de ter namorado Angelina, irmã de Hap e de ainda ser apaixonado por ela, como se infere do demorado e lacrimado olhar que dá à foto em que se beijam (Figura 5). Nesse sentido, a narrativa do episódio pode ser compreendida por indicial na concepção de Barthes (2011), pois remete a uma caracterização de Monroe. Não se observa em “Os três lobos maus” alguma linha narrativa que ressoe nos episódios seguintes, a não ser pelo retorno de Angelina ao sexto episódio da segunda temporada, em “Por cima do meu cadáver”, o que acontece sem que se estabeleça algum ato narrativo correlato à sua primeira aparição, e assim, o episódio não apresenta alguma função distribucional para além de si mesmo.

Figura 5 – Monroe observa no computador fotos antigas com Angelina em “Os três lobos maus”



Fonte: Netflix

Uma linha narrativa de cuja função distribucional percorre episódios é percebida no episódio piloto, quando Hank espera por Nick do lado de fora de uma joalheria, tirando fotos enquanto ele se aproxima com uma aliança. É de se esperar que o ato da compra remeta ao momento em que a mesma será entregue, ou seja, o momento em que Nick fará o pedido de casamento a Juliette, com quem tem morado junto. A compra da aliança tem, portanto, na concepção de Barthes (2011), uma função distribucional por implicar um ato correlato.

O curioso a esse respeito é que o pedido de casamento a Juliette é constantemente adiado, percorrendo assim, não somente os episódios da primeira temporada, mas como as que a esta se sucedem. No episódio piloto, ao chegar em casa com a aliança, Nick é surpreendido pela visita de sua Tia Marie que, ao lhe revelar ser ele um Grimm, o aconselha a deixar Juliette: “Eu sei que ama Juliette. Mas precisa deixá-la e nunca mais vê-la. É muito perigoso”, lhe diz Marie. Atacados por um *wesen* Hulda, Marie é hospitalizada, falecendo no episódio seguinte.

Nick volta a considerar o pedido de casamento, embora de forma indireta, ao décimo episódio desta temporada, “Órgãos”, no qual, em conversa com Monroe, contando-lhe o diálogo que teve com sua tia no piloto, ele diz querer contar a Juliette sobre ser um Grimm, associando assim o fato de precisar revelar a ela sua identidade para que possam ficar juntos.

Nick pede então a Monroe se ele poderia se transformar para ela, o que Monroe procura dissuadi-lo por acreditar que seria demais para Juliette ser confrontada com essa realidade.

Em “A Serpente de fogo”, décimo quarto episódio, Nick volta a se lembrar do que sua tia Marie lhe diz a respeito de seu relacionamento com Juliette, que no episódio em questão é sequestrada por Ariel, filha de Fred Eberhart, suspeito de ter incendiado duas pessoas em uma fábrica para roubar cobre. Fred e Ariel se revelam a Nick como *Daemonfeuer*, *wesens* com aspectos de dragões. Ariel, para salvar seu pai da desilusão da morte da esposa, sequestra Juliette para que Nick encontre o covil do dragão e a salve, cumprindo assim um ritual por meio do qual possibilitaria a Fred sentir-se liberto da culpa da morte da esposa. Salva por Nick com a ajuda de Monroe, Juliette lhe diz, ao voltarem para casa, que não sabe se dará conta de passar por uma situação semelhante novamente e nesse momento, Nick se recorda das palavras de sua tia de que deveria deixá-la (Figura 6).

Figura 6 – Nick se recorda de sua tia Marie em “A Serpente de fogo”



Fonte: Netflix

Ao décimo sexto episódio, intitulado “A Coisa com plumas”, Nick tira folga da delegacia para viajar com Juliette, pensando em assim fazer o pedido, mas o que parece a Juliette uma briga doméstica na casa em frente ao chalé em que estão hospedados, acaba se

revelando a Nick como um caso *wesen*. Somente ao retornarem para casa é que Nick decide fazer o pedido, mas Juliette, embora diga que o ama, não o aceita por sentir que Nick tem escondido coisas dela (Figura 7).

Figura 7 – Nick propõe Juliette em casamento, em “A Coisa com plumas”



Fonte: Netflix

O adiamento da proposta de casamento de Nick a Juliette, nos episódios citados, caracterizando-se como atos sucessivos, correlatos ao da compra da aliança no piloto, também se relaciona a demais episódios, como no citado “A Coisa com plumas”, no qual a própria viagem por Nick planejada para o pedido também é complementar ao sequestro de Juliette em “A Serpente de fogo”, fator por ela lembrado no chalé ao mencionar os problemas pelos quais o casal tem passado, dizendo a Nick que parecem persegui-los por onde vão. A esse respeito, é importante ressaltar que “A Serpente de fogo” se apresenta como um episódio narrativamente contínuo em si, com a investigação por Nick de um clássico caso “*wesen*-da-semana” que, no entanto, repercute ao ser lembrado por Juliette na ocasião citada.

Outra situação apresentada no piloto que implica a existência de um ato correlato é a tentativa de matar Marie, ataque que Adalind realiza a mando de Renard, supervisor de Nick no departamento de homicídios de Portland. Adalind, vestida de enfermeira, pega uma seringa

para aplicar veneno em Marie, mas Nick a impede, e acaba recebendo a aplicação, desmaiando em seguida. Adalind deixa o hospital e se encontra com Renard, que a espera do lado de fora. Renard pergunta se Marie está morta e Adalind responde que não, que Nick estava lá. “Que azar. Teremos que tentar de novo”, responde Renard.

A cena é ilustrativa da implicação de pelo menos dois atos complementares: uma segunda tentativa empreendida pela dupla para matar Marie e o momento em que Nick descobrirá que Renard está envolvido, para além de suas motivações para tanto. De fato, duas outras tentativas de matar Marie acontecem já ao segundo episódio, “Ursos são ursos”, no qual a pedido de Nick, Marie é salva por Monroe, que luta contra dois homens que aparecem no hospital, mas ela não resiste a um terceiro, disfarçado de padre, com quem luta matando-o e morrendo em seguida à chegada de Nick, dizendo-lhe pela última vez: “Lembre-se de que você é, confie em seus instintos e em nada mais” (Figura 8).

Figura 8 – Marie não resiste a ataque e morre em “Ursos são ursos”



Fonte: Netflix

Nos episódios que se apresentam exclusivamente com um “*wesen*-da-semana”, embora narrativamente ressoem nada ou pouco nos episódios seguintes, ainda assim são ilustrativos da mitologia da série que, nesse sentido, é acumulativa. Desse modo, há que se

considerar dois aspectos: a linha narrativa do “*wesen-da-semana*”, que se pretende fechada nela mesma, ou seja, não tem continuidade narrativa nos episódios seguintes, e a exposição da mitologia da série.

Quando Nick procura Monroe dizendo-lhe pensar em contar a Juliette sobre ser um Grimm, em “Órgãos”, décimo episódio da primeira temporada, por acreditar que tal descoberta tem se revelado perigosa para ela, uma vez que ele foi atacado em casa, na presença de Juliette, por um *Siegbarste* em “Caça aos ogros”, Nick indaga se não haveria uma maneira de Monroe se transformar para que Juliette o visse da forma como ele é, um *Blutbaden*: “Não tem uma maneira de você se *Blutbaden* para ela”, questiona. A expressão na fala de Nick remete à transformação pela qual Monroe passa, que por ser Nick um Grimm, ele consegue ver mesmo que Monroe não tenha a intenção de ser visto.

O ponto na cena em questão é que, nesse momento, não é introduzido um termo que expresse tal transformação. Naturalmente não o seria por Nick, que a cada episódio aprende sobre esse universo diegético, mas por Monroe, que desempenha a função de expor a Nick sobre suas raízes, papel que seria exercido por Marie se estivesse viva. Assim, apenas ao penúltimo episódio, “Pés Grandes”, o termo “*woge*” é introduzido, designando a exposição dos *wesens*. Neste episódio, a suspeita de existir um pé grande na floresta, que teria matado alguns campistas, leva Nick e Hank a conduzirem uma investigação. Monroe é surpreendido pela visita de um antigo amigo, Larry, e ao ver o noticiário, ele desconfia que o pé grande do qual se tem falado trata-se de seu amigo e informa a Nick que precisam conversar. Nick o procura e ao lhe contar sobre Larry, pela primeira vez na série Monroe se refere ao termo *woge*, explicando que seu amigo não parece conseguir se retrair, voltar a forma não-*wesen*. A partir de então as personagens referem-se a essa transformação pelo termo *woge*, e é nesse sentido que apresentem um caráter cumulativo, pois trata-se da composição da mitologia da série.

Outra evidência de que episódios “*wesen-da-semana*” atuem de modo a construir, episódio a episódio, o universo diegético-mítico da série pode ser encontrada no décimo sétimo episódio da terceira temporada, no qual Monroe convida Nick para ser seu padrinho de casamento e que, para não assustar os demais convidados com a presença de um Grimm, chegam a conclusão de que Nick poderia usar, durante a cerimônia, óculos escuros para esconder dos convidados *wesens* seus olhos, os quais eles veriam completamente negros, revelando-o ser um Grimm, fato que permanece sem indagação da parte de Nick durante sessenta episódios nos quais é constantemente reconhecido por *wesens* que cometem crimes.

Mesmo em episódios autocontidos, ou seja, episódios que apresentam exclusivamente o desenrolar de um caso “*wesen-da-semana*”, de cuja linha narrativa se encerra no próprio episódio, nota-se por vezes a presença de uma função narrativa distribucional que requer um ato complementar, como observado acima à ocasião do pedido de casamento de Nick a Juliette. A esse respeito, ainda em “Pés Grandes”, para despistar os cachorros que seguem farejando em sua rua, afastando-os de sua casa na qual Larry se encontra, Monroe veste a camisa do amigo e corre pela floresta, sem, no entanto, conseguir evitar que Hank o visse de passagem como um *Blutbaden*.

A investigação que Nick e Hank desenvolvem culmina na descoberta, com a ajuda de Monroe que se envolve, tendo-se em vista a morte de seu amigo Larry, de que o psiquiatra Konstantin Brinkerhoff causou a morte de *wesens* por implantar em seus pescoços um dispositivo que os impedia de se tornarem *wesens*, de *woge*. Ao final do episódio, a perseguição de Nick e Hank a Konstantin acaba quando este cai nas poltronas da plateia no teatro, retornando à forma humana, o que Hank presencia e Nick lhe nega ter visto o ocorrido. O ato instala uma incerteza narrativa que é desenvolvida nos episódios seguintes, a instabilidade psicológica de Hank. Assim, observa-se que, mesmo uma linha narrativa que diz respeito a um caso “*wesen-da-semana*”, o qual é solucionado no mesmo episódio em que é apresentado, por repercutir em episódios posteriores.

Representando os dados extraídos do Quadro 4 em termos quantitativos (Quadro 5), pode-se traçar um gráfico de modo a visualizar percentualmente a composição dos formatos dos episódios da primeira temporada de “*Grimm*” (Figura 9). Dessa forma, em sua maioria, os episódios da série seguem o formato de apresentação de um “*wesen-da-semana*” a ser combatido, que não seria equívoco afirmar sempre fazer referência ao fato de ser Nick um Grimm, permitindo-o compreender o universo diegético do qual faz parte, assim como se desenvolve uma temática maior que tende a percorrer todos os episódios da série, referindo-se também ao fato de Nick ser um Grimm, mas que, ao contrário do caso “*wesen-da-semana*”, configura-se de modo cumulativo. Assim:

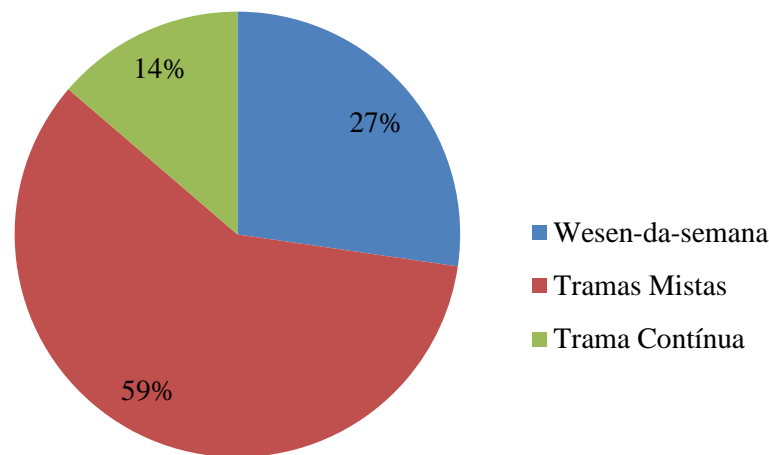


Quadro 5 - Formatos dos episódios de “*Grimm*”

Formato	Nº. de episódios	(%)
Wesen-da-semana	6	27,3
Linhas mistas	13	59
Linhas contínuas	3	13,7

Fonte: elaborado pelo autor (2019)

Figura 9 – Gráfico da porcentagem (%) de episódios com os formatos episódico, contínuo e misto em “*Grimm*”



Fonte: elaborado pelo autor (2019)

A concepção de Mittell (2015) das narrativas televisivas contemporâneas, que apresentariam um entrelaçamento de tramas episódicas e seriadas, ou seja, uma serialização das formas episódicas que parece descrever, a se ver pela análise acima, com razoável aproximação a estrutura narrativa de “*Grimm*”. Isso se deve por se observar na série a apresentação de tramas isoladas em cada episódio ao mesmo tempo em que outras são desenvolvidas ao longo de uma mesma temporada, o que se nota em 59% dos episódios que compõem a primeira temporada. No entanto, tal formato, por Mittell (2015) reconhecido como contemporâneo, ora é abandonado em prol de um episódio fechado em si, com a apresentação de um caso a partir do qual o episódio seguinte não o recupera narrativamente, o que é observado em 27% dos episódios a partir do Quadro 4, ora narra acontecimentos que

repercutem nos episódios seguintes, incluindo alguns “*wesen-da-semana*” que assim, ressoam narrativamente de forma significativa, o que constitui 14% de episódios.

De fato, a teoria de Mittell (2015) descreve a série com razoável aproximação por pouco mais da metade dos episódios da temporada, que realmente apresentam o entrelaçamento dos formatos episódio e seriado, o que o faz com precisão com os episódios que correspondem ao meio da temporada, relegando aos primeiros e aos últimos uma fuga desse modelo, por criarem linhas narrativas e recuperá-las solucionando-as ao fim da temporada e criando outras. A esse respeito, há uma visibilidade maior a partir da segunda temporada da série, talvez por ser a primeira uma apresentação de sua proposta, um termômetro de resposta do público<sup>77</sup>, para além do piloto ser um teste, exibido em algumas emissoras muito antes do segundo episódio.

Em sua segunda temporada, as linhas narrativas temáticas dos episódios de “*Grimm*” percorrem mais de um episódio, como se observa já no primeiro, “Dentes do mal”, que é uma continuidade exata do ponto em que o último episódio da primeira temporada termina, com o reconhecimento que Nick faz de sua mãe. Neste, o *mauveis dentes*, *wesen* enviado pela família Real para matar Nick, que corresponderia ao “*wesen-da-semana*” do episódio, não é um caso resolvido neste, mas apenas no episódio seguinte. De modo semelhante, Juliette, arranhada pela gata de Adalind em “A mulher de preto”, último episódio da primeira temporada, acorda do coma apenas ao segundo episódio da segunda temporada, “O beijo”, embora sem qualquer lembrança de quem seja Nick. A personagem só recupera totalmente a memória em “O beijo da musa”, penúltimo episódio da segunda temporada.

#### 4.2 “A Sete Palmos” e a fuga à complexidade de Mittell

“Nathaniel! Você está fumando?”, pergunta Ruth pelo telefone ao marido que, enquanto conversam, dirige ao aeroporto para buscar o filho do casal. A negativa do marido parece confirmar a Ruth sua percepção, que continua: “Está sim. Eu ouvi. Olha, esqueça que terá câncer e que morrerá devagar, com dor. Vai deixar o novo carro fúnebre fedido”. Nathaniel tenta acalmar a esposa prometendo que está largando o cigarro e o joga pela janela

---

<sup>77</sup> Após a exibição do último episódio de uma temporada, ou a poucos episódios de seu fim, a emissora produtora de uma série costuma anunciar a continuidade ou não da mesma, o que em muitos veículos de comunicação é noticiado como a renovação ou não de uma dada série.

do carro, se despedindo, mas em seguida pega outro cigarro e ao se inclinar para acendê-lo, ao lado do banco do passageiro, um ônibus se choca contra o carro, arrastando-o pelo asfalto.

Figura 10 – O comercial de um carro fúnebre dá início ao piloto de “A Sete Palmos”



Fonte: DVD

A cena, que é antecedida pelo comercial da edição Milênio do carro fúnebre que Nathaniel dirigia, caracterizado em *voiceover* enquanto uma modelo desliza suas mãos cobertas por luvas como “Elegante. Sofisticado. Sedutor” (Figura 10), compõe o piloto da série de TV “A Sete Palmos”, criada por Alan Ball, produzida e exibida pela HBO entre os anos de 2001 a 2005. À morte de Nathaniel no episódio piloto que os rumos da série são ditados. Assim, a narrativa centra-se na reestruturação dos membros da família que, após o trágico acidente, além de lidarem com o luto pela morte do pai, ao mesmo tempo em que devem decidir o futuro da empresa funerária que lhes garantia sustento sob o comando de Nathaniel, demonstra-se disfuncional na medida em que Ruth revela ter mantido um caso extraconjugal; David, o filho mais velho do casal, tem dificuldades em lidar com sua homossexualidade; Nate decide ficar na cidade enquanto se envolve em um relacionamento conturbado com Brenda e Claire, a filha mais nova, se envolve com drogas e tem problemas de relacionamentos na escola.

A compreensão de “A Sete Palmos” como uma série de TV dramática, na esteira das pela HBO produzidas no período em que a mesma esteve no ar, certamente que levanta algumas questões, a saber, primeiramente, o que isso quer dizer em seu contexto, uma vez que a palavra “drama” remete a diferentes significações e integra o cotidiano linguístico.

Para Williams (2010), o uso da palavra “drama” decorre de duas maneiras: “primeiro, para descrever uma obra literária, o texto de uma peça; segundo, para descrever a representação cênica dessa obra, sua produção” (2010, p. 215). Embora o termo possa designar coisas diferentes, porém relacionais, Williams (2010) ressalta que o drama enquanto forma literária é uma obra destinada a ser encenada e que, no entanto, também pode ser lida diante da dificuldade de muitas em serem representadas: “Quando um dramaturgo escreve uma peça, ele não escreve uma história para que os outros a adaptem para a cena; ele escreve uma obra literária que, como tal, pode ser diretamente encenada” (2010, p. 215).

A origem do termo residiria em uma das distinções que Aristóteles (2015) reconhece entre as artes poéticas, que se diferenciam segundo os meios de expressão empregados; segundo os objetos, que representam as ações humanas e segundo os modos, através dos quais a obra é construída. O autor distingue ainda neste último a maneira pela qual se pode mimetizar cada arte: “ou pela via de narrações – tornando-se outro, como faz Homero, ou permanecendo em si mesmo sem se transformar em personagens -, ou pela via do conjunto das personagens que atuam e agem mimetizando” (ARISTÓTELES, 2015, p. 51).

Nesse sentido que Aristóteles (2015) aproxima Sófocles de Homero, por mimetizarem personagens nobres, ou seja, mimetizam segundo os mesmos objetos e Sófocles de Aristófanes, por mimetizarem personagens que agem e dramatizam, portanto, mimetizam segundo os mesmos modos. A esse respeito o autor ressalta que a tal modo de mimetizar que se defende a denominação de dramático, “pois nelas se mimetizam personagens em ação” (ARISTÓTELES, 2015, p. 53), uma vez que a palavra drama, em grego, pode ser definida como “ação”, atribuída por Aristóteles (2015) a sua origem aos povos dóricos.

Com intuito de perceber como esse gênero poético dramático se relaciona a um programa televisivo caracterizado como drama, Silva (2015) busca as características do gênero literário que o diferenciam dos demais recorrendo a Lukács (1965), Williams (2010) e Szondi (2001) e que residiriam, por estes autores, nos procedimentos utilizados, na estruturação das obras e em seus objetivos. Assim, o drama se caracteriza pela atuação de personagens que, por meio do diálogo, movem a ação dramática:

O drama é primário, unitário e intersubjetivo. Sua engrenagem se articula a partir da ação de personagens autônomos, destacados de uma instância narrativa exterior. Seus interesses mobilizam conflitos de vontades que, através do diálogo e do enfrentamento, movem a ação dramática a partir de mudanças substanciais no rumo da história (as chamadas peripécias) e de descobertas partilhadas com o público sobre a própria natureza de cada personagem (os chamados reconhecimentos). Como tal, é dialógico por essência, e aqui o diálogo é visto não como o caminho elementar para a compreensão mútua, mas como a fagulha catalisadora do desvelamento da verdade, através da revelação ostensiva e dolorosa das subjetividades em cena (SILVA, 2015, p. 131-132).

De origem no teatro, Silva (2015) ressalta que o drama tem sua tradição crítica realizada pelos dramaturgos ou por filósofos e críticos e que suas faces, “o drama moral de Diderot, o drama burguês de Lessing, o drama em crise de Ibsen e Tchekhov, o drama naturalista de Hauptmann, o existencialismo de Sartre e Camus, o drama moderno de Miller, Williams e O’Neill, o teatro épico de Brecht, o pós-dramático de Wilson e Gruber” (2015, p. 132) constituem rupturas formais a partir da inserção de novos conteúdos, considerando essa que culmina em uma perspectiva adotada pelo autor para abordar o drama televisivo, ou seja, a compreensão do drama seriado contemporâneo a partir dos “modos pelos quais o drama enquanto espécie televisiva se formou e se transformou” (2015, p. 133).

Assim, Silva (2015) destaca que o drama televisivo tem raízes no teleteatro, que consistia na exibição de uma peça única, ao vivo, com origens no teatro e no rádio, representando um momento importante para o estabelecimento dos canais no início da televisão. A forma de emissão única do teleteatro caracteriza, para Silva (2015), uma base estrutural de unidade de ação nos moldes do drama tradicional aristotélico, notável não só nos textos oriundos do teatro, que eram adaptados, como também nos desenvolvidos especialmente para a televisão. O teleteatro se disseminaria no meio televisivo por condições “técnicas (como o desenvolvimento do *videotape*), econômicas (necessidade de baratear a produção de modo seriado e industrial) e culturais (popularização do aparelho televisivo para além de uma elite cultural com alto poder aquisitivo)” (SILVA, 2015, p. 134-135, grifo nosso) que se materializariam em mudanças estéticas a serem notáveis no surgimento dos dramas seriados em seus diversos subgêneros, de faroeste, aventura e ficção científica.

Nesse sentido, a origem da estrutura dramática das séries de TV residiria no teleteatro, que auxiliou “compondo universos narrativos em torno dos quais se desenvolviam histórias, com estrutura mais ou menos fixa, de caráter unitário, porém acerca dos mesmos personagens

e situações possíveis” (SILVA, 2015, p. 135), e no folhetim, que já tinha na literatura e no rádio uma tradição que foi levada para a televisão principalmente por meio da novela.

Essas duas origens que designariam as formas narrativas seriadas na televisão para Silva (2015), sendo que as advindas da primeira “apresentavam o episódio com uma trama unitária, que continha princípio, desenvolvimento e conclusão” (2015, p. 135), ainda muito distante das observadas atualmente, pois, segundo o autor, prezavam por valores morais e os personagens não apresentavam desenvolvimento significativo, uma vez que “sua natureza mistificante condizia bem com a necessidade de uma identificação a longo prazo, sempre repetida e sempre remoçada, que a televisão do período precisava estabelecer” (2015, p. 135).

Em relação à segunda origem, estruturalmente, Silva (2015) observa que o folhetim era composto em capítulos<sup>78</sup>, o que permite o desenrolar gradativo da trama “tecendo continuamente situações dramáticas para o acompanhamento diário” (2015, p. 136), se diferenciando de uma estrutura em episódios que,

se no episódio o desfecho significa o resultado do clímax da ação dramática que supera e suplanta a trama para a emissão seguinte iniciar novo percurso, no capítulo, o desfecho é o auge de uma situação dramática que não se resolve, deixando em suspensão o desenrolar de uma das tramas desenvolvidas paralelamente (SILVA, 2015, p. 136).

A perspectiva por Silva (2015) adotada para investigar as origens do drama seriado contemporâneo, que reside na forma teatral mais remota o seu berço, embora o autor não cite a “Poética” em suas considerações, a qual certamente que constitui a primeira das origens acerca de uma discussão sobre o drama, o permite traçar de fato as estruturas narrativas das séries de TV contemporâneas, em diálogo com outros autores, como acontece com Mittell (2015) em sua análise pelo viés da complexidade, uma vez que Silva (2015) destaca que a trama do drama seriado é “um entrelaçamento articulado de situações dramáticas envolvendo núcleos que se expandem e se delimitam de modo muito orgânico” (2015, p. 140), posição assumida por Mittell (2015) sob a denominação geral de narrativas complexas.

O drama seriado contemporâneo que, para Silva (2015), estaria em um ponto abstrato no qual os modelos dramáticos do teleteatro e do folhetim se encontram, teria surgido ao fim dos anos 1990, com a apresentação de uma característica que o definiria:

---

<sup>78</sup> Silva (2015) define os episódios como “a situação narrativa se constrói a partir de uma unidade dramática, a trama, que se desenvolve progressivamente tendo em vista a sua própria superação, ou seja, a trama episódica não se repete, ainda que sua forma se replique” (SILVA, 2015, p. 136).

uma representação gradual e complexa de um mundo que aos poucos se revela em sua profundidade rizomática, cuja função primordial é deteriorar gradativamente a compreensão inicial do mundo e fazer revelar, pouco a pouco, uma verdade multiforme que habita no fundo dos personagens e das relações humanas ali apresentadas (SILVA, 2015, p. 139).

A essa representação gradual e complexa do mundo que parece ressoar de modo mais fidedigno a uma consideração de uma série de TV como dramática, a exemplo de “A Sete Palmos”.

Em suas considerações, Silva (2015) percorre os modelos que, de fato, habitaram a televisão em seus primeiros anos. No entanto, em sua concepção, e de modo algum equivocada, qualquer narrativa seriada poderia ser designada por dramática, uma vez que é, sem dúvida, encenada. Não é a esse respeito, embora seja uma constatação correta, que se pensa uma série de TV denominada de drama por veículos de comunicação, críticas e artigos acadêmicos.

Esclarecedor nesse sentido são outros aspectos do drama nas considerações de Szondi (2011), autor ao qual Silva (2015) também recorre, ou seja, em seu estudo sobre o drama da época moderna, que teria surgido no Renascimento, com a construção de obras que procuravam refletir a reprodução da relação entre os homens. Szondi (2011) ressalta o abandono, no período, de uma representação religiosa medieval e da supremacia absoluta do diálogo, o que se pronuncia entre os homens, meio que fornecia a expressão linguística desse mundo inter-humano característico do drama moderno.

Assim, para o autor, “o drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si” (SZONDI, 2011, p. 25). Nesse sentido que Szondi (2011) afirma a completa ausência do dramaturgo no drama, que não se pronuncia neste, e também a ausência de qualquer indício de uma relação com o público, uma vez que, para o autor, é na sua passividade, transformada, que reside a vivência dramática, “o público era (e é) arrastado para o interior do jogo dramático, passando de espectador a sujeito falante – pela boca de todos os personagens, bem entendido” (SZONDI, 2011, p. 25).

Outra característica analisada por Szondi (2011) e que é ainda mais pertinente a uma compreensão da categorização de uma narrativa como dramática é o fato do drama remeter ao presente. Segundo o autor, uma representação de Lutero implicaria em uma referência histórica, o que não corresponde ao drama, que “não é a exposição (secundária) de algo

(primário), mas põe a si próprio em cena” (SZONDI, 2011, p. 26). Dessa forma, o tempo do drama é o tempo presente:

Sendo o drama sempre primário, seu tempo também é sempre o presente. O que não se traduz em absoluto numa situação estática, mas apenas no modo particular do decurso temporal dramático: o presente passa e se torna passado, mas enquanto passado não se faz mais presente em cena. Ele passa na medida em que traz consigo mudanças, na medida em que um novo presente surge de sua antítese. No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes. Sendo absoluto, ele fornece sua própria garantia, funda seu próprio tempo. Por isso, cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ser *prenhe de futuro*. Isso se torna possível graças à sua estrutura dialética, fundada, por sua vez, na relação inter-humana (SZONDI, 2011, p. 27, grifo do autor).

É natural, portanto, diante da análise do drama moderno de Szondi (2011), que Silva (2015) reconheça o drama seriado contemporâneo como oriundo da década de 1990, o que o faz se apoiando em Benjamin (2011), que o permite buscar a forma dramática como a manifestação de uma fissura no percurso histórico de suas próprias manifestações. Nesse sentido que Silva (2015) constata a representação decadente do mundo nas narrativas pós-década de 1990, o que as dotaria de uma forma dramática singular e assim, originariam o drama seriado contemporâneo, embora o faça teoricamente, ou seja, sem uma análise narrativa das séries de TV desse período.

A categorização usual de uma série de TV como dramática parece fazer referência então, por Szondi (2011), ao aspecto primário do drama, à sua capacidade inerente de narrar o tempo presente, o que lhe é interior e o que diz respeito ao cotidiano, tendo-se em vista que busca reproduzir a relação entre os seres humanos. Nesse sentido, seriam excluídas de tal categorização, por exemplo, as séries de TV de ficção científica e as de fantasia, embora resguardecem o sentido original de drama como encenação por Aristóteles (2015) e Williams (2010), elas não têm o compromisso, por sua própria natureza, com o cotidiano a que remete o tempo presente, como se entende a partir de Szondi (2011).

“A Sete palmos” poderia assim ser pensada na medida em que apresenta, narrativamente, o cotidiano de uma família comum que busca gerir os negócios da mesma após a morte de seu patriarca, salvo o que, por vezes, possa parecer estranho a uma narrativa assim determinada, por remeter a uma seriedade: a presença de ironia nessa série de TV.

No episódio piloto de “A Sete Palmos”, a morte de Nathaniel no acidente de carro, enquanto acendia o segundo cigarro para fumar, logo após sua esposa lhe dizer que ele teria



câncer e que morreria devagar e com dor, estabelece uma relação de ironia com o ocorrido a seguir: Nathaniel não morre de câncer decorrido do fato de fumar muito, mas em um acidente de carro. Posto de outra maneira, ele morre sim por causa do cigarro, por fumá-lo, mas não pelo desenvolvimento de um câncer em consequência desse ato.

A compreensão da ironia é empreendida por Hutcheon (2000), que destaca o curioso caráter que a mesma detém como discurso, onde se diz algo que “na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer de verdade, como também sua atitude com relação a isso” (2000, p. 16). Com uma abordagem da ironia como estratégia discursiva que opera no nível da linguagem ou da forma, seja ela musical, visual ou textual, Hutcheon (2000) reconhece o interpretador e o ironista como os participantes do que a autora denomina “jogo da ironia”: “o interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual o sentido irônico particular ela pode ter” (HUTCHEON, 2000, p. 28).

Já o ironista é aquele “que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito” (HUTCHEON, 2000, p. 28), residindo nessa relação a própria ironia. No entanto, como não se garante que o interpretador reconheça a ironia como a mesma foi intencionada, Hutcheon (2000) caracteriza-a como um negócio arriscado, no qual não se tem garantias. Nesse sentido e a respeito dos participantes desse jogo que

A ironia, então, significará coisas diferentes para diferentes jogadores. Do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – como uma *atitude* para o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social. Entretanto, do ponto de vista do que eu também (com reservas<sup>79</sup>) chamarei de *ironista*, a ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente (HUTCHEON, 2000, p. 28, grifos da autora).

Quando Ruth diz ao marido Nathaniel que ele morrerá de câncer por fumar em “A Sete Palmos”, a personagem estabelece implicitamente uma concordância social certamente

---

<sup>79</sup> As reservas a que Hutcheon (2000) se refere na passagem se devem justo a quem de fato pertenceria a designação de “ironista”, pois a autora esclarece que o interpretador pode ou não reconhecer uma ironia e, caso a reconheça, é ele (o interpretador) que atribui a ironia, que toma essa decisão, o que faz a autora questionar quem deveria ser denominado de “ironista”. Dessa forma, ela segue no texto se referindo ao “autor” de algo com potencial a ser determinado de irônico, como o “ironista”, apesar do questionamento.

baseada em pesquisas científicas de que o cigarro causa câncer que leva à morte. Daí que a morte de Nathaniel por acidente de carro e não por uma doença se constitua como uma ironia.

Como detém um caráter dependente do interpretador, Hutcheon (2000) explica que por esse motivo a ironia é passível de desconfiança, pois “ela mina o sentido declarado” (2000, p. 30) e assim, por sua própria natureza, “a ironia só pode ‘complexificar’; ela não consegue nunca ‘desambiguar’” (HUTCHEON, 2000, p. 30), ou seja, sua presença não tem o propósito esclarecedor, pelo contrário: trata-se mesmo de obscurecer.

Na série de TV “A Sete Palmos”, pode-se identificar o interpretador como o próprio telespectador, que é aquele a quem a ironia assim como a série como um todo é direcionada, e o ironista seria o criador ou o *showrunner*, para usar o termo de Martin (2014). A presença da ironia na narrativa televisiva em questão, que percorre a série em acontecimentos isolados, por vezes não parece ter algum intuito complexificador, podendo ou não ser notada, uma vez que sua percepção não contribui significativamente para a compreensão narrativa da série.

Figura 11 – Comercial de uma massa estética no piloto de “A Sete Palmos”



Fonte: DVD

Que se perceba ou não o irônico na morte de Nathaniel é pouco relevante para a narrativa em si, mas em “A Sete Palmos”, a ironia é por vezes ressaltada de modo a ser notada

em outras ocasiões e assim, a garantir que se minimize o risco de passar despercebida, a exemplo das inserções de comerciais de produtos funerários sem qualquer aviso prévio, relegando ao telespectador a tarefa de produzir sentido, de descobrir de que modo a propaganda estabelece diálogo com as cenas seguintes ou com a proposta da série, como acontece com a relação estabelecida entre o comercial da edição Milênio do carro fúnebre, que dá início ao piloto da série e no qual Nathaniel morre.

No comercial em questão (Figura 10), a modelo que desliza de modo sensual as mãos pelo carro e a narração em *voiceover*, que ressalta as qualidades do produto, são retomados na fala de Ruth ao brigar pelo telefone com Nathaniel por fumar, dizendo-lhe “Vai deixar o novo carro fúnebre fedido”, indicando que o mesmo fora recém-adquirido. O fato do carro ser novo é também retomado no episódio seguinte, em “O Testamento”, no qual David e Nate descobrem na oficina que o acidente resultou em perda total do carro.

A ligação entre as cenas poderia ser dita, por vezes, quase imperceptível, a exemplo do comercial de uma massa cosmética no piloto (Figura 11), em que uma voz feminina diz em *voiceover*: “Ela esteve linda todos os dias de sua vida. Não deixe que um acidente terrível mude isso. Use a massa cosmética ‘Preenche Ferimento’. Agora com assentamento rápido e autovedação. Para maquiar ferimentos feios facilmente”, em seguida à cena em que Nate e Claire decidem ir a um supermercado e retomada sutilmente duas cenas depois, no momento em que David prepara o corpo de seu pai, Nathaniel, usando a massa neste e imaginando-o insatisfeito com o seu trabalho.

Outro comercial inserido na narrativa da série é o de um fluido embalsamador. “Para um corpo que é firme, mas flexível. Para uma pele que implora para ser tocada. Pela aparência aveludada dos tecidos vivos. Os melhores agentes funerários contam com o fluido embalsamador ‘Esplendor vivo’. ‘Esplendor vivo’, somente a vida é melhor”, narra em *voiceover* o comercial ao mostrar o corpo de um homem em uma poltrona (Figura 12). A cena sucede David no necrotério, buscando o corpo do pai e antecede um *flashback* de Nate que se lembra, ao entrar na sala de preparação e ver o corpo de Nathaniel, de quando era criança na mesma sala, escutando a explicação do pai de que não precisava ter medo e de que estava preparando o corpo do Sr. Bloomberg para que a família pudesse vê-lo pela última vez para se despedir dele. O produto, no entanto, não é mencionado na série e nem aparece em cena.

Figura 12 – Comercial de um fluido embalsamador no piloto de “A Sete Palmas”



Fonte: DVD

Que os comerciais estabeleçam alguma relação com as cenas da série ao aparecerem em uso por algum personagem, a exemplo da massa cosmética restauradora, que é retomada em cena posterior por David na preparação do corpo de seu pai, ou não, como acontece com o fluido embalsamador, que não aparece em cena, eles são direcionados aos telespectadores justamente por operarem de modo externo à narrativa em curso, o que estabelece uma relação explícita entre interpretador e ironista, componentes do “jogo da ironia” que Hutcheon (2000) reconhece e que se fazem notar pela interrupção, minando assim o sentido do que está sendo narrado e pedindo para serem interpretados, integrados à narrativa da série, o que é próprio das ironias, segundo a autora. Nesse sentido, sua presença tem, de fato, o propósito complexificador a que Hutcheon (2000) atribui como característico da ironia.

Assim, a ironia nesses casos parece operar por contraste não só visual, mas narrativo: a sedutora mulher de luvas que apresenta o novo carro fúnebre *versus* o acidente de Nathaniel ao dirigir o próprio; um terrível acidente ocorrido a uma mulher bonita *versus* a beleza em vida à qual a nova massa estética recupera; o fluido embalsamador que imita a aparência dos tecidos vivos *versus* a própria vida, única melhor que o produto. Desse modo, a recorrência de tais inserções ou a ironia presente nas situações narradas na série parece configurar o que Jost (2007) compreende como o tom de uma emissão.

Jost (2007) reconhece os gêneros televisivos como referentes a mundos, um conjunto mais amplo que compreenderia os gêneros e serviria de fundamento a uma classificação mais racional dos mesmos. Assim, o autor distingue três mundos: o mundo real, que remeteria ao primeiro reflexo do telespectador diante de uma imagem, a saber, se elas falam do mundo ou não; o mundo fictivo, no qual se aceita a presença de acontecimentos em um relato que não seriam possíveis no mundo real e o mundo lúdico, “intermediário entre o mundo da ficção, ao qual se conferem regras, e o mundo real, ligando de formas diversas o jogador ao mundo do jogo” (JOST, 2007, p. 64).

Que uma emissão se refira a algum dos mundos por Jost (2007) distinguidos, ainda assim ela o pode fazer de modos diferentes. A esse aspecto o autor reconhece que a emissão é detentora de um tom, uma vez que “uma emissão pode se referir à realidade ou à ficção, sob vários tons” (JOST, 2007, p. 65). A esse respeito que se identifica em “A Sete Palmos” uma série de TV dramática que tem por intuito a representação do cotidiano, com um tom por vezes irônico.

#### 4.2.1 Análise da estrutura narrativa de “A Sete Palmos”

A primeira temporada de “A Sete Palmos”, exibida pela HBO no ano de 2001, é composta de treze episódios ao longo dos quais os filhos David, Nate e Claire e a viúva Ruth procuram lidar com a repentina morte de Nathaniel em um acidente de carro e tomar os rumos da “*Fisher & Sons*”, a empresa funerária da família. Ao discorrer a respeito da série, Martin (2014) observa que a continuidade dos negócios da família na mesma, ou seja, a “morte-da-semana” constitui

o elemento estrutural durante todas as temporadas de *A Sete Palmos*, tanto como um conveniente gatilho para a trama – com cadavers entrando e saindo da Fisher and Sons, junto com suas histórias – quanto com uma incisiva e geralmente cruel ilustração da mensagem final da série: isso pode acontecer e *acontecerá* com qualquer um de nós, a qualquer momento (MARTIN, 2014, p. 129, grifos do autor).

Partindo da concepção de Barthes (2011) de uma obra narrativa, ou seja, estruturada em níveis, elabora-se um quadro no qual os episódios que compõem a primeira temporada de “A Sete Palmos” foram dispostos em uma coluna, subdivida em número do episódio e título, seguida de outra, adjacente, que descreve as situações narrativas que acontecem no referido

episódio (Quadro 6 e Anexo B). A essa segunda coluna, procurou-se identificar as linhas narrativas que Johnson (2012) cita em seu estudo, embora o autor em si não explicita o que o termo significa. A concepção adotada na elaboração do quadro levou em consideração que as mesmas remetem a subtramas temáticas, que podem se integrar a outras ou serem autossuficientes, ou seja, detedoras de significado narrativo em si mesmas, e que podem ser equivalentes a cenas ou a sequências, levando-se em conta a temática que as percorre. Assim, as linhas narrativas corresponderiam às menores unidades narrativas lógicas de um episódio.

Quadro 6 – Quadro síntese da estrutura narrativa da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(Continua)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
01	Piloto	<p>A - Nathaniel dirige para o aeroporto para buscar seu filho, mas sofre um acidente.</p> <p>B - Nate conhece Brenda em um voo para Seattle.</p> <p>C – Claire liga para seu irmão David para saber se Nate chegou e se eles se reunirão para o Natal.</p> <hr/> <p>AB – Nate recebe ligação de David contando sobre a morte de seu pai. Brenda dá carona a ele até o hospital para reconhecer o corpo.</p> <p>AC – Claire recebe ligação de David contando sobre a morte de seu pai. Ela deixa a reunião com os amigos.</p> <p>ABC – Nate, Claire e Ruth se encontram no hospital.</p>
02	O Testamento	<p>A - Chandler, um empresário, morre ao pular e bater a cabeça no fundo da piscina.</p> <p>B - David sonha que seu pai o vê com o namorado na cama.</p> <p>C - Brenda faz uma massagem <i>shiatsu</i> em Nate.</p> <p>D - Claire vê Gabriel ao sair da escola e o dispensa.</p> <p>E - Gilardi, da empresa Kroehner, procura Ruth com proposta de compra.</p> <p>F - Jennifer, ex-noiva de David, o procura.</p> <p>G - Nate se encontra com Brenda e vê uma tatuagem em suas costas com o nome de Nathaniel.</p> <p>H - Nate corre por cemitério onde encontra com Gilardi.</p> <hr/> <p>ABC - David chega em casa ao mesmo tempo que Nate, que o indaga sobre quem é a mulher que ele tem.</p> <p>ABCF - Nate lava o carro e Keith aparece perguntando por David.</p> <p>ABCE - Ruth questiona David sobre a proposta de compra.</p> <p>GH - David e Nate vão a oficina e veem que o carro deu perda total.</p>
03	Não dá pé	<p>A - Romano, funcionário de uma fábrica, morre ao cair dentro de máquina.</p> <p>B - Nate diz a Brenda desejar que família concorde em vender a funerária para que ele volte Seattle.</p> <p>C - David explica a mãe que poderão sofrer retaliações de fornecedores.</p> <p>D - Claire encontra seu carro pinchado com “Porquinha amante vagaba de pés”.</p> <p>E - Amelia, amiga de Ruth, a procura oferecendo conforto pelo luto.</p>

Quadro 6 – Quadro síntese da estrutura narrativa da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(Continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
03	Não dá pé	<p>BC - Nate conta à mesa que deviam vender a empresa, Ruth concorda e David se irrita.</p> <p>ABC - Filhas e viúva de Romano procuram os Fisher. A família de um dos corpos que estavam sendo preparados retira o corpo dos Fisher.</p> <p>ABCD - Rico recebe proposta dos Kroehner. Claire entra na sala de preparação dos corpos e vê Nate atrapalhado com partes de um corpo.</p> <p>CE - Ruth liga para Amelia. Elas vão a uma corrida de cavalos.</p> <p>ABCDE - Ruth volta para casa e diz a Nate que perdeu 25 mil em aposta e que queria se sentir viva.</p>
04	A Família	<p>A - Paco é assassinado ao usar orelhão.</p> <p>B - Nate e Brenda são interrogados por causa do incêndio na casa comprada pelos Kroehner. Os detetives mencionam Claire a Nate como suspeita do incêndio.</p> <p>C - Ruth prepara jantar para receber Brenda. Brenda chega na casa de Nate. Ele faz sexo oral nela em uma sala e Ruth os vê, o que deixa um clima constrangedor durante o jantar.</p> <p>D - Keith reage a insulto de um cara no estacionamento e David se incomoda, o que causa uma briga entre os dois.</p>
05	Um Livro aberto	<p>A - Jean Louise, Viveca, uma atriz pornô morre eletrocutada na banheira por acidente.</p> <p>B - Na Igreja com Ruth, David é convidado a ser diácono pelo padre.</p> <p>C - Nate encontra Brenda na casa dos pais dela. Eles ficam na piscina quando são surpreendidos pelos pais de Brenda, que chegam de viagem.</p> <p>D - Claire e Ruth conversam com o psicólogo da escola e acabam discutindo.</p> <p>AB - David assiste Oz com Keith e lhe conta sobre o convite que o Padre Jack fez.</p> <p>ABC - Nate e Brenda encontram com David e Keith que tomam café juntos.</p> <p>ABCD - David assume a vaga de diácono na igreja e vê Viveca lá, mandando-lhe um beijo.</p>
06	A Sala	<p>A - Hattie, esposa do Sr. Jones, amanhece morta. Sr. Jones procura os Fisher.</p>



Quadro 6 – Quadro síntese da estrutura narrativa da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(Continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
06	A Sala	<p>B - Nate vai a oficina buscar seu carro e mecânico não cobra por que seu pai fez o velório do irmão do mecânico. Nate procura caderno do pai e acha alguns serviços com asterisco e escrito pago.</p> <p>C - Ruth parece distraída a David e Claire, contemplando uma panela.</p> <p>D - Tracy encontra Ruth e David e pergunta sobre noiva, o que David se vê obrigado a desmentir que tenha uma.</p> <p>E - Na casa de Brenda, Claire vê o livro Charlotte e Billy conta que ele se trata de Brenda.</p> <p>AC - Nikolai entrega flores para velório de Hattie e Ruth diz não querer que ele fique olhando-a e lhe dá um tapa.</p> <p>AD - David sai e vai à boate.</p> <p>AB - Nate vê Sr. Jones dormindo no sofá e tenta confortá-lo.</p> <p>ABC - David encontra fotos de sua mãe no cômodo e as mostra a Ruth, que conta a história delas.</p>
07	Fraternidade	<p>A - Victor, veterano de guerra, morre. Seu irmão, Paul, procura os Fisher.</p> <p>B - Nate acorda com ligação de David na casa de Brenda.</p> <p>C - Ruth avisa a Claire que convidou um amigo para jantar.</p> <p>D - David participa de reunião dos diáconos.</p> <p>E - Claire não presta atenção à aula.</p> <p>F - Ruth procura Nikolai e se oferece para a vaga na floricultura.</p> <p>G - Gilard liga para Rico.</p> <p>ABC - David reconhece Paul do colégio. Ele deseja que o irmão seja cremado e dispensa enterro por briga com exército.</p> <p>ABCEF - Hiram janta na casa de Ruth.</p> <p>DB - David recebe ligação de Walter, do conselho de diáconos e marca encontro para votação sobre o Padre Clark.</p>
08	Encruzilhadas	<p>A – Uma mulher levanta e fica no teto da limusine, quando bate em caixa que carrega funcionário da prefeitura e morre.</p> <p>B - Nate toma sol na frente da casa.</p> <p>C - Claire vai a Sierra Crossroads.</p> <p>D - Nikolai e Ruth almoçam juntos e ele a convida para ir a restaurante russo.</p>

Quadro 6 – Quadro síntese da estrutura narrativa da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(Continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
08	Encruzilhadas	E - Nate vai até casa de Brenda e a vê toda revirada.
		AB - Nate propõe a David que aluguem o salão para aulas de dança para ganharem dinheiro. ABE - Nate conversa com Ruth sobre Brenda e estar com ciúmes. ABEC - Claire chega. David diz que não contará a mãe sobre ela ter sido expulsa. Ela pergunta de Keith e ele diz que não deu certo.
09	A Vida é muito curta	A - Gabriel se distrai com amigo, se drogando no quarto e seu irmão pega arma embaixo da cama e atira em si mesmo. B - David briga com Nate por ter sido reprovado no teste. C - Hiram observa Ruth se arrumar e a chama para irem acampar. D – David vai à boate com professor de dança e usa ecstasy.
		AB - Gabriel procura os Fisher. CD – Ruth prepara mala para acampar. ABCD - David prepara o corpo de Anthony. Ruth toma o comprimido com ecstasy e alucina com Nathaniel.
10	Uma Nova pessoa	A – Homem morre assassinado pela esposa, que bate uma frigideira em sua cabeça. B - David limpa o salão enquanto se imagina dançando nele. C - David e Brenda vão à exposição de Billy. D - Claire passa na casa de Gabriel. E - David ajuda na igreja. Ele encontra Tracy.
		AC - Angela começa a trabalhar na funerária. DC - Claire leva Gabriel para ver foto de Nate na exposição de Billy. ADC – David diz a Nate que deviam mandá-la embora. ADCE - David encontra Keith na igreja à noite.
11	A Viagem	A - Bebê morre dormindo. Nate e David tentam consolar pais que perderam o bebê. Rico assume o cuidado com o corpo do bebê. B - David se arruma e dispensa cara que conheceu pelo bate-papo. Ruth o vê saindo o quarto de David. C - Brenda ignora as ligações de Billy.

Quadro 6 – Quadro síntese da estrutura narrativa da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(Conclusão)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
11	A Viagem	D - Claire liga para Sra. Dimas e descobre que Gabriel sofreu acidente. E - Nikolai reclama do arranjo de flores de Ruth.
		BC - David dissuade Nate de brigar com Gilard sobre o incêndio. Brenda se junta a David e Nate para viagem. DE - Ruth pergunta a Claire se ela o acha controlador e ela diz que sim. Claire diz que foi visitar amigo no hospital, que teve overdose.
12	Vida Íntima	A - Casal de namorados gays é atacado por dois caras e um deles morre. B - Rico e Vanessa levam bebê para os Fisher conhecerem. C - Claire e Gabriel chegam juntos na escola. D - Brenda confronta Billy sobre as fotos que ele tirou dela e de Nate juntos em Las Vegas. E – Ruth pergunta a Robbie como ele contou aos pais que era gay, ao que ele se nega conversar com ela.
		AB - Pais de Marc procuram os Fisher. David pega o corpo e dispensa Rico dizendo que ele mesmo irá prepará-lo. DE - Nate diz que Brenda torna impossível um relacionamento e Ruth diz que se ela fosse acessível ele já teria desistido. Ela pergunta se David é gay.
13	Supresa	A - Gilard joga golfe com a Sra. Huntley que acerta bola em uma mulher em casa, matando-a. B - Nate faz prova para tirar licença de diretor funerário. Brenda manda mensagem e ele a procura para irem visitar Billy. C - Parker convida Claire para festa em sua casa. D - Nikolai escuta Ruth ao telefone marcando jantar com Hiram e diz que ela precisará trabalhar a noite. E - David recebe um fax escrito que Padre Jack é gay.
		CD – Hiram liga para Ruth dizendo estar com dúvidas sobre o término. Ruth responde não ter dúvidas. Claire se despede para ir à festa. AB – Tracy conversa com Nate dizendo estar insatisfeita com a funerária.

Fonte: elaborado pelo autor (2019)

No episódio piloto, a morte de Nathaniel une a linha narrativa de Nate que, enquanto esperava o pai buscá-lo, conversa com Brenda, que conheceu durante o voo e a quem entrega o número de seu telefone e transa em um depósito de utensílios de limpeza no aeroporto, à linha narrativa de Claire que, momentos antes de ir para casa se unir aos irmãos para a ceia de natal, comparece à casa de amigos onde encontra Gabriel e usam drogas.

Claire não volta a se encontrar com os amigos e o fato de ter se drogado resulta em pouca ou quase nenhuma consequência no episódio, o que se constata quando a mesma conta ao seu irmão Nate, ao se encontrarem para o reconhecimento do corpo do pai, que ela havia se drogado e ele, diante da informação, decidiu voltar dirigindo o carro da irmã. Assim, o fato de Claire ter usado drogas não remete a um ato complementar no episódio, mas a um índice caracterial na medida em que revela um traço ou hábito da personagem. A ligação que Claire faz a David no início do episódio, perguntando se irão se reunir mesmo à noite, evidencia também esse aspecto caracterial por transparecer sua indisposição diante do laço afetivo que se esperaria de uma ceia natalina.

Por outro lado, o encontro de Nate e Brenda implica uma correlação: se eles voltarão a se encontrar e se esse encontro resultará em um relacionamento. O desenvolvimento do romance entre as personagens é, ao longo da temporada, construído de forma ambígua, por vezes correspondendo a um *zigue zague* que ora é posto em dúvida, configurando-se como um relacionamento casual, a exemplo do sexo no depósito e diante da recusa de Brenda em dizer a Nate seu nome, justificando-se como uma pessoa realista, e ora é fortalecido, o que se depreende da presença de Brenda no velório, ao final do qual a própria dá ideia de marcarem um encontro.

A instabilidade do relacionamento de Nate e Brenda percorre os episódios instalando incertezas na narrativa, o que faz com que as situações pelo casal vivenciadas se configurem, por Barthes (2011), como funções distribucionais. A esse respeito, no segundo episódio da série, “O Testamento”, ao dormirem juntos, Nate observa uma tatuagem ao fim das costas de Brenda com o nome “Nathaniel”, ao que ela responde ser uma coincidência e não se tratar dele.

O correlato de tal descoberta se soma ao ocorrido em “Não dá pé”, terceiro episódio da primeira temporada, no qual Gilard, inconformado com os Fisher por não fecharem negócio com a *Khroener* Funerária, conta a Nate que compraram a casa abandonada em frente à deles, avisando-o que acabarão com o negócio da família em um prazo de seis meses. Preocupado por não ter fechado negócio com a empresa concorrente, Nate visita a casa com Brenda,

contando suas memórias de infância no local, onde costumava brincar com a filha do casal que lá morava. Após dormirem na casa abandonada, Brenda recebe um telefonema no meio da noite, deixando imediatamente o local. Ao fim do episódio, após presenciar o incêndio na casa, Nate se encontra com Brenda que o espera no quarto enfeitado de velas, o que o leva, pelo acúmulo de situações inexplicáveis ou pelos correlatos das linhas narrativas, a suspeitar que ela seja responsável pelo ato (Figura 13).

Figura 13 – Nate suspeita de Brenda, em “Não dá pé”



Fonte: DVD

O esclarecimento da tatuagem de Brenda ocorre apenas ao quinto episódio, denominado “Um livro aberto”, título que remete à resposta que Brenda dá a Nate, quando ouve deste saber pouco a seu respeito enquanto nadam na piscina da casa de seus pais, que os surpreendem ao chegarem de viagem. Convidado para jantar, Nate volta a casa, à noite e, sem a presença de Brenda, pergunta a seus pais a respeito do nome tatuado.

Os pais de Brenda mostram a ele um livro infantil, “Nathaniel e Isabel”, o qual Brenda lia quando era criança. “Está tudo no livro”, diz a mãe de Brenda. “Neste livro?”, indaga Nate ao que ela responde: “Ela também não te contou sobre isso?”. O que a mãe de Brenda se refere é à biografia escrita a respeito da infância de Brenda após descobrirem que a filha era

superdotada, o que fornece, narrativamente, um novo significado à fala de Brenda na piscina e que intitula o episódio em questão: de fato ela é um livro aberto.

A resposta às indagações a respeito do incêndio e de quem o teria provocado são fornecidas apenas ao oitavo episódio, “Encruzilhadas”, quando Gilard propõe uma restauração a Rico, funcionário responsável pelas restaurações dos Fisher, o qual desenvolveu uma relação de afeto com a família, tendo recebido de Nathaniel ajuda em sua formação. Rico, diante da escassez de trabalho, aceita como um *freela* a proposta de Gilard, procurando omiti-la dos irmãos Fisher, embora não tenha êxito, pois Nate acaba por desconfiar e Rico por aceitar a proposta de emprego dos Kroehner. Durante a restauração, Rico escuta de uma colega restaurista dos Kroehner que estes irão “enterrar” os Fisher, perguntando se ele já ouviu falar do “relâmpago judeu”, ao que ele conclui que o incêndio fora causado pelos próprios Kroehners para receber o seguro.

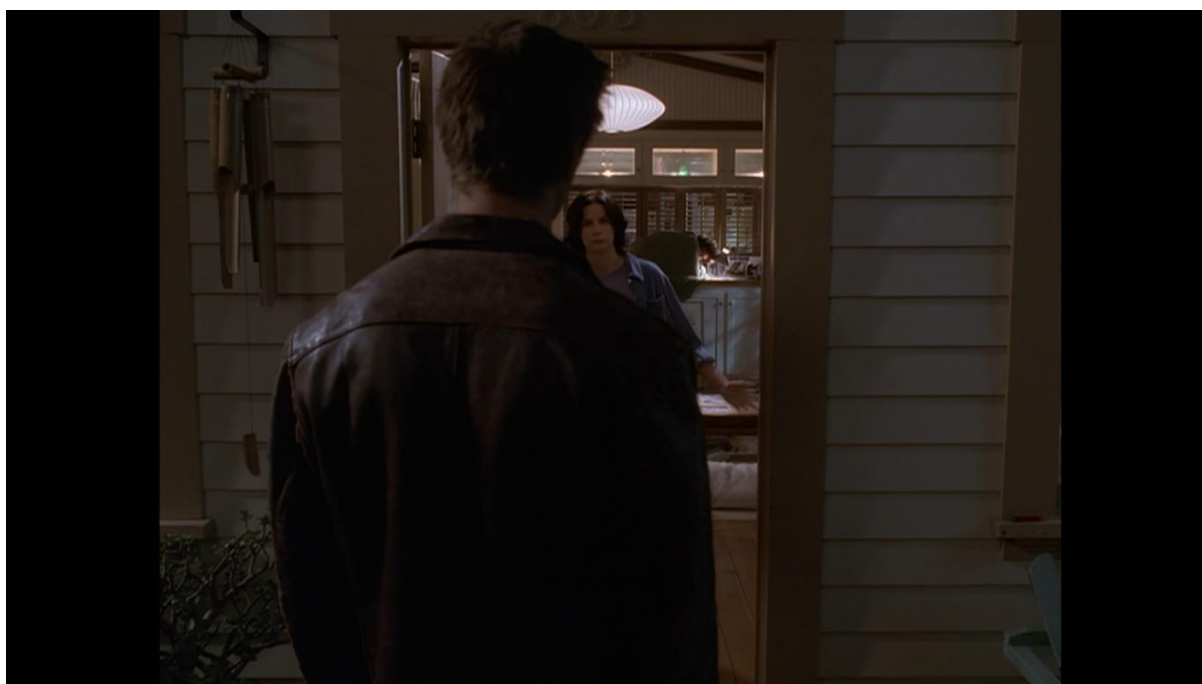
Assim, as situações que envolvem o casal acrescentam à narrativa da série um conjunto de incertezas a respeito do futuro do relacionamento de Brenda e Nate, exploradas ao longo dos episódios da série, constituindo-se entre si como atos complementares. De modo semelhante, a relação entre Brenda e seu irmão Billy também corresponde a um empecilho ao relacionamento do casal, com início no quinto episódio, “Um Livro aberto”, com a presença de Billy na casa de Brenda, enrolado em uma toalha, ao que permite a Nate ver tatuado no mesmo local que no corpo de Brenda o nome “Isabel”.

A problemática da relação entre Brenda e seu irmão se intensifica em “Fraternidade”, sétimo episódio da temporada, no qual, cansado com as demandas da funerária e com os estudos para o exame de retirada de licença para Agente funerário, Nate combina com Brenda de viajarem durante o fim de semana, programa que é cancelado por ela quando Billy aparece em sua casa em crise decorrida de ter parado de tomar seus remédios para bipolaridade (Figura 14), e se agrava ainda mais ao antepenúltimo episódio da temporada, “A Viagem”, com a participação de Nate e David em um congresso para agentes funerários em Las Vegas, ao qual Brenda decide ir. Billy não só os segue até Las Vegas como entra no quarto de hotel em que ficam hospedados e tira fotos de ambos dormindo, o que o casal descobre ao verem as fotos reveladas.

A descoberta das fotos por Billy tiradas em “A Viagem” tem por correlato o pedido que Brenda lhe faz de devolver as chaves de sua casa em “Vida Íntima”, episódio seguinte, o que o leva, por sua vez, a preparar uma armadilha para Nate, simulando a busca de um corpo em um prédio abandonado: o do próprio Billy, que o espera ensanguentado. Dessa forma,

observa-se que as linhas narrativas que envolvem as personagens Brenda e Nate correspondem às funções distribucionais de Barthes (2011) por remeterem a atos narrativos complementares, ou seja, apresentam a necessidade de um momento narrativo correlacional, o qual, a partir de análise com base na disposição das mesmas no Quadro 6, nota-se que se desenvolve percorrendo os episódios da temporada.

Figura 14 – Brenda cancela viagem com Nate, em “Fraternidade”



Fonte: DVD

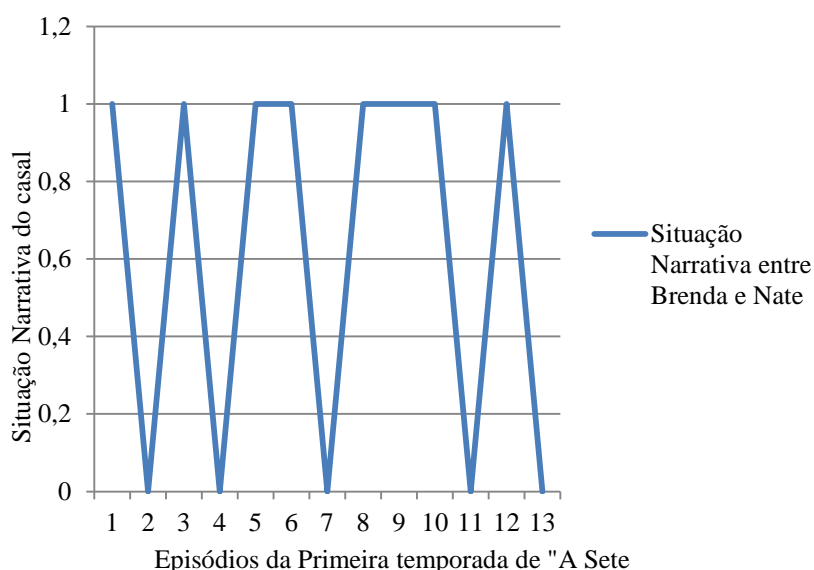
De modo a elucidar como o relacionamento de Brenda e Nate se desenvolve ao longo dos episódios da primeira temporada, um gráfico pode ser traçado atribuindo-se o valor numérico 1 para os momentos em que estão juntos e o valor 0 para os que estão brigados ou quando se sugere, narrativamente, alguma incerteza relacionada ao futuro do casal, considerando-se como se situam ao fim de cada episódio. Assim:

Quadro 7 – Situações narrativas referentes ao relacionamento entre Brenda e Nate

Episódios (Eixo das abscissas)	Situação Narrativa (Eixo das ordenadas)
Piloto	Brenda e Nate se conhecem durante voo ( $y = 1$ ).
O Testamento	Nate vê tatuagem de Brenda com o nome Nathaniel ( $y = 0$ ).
Não dá pé	Nate decide ficar na cidade ( $y = 1$ ).
A Família	Nate desconfia que Brenda possa ter incendiado a casa dos Kroehner ( $y = 0$ ).
Um livro aberto	Brenda entrega a chave de sua casa a Nate ( $y = 1$ ).
A Sala	Nate conta a Brenda sobre o cômodo mantido pelo pai ( $y = 1$ ).
Fraternidade	Brenda não viaja com Nate por causa de Billy ( $y = 0$ ).
Encruzilhadas	Nate briga com Brenda por ciúme de amigo dela, mas pede desculpas ( $y = 1$ ).
A Vida é muito curta	Brenda e Nate discutem, mas fazem as pazes ( $y = 1$ ).
Uma Nova Pessoa	Brenda repreende Billy por causa de Nate ( $y = 1$ ).
A Viagem	Billy segue Brenda e Nate em viagem a Las Vegas ( $y = 0$ ).
Vida Íntima	Brenda confronta Billy sobre fotos e o interna ( $y = 1$ ).
Surpresa	Nate descobre que está doente ( $y = 0$ ).

Fonte: elaborado pelo autor (2019)

Figura 15 – Gráfico dos episódios *versus* a situação narrativa entre Brenda e Nate



Fonte: elaborado pelo autor a partir dos dados do Quadro 7 (2019)



Pela análise do gráfico (Figura 15), a partir das situações narrativas descritas no Quadro 7, nota-se que, de fato, o relacionamento de Brenda e Nate, ao percorrer os episódios da primeira temporada, demonstra instabilidade, construindo-se como um movimento de *zigue zague* sendo, portanto, desenvolvido sem garantias por entre os episódios. É importante ressaltar que a construção desse gráfico trata-se de uma aproximação, pois em um mesmo episódio mais de uma situação pode acontecer, determinando que, momentaneamente, o *status* do casal se diversifique para além da consideração de que, narrativamente, o casal não retorna a um zero ao se afastarem ou diante de uma incerteza quanto a seu futuro, pois se tornam mais íntimos com o passar do tempo. Nesse sentido que o gráfico em questão seja apenas elucidativo de um mecanismo narrativo que desempenha uma função: instalar incertezas na narrativa.

Não restaria dúvida, ainda que nenhuma análise fosse feita, de que a morte de Nathaniel no episódio piloto ressoasse nos seguintes, apenas levando-se em consideração o luto das personagens. Isso não só acontece como também desempenha uma função na narrativa, percorrendo praticamente todos os episódios nos diálogos que as personagens travam com o “fantasma” de Nathaniel.

A esse respeito, é ilustrativo o sonho de David em “O Testamento”, no qual, enquanto beija o namorado na cama, nota o pai observando-o sentado em uma cadeira próxima e lhe diz: “Bem... qual de vocês é a esposa?”, ao que David acorda (Figura 16). As “aparições” de Nathaniel a David quase sempre revelam suas inseguranças ou correspondem ao que ele acredita que o pai pensava a seu respeito. Assim, já no piloto, ao preparar o corpo do pai, ele o imagina dizer ao pé de seu ouvido: “Não! Você vai me reconstituir? Você é o pior que temos”.

Para Nate, a aparição do “fantasma” de seu pai é particularmente interessante em “A Sala”, sexto episódio da temporada, no qual ele deixa seu carro na oficina e, ao buscá-lo, o mecânico se recusa a cobrar alegando que Nathaniel fez o funeral de seu irmão há uns anos e a troca de óleo do carro estava inclusa. O ocorrido faz Nate buscar entre os cadernos de controle de caixa do pai os nomes escritos com “pago” e um asterisco vermelho à frente, tal qual o do mecânico, partindo em busca dessas pessoas e perguntando a elas se tinham algum tipo de acordo com Nathaniel.

Figura 16 – David sonha que o pai o vê com seu namorado em “O Testamento”



Fonte: DVD

A busca se revela surpreendente por descobrir que, com Jessica Wilcox, o pai trocou serviço funerário por suprimentos mensais de maconha e com o proprietário de um restaurante, pela reserva de uma sala como pagamento. Ao se indagar o que o pai costumava fazer no cômodo, Nate trava um diálogo imaginário com ele, que revela suas próprias dúvidas (Figura 17):

**Nate** – Não faço ideia de quem você era.

**Nathaniel** – Eu não era tão interessante assim.

**Nate** – Não, provavelmente você era. Acho que você era um grande cara, engraçado, estranho e chapado. Eu tinha medo de tudo que você fazia. Morte. Decidi voltar e me tornar agente funerário porque pensei que fosse algo em que você acreditasse. Agora descobro que você achava que a melhor coisa que fiz foi fugir?

**Nathaniel** – Talvez.

**Nate** – Eu impedi a venda para a Kroehner. E faço o teste para tirar licença de diretor funerário no mês que vem.

**Nathaniel** – Talvez eu tenha tentado esconder meu constrangimento quando você foi embora

**Nate** – E por isso deixou metade do negócio para mim? Para me atingir?

**Nathaniel** – Talvez. Talvez quisesse saber se era macho de se opôr a mim. Ou talvez quisesse mesmo que ficasse com a metade. Nunca saberá.

**Nate** – Droga! Quando vai parar de me sacanear?

**Nathaniel** – Quando vai parar de se preocupar com o que eu pensava?

(“A SALA”. **A Sete Palmos**. Primeira temporada. HBO: DVD, 2001).

Figura 17 – Nate se imagina conversando com seu pai em “A Sala”



Fonte: DVD

Os diálogos imaginários de Nate com seu pai nesse episódio refletem não somente as recentes descobertas de que ele era um homem engraçado, fumava maconha e o respeitava por ter saído de casa, além de ter um esconderijo do qual ninguém sabia, como também carregam as incertezas de Nate quanto a seguir nos negócios do pai.

Os momentos em que Ruth vê o “fantasma” do marido são ilustrativos da culpa que sente diante de sua traição, por ela revelada aos filhos no velório. Dessa forma, ao se arrumar diante do espelho em “A Vida é muito curta”, nono episódio da temporada, ela vê Nathaniel sentado à cama observando-a e, ao se virar assustada, quem o faz é Hiram, o cabelereiro com quem ela teve o caso extraconjugal. “Não faça isso!”, diz ela a Hiram, o que pode sugerir ser algo que o próprio marido fazia. Ainda nesse episódio, ao acampar com Hiram, sob efeito dos comprimidos de *ecstasy* de David, que ela pega por engano entre os para dor de cabeça, Ruth alucina com Nathaniel consertando o carro na floresta. Ela o acaricia no rosto e ele lhe diz: “Vai dar em cima de mim agora? Dois caras não bastam? Sua safada!”, ao que responde, rindo: “Puxa vida! Acho que lhe devo desculpas” (Figura 18).

Figura 18 – Ruth alucina encontrar Nathaniel em “A Vida é muito curta”



Fonte: DVD

A Claire, por vezes, a aparição do pai ressalta seu desencanto com o mundo, como se faz notar no piloto em que, no velório, ela o “vê” fumando sentado em uma cadeira, de chinelo, bermuda e camisa. “Tem muita sorte, sabia?”, diz ela, sentada na lápide e escuta dele: “Está brincando? Acabou num segundo. Não precisei ter medo... nem pensar no assunto”. “E chega de papo-furado”, continua Claire, “E chega de responsabilidade”, diz seu pai ao que ela responde: “E chega de se importar”, “E chega de tédio!”, grita Nathaniel no cemitério, ao que ela diz por último: “E chega de esperar a morte” (Figura 19).

Nesse sentido, as situações descritas estabelecem narrativamente funções integrativas na medida em que são portadoras de índices caracteriais, concernentes aos personagens, revelando-os dessa maneira, em profundidade psicológica: David vê o pai nas situações em que se sente mais inseguro, seja com relação à sua sexualidade ou à sua profissão; Nate revela, pelos diálogos imaginários que trava com o pai, sentir que não o conhecia bem, não tendo passado tempo suficiente com ele; para Ruth, o “fantasma” do marido aparece ao se envolver amorosamente, revelando a culpa que sente por tê-lo traído e a Claire Nathaniel “aparece” diferente, descontraído e feliz por ter morrido.

Figura 19 – Claire imagina conversar com o pai no piloto de “A Sete Palmos”



Fonte: DVD

No entanto, embora as situações caracterizem os personagens fornecendo informações a seu respeito, algumas também possuem caráter de funções distribucionais, na medida em que se remetem a atos complementares, o que as configura como detentoras de uma dupla função narrativa. Assim, que Nate deixe transparecer suas questões existenciais, da mesma maneira que David o faz e a isso se remeta a um índice, por outro lado, Nate decide, como ato correlato, não contar à sua mãe sobre a existência do cômodo que o pai mantinha no episódio “A Sala”, o que também dota a situação com caráter de uma função distribucional.

Como é natural e esperado que o impacto da morte de Nathaniel percorra as personagens em luto nos episódios subsequentes, afinal, trata-se da história da família a temática à qual a série se propõe a narrar, muito embora seja a primeira “morte-da-semana” da série, convém analisar outras mortes para uma melhor compreensão da função que as mesmas desempenham na narrativa de “A Sete Palmos”, uma vez que, em todos os episódios da série, apresenta-se uma morte distinta.

Com esse propósito, a morte de Marc, espancado por dois homens que o viam sacar dinheiro de um caixa eletrônico com o namorado, em “Vida Íntima”, penúltimo episódio da temporada, dialoga de modo especial com David, que omite da família sua homossexualidade. As primeiras palavras do pai de Marc, diante da inconsolável esposa, já se remetem a um



caráter indicial associável a David: “Por que algo assim foi acontecer?”, indaga em prantos a mãe de Marc ao que o marido responde, “Se ele não fosse... estaria vivo hoje”, que continua: “Eu poderia tê-lo alertado. Eu o teria alertado se ele nos contasse, se assumisse e nos dissesse o que ele era”.

Figura 20 – David imagina conversar com Marc em “Vida Intíma”



Fonte: DVD

O próprio David trava diálogos imaginários sobre religião e homossexualidade com Marc enquanto lhe restaura (Figura 20), algo que ele mesmo insiste com Rico em fazer. Na sala de preparação, David indaga a Marc que ele também nunca contou aos pais que era gay, “Eu só não queria que meu pai me fizesse sentir culpa o tempo todo”, diz Marc. David comenta que talvez o pai o tivesse aceitado e Marc responde que David ouviu seu pai dizer que a culpa dele ter morrido era dele mesmo. Quando Marc considera que, assim como David, ele poderia ter tido uma família, uma vida normal, tal como é o propósito de Deus, David lhe responde que tal vida teria sido uma mentira, injusta com a esposa e com os filhos. Nesse sentido, o diálogo entre David e Marc é ilustrativo do conflito interior de David, e se revela funcionalmente indicial justo por caracterizar-se como identitário.

O envolvimento de David com o que Martin (2014) denomina de a “morte-da-semana” pode também ser pensado como dotado de uma função distribucional, na medida em que, por dialogar com ele de modo existencial, por assim dizer, ou dito de outro modo, por se reconhecer em Marc, o que se evidencia pelo fato de David fazer questão de restaurá-lo, se mostra como ato correlacionado à defesa que David faz dos homossexuais que comparecem ao velório, por Rico denominados “aquilo” ao lhe dizer que acredita que a família de Marc não os queria lá, ao que David responde, “Rico, eu sou homossexual”, ou ainda à agressão que ele comete a um integrante do protesto religioso que acontece durante o funeral.

Ainda mais expressivo do caráter distribucional que a morte de Marc exerce como função na narrativa, para além de sua “presença” no episódio seguinte, sempre que David entra em conflito com sua sexualidade ou religiosidade, é a declaração de ser gay que David faz a Ruth, ao fim de “Vida Intíma”, momento aguardado na série, acumulado narrativamente pelos sucessivos diálogos interiores e imaginários de David, a exemplo dos que também desenvolve com Viveca, a atriz de filmes pornô que morre ao quinto episódio, “Um Livro Aberto”. Nesse sentido, não seria errôneo considerar que, em conjunto, os diálogos de David se constituam como atos complementares a esse momento de revelação, realizado ao fim da temporada.

Não é somente a morte de Marc em “Vida Intíma” que se apresenta como distribucional. Quando o irmão de Gabriel morre, ao nono episódio da temporada, “A Vida é curta demais”, nota-se nos episódios seguintes seus efeitos cumulativos pela reaproximação de Claire que, afastando-se dele no início da temporada por ter espalhado que ficaram juntos, ela procura confortá-lo ao fim do episódio em questão, abraçando-o enquanto chora em seu quarto e passando a noite no hospital em “A Viagem”, ao saber que ele sofrera um acidente, acreditando na realidade ter se tratado de uma tentativa de suicídio.

Desse modo, ainda que em “A Sete Palmas” se apresente uma estrutura fixa na qual ocorre uma “morte-da-semana” por episódio, característico do que Mittell (2015) reconhece como elemento de narrativas episódicas, a mesma se revela, por vezes, como expressão de uma função indicial, uma vez que fornece informações concernentes a personagens e, em algumas, é possível destacar o aspecto de função distribucional, pois ressoa em episódios posteriores com atos complementares à sua presença, instalando ou concluindo incertezas e situações narrativas. Ademais, a partir da disposição das linhas narrativas dos episódios no Quadro 6, depreende-se que as mesmas acabam, em sua grande maioria, a se intregar às

demais, interseccionando-se e logo, não se constituem de modo independente, mas causais, o que transparece um caráter serializado, pois as situações não possuem fim em si mesmas.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A epígrafe que abre o texto desta dissertação, não por acaso, uma citação de Octavio Paz sobre a busca do homem em apreender o sentido das coisas, em compreender como o mundo funciona, embora Paz trate de poesia, não se difere muito da busca a que autores como Jost (2012), Johnson (2012) e Mittell (2015) empreenderam em seus estudos, sob o que parece ser o questionamento geral do que corresponderia às marcas narrativas próprias à contemporaneidade, de estabelecer de que maneira as séries de TV em exibição nos diversos meios se distanciam das que iniciaram a serialização de narrativas.

As séries de TV, em especial as norte-americanas, tornaram-se um fenômeno no meio televisivo, preenchendo as grades de programação das emissoras, tornando-se a base de sustentação de plataformas de *streaming* e configurando novas necessidades, inclusive profissionais, a exemplo do surgimento da figura do *showrunner*, responsável pelo andamento da série, muitas vezes com acúmulo das funções de produtor-executivo, roteirista e criador.

Sob a designação de complexidade tem-se atribuído aos produtos televisivos uma confluência de fatores que culminariam em seu formato, em sua estrutura. Que a expansão das séries seja um resultado tecnológico não resta qualquer dúvida: o surgimento do DVD, por exemplo, possibilitou acesso às produções e que as mesmas fossem desenvolvidas também para esse fim, para além de uma única exibição a controle da emissora. Mas a compreensão das séries de TV apoiada em fatores tecnológicos implica algumas problemáticas. Pode-se destacar, a esse respeito, a incorrência em anacronismos ao se discutir comparativamente as séries de TV de épocas distintas, o que se faz notar pela discussão corrente no meio televisivo da “questão da qualidade”, a qual, por vezes, atribui a um programa considerado bom a influência da indústria cinematográfica. Além do mais, a tecnologia é um fator intermediário ou dito de outro modo, ela promove inovações e instala defasagens: os DVD’s podem atualmente serem substituídos pelas plataformas de *streaming*, que permitem que o usuário faça o *download* do episódio para assisti-lo posteriormente, salvo colecionadores, que os adquirem também para outro fim.

Assim, o presente estudo se pautou no aspecto exclusivamente narrativo das séries de TV por se fazer necessária a distinção entre inovação tecnológica e inovação narrativa, muito embora possam estar interligadas, a primeira permite, sem dúvida, transformações na segunda; estas últimas muitas vezes se manifestam como um desdobramento natural, haja visto que a produção das séries de TV contemporâneas encontre maior facilidade devido à

tecnologia de se trabalhar com mais linhas narrativas que as de antigamente, para citar um exemplo.

Com o intuito de compreender as estruturas narrativas seriadas televisivas à luz do conceito da complexidade, questionou-se: “Como a estrutura narrativa das séries de TV ‘*Grimm*’ e ‘*A Sete Palmos*’ dialogam com o conceito de complexidade narrativa de Mittell (2015)?”, a partir da definição de complexidade narrativa de Mittell (2015) em seu nível mais básico, a saber, o entrelaçamento de tramas, ou seja, a forma episódica sob a influência da narração em série que, para o autor, caracterizaria as narrativas contemporâneas.

Para tanto, a pesquisa procurou articular diferentes concepções de complexidade, tendo-se em vista que se tratava de um conceito importante para o seu desenvolvimento, mas fazendo-o mais para a construção de uma noção de discursos em torno da mesma que para o estabelecimento de um percurso histórico. Assim, reside na “Poética” de Aristóteles uma primeira discussão a respeito da complexidade narrativa, à qual decorre da presença de reviravolta ou reconhecimento ou ainda, de ambas. Para o autor, a reviravolta é a modificação que determina a inversão das ações e o reconhecimento é a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento, que torna algo conhecido.

Também se verificou o uso do termo no estudo de Morin (2011) sobre o pensamento científico. Para o autor, a complexidade remete a um fenômeno quantitativo no qual haveria uma grande quantidade de interações e interferências entre seus elementos constituintes. Daí que Morin (2011) se apoie nas ciências exatas e biológicas para exemplificar a necessidade de uma abordagem que leve em consideração a complexidade dos sistemas em detrimento de um pensamento simplificador que, por vezes, muito desconsidera em seu caminho. O autor destaca uma complexidade narrativa decorrente da representação do cotidiano na literatura, mas tal visão decorre mais do princípio de verossimilhança aristotélico do que de um empreendimento narrativo contemporâneo.

A complexidade em programas televisivos para Johnson (2012) envolve três elementos que resultariam em ganhos cognitivos: a multiplicidade de linhas narrativas, as setas chamativas e as redes sociais. Embora seu estudo aponte gráficos que de fato permitem comparar entre as séries de TV de diferentes épocas um aumento significativo de linhas narrativas, o mesmo não acontece para uma observação da redução de setas chamativas, que necessitaria de uma análise com maior rigor, além de que a sua tese geral, a de ganhos cognitivos, seja de difícil comprovação sem que se leve em conta abordagens de outras áreas de conhecimento, como a neurociência.

François Jost também empreende estudos que versam sobre as séries de TV. Sem recorrer ao termo complexidade de modo explícito, para Jost (2017) ela resultaria do caráter intrínseco às séries de TV contemporâneas da presença de detalhes, o que seria radicalmente diferente das narrativas da década de 1980, nas quais os telespectadores recorriam a uma “memória de situação”, configurada pela narrativa por meio de diálogos, por exemplo, para se situarem. Os detalhes dotariam as narrativas com o aspecto de jogo, podendo ser não-intencionais, como erros; com função narrativa e, assim, explicitados narrativamente e os artísticos, que podem ou não ser percebidos.

Os detalhes por Jost (2017) ressaltados pouco contribuem para uma compreensão narrativa, nem mesmo a ausência de percepção dos mesmos é significativa, daí que é passível de se questionar em que medida os detalhes em uma série de TV de fato correspondem a uma complexidade ou a um aspecto contemporâneo se os mesmos podem não ser notados e assim, não fazerem diferença narrativamente. Ainda que existam, que sejam possíveis através de aparatos tecnológicos, não o deveriam também ser sempre relevantes para serem complexos?

Assim, de modo a compreender a estrutura das séries de TV tomadas por objeto, procurou-se descrevê-las em unidades narrativas, compreendidas neste estudo como linhas narrativas que percorreriam ou não cenas mediante uma temática em comum. A partir desse ponto, a decomposição dos episódios em termos de linhas permitiu reconhecer nestas as funções narrativas que desempenhavam nas obras em análise, por Barthes (2011), que entende uma obra como estruturada em níveis. Como não se trata de um estudo de personagens, o que segundo Barthes (2011) corresponderia ao nível das ações, nem de um estudo de modos de narração, os quais compõem o nível da narração, a pesquisa centrou-se no primeiro nível de Barthes (2011), o nível das funções, que trata mesmo das menores unidades narrativas em uma obra.

Em “*Grimm*”, uma série de TV que reúne as características do que Todorov (1992) compreende por narrativa fantástica, ou de modo mais específico, como pertencente ao gênero fantástico-maravilhoso, pela decomposição dos episódios da primeira temporada em linhas narrativas observa-se a apresentação de, por vezes, alguns casos isolados, que se iniciam e são concluídos no mesmo episódio, correspondendo ao que no decorrer da pesquisa se convencionou denominar “*wesen*-da-semana”, em alusão ao “monstro-da-semana” que Martin (2014) e Mittell (2015) apontam em muitas narrativas. Além destes, que revelam aos poucos a mitologia da série, ao fato de Nick ser um Grimm e combater *wesens* criminosos não só como um descendente dos lendários irmãos Grimm, mas também como policial, a narrativa da série

também se compõe de linhas que são desenvolvidas ao longo de mais de um episódio, que remetem ao fato de como Nick lida em ser um Grimm, só que de modo cumulativo.

A partir do nível das funções de Barthes (2011), procurou-se compreender a função que as linhas narrativas desempenhavam na série. Da análise, notou-se que, em alguns episódios, os casos “*wesen-da-semana*” apresentados não eram desenvolvidos para além do episódio em questão, sem qualquer menção posterior, ou seja, eram contidos em si mesmos. Em tais episódios, a exemplo de em “Os três lobos maus”, percebe-se a função integrativa indicial, que tem por intuito uma caracterização, como ocorre nesse episódio ao revelar um aspecto do passado de Monroe: o de ter sido apaixonado por Angelina. As funções distribucionais por ocasião presentes no episódio não se apresentam para além do mesmo, o que permite compreendê-lo como um episódio isolado na série, sem repercussão posterior.

Embora não apresentem necessidade de complementação por serem narrativamente fechados em si mesmos, os episódios isolados ou que expõem um caso “*wesen-da-semana*” atuam de modo a construir, episódio a episódio, o universo diegético-mítico da série. A esse respeito, notou-se apenas ao vigésimo primeiro episódio de “*Grimm*” a introdução de um termo para designar a transformação pela qual os *wesens* passam, o termo *woge*, sendo a partir de então utilizado de forma recorrente.

Algumas linhas narrativas apresentadas em um episódio em particular podem percorrer episódios subsequentes com função distribucional, ou seja, com uma situação narrativa que requer um ato complementar ou que tem em si um ato correlato. É o que se depreende do pedido de casamento que Nick pretende fazer a Juliette, no qual ele revela tal intenção no episódio piloto e que é muitas vezes adiado narrativamente na primeira temporada. Quando Nick pede Juliette em casamento, ela o nega diante do sentimento de que Nick esconde algo dela, instalando na série outro ato correlato: para se casar com Juliette, Nick precisará revelar a ela sua identidade Grimm.

Assim como o pedido de casamento, a revelação de que Renard, supervisor de Nick, sabe que ele se trata de um Grimm e age pelas suas costas na tentativa de matar sua tia Marie é também uma linha narrativa dotada de função distribucional, o que a correlaciona a atos complementares. Nesse sentido que as situações assim apresentadas na série sejam compreendidas como contínuas.

Curiosamente, a partir da análise, verificou-se que as linhas narrativas de alguns episódios, nos quais havia a investigação de um “*wesen-da-semana*”, de cuja linha narrativa se encerra no próprio episódio, repercutiam em episódios posteriores como ato correlacional,

atribuindo assim a uma característica primordialmente episódica um caráter distribucional. A esse respeito, encontra-se em “Pés Grandes” um exemplo: para despistar os cachorros que farejam em sua rua, a ponto de descobrirem seu amigo Larry, Monroe procura despistá-los na floresta, mas é visto de passagem como um *Blutbaden* por Hank, o que o perturba assim como ter presenciado a transformação pela qual passa o psiquiatra, de *wesen* a homem ao final deste mesmo episódio, o que faz com que Hank fique psicologicamente instável nos episódios que se seguem.

A análise também revela que os episódios da primeira temporada, em sua maioria, apresentam linhas narrativas com função distribucional que necessitam de complementação para além do episódio em que são introduzidas, por vezes instalando na narrativa incertezas a serem solucionadas, e casos autocontidos de “*wesen-da-semana*”, os quais Nick e Hank investigam. Tais episódios são descritos de modo fidedigno pela concepção de complexidade narrativa de Mittell (2015), por de fato apresentarem o entrelaçamento de duas formas narrativas, pois se um episódio apresenta linhas narrativas que são desenvolvidas em episódios posteriores e se o caso “*wesen-da-semana*” do mesmo episódio também repercute em episódios posteriores, tal episódio é contínuo e foge a uma categorização de entrelaçamento de tramas.

Assim, em síntese, identificou-se na série, dos vinte e dois episódios que constituem sua primeira temporada, seis que apresentam-se como um caso “*wesen-da-semana*” isolado em si, autocontido, sem continuidade em episódios posteriores; três nos quais as linhas narrativas são contínuas e contíguas a outros episódios, não apresentando qualquer caráter de desfecho em si, dentro de um mesmo episódio e treze que apresentam um caso *wesen* ao mesmo tempo em que outras linhas narrativas paralelas são desenvolvidas. Daí que se conclua que a concepção de complexidade narrativa de Mittell (2015) descreva com razoável aproximação a série “*Grimm*”.

Em “A Sete Palmas”, um drama dotado de um tom irônico, não se observa, a julgar pelos níveis das funções de Barthes (2011), algum episódio que possa ser considerado autocontido, no qual não se apresenta qualquer linha narrativa que ressoe em episódios posteriores. Tal constatação impossibilitou a representação gráfica da série nos formatos episódicos e seriados. Cogita-se, na presente pesquisa, que isso aconteça por se tratar de uma série de TV do gênero drama, o qual, por Szondi (2011), refere-se a uma capacidade inerente de narrar o tempo presente, o que lhe é interior e o que diz respeito ao cotidiano, tendo-se em vista que busca reproduzir a relação entre os seres humanos.

Mesmo que a série apresente um caso nos moldes “monstro-da-semana”, que corresponderia a uma morte a cada episódio, tendo-se em vista que se narra o cotidiano de uma família que gerencia uma funerária, a partir da análise dos episódios decompostos em linhas narrativas, nota-se que as mortes são dotadas de função integrativa indicial na medida em que revelam as personagens em profundidade psicológica ou ainda, em algumas vezes, combinada a uma função distribucional, por implicarem em atos correlatos.

Assim, ainda que seja óbvio que a morte do patriarca repercutisse nos episódios seguintes, pela análise constata-se não só que isso de fato acontece como também caracteriza as personagens e a relação que tinham com Nathaniel. Desse modo, percebe-se que Nate se sente incerto quanto a assumir os negócios da família, que David é inseguro quanto à sua sexualidade e à sua profissão, que Ruth se sente culpada por ter traído o marido e que Claire se mostra indiferente.

Como se esperava que a morte de Nathaniel causasse impacto na narrativa para além do episódio piloto, outras mortes foram analisadas de modo a estabelecer a função que desempenhavam na narrativa. A esse respeito, é ilustrativa a morte de Marc por crime de homofobia em “Vida Íntima”, com quem David trava diálogos imaginários sobre religião e homossexualidade enquanto lhe restaura, algo que o próprio fez questão de fazer dispensando os serviços de seu funcionário Rico.

Reconheceu-se na morte de Marc a função narrativa de índice ao revelar, por meio do diálogo, as angústias de David com relação à sua sexualidade. No entanto, a mesma morte também se mostra funcionalmente como distribucional, na medida em que David o defende de um grupo de manifestantes no enterro e ao revelar nesse mesmo episódio ser homossexual a Ruth, ou ainda, em episódio posterior, pela presença imaginada de Marc ao conversar com Keith.

De modo semelhante, observa-se em relação à morte do irmão de Gabriel, no episódio “A Vida é curta demais”, ser funcionalmente distribucional pelos atos cumulativos em episódios posteriores, que acabam por reaproximar Claire de Gabriel ao mesmo tempo em que o revela também em profundidade psicológica, pois ressalta aspectos de sua vida familiar a partir dos quais Claire suspeita que o acidente que sofreu tratava-se de uma tentativa de suicídio.

Nesse sentido, ao se notar, pela análise das linhas narrativas, que cada “morte-da-semana” em “A Sete Palmas” é dotada de uma função de índice, que revela a personagem psicologicamente, e de uma função distribucional, ao repercutir narrativamente em outros

episódios, constata-se que, diferentemente de como são apresentadas em “*Grimm*”, ou seja, de modo a revelar aspectos do universo diegético-mítico, em “A Sete Palmos” as mortes são continuamente referenciadas, não apenas quando de fato são mencionadas em episódios posteriores, mas também implicitamente, por serem responsáveis pela construção das personagens.

Que David se assuma homossexual ao final de “Vida Íntima”, após a morte de Marc, não se trata de uma tomada de decisão que teve início nesse episódio, mas bem antes, como resultado de uma construção a partir da morte de seu pai, diante da qual Nate passou a morar de volta com a família dando apoio a David ao descobrir que ele era homossexual, e sem dúvida pelos diálogos que travou não só com Marc, mas também com Viveca, a atriz pornô que morre em “Um livro aberto”. Tal constatação pode ser estendida aos demais personagens, a exemplo de Ruth, que ao final da temporada não só assume o relacionamento com Hiram, com quem teve o caso extraconjugal, como não parece se importar que ele se sinta atraído por outra mulher.

Dessa maneira, o caráter de “monstro-da-semana” e todas as suas variantes que Mittell (2015) ressalta como característico em uma narrativa episódica, a qual cada série de TV procuraria sua própria maneira de expressá-las, é notável também em “A Sete Palmos”, como uma morte a cada episódio, mas sem, no entanto, apresentar um procedimento episódico, como ocorre nos casos “*wesen-da-semana*” isolados em “*Grimm*”, que demonstram tal característica, retornando a um estado de equilíbrio após a solução de uma investigação. O retorno ao estado de equilíbrio não acontece em “A Sete Palmos”, pois isso significaria que as personagens voltam a ser quem eram antes de algum acontecimento.

O que se destaca a respeito da complexidade de Mittell (2015), a partir do presente estudo, o qual leva em consideração a análise da estrutura narrativa das séries de TV “*Grimm*” e “A Sete Palmos”, à luz dos níveis narrativos de Barthes (2011), é que a mesma descreve com um razoável grau de aproximação “*Grimm*”, o que permite apontar que talvez o conceito descreva melhor uma série de TV do gênero de fantasia, ao qual “*Grimm*” se apresenta como um paradigma, mas não uma do gênero dramático, que prioriza o cotidiano, o tempo narrativo presente, como se nota em “A Sete Palmos”.

Talvez a complexidade narrativa de Mittell (2015), a julgar pela análise empreendida nessa pesquisa, à qual constatou que o conceito não consegue descrever, a não ser por uma aproximação, uma das séries de TV que mais se adequa ao que corresponde ser sua definição no nível mais básico, não seja um bom conceito para se pensar as narrativas seriadas

contemporâneas. Isso não se deve apenas pelo resultado da análise das séries nesse estudo tomadas por objeto, mas pelo conceito em si mesmo, para além do fato de que, ao se considerar uma complexidade apoiada em suportes tecnológicos, tem-se como resultados os já conhecidos discursos sobre a qualidade na televisão. Ademais, as séries de TV assim consideradas não apresentariam, em si mesmas, quaisquer inovações.

Pensar uma complexidade aplicada às narrativas remete, por implicação do próprio conceito, a se pensar em limites, em se determinar o menor nível abaixo do qual uma narrativa não seria mais complexa e de que maneira se poderia tornar uma narrativa complexa ainda mais complexa, caso isso seja possível, ou seja, a questão se resume a estabelecer níveis de complexidade, e ainda assim isso pode parecer pouco satisfatório, até que o próprio termo se esgote: hipercomplexidade, nanocomplexidade. A complexidade narrativa pode ser, a exemplo do que acontece nas ciências exatas e biológicas, o meio de um intervalo que tem em suas extremidades dois infinitos.

Não se trata, pois, de invalidar a já neste trabalho referida por teoria da complexidade de Mittell (2015), mas de discutir, como é próprio às teorias, os seus limites de validade ou de aplicação. Que exista uma complexidade narrativa a que se recorra na contemporaneidade, atribuir a mesma ao entrelaçamento de tramas significa afirmar que a série de TV “A Sete Palmas” não se trata de uma narrativa complexa nesses termos, como se conclui na presente pesquisa, e assim, ou a complexidade reside em outro lugar, a ser estabelecido, ou a série de TV em questão é uma narrativa simples, o que se trata, por sua vez, de uma difícil atribuição a uma narrativa que apresenta dramaticidade mesclada a tons de ironia com diálogos imaginários, que remetem a uma caracterização em profundidade psicológica.

A pergunta a respeito de quais seriam as marcas narrativas próprias à contemporaneidade, sugerida pelo que corresponde ser um traço comum aos variados estudos que recentemente versam sobre tal temática, ainda permanece, ao que parece, com poucas respostas. Mas passos nessa direção têm sido dados e nada mais natural que se encontre complexidades pelo caminho e que se procure atribuir sentido, afinal, essa é a busca do homem.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7ª edição, Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. **A Arte da Pesquisa**. Trad. Henrique A. Rego Monteiro. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A Tradição sempre nova**. São Paulo: Ática, 1976.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 2007.

ÉSQUILO. **Oréstia**: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

JOHNSON, Steven. **Tudo que é ruim é bom para você: como os games e a TV nos tornam mais inteligentes**. Trad. Sérgio Goés. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?**. Trad. Elizabeth B. Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

JOST, François. **Compreender a Televisão**. Trad. Elizabeth B. Duarte; Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

JOST, François. Comment parler de la qualité? In.: **Estudos em jornalismo e mídia**. V. 10 Nº 2 Jul./Dez. 2013. Florianópolis, Santa Catarina.

JOST, François. **Amor aos detalhes: assistindo a Breaking Bad**. In.: Revista Matrizes. V. 11 Nº 1 jan./abr. 2017. São Paulo: USP/ECA, 2017.

LYNSKEY, Dorian. The Wire, 10 years on: 'We tore the cover off a city and showed the American dream was dead'. **The Guardian**, Reino Unido, 6 mar 2018. TV & Radio. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/06/the-wire-10-years-on-we-tore-the-cover-off-a-city-and-showed-the-american-dream-was-dead>. Acesso em 15 out. 2018.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 3ª ed. São Paulo: senac editora, 2003.

MARTIN, Brett. **Homens Difíceis: Os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. Trad. Maria Silvia Mourão Netto. 8ª edição, São Paulo: Aleph, 2014.

METZ, C. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardt. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Trad. Andrea Limberto. **Matrizes**, São Paulo, Ano 5, nº. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. O Espírito do tempo vol. 1: Neurose. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliane Lisboa. 4ª edição, Porto Alegre: Sulina, 2011.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (ORGs.). **Pesquisa Qualitativa com texto, Imagem e Som**. Trad.: Pedrinho A. Guareschi. 7ª edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 343 - 364.

RUDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. In.: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C; FRANÇA, Vera Veiga (ORGs.). **Teorias da comunicação: Conceitos, escolas e tendências**. 6ª edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 131 – 150.

SILVA, Marcel V. Barreto. Origem do drama seriado contemporâneo. **Matrizes**, São Paulo, v. 9, nº. 1, p. 127-143, jan./jun. 2015.

SODRÉ, PAIVA. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 2, nº. 2, 1988, p. 46-71.

SPINA, Segismundo. **Introdução à poética clássica**. 2ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 1995.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (ORGs.). **Métodos e Técnicas de pesquisa em comunicação**. 2ª edição, São Paulo: Atlas, 2009, p. 51-61.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TATAR, MARIA. **Contos de Fadas**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 2ª edição, Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

TORRES, Bolívar. ‘The Wire’, a série que conquistou as ciências humanas. **O Globo**, São Paulo, 29 nov 2014. O Globo Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/the-wire-serie-que-conquistou-as-ciencias-sociais-14689794>. Acesso em 15 out. 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

### **Materiais Especiais**

GRIMM. **Primeira temporada**. Criada por Stephen Carpenter, Jim Kouf e David Greenwalt. NBC: Netflix.

A SETE PALMOS. **Primeira temporada**. Criada por Alan Ball. HBO: DVD, 2004.

## ANEXO A – QUADRO DA ESTRUTURA NARRATIVA DOS EPISÓDIOS DA PRIMEIRA TEMPORADA DE “GRIMM”

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “Grimm”

(continua)

Episódio	Título	Situação Narrativa
01	Piloto	<p>A - Nick e Hank investigam um caso de crianças desaparecidas. Com a ajuda de Monroe, um <i>Blutbaden</i> ex-suspeito do caso em questão, Nick salva a criança que fora raptada por um carteiro, também <i>Blutbaden</i>, que morre reconhecendo-o como um Grimm.</p> <p>B - Marie Burkhardt revela em visita a Nick, seu sobrinho, ser ele um dos últimos descendentes dos Grimm. Atacados por um monstro, Marie é hospitalizada. Nick impede que sua tia sofra outro atentado no hospital, desta vez cometido por uma enfermeira, mas é ferido em seu lugar. A mulher estava a mando do chefe do departamento em que Nick trabalha.</p>
02	Ursos são ursos	<p>A - Nick é atendido no hospital. Ele reconhece, pelas câmeras de segurança a enfermeira que o atacou. Marie, ainda internada, diz que ele tem uma responsabilidade e que precisa caçar como seus ancestrais faziam. Renard pede a Adalind que arrume alguém para ir ao hospital e retira de lá os seguranças que protegiam Marie. Nick pede que Monroe vigie o quarto de sua tia, que ficará sem proteção. Mas Marie não resiste a mais um ataque, desta vez de um homem vestido de padre e morre.</p> <p>B - Nick e Hank atendem Gilda Darner, uma jovem que alega o desaparecimento de seu namorado após invadirem uma casa. Os policiais interrogam os donos da casa invadida. Nick nota que o filho do casal é um <i>Jagerbar</i>, o que o faz consultar Monroe. Gilda procura o namorado na casa dos Rabe e é feita refém, mas Nick e Hank a resgatam, solucionando o caso.</p>
		AB - Marie conta a Nick sobre ritual dos <i>Jagerbar</i> .
03	Cuidado com as abelhas	<p>A - Nick e Hank investigam um caso de uma mulher que sofreu choque anafilático. Hank é picado por uma abelha e Nick consulta os livros de sua tia Marie, recorrendo à Monroe para auxiliá-lo. Na delegacia, Nick reconhece Adalind Schade, amiga das vítimas do caso, como a enfermeira que tentou matar sua tia e o atacou. Apesar de confrontá-la e não conseguir respostas, ele a salva de ser morta pela abelha rainha, que antes de morrer o alerta para ter cuidado.</p>
04	Corações solitários	<p>A - Uma mulher é encontrada morta sobre o asfalto de uma ponte. Nick e Hank descobrem a hospedaria por onde ela passou à noite. Nick vê o reflexo do atendente na água e procura nos livros e por ajuda de Monroe para saber mais a respeito do</p>

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “*Grimm*”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
04	Corações solitários	<p><i>Ziegevolk</i>, que encanta por feitiço suas vítimas. Enquanto Hank invade a casa do <i>Ziegevolk</i>, Monroe o segue ajudando Nick, que impede que ele faça outra vítima.</p> <p>B - Um ceifador chega a Portland. Ele procura na delegacia pelo policial que atirou em seu amigo, mas não encontra Nick. Quando retorna ao quarto de hotel, ele encontra Renard que lhe arranca a orelha e o manda embora.</p>
05	Dança macabra	<p>A - Um professor de música é morto em seu carro por ratos. Nick e Hank conversam com alunos que relatam que Roddy Geiger, um <i>Reinigen</i>, fora suspenso pelo professor. Interrogando o pai de Roddy, Nick nota sua feição transformar-se e é reconhecido como Grimm por Roddy. Nick procura Monroe pedindo que converse com Roddy. Da autópsia dos ratos, que revela a presença de fibras de náilon de carros alemães, os detetives chegam a Carter, desafeto de Roddy que lhe prepara uma vingança, mas Nick salva os demais alunos a tempo.</p> <p>B - Nick percebe que sua geladeira não está congelando. Juliette chama um técnico para consertá-la, mas ao ver Nick chegar em casa, ele transforma sua feição demonstrando ser um <i>wesen</i> e, assustado, sai correndo deixando suas ferramentas para trás. Quando o técnico retorna para pegá-las, ele demonstra a Juliette medo de Nick.</p> <p>C - Hank deixa a delegacia e toma uma bebida com Wu. Ao ir embora, ele encontra Adalind, que o convida para jantar como agradecimento por tê-la salvado em episódio anterior. Renard os observa do lado de fora do restaurante.</p>
06	Os três lobos maus	<p>A - Nick e Hank investigam incêndio que causou a explosão de uma casa. Hap, dono da casa e irmão de Rolf, morto em outro incêndio, liga para seu amigo Monroe buscá-lo na delegacia. Ao passar na casa de Monroe, Nick é atacado por Angelina, irmã de Hap e ex-namorada de Monroe, os três <i>Blutbaden</i>. Nick investiga a casa de Angelina e é atacado. Monroe e Angelina passam a noite juntos e Hap é assassinado. Nick e Hank associam os incêndios ao tenente da delegacia que os investigava, Orson, um <i>Bauerschwein</i> como Monroe reconhece para Nick. Angelina desconfia do tenente e rouba seu endereço na delegacia. Orson invade a casa de Monroe e deixa ameaça para Angelina. Nick procura Orson para por fim à rivalidade, mas Angelina também aparece e ferida, ela foge.</p>
07	Jogue suas tranças	<p>A - Um casal foge em meio a ataque em um acampamento. No local, Nick guarda amostra de cabelo encontrada no</p>

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “Grimm”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
07	Jogue suas tranças	<p>corpo de Delmar Blake e em árvore quando nota um vulto. A análise revela que o fio de cabelo é de Holly Clark, uma menina desaparecida há 9 anos. Nick procura Monroe, que decora a casa para o Natal. Baseado no vulto, Nick acredita que Santa é uma <i>Blutbad</i>. Os irmãos de Blake sequestram o homem que estava na floresta com namorada, acreditando ser ele o responsável pela morte de Delmar. Nick e Monroe procuram pela garota na floresta e a encontram em uma casa na árvore, doente. Hank procura a mãe da garota e reinvestigando o caso, chega a vizinho suspeito. Os irmãos de Black retornam à floresta, mas Holly salva Monroe e Nick e é levada de volta para casa.</p> <p>B - Bud, o técnico chamado por Juliette para consertar a geladeira, conta a amigos que viu um Grimm e os três vigiam a casa de Nick até ele chegar.</p>
08	Caça aos ogros	<p>A - Enquanto investigam a morte de Juiz estadual que tem na boca um malhete, impressão digital leva a outro corpo, encontrado sem a mão. Nick e Hank procuram Monroe para saber detalhes do relógio de uma das vítimas que, por sua vez, leva a mais um corpo a partir do qual Hank reconhece o assassino de um caso passado, Oleg Stark, e Nick procura ajuda nos livros de sua tia. Enquanto espera por Juliette em casa, ele é atacado por Stark, que procura Hank. Do confronto, Nick é hospitalizado e recorre a Monroe para pegar uma arma no trailer e parar Stark, um <i>Siegharste</i>. Monroe segue Hank, que prepara uma armadilha para Stark e, de longe, atira em Stark com arma que pegou no trailer de Nick, matando-o. Na delegacia, Renard diz a Hank que a arma utilizada por quem matou Stark é para atirar em elefantes.</p>
09	Ratos e homens	<p>A - Um homem é encontrado morto em caminhão de lixo. Investigando a vítima, Hank e Nick interrogam Natalie, que morava com a vítima Lenny. Ela diz ter sido salva de agressão por Marty e Mason, que brigou com Lenny. Marty diz aos detetives ser inocente e Nick observa que ele se transforma. Conversando com o outro suspeito, Mason, Nick também observa que ele se transforma ao falar pelo telefone em tom ameaçador. No trailer, ele reconhece Mason por desenho em livro como um <i>Lausenschlange</i> e Marty como <i>Mauzhertz</i> em conversa com Monroe, que lhe diz ser este inofensivo ao contrário de um <i>Lausenschlange</i>. Eles são interrompidos por uma ligação que pede um serviço a Monroe. Outro homem é assassinado de forma semelhante ao do caso em investigação. Marty procura Natalie e vê que ela prepara mudança com ajuda de Mason, que o ataca no</p>

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “*Grimm*”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
09	Ratos e homens	<p>estacionamento, mas Marty consegue fugir. Nick e Hank encontram pai de Marty morto em casa. Marty procura Mason e o mata. Em jantar com Natalie, Marty arruma briga e é encontrado por Nick e Hank por usar carro de Manson.</p> <p>B - Juliette chega em casa e nota mulher em caminhonete tirando fotos. Ela conta a Nick e lhe entrega o número da placa do carro, que anota endereço que a delegacia lhe passa. Juliette observa a casa de mulher que tirava fotos da sua casa. Ao notar Juliette, a mulher que brincava com filhos no jardim, entra para dentro da casa. Juliette conta a Nick sobre o ocorrido, impressionada.</p> <p>C - Monroe recebe ligação com pedido de serviço. Ao chegar no local é atacado. Quando consegue se levantar, Monroe nota marca de sangue com símbolo dos ceifadores em seu carro. Nick o procura e Monroe lhe diz ter sofrido ataque por ajudá-lo.</p>
10	Orgãos	<p>A - Nick conta a Monroe que quer dizer a Juliette sobre ele ser Grimm por causa dos últimos acontecimentos.</p> <p>B - Nick e Hank investigam caso de garoto que apareceu morto em rio, sem olhos, com dois furos no pescoço e com conchinhas no bolso. A autópsia revela ter 1/4 de sangue a menos e que os furos podem ter sido feito por agulha de IV. Nick e Hank veem menina com colar de conchas e chegam a Gracie, que os faz e vira Steven numa clínica pública. Nick e Hank não conseguem muitas informações lá e são chamados por causa de um carro que se envolveu em acidente. Transportava órgãos humanos. Nick vê motorista se transformar em <i>Geier</i>. Nick procura Monroe, que reclama não conversarem sobre outras coisas além dos casos. Ele informa que órgãos humanos são usados para remédios e para ajudá-lo, procura loja de especiarias. Nick confronta dono da loja para descobrir fornecedores. Ele entrega o colar para Juliette e juntos, levam Gracie e irmão para jantar. Policiais encontram laboratório na floresta. Gracie e irmão são elevados por van. Nick ameaça atendente em hospital e chega em clínica clandestina, onde a médica e diretor da clínica pública estavam envolvidos.</p> <p>C - Renard recebe uma caixa com símbolo dos ceifadores, contendo uma orelha. Ele recebe ligação ameaçando-o.</p>
11	Tarantella	<p>A - Em exposição de arte, um homem sai com uma mulher, que se transforma e o mata despejando ácido em sua boca. Ela tem o dedo cortado. Na delegacia, por autópsia descobrem que se trata de veneno de aranha.</p>

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “*Grimm*”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
11	Tarantella	<p>Nick procura nos livros e descobre se tratar de uma <i>wesen</i> aranha. Outra vítima é encontrada. Os policiais descobrem que o ritual acontece a cada 5 anos. Com Monroe, Nick visita asilo e conhece Charlotte, uma senhora <i>Spinnetod</i>, que explica que matam para não envelhecer. O relógio roubado de uma das vítimas é encontrado em colégio. Sally, filha da <i>Spinnetod</i> do caso investigado, levou. O marido da mulher é preso, mas Hank nota que a esposa tem o dedo cortado, o que remete à cena do crime onde encontraram um dedo. Com impressão digital do dedo encontrado, que bate com a da esposa, os policiais seguem seu carro e ela é presa.</p> <p>B – A casa de Nick e Juliette leva ovadas na janela por crianças. Nick conversa com Monroe sobre o ocorrido e sobre contar a Juliette que é um Grimm. Nick procura Bud e amigo dizendo-lhes para não aparecerem em sua casa mais.</p>
12	O último Grimm em pé	<p>A – Um casal de idosos é assassinado em casa. Em floresta próxima, Nick acha pedaço de uma sela. A digital de Dimitri é encontrada na casa. Hank e Nick conversam com oficial da condicional de Dimitri, Leo Taymor, que diz que ele trabalha na academia de boxe do tio. Nick conversa com amigo dele, Bryan, e o vê transformar-se. Bryan mostra local onde costumam correr e Hank nota esterco de cavalo. Carro de Dimitri é encontrado em galpão abandonado, com sangue espalhado, uma arena desenhada no chão e objetos medievais. Na trilha de corrida, Bryan é sequestrado por homens em cavalos. Renard traduz para Nick e Hank as inscrições encontradas que remetem a luta. Ele se encontra com Taymor e o ameaça por não ter cumprido o acordo com as lutas e este o chama de realeza. Nick pesquisa nos livros de sua tia sobre as lutas e Monroe o encontra no trailer. Para ajudar, Monroe procura conhecido para apostar em luta. Bryan é dado por desaparecido. Monroe é raptado e posto para lutar, mas Nick chega a tempo de salvá-lo. Hank encontra na casa de Taymor equipamentos de cavalos e armas. Renard encontra com um padre, que mata Taymor a seu pedido.</p> <p>B - Juliette liga para Nick, lembrando-o de jantar para comemorar aniversário de 3 anos. Ela acha na gaveta dele o anel de noivado. Juliette espera sozinha por Nick o para jantar de aniversário.</p>
13	Três moedas na toca da raposa	<p>A - Em assalto a joalheria, dono engole 3 moedas de ouro, descobertas em autópsia. Enquanto Soledad, um dos assaltantes, volta à joalheria e Nick o vê, os outros dois, Flynn e Hans são surpreendidos por Farley Kolt e atiram</p>



Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “*Grimm*”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
13	Três moedas na toca da raposa	um contra o outro. O BMW visto nas câmeras de segurança saindo da loja é encontrado e Nick e Hank prendem Kolt. Hank, com as moedas em posse, se mostra agressivo no caso e contrariado quando Renard as toma. Renard faz ligação em francês sobre as moedas. Kolt revela a Nick que estava atrás dos assaltantes, que as moedas exercem influências sobre as pessoas e que elas estavam sob cuidados de uma Grimm, que o deixou para cuidar do sobrinho após morte da irmã. Médica da autópsia é abordada por Soledad, que o leva ao corpo. Nick recebe Monroe, que traduz as páginas do livro sobre <i>Steinadler</i> e <i>Schakal</i> . Nick comenta com Juliette sobre o caso e a possibilidade de Kolt conhecer sua tia. Renard, com as moedas, sonha com multidão que o exalta. No quarto de hotel de Kolt, Nick e Hank acham carta sobre as moedas e um rolo de filme. Juliette liga para delegado que investigou acidente de pais de Nick. Kolt confirma conhecer tia de Nick e diz que Soledad matou os pais de Nick para pegar as moedas. Soledad invade a delegacia, mas morre antes de dizer algo a Nick. Nick enfrenta Kolt e recupera as moedas.
14	A serpente de fogo	A - Nick e Hank investigam a morte de duas pessoas incendiadas. O dono da fábrica onde os corpos foram encontrados informa roubo de cobre. Hank percebe óleo no chão e perícia reconhece por lipídio humano. Testemunha viu homem saindo da fábrica e dono é atacado por ele, que volta ao local. Nick o vê cuspidando fogo, mas ele foge. O suspeito é conhecido por Fred Eberhart, soldado veterano. Nick procura sua filha, Ariel e encontra Monroe em bar. Trata-se de uma <i>Daemonfeuer</i> , uma linhagem de dragões. Monroe diz que soube por seu primo que um Grimm foi encontrado morto. Ariel diz que o pai desmoronou após morte de sua mãe. Nick a segue e surpreendido, ganha um beijo. Juliette liga nesse momento e Ariel atende, o que faz Nick se explicar para Juliette, enquanto Ariel aparece em sua casa e os vê juntos. Ariel encontra pai em caverna. O último chefe de Fred diz a Nick e Hank que a esposa dele morreu em incêndio. Ariel liga para Nick marcando encontro em sua casa, mas Nick e Hank não a encontram. Em casa, Nick vê Ariel em sua cama, que foge com Juliette para Nick salvá-la. Com Monroe, Nick encontra o covil, mata Fred e salva Juliette. Quando voltam, Juliette diz não saber se dará conta de passar por algo assim novamente e Nick se lembra de Marie, dizendo que ele deve terminar com Juliette.
15	Ilha dos sonhos	A - Renard encontra Adalind e lhe pede que insista com Hank. Ela procura loja de especiarias de Freddy com uma

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “Grimm”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
15	Ilha dos sonhos	<p>lista e prepara uma poção. Adalind espera por Hank na porta de sua casa e entrega uma cesta com biscoitos como agradecimento por ele ter salvado sua vida. Hank come os biscoitos e delira com Adalind. Na delegacia, Sargento Wu come um biscoito deixado por Hank na mesa. Perturbado, ele liga para Adalind e tenta marcar um encontro.</p> <p>B – Freddy, dono da loja de especiarias, é assaltado e morto por dois homens que procuram ‘J’, uma droga. No caso, Nick liga para Rosalee Calvert, irmã de Frederick. Ele a leva para a loja e conta sobre os negócios do irmão. Ela promete ajudá-lo. Com Monroe, Nick retorna à loja e descobrem as caixas de ‘J’ remexidas. Rosalee e Monroe se transformam um para o outro, e ela lhe pede que ache quem matou seu irmão. Sozinha na loja, Rosalee presencia ladrões retornarem e escapando, liga para Nick. Ela reconhece os bandidos na delegacia e pede a Nick que Monroe faça companhia a ela. Monroe a segue até a loja, no dia seguinte.</p> <p>C - Juliette diz a Nick durante jantar que quer aprender a atirar. Bud aparece na casa deles com presente. Juliette chega em casa e encontra Bud consertando a maçaneta da porta. Nick acompanha Juliette em treino de tiro.</p> <p>BC – Rosalee foge ao ser atacada na loja e liga para Nick, que experimenta torta que Bud deixou ao consertar a maçaneta da porta.</p> <p>BA - Na perseguição aos bandidos, Hank fica imobilizado ao achar que viu Adalind e a segue.</p> <p>AB – O Sargento Wu entra na loja de especiarias para proteger Rosalee, mas desmaia passando mal. Rosalee prepara solução e o medica. Ela, Nick e Monroe o deixam em casa. Rosalee explica a Nick que Wu foi envenenado por poção feita para outra pessoa. Nick pergunta a ela onde encontraria os viciados, e Rosalee encontra com traficante e leva Nick para o local. Monroe fica na mira de um viciado, mas Rosalee o salva. Nick procura Wu para saber se ele está bem e ele diz que sim, mas come algodão de almofada ao ficar só. Monroe dá flores para Rosalee em agradecimento. Ela decide manter a loja aberta.</p>
16	A coisa com plumas	<p>A - Nick tira férias para passeio com Juliette, pensando em propô-la em casamento. Robin, uma <i>wesen</i>, tenta fugir, mas não dá certo. Ela retorna a local e é alimentada contra vontade por vitamina de minhocas. Nick para e pede informações no local onde Robin é refém. Juliette vê Robin e homem brigarem e Nick liga para polícia local. O homem</p>

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “Grimm”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
16	A coisa com plumas	<p>a coloca à força para ser alimentada em uma máquina. O xerife chega. Juliette diz a Nick parecer que a confusão os segue e se irrita por xerife não ter feito nada. Nick liga para Monroe que revela se tratar de um <i>wesen Klaustreich</i>. No mercado, Robin combina fuga com atendente. Juliette a encontra. O <i>Klaustreich</i> pressiona o atendente, encarando-o no mercado. Juliette entrega a Robin cartão de Nick, que a observa se transformar. Ele liga para Monroe, que está com Rosalee na loja, e revela se tratar de uma <i>Seltenvogel</i>, extinta, que produz um <i>Unbezahlbar</i>, um ovo de ouro. Robin aproveita que o <i>Klaustreich</i> sai e foge. Nick e Juliette veem e Nick a segue. O <i>Klaustreich</i> mata o atendente e prende Robin de novo. Nick encontra o corpo e informa ao xerife. Juliette os vê retornando à casa e liga para Nick, que chega e interrompe a alimentação de Robin. Nick foge com Robin ao saber que xerife é parte do esquema. Ele extrai o ovo de ouro do pescoço dela com ajuda de Monroe e Rosalee, que quebra no confronto com xerife e Tim. Em casa, Nick decide propor Juliette em casamento, mas ela nega o pedido por achar que Nick está escondendo as coisas dela.</p> <p>B - Hank observa foto de Adalind na delegacia e Wu come um clipe. Hank, do lado de fora da casa de Adalind, liga e ela não atende. Ele a vê com outro homem e o aborda. O homem se encontra com Renard e conta ter sido abordado por Hank e agradece a oportunidade. Renard encontra Adalind e diz que ela atenda Hank. Adalind e Hank jantam juntos.</p>
17	Amor doentio	<p>A - Nick procura no trailer, com a chave que sua tia lhe dera, o que ela abre. Por acidente com tinta, que derrama na mesa, ele descobre que a chave tem gravações nela. Juliette liga e ele vai com ela a jantar com Hank e, para sua surpresa, com Adalind. Nick confronta Adalind próximo ao banheiro e a ameaça.</p> <p>B - Renard é abordado e levado por capanga de seu primo, que lhe diz que a família está impaciente e que ou ele entrega a chave ou eles pegarão o Grimm. Renard luta e mata seu primo.</p> <p>C - Renard encontra com uma mulher, Catherine. Ela diz que ele cheira a violência e pergunta se sua dívida estará paga se Adalind cumprir o trato, e ele diz que sim. Ela pergunta o que acontecerá quando ele achar a chave e ele diz que quem ajudou será lembrado e recompensado.</p> <p>D - Adalind encontra com sua mãe, Catherine, e lhe diz sobre Nick ser um Grimm.</p>

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “*Grimm*”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
17	Amor Doentio	<p>Hank liga observando-a do lado de fora da casa dela. Ela pede para marcarem de saírem de novo.</p> <p>E - Nick conversa com Monroe sobre a possibilidade de Hank estar enfeitiçado por Adalind. Eles procuram ajuda de Rosalee.</p> <p>AB - Hank diz a Nick que receberam um chamado. No local do caso, Nick nota que Wu come um protetor labial e ele não percebe. Hank lhe pergunta o que acha de Adalind e ele diz que não acha certo, mas Hank não parece se importar. Os corpos encontrados são os que Renard matou. Na delegacia, Hank vai embora e Wu desmaia após comer moedas na máquina de refrigerante. Renard aproveita e pega celular, evidência do crime ainda não acessada pelos peritos, e troca o chip dele. Nick defende uma terceira pessoa no local de crime, mas Renard nega que seja possível.</p> <p>DE - Adalind liga para Hank e pede para falar com Nick. Ele pergunta que feitiço ela fez. Ela marca com Hank um jantar. Rosalee e Monroe fazem uma cura para Wu. Nick recebe ligação de Adalind. Ele, Hank e Rosalee encontram Hank em coma. Adalind pede que ele a encontre e entregue a chave em troca de Hank sobreviver. Rosalee diz que ele deve quebrar a ligação dela com Hank com seu sangue. Eles lutam e ele a beija, ao que ela lhe morde os lábios, e com seu sangue, ela perde os poderes. Hank se recupera.</p> <p>CD – Adalind recorre a mãe e a encontra com Renard e ambos a dispensam.</p>
18	Gato e Rato	<p>A - Nick escreve no diário sobre um caso.</p> <p>B - Um homem foge, matando um perseguidor. Ele pega um ônibus e desce em Portland. Percebendo ainda ser seguido, ele foge. Baleado, procura Rosalee que o reconhece. Seu irmão Freddy ia lhe entregar uma nova identidade. Rosalee pede ajuda a Monroe e diz que já namorou Ian. Monroe liga para Nick.</p> <p>C - O perseguidor encontra Renard. Mostra que trabalha para os Verrat, diz que seu nome é Edgar Waltz e que procura Ian Harmon, líder da resistência e que Renard deveria ajudá-lo. Edgar pergunta a atendente em um bar onde poderia conseguir uma nova identidade e o mata, deixando documento de Ian no local.</p> <p>D - Hank procura Nick com o caso e conta a Juliette que acha que Adalind não gostou dele.</p>

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “*Grimm*”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
18	Gato e Rato	Nick e Hank investigam sangue deixado por Ian em local, falam com motorista e veem imagens da câmera de segurança.
		<p>CD - Hank e Nick encontram o atendente morto com o passaporte de Ian e descobrem que foi a mesma bala utilizada em Ian. Edgar se apresenta a Nick como testemunha e liga para Renard dizendo saber que Nick é um Grimm. Ele procura Reginald, que confecciona passaportes, e o ameaça para conseguir ajuda e capturar Ian.</p> <p>BCD – Monroe e Rosalee explicam a Nick que Ian é inocente. Ian diz que os Grimms trabalharam para as famílias reais. Rosalee procura Reginald por nova identidade. Edgar liga para Nick e marca um encontro. Reginald o avisa que Rosalee o procurou. Wu identifica essa ligação e avisa Nick. Nick e Hank encontram Reginald morto. Edgar faz Rosalee refém e Nick e Monroe o despistam enquanto Ian entra na loja e o mata. Nick leva Ian direto para rodoviária e o libera.</p>
19	Pode deixar com os castores	<p>A - Nick treina com Monroe na floresta.</p> <p>B - Sal, um <i>Hasslich</i>, encontra Robert, um <i>Eisbiber</i>, que lhe informa que não pagará a dívida. Sal o mata enterrando-o em um poço de cimento. Arnold, um <i>Eisbiber</i>, testemunha o acidente, liga para a polícia e foge do local. Hank e Nick investigam a morte do homem e conseguem identificar Arnold pela ligação. Na casa de Arnold, Nick vê foto dele com Bud. Nick e Hank interrogam colegas de trabalho de Robert. Descobrem que ele tinha problemas com Sal, que apresenta álibi para noite anterior. Nick procura Bud para chegar a Arnold. Ele reconhece desenho de Nick de um <i>Hasslich</i>. Bud tenta convencer Arnold a procurar Nick. Bud pede a Nick que o encontre para falarem de Arnold em um conselho dos <i>Eisbibers</i>, que negam que Arnold se entregue. Arnold escuta Bud dizer ter vergonha de ser <i>Eisbiber</i> e decide conversar com Nick. Hank e Nick prendem Sal.</p> <p>C - Juliette pede a Nick que convide Monroe para um jantar por ter-lhe salvado a vida. Nick e Monroe conversam sobre aceitar ou não o convite. Eles jantam e contam como se conheceram, omitindo Nick ser um Grimm e Monroe um <i>wesen</i>.</p> <p>D - Sal e aliados planejam matar Nick. Os ceifadores encontram Sal e o espancam.</p> <p>E - Juliette e Nick recebem várias cestas em casa.</p>

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “*Grimm*”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
19	Pode deixar com os castores	ABD - Os ceifadores observam Nick e o encerralam em depósito. Nick mata os dois ceifadores. Ele pede ajuda de Monroe para enterrar os corpos e manda as cabeças de volta para o chefe, como recado.
20	Depois do Final Feliz	<p>A - Arthur escuta pelo rádio que Bernard Aidikoff se suicidou e, desesperado, liga para Spencer, padrinho de sua esposa Lucinda. Todo o dinheiro que Arthur tinha estava com ele. Mavis, madrastra de Lucinda, nega empréstimo a Arthur. À noite, Lucinda é assassinada. Tiffany, filha de Mavis, encontra a mãe morta. Hank e Nick conversam com as filhas, que acusam Arthur. Eles procuram Arthur e informam a ele, Lucinda e Spencer sobre a morte de Mavis. Em interrogatório, Arthur diz que as irmãs de Lucinda têm inveja dela e que sua mãe morreu quando ela era nova. Spencer diz ser amigo de infância do pai de Lucinda e que fez um voto de protegê-la. Lucinda procura Tiffany e a mata. Monroe ajuda Nick a descobrir que Spencer é um <i>Murciélago</i> e descobrem que ele emite um som que mata as vítimas. Nick procura Arthur e Lucinda atrás de Spencer. E Spencer encontra corpo de Tiffany, surpreso ao vê-la morta, ele é preso por Nick. Spencer diz a Nick que Lucinda matará Taylor e foge da delegacia. Lucinda ataca Arthur e vai atrás de Taylor. Com ajuda de Monroe e aparelho do trailer, Nick tenta parar Lucinda, mas Spencer a ataca e ela lhe morde. Ambos morrem.</p> <p>B - Nick sonha com moedas de ouro de caso antigo e com o assassinato de seus pais. Juliette o acorda e promete procurar algo a mais a respeito dos pais de Nick. Juliette liga para o detetive Arnold Gubser, que liga para Nick informando que foram identificados quatro suspeitos da morte de seus pais. Nick recebe do delegado as fotos dos suspeitos.</p>
21	Pés grandes	<p>A - Um grupo explora uma floresta quando é atacado. Juliette atende a chamado de um homem que teve seu cavalo ferido por garras. Ela observa pegadas grandes na região, recolhe amostras de pelos e quando nota corpos pelo local, liga para Nick, que estava no trailer, com o mapa das chaves. Os policiais encontram sobrevivente que alega terem sido atacados pelo Pé Grande. Juliette diz a Nick que o que atacou o cavalo não era humano.</p> <p>B – Monroe recebe Larry em sua casa, um amigo antigo e nota que ele está ferido. Ele percebe que Larry não está retraindo, voltando à forma humana, não-<i>wesen</i>. Monroe liga para Nick dizendo acreditar que Larry é o Pé Grande do noticiário.</p>

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “*Grimm*”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa
21	Pés Grandes	<p>Monroe encontra com outro amigo para falarem sobre Larry e fica sabendo de dois outros amigos que se tratavam com o psiquiatra.</p> <p>C – Juliette vai a laboratório para analisar as amostras de pelos. Os testes se revelam inconclusivos, aparentando se tratar de um indivíduo híbrido.</p> <p>ABC – Monroe diz a Nick que Larry não <i>woge</i>, termo que designa onda que supera algo, que acha que Larry não controla, mas alega que ele não é assassino, que ia a psiquiatra Konstantin Brinkerhoff. Monroe veste camisa de Larry e espalha o cheiro pela floresta, mas Hank o vê como Blutbad. Larry acorda e tira uma linha de trás do pescoço e morre. Nick interroga um psiquiatra. Hank encontra o corpo de Larry e se mostra confuso. Um novo ataque, também amigo de Monroe que morre, leva os policiais a descobrirem outro implante e o ligam ao psiquiatra. Monroe procura o psiquiatra que não se controla e <i>Woga</i>. Na perseguição, Hank vê o psiquiatra se transformar de volta à forma humana, ao que Nick nega tê-lo visto. O noticiário explica que o médico usava máscara. Juliette fala do resultado a Nick.</p>
22	A mulher de preto	<p>A - Hank tem pesadelos com Monroe como <i>wesen</i>.</p> <p>B - Nick conversa com Monroe sobre Hank estar diferente.</p> <p>C - Um fotógrafo tira fotos de Nick. Ele informa por telefone a Akira, acusado de ser o assassino dos pais de Nick, que ele deve ir a Portland. O investigador mostra fotos das moedas a Akira. Akira <i>woga</i> e mata o investigador.</p> <p>D - Adalind prepara uma poção para sua gata e a leva a Juliette, que é arranhada. Juliette conta a Nick que foi arranhada pela gata de Adalind. Nick tenta levá-la ao médico, mas Juliette nega. Nick mostra o trailer a ela e conta sobre ser um Grimm e a leva para ver Monroe, mas ela desmaia. Eles a levam para o hospital e levam a gata para Rosalee. Nick acha na casa de Adalind a tigela usada.</p> <p>E - Uma mulher de capuz preto encontra o corpo do investigador. Ela observa Nick, Hank e Wu entrarem no prédio de Renard. Ela vasculha o quarto de hotel em que Akira está. Wu a vê saindo do quarto, mas ela foge.</p> <p>F - Nick e Hank investigam a morte do investigador. Eles acham em carro alugado os equipamentos dele e Nick descobre que estava sendo vigiado.</p>

Quadro 8 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “*Grimm*”

(conclusão)

Episódio	Título	Situação Narrativa
22	A mulher de preto	G - Renard encontra casa revirada. Nota o corpo de sua arrumadeira Patty no chão e é atacado por Akira. Renard diz não ter as moedas que estão com Kolt, o que Akira nega.
		FG - Akira foge quando os policiais entram no prédio de Renard. BC - Nick procura Monroe explicando sobre Akira e as moedas. Eles procuram nos livros como prender Akira. AF - A casa de Hank é revirada. Ele pensa ver alguém e atira na parede. EF - Nick encontra sua casa revirada e luta com Akira. A mulher de preto aparece e mata Akira. Ela chama Nick de Nicky e ele a chama de mãe.

Fonte: elaborado pelo autor (2019)



## ANEXO B - QUADRO DA ESTRUTURA NARRATIVA DOS EPISÓDIOS DA PRIMEIRA TEMPORADA DE “A SETE PALMOS”

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continua)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
01	Piloto	<p>A - Nathaniel dirige para o aeroporto para buscar seu filho, mas sofre um acidente, batendo o carro ao pegar um cigarro enquanto falava com a esposa, Ruth. Ela recebe uma ligação informando sobre a morte do marido e seu filho David, escutando-a gritar na cozinha, informa seu irmão Nate, que esperava o pai no aeroporto e sua irmã Claire, que se drogava em uma festa.</p> <p>B - Nate conhece Brenda em um voo para Seattle. Enquanto espera seu pai buscá-lo no aeroporto, ele e Brenda transam em um depósito.</p> <p>C – Claire liga para seu irmão David para saber se Nate chegou e se eles se reunirão para o Natal. Na casa de amigos, ela se droga.</p> <hr/> <p>AB – Nate recebe ligação de David contando sobre a morte de seu pai. Brenda dá carona a ele até o hospital para reconhecer o corpo.</p> <p>AC – Claire recebe ligação de David contando sobre a morte de seu pai. Ela deixa a reunião com os amigos.</p> <p>ABC – Nate, Claire e Ruth se encontram no hospital. Claire diz ao irmão que usou drogas. Nate alucina vendo o pai vivo por um instante. Ele se despede de Brenda e com Claire e Ruth, volta para casa. David nota que a mãe e os irmãos não levaram o corpo do pai e ele vai ao hospital para buscá-lo. Na casa dos pais, Nate lembra seu pai preparando um corpo quando ele era criança. Rico prepara o corpo de Nathaniel. David recebe ligação de Keith, seu namorado, que o esperava, e lhe conta sobre a morte do pai. Nate e Claire saem de casa e vão a um supermercado. Nate recebe ligação de Brenda e Claire demonstra-se abalada jogando um melão no chão do supermercado. Nate sonha com o ônibus que bateu no carro de seu pai. Claire se lembra do pai no café da manhã e se desentende com sua mãe. Enquanto prepara o corpo do pai, David alucina vendo-o reclamar do trabalho, para o qual ele não tinha talento e é interrompido por Rico. Nate sai para uma corrida, mas alucina na rua vendo seu pai. No velório, Claire e David desabafam um com o outro sobre suas vidas. Ruth se prepara e vê o marido no quarto. David nota a presença de Keith no velório e fica desconfortável. Ele o apresenta a Ruth como um amigo. Em crise, Ruth confessa aos filhos ter tido um caso durante o casamento. David se espanta com a revelação e desabafa com Keith e Claire nota o carinho que Keith faz em David. Nate conforta a mãe e não atende ligação de Brenda. No enterro, David e Nate discutem. Um funcionário da empresa Kroehner, concorrente da funerária dos Fisher, procura David para fusão, ao que ele nega. Claire vê o pai no enterro e conversa com ele. Brenda aparece e conversa com Nate. David procura Keith para desabafar. Nate se</p>

		lembra de infância com o
--	--	--------------------------

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
01	Piloto	pai. No café, Ruth pede que ele fique. Ele corre e vê o pai.
02	O Testamento	<p>A - Chandler, um empresário, morre ao pular e bater a cabeça no fundo da piscina.</p> <p>B - David sonha que seu pai o vê com o namorado na cama. Ele acorda após ter dormido no apartamento de Keith e vai para sua casa.</p> <p>C - Brenda faz uma massagem <i>shiatsu</i> em Nate.</p> <p>D - Claire vê Gabriel ao sair da escola e o dispensa. Claire se encontra com Gabriel a noite e desabafa sobre o testamento. Claire e Gabriel marcam encontro ao saírem da escola. Eles transam no carro.</p> <p>E - Gilardi, da Kroehner, procura Ruth com proposta de compra.</p> <p>F - Jennifer, ex-noiva de David, o procura. David fica bêbado. Jennifer diz a ele que Nathaniel sabia que ele era gay.</p> <p>G - Nate se encontra com Brenda e vê uma tatuagem em suas costas com o nome de Nathaniel, e ela diz que é uma coincidência. Nate sonha com David em um caixão. Brenda diz que ele precisa resolver a dor que sente.</p> <p>H - Nate corre por cemitério e para diante do túmulo do pai, imaginando-o falar com ele. Gilardi o procura.</p> <p>ABC - David chega em casa ao mesmo tempo que Nate, que o indaga sobre quem é a mulher que ele tem ficado e Claire o defende. Ruth avisa que irão à leitura do testamento. Esposa de Chandler procura os Fisher para o enterro. A leitura do testamento diz que Nathaniel dividiu a empresa entre os dois filhos e deixou dinheiro para Ruth e a faculdade de Claire paga. Nate e Rico buscam corpo em hospital. Encontram com esposa de Rico que o pede que busque o filho na escola e Nate o libera para ir. Nate se lembra do pai ao pegar em luvas. Ele recebe ligação de Brenda e para com o corpo em restaurante.</p> <p>ABCF - Nate lava o carro e Keith aparece e pergunta por David, ao que Nate revela que ele saiu com a ex-noiva. David bêbado procura Keith, que o dispensa.</p> <p>ABCE - Ruth questiona David sobre a proposta de compra e ele vê o pai, que critica que a empresa tem que continuar com os filhos e que ele nunca terá filhos. Nate chega com o corpo e David discute por ele o ter deixado no carro. Ruth diz não gostar da discussão e dá um tapa em David que lhe diz não gostar dela ter um caso. David pensa no pai na sala de preparação. Ruth avisa aos filhos que irá acampar. David pede a Nate que conte a viúva que o cartão foi recusado. Ruth vê a viúva tirando o relógio do defunto, alegando estar falida. David negocia com a viúva, mas causa prejuízo para a empresa. Então Nate</p>

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
02	O Testamento	<p>procura resolver vendendo caixão usado para outra pessoa.</p> <p>GH - David e Nate vão a oficina e veem que o carro deu perda total. Brenda liga para Nate marcando encontro com ele e o irmão. Nate conta a David que Gilard o procurou. Brenda os leva para o ônibus que causou o acidente e David senta e chora.</p>
03	Não dá pé	<p>A - Romano, funcionário de uma fábrica, morre ao cair dentro de máquina.</p> <p>B - Nate diz a Brenda desejar que família concorde em vender a funerária para que ele volte Seattle.</p> <p>C - David explica a mãe que poderão sofrer retaliações de fornecedores. Claire se mostra mais feliz à mesa, imaginando que dançam juntos.</p> <p>D - Claire encontra seu carro pinchado com “Porquinho amante vagaba de pés”. Claire encara Gabriel e o confronta sobre as pichações em seu carro, ao que ele nega.</p> <p>E - Amelia, amiga de Ruth, a procura oferecendo conforto pelo luto. Amelia e Ruth separam as roupas de Nathaniel.</p> <p>BC - Nate conta à mesa que deviam vender a empresa, Ruth concorda e David se irrita. Nate informa a Gilard sobre decisão de venda da empresa. Ele vê o pai durante o tempo em que conversa com Gilard. David desabafa sobre a venda da empresa com Keith em uma loja de acessórios para casa. Dirigindo, Nate vê placas de protesto com escritos sobre a venda da funerária e seu pai. E muda de ideia sobre vendê-la, dizendo que talvez seja a chance de mudar e não mais fugir. Nate comemora com Brenda. Ele diz que ficou na cidade por causa dela. Ela lhe entrega um convite para irem a uma orquestra com data futura de três semanas.</p> <p>ABC - Filhas e viúva de Romano procuram os Fisher. David pede a Rico que busque o corpo, mas ele nega para ir em batizado. Nate acaba buscando o corpo. A família de um dos corpos que estavam sendo preparados retira o corpo dos Fisher.</p> <p>ABCD - Rico recebe ligação da esposa Vanessa na presença de Nate, que o pressiona ao que parece, para aceitar proposta dos Kroehner. Claire entra na sala de preparação dos corpos e vê Nate atrapalhado com partes de um corpo. Ela sai esbarrando em David. Gilard vai à funerária dos Fisher e diz a Nate que comprou a casa de frente. Nate conta a David, que diz que os fornecedores aumentaram os preços. Rico aparece e diz que um pé do corpo sumiu. Claire aparece na escola carregando uma almofada. Gabriel encontra o pé no seu armário. David se encontra com Keith, já com um ventilador de teto. Rico liga para David falando que a escola de Claire ligou. David se lembra de tê-la visto correndo da sala de preparação. Nate visita a casa de frente, com Brenda. Ele desabafa sobre o pé perdido, se</p>

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
03	Não dá pé	<p>sentindo mal.</p> <p>CE - Ruth liga para Amelia. Elas vão a uma corrida de cavalos. Ruth vê casal se beijando e lhes diz para aproveitarem por que não dura para sempre. As duas apostam em cavalos.</p> <p>ABCDE - Ruth volta para casa e diz a Nate que perdeu 25 mil em aposta e que queria se sentir viva. Keith ajuda David e interroga Gabriel sobre o pé perdido. Brenda recebe ligação no meio da noite. Ela se despede de Nate e vai embora da casa abandonada. Keith procura pelo pé perdido onde Gabriel disse que o jogou. Ele encontra com Claire no local. Rico restaura o corpo e coloca um substituto para o pé perdido. Ele confessa ter recebido uma proposta de Gilard. Claire diz a Keith saber que ele e seu irmão são gays. Em casa, ela diz que terá que ir ao psicólogo na escola por conta do pé. A casa em frente pega fogo.</p>
04	A Família	<p>A - Paco é assassinado ao usar orelhão.</p> <p>B - Nate e Brenda são interrogados por causa do incêndio na casa comprada pelos Kroehner. Os detetives mencionam Claire a Nate como suspeita do incêndio.</p> <p>C - Ruth prepara jantar para receber Brenda. Brenda chega na casa de Nate. Ele faz sexo oral nela em uma sala e Ruth os vê, o que deixa um clima constrangedor durante o jantar.</p> <p>D - Keith reage a insulto de um cara no estacionamento e David se incomoda, o que causa uma briga entre os dois.</p> <p>AB - Nate conta a Ruth e David que ele e Claire são suspeitos do incêndio. Família de Paco procura os Fisher. David pede a Rico que o ajude a negociar com amigo de Paco que é de uma gangue, por ser latino.</p> <p>AD - David prepara o corpo de Paco enquanto conversa com ele. Ruth pergunta a David por que ele deixou de ir à igreja com ela. Ele lhe diz que vai a outra igreja com um amigo.</p> <p>ABD - Paco diz que David deve pedir desculpas a Keith. Claire troca olhares com um dos membros da gangue de Paco. Eles se encontram na sala de preparação dos corpos, mas ele a dispensa. Tracy aparece no funeral e dá em cima de David. Dispensada por David, ela risca no jornal o obituário de Paco e circula outro. Nate procura confortar mãe de Paco.</p> <p>ABDC - Ruth diz a Nate que o caso do incêndio foi arquivado como inconcluso. Ele pede desculpas à mãe pelo dia anterior, com Brenda. David vai à igreja e conversa com Keith, que lhe diz que quando ele se cansar de se esconder, para que ele o procure. Brenda diz a Nate que pensa em pedir desculpas a Ruth. Nate tenta conversar com Claire sobre como ela está, mas ela ironiza. David e Nate pedem um empréstimo a Ruth para lidarem com os Kroehner. Ela diz ser melhor</p>

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
04	A Família	investir nos filhos que em cavalos e pede a David que vá a igreja com ela. David conta a Nate que recebeu pedido para encontrarem Gilard. David pede conselho a Paco sobre como agir com Gilard. Gilard oferece uma proposta menor. David o ameaça e Nate fica impressionado com o irmão. Brenda aparece e pede desculpas a Ruth. A família de Paco chama os Fisher e juntos fazem rezam. David se encontra com Keith e responde a dois caras que eles estão juntos. Nate encontra Brenda no quarto cheio de velas e se lembra do incêndio na casa. Ruth pergunta a Claire se ela provocou o incêndio.
05	Um Livro Aberto	<p>A - Jean Louise, Viveca, uma atriz pornô morre eletrocutada na banheira por acidente. Nate e Rico reconhecem Jean Louise como a atriz pornô Viveca e David chama a atenção de Nate.</p> <p>B - Na Igreja com Ruth, David é convidado a ser diácono pelo padre. Ele encontra Tracy lá e a dispensa novamente dizendo estar noivo.</p> <p>C - Nate encontra Brenda na casa dos pais dela. Eles ficam na piscina quando são surpreendidos pelos pais de Brenda, que chegam de viagem. Pais de Brenda ligam para Nate e marcam jantar, ao qual Brenda não comparece. Ele pergunta sobre a tatuagem de Brenda com o nome Nathaniel e eles mostram um livro infantil, “Nathaniel e Isabel”. Nate procura Brenda com raiva por ela não ter contato que é superdotada e ter uma biografia escrita. Nate pergunta se ela incendiou a casa e ela nega.</p> <p>D - Claire e Ruth conversam com o psicólogo da escola e acabam discutindo. Para se aproximar de Claire, Ruth aluga filmes para assistirem juntas, mas desiste de ver o Professor aloprado. Ruth diz que se preocupa com ela e não sabe como ajuda-la e Claire conta sobre Gabriel e o motivo dela ter roubado o pé da sala de preparação. Ruth manda que Claire se arrume para passarem a noite em San Bernardino, com sua prima Hannah, mas acabam não gostando da relação íntima que Hannah e sua filha Ginnie possuem e fogem no meio da noite. Quando chegam em casa, Ruth conta que teve um caso. Claire diz ao psicólogo que a mãe está muito triste.</p> <p>AB - David assiste Oz com Keith e lhe conta sobre o convite que o Padre Jack fez para que ele fosse diácono, que seria bom para os negócios também. Keith o convida para irem a uma festa do clube dos oficiais do qual ele é membro. Padre Jack e o Bispo conversam com David sobre ser diácono. David conversa com Viveca sobre ser gay, religião e sexo.</p> <p>ABC - Nate sonha com Brenda criança. Eles tomam café juntos e Brenda entrega a ele a chave de sua casa. Eles encontram com David e Keith que tomam café juntos. David conta que malha com Keith e pega em sua mão. David diz a Keith que não poderá ir ao clube e que não acha que seja uma boa ideia ele ir à sua igreja e os dois brigam.</p>

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
05	Um Livro Aberto	<p>Nate chega com Brenda em casa e encontra Billy, irmão dela e ele vê tatuagem em Billy nas costas, com nome Isabel. Os amigos de Viveca depõem no velório, com cartazes dos filmes que ela fez.</p> <p>ABCD - David assume a vaga de diácono na igreja e vê Viveca lá, mandando-lhe um beijo. Nate pergunta por Keith e David diz serem só amigos. Claire convida a mãe para irem ao cinema.</p>
06	A Sala	<p>A - Hattie, esposa do Sr. Jones, amanhece morta. Sr. Jones procura os Fisher. Sr. Jones briga com Rico por ter preparado sua esposa.</p> <p>B - Nate lê a biografia de Brenda e não presta atenção à conversa dela. Nate vai a oficina buscar seu carro e mecânico não cobra por que seu pai fez o velório do irmão do mecânico. Nate procura caderno do pai e acha alguns serviços com asterisco e escrito pago. Ele procura Jessica Wilcox e descobre que o pai pegava maconha com ela. Ela diz que o pai o respeitava por ter saído de casa. Em restaurante, dono diz que fez um trato com Nathaniel por conta do funeral de sua esposa, cedendo o depósito do local para ele. Nate imagina o pai no lugar e conversa com ele. Nate chama Brenda e mostra o cômodo para ela, que indaga por que ele vive mostrando lugares que as pessoas viveram para ela. Brenda diz que acha que Nathaniel só queira um lugar só para ele e Nate diz não querer morrer sem que os outros saibam quem ele é. Nate mostra o cômodo a David, mas ele não se importa com a existência do quarto.</p> <p>C - Ruth parece distraída a David e Claire, contemplando uma panela. Floricultor Nikolai entrega flores na casa dos Fisher e Ruth o agradece por não tê-los abandonado. Limpando os armários, ela acha um pote com comida de bebê.</p> <p>D - Tracy encontra Ruth e David e pergunta sobre noiva, o que David se vê obrigado a desmentir que tenha uma. Enquanto conversa com ela, Hiram se aproxima de Ruth, mas ela nega que se vejam. David ajuda na igreja distribuindo comida aos moradores de rua e encontra Tracy e Hiram. Hiram pede ajuda de David para falar com Ruth e ele nega. Com rudeza, David dispensa Tracy. David nota casal de gays em boate.</p> <p>E - Sr. Jones procura a casa dos Fisher cedo e encontra somente Claire lá. Brenda aparece procurando por Nate e Claire para fugir do Sr. Jones, oferece a Brenda ajuda para carregar baú. Na casa de Brenda, Claire vê o livro Charlotte e Billy conta que ele se trata de Brenda. Billy deixa Claire em casa e a beija, marcando para se encontrarem de novo. Billy espera por Claire na saída da escola. Ela o leva em sua casa. Claire liga para Billy e ele a dispensa. Brenda escuta a ligação e procura Claire.</p> <p>AC - Nikolai entrega flores para velório de Hattie e Ruth diz não querer que ele fique olhando-a e lhe dá um tapa. Ela pede desculpas no dia seguinte. Ela diz que ficou olhando uma panela e lembrando de</p>

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
06	A Sala	<p>ter feito canjica nela quando os filhos eram crianças, dizendo estar rodeada de relíquias de uma vida que não existe mais. E Nikolai a beija.</p> <p>AD - Rico vê David trabalhando e lhe diz para que ele não trabalhe demais, se despedindo. David sai e vai à boate. Ele sai com um cara de lá dizendo se chamar Jim e transa com ele.</p> <p>AB - Nate vê Sr. Jones dormindo no sofá e o acorda. Ele tenta confortá-lo e Sr. Jones diz que Nate não sabe de nada.</p> <p>ABC - David encontra fotos de sua mãe no cômodo, conversa com o pai e se mostra confuso sobre o que fazer com a empresa. Ele mostra as fotos a Ruth que conta a história delas. Nate encontra Sr. Jones morto. Ruth procura Hiram.</p>
07	Fraternidade	<p>A - Victor, veterano de guerra, morre. Seu irmão, Paul, procura os Fisher.</p> <p>B - Nate acorda com ligação de David na casa de Brenda. David pede que ele busque corpo e ele reclama dos horários apertados. Brenda diz que ele precisa de uma folga. Nate diz que a ama e Brenda fica calada. Eles combinam de passar o fim de semana fora. Billy aparece sem avisar enquanto David e Brenda transam.</p> <p>C - Ruth avisa a Claire que convidou um amigo para jantar.</p> <p>D - David participa de reunião dos diáconos. Eles devem votar pelo padre Clark para ser o novo padre. David conversa com o padre Clark que se mostra com ideias revolucionárias.</p> <p>E - Claire não presta atenção à aula. Professora de matemática chama atenção dela e ela imagina que a professora explode. Ela conversa com psicólogo e diz não querer ir para a faculdade. Ele recomenda que ela vá a um acampamento.</p> <p>F - Ruth procura Nikolai e se oferece para a vaga na floricultura.</p> <p>G - Gilard liga para Rico.</p> <p>ABC - David reconhece Paul do colégio. Ele deseja que o irmão seja cremado e dispensa enterro por briga com exército. Ruth avisa aos filhos que chamou Hiram para jantar. Nate informa David querer viajar e David nega. Rico fica com raiva de Nate por ter que trabalhar a mais no final de semana. Nate olha documentos de Victor e descobre que ele queria ser enterrado. Ele conversa com conselheiro de veteranos que lhe diz sobre verba para enterro de Victor e que Paul desconsiderou. David descobre preparação para enterro.</p> <p>ABCEF - Hiram janta na casa de Ruth. Brenda aparece. Claire os vê próximos e os imagina transando. David também imagina à mesa Ruth passando a mão na perna de Hiram. Claire conta querer ir a Sierra Crossroads. Nate diz já ter ido lá. Ruth conta que conseguiu um emprego. David discute com Nate sobre enterro de Victor. Brenda</p>

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmas”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
07	Fraternidade	<p>recebe com Nate uma cesta de Billy com comidas e objetos sexuais. Ela diz que ele é bipolar e toda remédios. Ruth ajuda cliente a escolher flores na floricultura e Nikolai fica satisfeito. Nikolai encontra Ruth chorando. Ela diz chorar por ter se acostumado com cheiro das flores significante tristeza e não felicidade como na floricultura. Claire puxa assunto com alunas do colégio na biblioteca e as imagina no futuro, bem-sucedidas. Claire desenha ao invés de fazer a prova. Paul chega ao enterro de Victor e amigos batem palmas e mostram fotos com lembranças dele. Paul briga com David e Nate por causa do enterro militar e Nate o confronta. Após o enterro, Nate abraça David e diz que o ama. diz que o ama também e que ele fez a coisa certa. Nate procura Brenda, mas Billy tem um ataque e Brenda diz que não poderá ir.</p> <p>DB - David assiste a filme pornô. Ele recebe ligação de Walter, do conselho de diáconos e marca encontro para votação sobre o Padre Clark. Walter diz que não quer que Padre Clark levante nenhuma bandeira na igreja. Nate conversa com David em seu quarto, deixando tudo pronto para sua viagem e vê que o irmão assistia a pornô na TV, ao que David sai do quarto dizendo ter que ir a um lugar. David diz ao Padre que não acha que o Padre Clark seja bom para a igreja deles.</p> <p>DB - David assiste a filme pornô. Ele recebe ligação de Walter, do conselho de diáconos e marca encontro para votação sobre o Padre Clark. Walter diz que não quer que Padre Clark levante nenhuma bandeira na igreja. Nate conversa com David em seu quarto, deixando tudo pronto para sua viagem e vê que o irmão assistia a pornô na TV, ao que David sai do quarto dizendo ter que ir a um lugar. David diz ao Padre que não acha que o Padre Clark seja bom para a igreja deles.</p>
08	Encruzilhadas	<p>A – Um grupo de amigas passeia em limusine. Uma delas levanta e fica no teto da limusine, quando bate em caixa que carrega funcionário da prefeitura e morre. Rico avalia um corpo no qual a cabeça foi amassada. E aceita a reconstituição como um <i>freela</i>.</p> <p>B - Nate toma sol na frente da casa. David o procura e o testa para a prova de licença de direção funerária. Eles comentam a falta de serviço. Brenda liga para ele, ela o tem evitado. Billy tem passado uns dias com ela.</p> <p>C - Claire vai a Sierra Crossroads. Ela pega instrutor Dennis transando com Parker, uma aluna de sua escola. Dennis implica com Claire deixando que ela lidere o grupo. Dennis aborda Claire e encontra maconha em sua mochila. Ele as manda de volta para casa. Claire volta dirigindo o próprio carro e dá carona a Parker.</p> <p>D - Nikolai e Ruth almoçam juntos e ele a convida para ir a restaurante russo. Hiram aparece e Nikolai não gosta. Ruth e Hiram veem programa de TV juntos. E ela imagina Nikolai na sala beijando-a.</p> <p>E - Nate vai até casa de Brenda e a vê toda revirada. Ele encontra</p>



Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
08	Encruzilhadas	<p>Connor pelado na casa. Brenda diz que ele é um amigo. E ela mentiu sobre Billy estar dormindo em sua casa. Nate janta com Brenda, Connor e Billy. Ele fuma e alterado, alucinando, briga com Brenda.</p> <p>AB - Nate propõe a David que aluguem o salão para aulas de dança para ganharem dinheiro. Rico aparece atrasado, alegando ter ultrassom da esposa. Nate vê Rico mexendo no armário de produtos, pergunta pela jaqueta que ele disse que foi buscar e Rico diz ter esquecido em outro lugar. David observa a aula de dança. Nate liga e Vanessa confirma depois de negar sobre ter ultrassom. O professor de dança tira David para dança e ele imagina beijá-lo. Rico descobre que os Kroehner que incendiaram a casa. Incentivado por Nate, David aceita sair com o professor. Gilard elogia o trabalho de Rico e oferece nova oferta para ele. Nate diz a David sobre Rico ter mentido. E o surpreendem quando ele chega à casa dos Fisher, esperando por ele. Rico confirma ter recebido proposta de Gilard e pede para ser sócio dos Fisher, que prometem pensar. Rico e Vanessa vão a velório e admiram trabalho de restauração. David e Professor saem para jantar.</p> <p>ABE - Nate conversa com Ruth sobre Brenda e estar com ciúmes. David chega empolgado com um acidente de ônibus. Nate conta que não passou no teste. Rico aparece e se despede da família. Nate procura Brenda e pede desculpas pelo dia anterior.</p> <p>ABEC - Claire chega. David diz que não contará a mãe sobre ela ter sido expulsa. Ela pergunta de Keith e ele diz que não deu certo.</p>
09	A Vida é curta demais	<p>A - Gabriel se distrai com amigo, se drogando no quarto e seu irmão pega arma embaixo da cama e atira em si mesmo.</p> <p>B - David briga com Nate por ter sido reprovado no teste.</p> <p>C - Hiram observa Ruth se arrumar e a chama para irem acampar. Ela responde que não pode, pois trabalha. Ruth pede a Nikolai folga para acampar. Ele diz não ligar.</p> <p>D – David vai à boate com professor de dança e usa ecstasy. Ruth o encontra na cozinha e ele diz estar com dor de cabeça. Ele põe os comprimidos de ecstasy entre os comprimidos para dor de cabeça.</p> <p>AB - Gabriel procura os Fisher. Nate encoraja mãe de Gabriel a ver corpo de filho e ela diz não querer. Claire vê Gabriel saindo de sua casa e o cumprimenta pela perda. David diz a Nate que não devem encorajar as pessoas a verem os corpos de seus entes. Nate procura Brenda, conta que reprovou no teste e sobre a morte de Anthony. Ele é surpreendido por Billy e no jantar, eles discutem. Claire pergunta a Andy sobre Gabriel na escola e ele diz não saber dele. Parker a aconselha a se afastar dele. Brenda e Nate visitam funerárias se passando por pessoas em luto. Claire procura Gabriel em casa e vê a Sra. Dimas no sofá. Ele a encontra na funerária e entrega roupas que Anthony gostava. Nate se assusta com Brenda fingindo ter câncer.</p>

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
09	A Vida é curta demais	<p>CD – Ruth prepara mala para acampar. Entre as coisas que leva, ela pega a caixa de remédios para dor de cabeça.</p> <p>ABCD - David prepara o corpo de Anthony, liga para o professor de dança e marcam de sair. Ele procura pelos comprimidos de ecstasy e não encontra. Na boate, ele encontra Keith com outro homem. Ruth toma o comprimido com ecstasy e alucina com Nathaniel. David vê Kurt beijando outro homem e se despede dele. Nate diz a Brenda que ela o assustou e ela responde que todos morrerão um dia. Hiram acorda e diz que a Ruth que nunca foi tão passional com ele. Pai de Anthony aparece no velório e bate em Gabriel. Nate tenta confortá-lo. Claire consola Gabriel em seu quarto.</p>
10	Uma Nova pessoa	<p>A – Homem morre assassinado pela esposa, que bate uma frigideira em sua cabeça. David e Nate conversam sobre a morte. Nate convence David a substituir Rico. Eles entrevistam alguns candidatos. Eles contratam Angela.</p> <p>B - David limpa o salão enquanto se imagina dançando nele.</p> <p>C - David e Brenda vão à exposição de Billy. Ruth comparece e leva Nikolai. Billy sente falta da presença do pai. Brenda fica incomodada com a presença de Gareth Feinberg, que escreveu sua biografia. David vê uma foto sua urinando em um muro e fica com raiva de Billy. David e Brenda discutem por causa de Billy. Brenda conta que abriu mão de uma bolsa em Yale para ficar perto de Billy, que tentou suicídio. Nate pergunta a David no café d amanhã sobre Kurt e ele diz que não estão mais juntos e Claire diz que está saindo com um cara. Brenda conversa com Billy sobre sentir ciúmes de Nate, pedindo que ele pare de atrapalhar sua vida.</p> <p>D - Claire passa na casa de Gabriel. Ele diz querer doar os brinquedos de Anthony, mas sua mãe o proíbe.</p> <p>E - David ajuda na igreja. Ele encontra Tracy.</p> <p>AC - Angela começa a trabalhar na funerária. Ela trabalha de sutiã, mas desconsidera ordem de David de se vestir, por transpirar sua roupa pinica. Angela fala ao celular enquanto prepara corpo e Nate chama atenção dela. Brenda liga para Nate e ele diz que ela esta se afastando. Nikolai agradece o convite de Ruth para a exposição e ela o convida para um jantar. Billy revira a casa dos pais e o escritório de Feinberg, destruindo os documentos que ele tinha sobre Brenda. Angela conversa com David enquanto preparam corpo e pergunta seu tipo de homem. David diz a Nate que deviam manda-la embora. Ruth diz aos filhos que talvez ela precise de tempo por estar nervosa. Pais de Brenda pedem que ela os ajude a internar Billy. Angela almoça com Ruth e se mostra inconveniente a ela também.</p> <p>DC - Claire leva Gabriel para ver foto de Nate na exposição de Billy. Gabriel pede desculpas pelo carro pichado de Claire.</p>

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
10	Uma Nova pessoa	<p>Claire encontra Gabriel na escola e o convida para fazerem algo, mas ele a dispensa dizendo que ela não precisa vigiá-lo.</p> <p>ADC – David diz a Nate que deviam manda-la embora. Ruth diz aos filhos que talvez ela precise de tempo por estar nervosa. Pais de Brenda pedem que ela os ajude a internar Billy. Angela almoça com Ruth e se mostra inconveniente a ela também. Gabriel deixa mensagem para Claire dizendo preferir ir ver o pai sozinho. David e Nate contemplam trabalho de Angela e Ruth reclama que alguém quebrou uma taça sua ao que os filhos põem culpa na Angela.</p> <p>ADCE - David encontra Keith na igreja à noite. Amigas de Nikolai encontram com ele e Ruth em jantar. David sai com Keith para jantarem e vão a exposição ver foto de Nate. Amiga de Nikolai confronta Ruth no banheiro. David dá em cima de Keith e ele o dispensa. Nate encontra Claire em casa e ela conta a ele sobre Gabriel. David liga para site pornô. Nate passa a noite com Brenda. David demite Angela. Mãe de Brenda confessa que Billy não tentou se matar. Nate procura Rico. Claire nota que armário de Gabriel na escola está vazio. Angela deixa a funerária e comenta que David é constrangido por ser gay com Ruth. Rico conta a Nate que Gilard queimou a casa e decide voltar. Claire pergunta a mãe de Gabriel sobre ele e ela conta que o pai dele morreu quando ele era criança.</p>
11	A Viagem	<p>A - Bebê morre dormindo. Nate e David tentam consolar pais que perderam o bebê. Rico assume o cuidado com o corpo do bebê. Rico fica preocupado com Vanessa por causa de ultrassom que a medica diz que ela tem pré-eclâmpsia. Rico chega em casa e briga com Vanessa por não repousar. Ela diz que ele está assim por causa do bebê morto. Pais de bebê emocionados agradecem a Rico pelo trabalho. Filho de Rico nasce.</p> <p>B - David se arruma e dispensa cara que conheceu pelo bate-papo. Ruth o vê saindo o quarto de David, imagina-os como sadomasoquistas e joga água de mangueira nele. Ruth procura David e vê camisinha no chão do seu quarto. Ela diz querer lhe perguntar algo e ele pede que conversem na volta de Las Vegas.</p> <p>C - Brenda ignora as ligações de Billy. Nate diz ter que ir embora viajar para Las Vegas, em encontro de funerárias.</p> <p>D - Claire liga para Sra. Dimas e descobre que Gabriel sofreu acidente. Claire o visita e vê a mãe dele reclamar. Claire desconfia que ele tentou se matar e Gabriel pede que ela vá embora. Claire não vai embora e continua no hospital.</p> <p>E - Nikolai reclama do arranjo de flores de Ruth. Ela decide fazer um curso de arranjos. A professora do curso diz que Ruth parece ser controladora, pois estes não fazem bons arranjos.</p> <p>BC - David dissuade Nate de brigar com Gilard sobre o incêndio.</p>

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
11	A Viagem	<p>Brenda se junta a David e Nate para viagem. Nate e David encontram Gilard e Nate entrega a ele uma caixa de fósforo. Brenda e Nate saem e Billy os observa de longe. David e Nate notam que Gilard divulgou trabalho de Rico sem o citar. Billy aparece em cassino e Brenda se irrita com ele. David discursa sobre funerárias independentes, ataca Gilard e é aplaudido. Amigos de Nathaniel levam David para show de streptase e pagam dançarina, que senta no colo dele. Ele não se interessa por ela, dizendo ser gay e ela diz aos amigos em voz alta. David liga para garoto de programa e é preso por transar com ele na rua. Ele liga para Keith que o retira da prisão dizendo que não o fará novamente. Brenda e David notam foto tirada dos dois juntos, concluindo que Billy invadiu o quarto que eles estavam.</p> <p>DE - Ruth pergunta a Claire se ela o acha controlador e ela diz que sim. Claire diz que foi visitar amigo no hospital, que teve overdose. Ruth diz que ela deve se afastar dele e ela responde que ele tem motivos para estar perturbado. Ruth consegue fazer um arranjo e é elogiada pela professora. Nikolai deixa que Ruth faça os arranjos. Claire abraça Gabriel e diz que o ama.</p>
12	Vida Íntima	<p>A - Casal de namorados gays é atacado por dois caras e um deles morre.</p> <p>B - Rico e Vanessa levam bebê para os Fisher conhecerem.</p> <p>C - Claire e Gabriel chegam juntos na escola. Claire conversa com o psicólogo, mas não conta sobre ela e Gabriel quando perguntada se namora alguém. O psicólogo vê Claire e Gabriel juntos. Ele pergunta sobre Gabriel e ela diz que não contou por que as pessoas não acham que ele seja uma boa influência. Ela revela achar que overdose de Gabriel não tenha sido acidente.</p> <p>D - Brenda confronta Billy sobre as fotos que ele tirou dela e de Nate juntos em Las Vegas. Ela pede a chave da casa e que ele vá embora. Brenda conta a Nate que pediu que Billy se afastasse, mas ele a critica por não ter procurado a polícia. Os dois acabam brigando. Brenda não atende Nate. Ele recebe uma ligação para buscar um corpo. Quando chega ao local, percebe que foi uma armadilha de Billy, que espalhou fotos por todo o local, inclusive de Claire. Billy o ameaça. Nate conta a Brenda sobre o ocorrido e pergunta sobre Trevor, ex-namorado dela citado por Billy. Billy invade casa de Brenda sangrando por ter removido tatuagem com nome de Isabel nas costas e tenta tirar a dela também. Brenda o interna.</p> <p>E – Ruth pergunta a Robbie como ele contou aos pais que era gay, ao que ele se nega conversar com ela. Ruth decide contar sobre caso que teve. Robbie diz que nunca se abriu para seus pais.</p> <p>AB - Pais de Marc procuram os Fisher. O pai dele se mostra inconformado por ele ser gay. David pega o corpo e dispensa Rico dizendo que ele mesmo irá prepará-lo. Ruth conversa com David</p>

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(continuação)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
12	Vida Íntima	<p>enquanto jantam, mas ele não se abre sobre sua sexualidade, mesmo ela contando que às vezes se encontra com Hiram. Keith é designado a proteger o funeral de Marc. Enquanto restaura rosto de Marc, David conversa com ele sobre serem gays e religião. David passa de carro por local onde Marc foi assassinado. Rico elogia o trabalho de David e critica o grande número de gays no velório. David se assume para Rico. David se desentende com manifestantes no funeral e agrediu um deles. Ele pede desculpas a Keith.</p> <p>DE - Nate diz que Brenda torna impossível um relacionamento e Ruth diz que se ela fosse acessível ele já teria desistido. Ela pergunta se David é gay e Nate diz que David não quer falar sobre isso. David se revela para Ruth.</p>
13	Surpresa	<p>A - Gilard joga golfe com a Sra. Huntley que acerta bola em uma mulher em casa. Tracy procura David para organizar o funeral de sua tia Lilian. David recebe fax de Tracy mudando tudo. Rico opina dizendo o que faria se fosse sócio. Rico pede a David que a festa do batizado do filho seja feito no salão da funerária. Tracy reclama do caixão e Rico a responde duramente.</p> <p>B - Nate faz prova para tirar licença de diretor funerário. Brenda manda mensagem e ele a procura para irem visitar Billy. Brenda se sente culpada por ter internado Billy. Billy pede desculpas. Brenda discute ao volante com David sobre casamento e perde o controle do carro. Médico conversa com Nate a sós e diz querer fazer mais exames nele. Ele diz que acredita ser uma má formação arteriovenosa. Nate pergunta e o médico explica que ele teria mais chances de ter um derrame. Ruth os busca no hospital. Nate vê o pai no banco de trás do carro.</p> <p>C - Parker convida Claire para festa em sua casa.</p> <p>D - Nikolai escuta Ruth ao telefone marcando jantar com Hiram e diz que ela precisará trabalhar a noite. Eles discutem e ele a demite. Claire vê TV e sonha conversar com o pai. Ruth volta para casa e conta a Claire que foi demitida. Em jantar, Hiram diz a Ruth que conheceu uma pessoa e que gostaria de se relacionar com ela. Ruth não se importa.</p> <p>E - David recebe um fax escrito que Padre Jack é gay. Conselho se irrita com padre Jack ter celebrado o casamento de duas lésbicas. David vê Marc do lado de fora da sala de reunião. David se assume perante o conselho. Bebendo com o Padre, David diz querer lutar contra Walter por ser tirano e Padre Jack recusa por não querer mudar de paróquia e pede a David que recuse ser diácono. David conversa com Keith sobre pedido do Padre. Ele conta que se revelou para sua mãe. Keith se diz feliz por poderem ser maigos e se despede. David vê Marc do lado de fora da lanchonete. David faz leitura na missa e vê Marc novamente, mas sem machucados. Keith o cumprimenta.</p>

Quadro 9 – A estrutura narrativa dos episódios da primeira temporada de “A Sete Palmos”

(conclusão)

Episódio	Título	Situação Narrativa / Linhas narrativas
13	Surpresa	<p>CD – Hiram liga para Ruth dizendo estar com dúvidas sobre o término. Ruth responde não ter dúvidas. Claire se despede para ir à festa e Ruth a pede que mãe de Parker ligue para ela. Parker se passa por sua mãe e liga para Ruth. Gabriel sai com amigos da festa de Parker e assaltam um supermercado. Claire não o acha e conversa com seu pai. Claire sonha com o pai e acorda abraçada a Gabriel no sofá de Parker. Ruth volta à floricultura para pegar seus objetos e encontra Nikolai. Eles ficam juntos. Ruth perde a missa e diz a Nikolai que nunca se casará com ele.</p> <p>AB – Tracy conversa com Nate dizendo estar insatisfeita com a funerária. Nate insiste que ela assine o contrato e grita que ela deveria estar satisfeita de ter saúde. Contra indicação do médico, Nate corre. David agradece Nate por ter feito Tracy assinar o contrato e por ter ficado em Los Angeles e Nate o abraça emocionado. David conversa com Tracy que não desce para o velório. Ela revela que a tia foi a única que a amou de verdade. David a conforta. David observa todos na festa do filho de Rico.</p>

Fonte: elaborado pelo autor (2019)