

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**Larissa Nascimento Lopes de Oliveira**

**Novas Nuances na Comédia Seriada Contemporânea:**  
Tristeza, Complexidade e Qualidade na Televisão

Juiz de Fora

2025

**LARISSA NASCIMENTO LOPES DE OLIVEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Borges

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Larissa Nascimento Lopes de.

Novas nuances na comédia seriada contemporânea : tristeza, complexidade e qualidade na televisão / Larissa Nascimento Lopes de Oliveira. -- 2025.

273 f. : il.

Orientadora: Gabriela Borges Martins Caravela

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2025.

1. Ficção seriada televisiva. 2. Comédia seriada. 3. Comédia triste. 4. Humor de qualidade. 5. Complexidade narrativa. I. Caravela, Gabriela Borges Martins, orient. II. Título.

**Larissa Nascimento Lopes de Oliveira**

**Novas Nuances na Comédia Seriada Contemporânea:**

Tristeza, Complexidade e Qualidade na Televisão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora.

Aprovada em 11 de julho de 2025.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Carlos Pernisa Júnior (Presidente da Banca)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Gabriela Borges Martins Caravela (Orientadora)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Soraya Maria Ferreira Vieira (UFJF)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini (UFJF)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (UFPB)

Universidade Federal da Paraíba

Profa. Dra. Maria Carmem Jacob de Souza (UFBA)

Universidade Federal da Bahia



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Pernisa Junior, Coordenador(a)**, em 11/07/2025, às 19:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcel Vieira Barreto Silva, Usuário Externo**, em 14/07/2025, às 11:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Larissa Nascimento Lopes de Oliveira, Usuário Externo**, em 14/07/2025, às 11:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Soraya Maria Ferreira Vieira, Professor(a)**, em 14/07/2025, às 15:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Christian Hugo Pelegrini, Professor(a)**, em 14/07/2025, às 16:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Carmen Jacob de souza, Usuário Externo**, em 14/07/2025, às 20:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

17/07/2025, 07:22

SEI/UFJF - 2497802 - PROPP 01.1: Ata de defesa



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2497802** e o código CRC **86B8897B**.



Documento assinado digitalmente  
**GABRIELA BORGES MARTINS CARAVELA**  
Data: 23/07/2025 08:41:11 -0300  
Verifique em <https://validar.ibi.gov.br>

## AGRADECIMENTOS

A Deus, ontem, hoje e sempre.

Aos meus amados pais, Kilma e Henrique (*in memoriam*). Sem o amor, o incentivo e os valores que recebi de vocês, eu sequer ousaria sonhar. Antes de meu pai falecer, um ano após o início deste doutorado, ele me disse: “Conclua seu sonho.” Aqui estou.

Aos meus avós, Sebastião (*in memoriam*), Genilda, Amaury e Ivonete.

Aos meus tios e tias, com especial gratidão às minhas tias Kelly, Patrícia e Paula, por todo o suporte e carinho ao longo desses anos.

Aos meus primos amados.

À minha orientadora, professora Gabriela Borges, por sua generosidade ao aceitar me orientar e por reler, com atenção e paciência, este e tantos outros textos. Aprendi imensamente com você.

Aos professores Marcel Vieira e Christian Pelegrini, não apenas pela participação na banca de qualificação, mas também pelas valiosas indicações e contribuições acadêmicas ao longo dos últimos anos.

Ao professor Cristiano Rodrigues (FACOM/UFJF), pelo acolhimento caloroso e apoio institucional.

Aos colegas de turma no doutorado, cuja presença tornou essa caminhada mais leve e afetuosa.

Ao Observatório da Qualidade no Audiovisual, pelas ricas trocas, diálogos e aprendizados compartilhados ao longo dos últimos anos.

Aos alunos do IAD/UFJF e da FACOM/UFJF, com os quais tive a oportunidade de aprender e refletir sobre esta pesquisa.

Aos professores Marcel Vieira, Maria Carmem, Soraya Maria e Christian Pelegrini, por integrarem a banca de avaliação da tese e pelas valiosas contribuições.

À Igreja One, que me acolheu em Juiz de Fora, e à Igreja Batista da Orla, agradeço imensamente pelo apoio e afeto. De modo especial, agradeço à Patrícia Moreira, pela força e ouvido atento.

O presente trabalho foi desenvolvido com apoio da CAPES - Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - através da concessão de bolsa de estudo de Doutorado e apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, em razão da Portaria nº 206 da CAPES, publicada em 04 de Setembro de 2018, e das regras indicadas nos Termos de Compromisso para concessão de Bolsas.

## RESUMO

Esta tese investiga o fenômeno contemporâneo da chamada “comédia triste”, categoria emergente dentro da comédia seriada anglófona, marcada pela presença de traços de melancolia, profundidade emocional e complexidade narrativa. O objetivo geral é compreender a conjuntura sócio-histórica que permitiu o surgimento da comédia seriada triste e os elementos que a caracterizam em torno do estilo, tom e narrativa. O estudo parte de uma contextualização histórica da televisão, desde a *network era* até o *streaming* (Lotz, 2007), e explora como mudanças tecnológicas, fragmentação da audiência e o discurso de qualidade na televisão influenciaram o surgimento dessas obras. Séries como *The Bear*, *Barry*, *Fleabag*, entre outras que fazem parte do *corpus*, são analisadas segundo a metodologia de Borges et al. (2022) no âmbito da criação, isto é, plano de conteúdo, plano de expressão e mensagem audiovisual, evidenciando um hibridismo de gêneros e uma construção tragicômica que tensiona a fronteira entre tragédia e comédia. Com o entendimento do arco do protagonista, arco da trama, estilo e tom, a pesquisa também diferencia a comédia triste das *sitcoms* tradicionais e das dramédias, destacando a intensidade do trauma como um marcador essencial. Elementos como o humor de qualidade (Borges, 2014, 2015; Borges, Perobeli, Lima, 2016) e o discurso de distinção cultural (Bourdieu, 2008) são centrais para entender como essas obras conquistam legitimidade e engajamento do público. Ainda é discutido o papel do gênero televisivo neste contexto (Bakhtin, 1997; Fechine, 2001; Mittell, 2001, 2004; Machado, 2001, 2005; Jost, 2007; Gomes, 2011), a influência tragicômica (Costa, 2007; Cardoso, 2008) e a complexidade narrativa (Mittell, 2012; 2015). Conclui-se que a comédia triste se configura como um fenômeno televisivo contemporâneo que integra elementos sociais, históricos e estéticos para representar os dilemas subjetivos da atualidade. Apresenta protagonistas não heroicos, fragilizados e introspectivos, que lidam com traumas, fracassos e sentimentos de inadequação. Historicamente, é uma reação à *sitcom* tradicional e à dramédia, rompendo com estruturas fechadas e humor escapista para propor narrativas híbridas, mais densas e emocionalmente ambíguas, favorecidas pelo ambiente das plataformas de *streaming*. O humor não é leve e reconfortante, mas vem do desconforto, do alívio e das contradições morais, provocando reflexão. Com o uso frequente da metalinguagem, da ironia e da intertextualidade, essas séries constroem uma experiência narrativa sofisticada, em que a comédia se torna espelho das formas contemporâneas de sentir e existir. Por fim, são discutidos os desdobramentos desse fenômeno na televisão brasileira contemporânea, marcada pela diminuição das comédias seriadas na TV aberta e pela ascensão de séries híbridas em plataformas de vídeo sob demanda.

**Palavras-chave:** Ficção seriada televisiva. Comédia seriada. Comédia triste. Humor de qualidade. Complexidade narrativa.

## ABSTRACT

This research investigates the contemporary phenomenon of the so-called "sad comedy," an emerging category within English-language serialized comedy, characterized by elements of melancholy, emotional depth, and narrative complexity. The main objective is to understand the socio-historical conditions that enabled the rise of sad serialized comedy and the elements that define it in terms of style, tone, and narrative. The study begins with a historical contextualization of television, from the network era to the age of streaming (Lotz, 2007), and explores how technological changes, audience fragmentation, and the discourse of television quality contributed to the emergence of these works. Series such as *The Bear*, *Barry*, *Fleabag*, among others in the corpus, are analyzed using the methodology proposed by Borges et al. (2022), focusing on the creative process—namely, content level, expression level, and audiovisual message—highlighting genre hybridity and a tragicomic construction that challenges the boundaries between tragedy and comedy. By examining the protagonist's arc, plot structure, style, and tone, the research also distinguishes sad comedy from traditional sitcoms and dramedies, emphasizing the intensity of trauma as a key marker. Concepts such as quality humor (Borges, 2014, 2015; Borges, Perobelli, Lima, 2016) and the discourse of cultural distinction (Bourdieu, 2008) are central to understanding how these shows gain legitimacy and audience engagement. The role of television genre in this context is also addressed (Bakhtin, 1997; Fechine, 2001; Machado, 2001, 2005; Gomes, 2011), as well as tragicomic influence (Costa, 2007; Cardoso, 2008) and narrative complexity (Mittell, 2012; 2015). Ultimately, the research concludes that sad comedy constitutes a contemporary television phenomenon that integrates social, historical, and aesthetic elements to portray the subjective dilemmas of our time. These narratives feature non-heroic, fragile, and introspective protagonists dealing with trauma, failure, and feelings of inadequacy. Historically, sad comedy emerges as a reaction against the traditional sitcom and the dramedy, breaking away from closed structures and escapist humor to offer hybrid, denser, and emotionally ambiguous narratives—conditions enabled by the streaming environment. The humor is not light or comforting, but rather stems from discomfort, relief, and moral contradictions, prompting reflection. With frequent use of metalinguistic devices, irony, and intertextuality, these series construct a sophisticated narrative experience in which comedy becomes a mirror of contemporary ways of feeling and being. The research also discusses the implications of this phenomenon in contemporary Brazilian television, marked by a decline in serialized comedies on broadcast TV and the rise of hybrid series on video-on-demand platforms.

**Keywords:** Television serial fiction. Serialized comedy. Sad comedy. Quality humor. Narrative complexity.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Gravações de <i>I Love Lucy</i> no teleteatro.....	22
<b>Figura 2</b> - Abertura, cena com efeito especial, plano fechado e créditos finais na série <i>A Feiticeira</i> .....	23
<b>Figura 3</b> - Elenco de <i>Living Single</i> .....	30
<b>Figura 4</b> - Modelo teórico-metodológico de análise da criação de séries ficcionais adaptado de Borges et al. (2022).....	47
<b>Figura 5</b> - Esquematização da estrutura piramidal de Freytag .....	49
<b>Figura 6</b> - Esquematização da estrutura narrativa seriada contemporânea.....	51
<b>Figura 7</b> - Adaptação da esquematização de Chamberlain (2016) para a estrutura da comédia .....	53
<b>Figura 8</b> - Adaptação da esquematização de Chamberlain (2016) para a estrutura da tragédia .....	55
<b>Figura 9</b> - Articulação da categoria Disposição .....	58
<b>Figura 10</b> - Divisão em atos da trama do episódio <i>System (The Bear, T1E1)</i> seguindo a proposta de Field .....	75
<b>Figura 11</b> - Arco da trama de <i>System (The Bear, T1E1)</i> .....	76
<b>Figura 12</b> - Arco do protagonista em <i>System (The Bear, T1E1)</i> .....	77
<b>Figura 13</b> - Divisão em atos da trama da primeira temporada de <i>The Bear</i> segundo a proposta de Field (2001) .....	86
<b>Figura 14</b> - Arco da trama da primeira temporada de <i>The Bear</i> .....	87
<b>Figura 15</b> - Arco do protagonista na primeira temporada de <i>The Bear</i> .....	89
<b>Figura 16</b> - Divisão em atos da trama do episódio <i>Make Your Mark (Barry, T1E1)</i> seguindo a proposta de Field (2001).....	100
<b>Figura 17</b> - Arco da trama do episódio <i>Make Your Mark (Barry, T1E1)</i> .....	101
<b>Figura 18</b> - Arco do protagonista em <i>Make Your Mark (Barry, T1E1)</i> .....	104
<b>Figura 19</b> - Versão estendida do arco do protagonista em <i>Make Your Mark (Barry, T1E1)</i> .....	104
<b>Figura 20</b> - Arco da trama da primeira temporada de <i>Barry</i> .....	114
<b>Figura 21</b> - Divisão em atos da trama da primeira temporada de <i>Barry</i> segundo a proposta de Field (2001) .....	115
<b>Figura 22</b> - Arco do protagonista na primeira temporada de <i>Barry</i> .....	117
<b>Figura 23</b> - Divisão em atos da trama de <i>Episódio 1 (Fleabag, T1E1)</i> seguindo a proposta de Field (2001) .....	125
<b>Figura 24</b> - Arco da trama de <i>Episódio 1 (Fleabag, T1E1)</i> .....	126
<b>Figura 25</b> - Arco da protagonista no <i>Episódio 1 (Fleabag, T1E1)</i> .....	127
<b>Figura 26</b> - Arco da trama da primeira temporada de <i>Fleabag</i> .....	136
<b>Figura 27</b> - Divisão em atos da trama da primeira temporada de <i>Fleabag</i> segundo a proposta de Field (2001) .....	136
<b>Figura 28</b> - Arco da protagonista na primeira temporada de <i>Fleabag</i> .....	138
<b>Figura 29</b> - Cenários e iluminação em <i>Louie</i> .....	149
<b>Figura 30</b> - Iluminação em <i>Ted Lasso</i> .....	153
<b>Figura 31</b> - Sequência de abertura de <i>The Bear</i> .....	155
<b>Figura 32</b> - Cenas externas de <i>The Bear</i> .....	156
<b>Figura 33</b> - <i>Crisis</i> do protagonista na primeira temporada de <i>The Bear</i> .....	158

<b>Figura 34</b> - Planos conjuntos em <i>The Bear</i> .....	159
<b>Figura 35</b> - Plano <i>close-up</i> em <i>The Bear</i> .....	159
<b>Figura 36</b> - <i>Frames</i> com comida em <i>The Bear</i> .....	160
<b>Figura 37</b> - Fotos da família Berzatto.....	161
<b>Figura 38</b> - Carmen e Richie brigam .....	161
<b>Figura 39</b> - Richie e o cachorro-quente inflável.....	162
<b>Figura 40</b> - Cenário do sonho de Carmen.....	163
<b>Figura 41</b> - Estética usada no sonho de Carmen.....	164
<b>Figura 42</b> - Sequência inicial de <i>Barry</i> .....	167
<b>Figura 43</b> - Cenas externas em <i>Barry</i> .....	168
<b>Figura 44</b> - Iluminação no teatro em <i>Barry</i> .....	168
<b>Figura 45</b> - Morte de Goran.....	169
<b>Figura 46</b> - Planos cinematográficos mais comuns em <i>Barry</i> . Na sequência: conjunto, próximo, <i>close-up</i> e plano geral. ....	170
<b>Figura 47</b> - Cena inicial de <i>Use It</i> (Barry, T1E2).....	171
<b>Figura 48</b> - Barry imita os colegas ao ouvir sobre o assassinato de Ryan Madison....	172
<b>Figura 49</b> - Cartela de abertura de <i>Barry</i> .....	172
<b>Figura 50</b> - Crianças assistem um programa infantil na casa de Goran .....	173
<b>Figura 51</b> - Mensagens de NoHo Hank para Barry .....	173
<b>Figura 52</b> - Cenários externos em <i>Fleabag</i> .....	176
<b>Figura 53</b> - Diferenças de iluminação na cafeteria.....	176
<b>Figura 54</b> - Maquiagem borrada e olheiras em Boo e Fleabag nos momentos de tristeza	177
<b>Figura 55</b> - Planos cinematográficos mais recorrentes em <i>Fleabag</i> . Na sequência: conjunto, <i>close-up</i> , plano próximo e plano médio. ....	178
<b>Figura 56</b> - Uso do enquadramento assimétrico e ângulo <i>plongée</i> .....	178
<b>Figura 57</b> - Mensagem de texto entre Fleabag e Bus Rodent.....	179
<b>Figura 58</b> - Fleabag quebra a quarta parede .....	179
<b>Figura 59</b> - <i>Crisis</i> de Fleabag na temporada.....	181
<b>Figura 60</b> - Fleabag antes de tentar suicídio e o <i>flashback</i> de Boo .....	181
<b>Figura 61</b> - Obra de arte “A Mulher Roubada” .....	183
<b>Figura 62</b> - Cena inicial do <i>Episódio 2</i> ( <i>Fleabag</i> , T1E2).....	183

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> - Decupagem da trama de <i>Hands (The Bear, T1E2)</i> .....	78
<b>Tabela 2</b> - Decupagem da trama de <i>Brigade (The Bear, T1E3)</i> .....	79
<b>Tabela 3</b> - Decupagem da trama de <i>Dogs (The Bear, T1E4)</i> .....	80
<b>Tabela 4</b> - Decupagem da trama de <i>Sheridan (The Bear, T1E5)</i> .....	81
<b>Tabela 5</b> - Decupagem da trama de <i>Ceres (The Bear, T1E6)</i> .....	82
<b>Tabela 6</b> - Decupagem da trama de <i>Review (The Bear, T1E7)</i> .....	83
<b>Tabela 7</b> - Decupagem da trama de <i>Braciolo (The Bear, T1E8)</i> .....	84
<b>Tabela 8</b> - Posição dos episódios de <i>The Bear</i> na primeira temporada .....	85
<b>Tabela 9</b> - Decupagem da trama de <i>Use It (Barry, T1E2)</i> .....	105
<b>Tabela 10</b> - Decupagem da trama de <i>Commit... To You (Barry, T1E4)</i> .....	107
<b>Tabela 11</b> - Decupagem da trama de <i>Do Your Job (Barry, T1E5)</i> .....	109
<b>Tabela 12</b> - Decupagem da trama de <i>Listen With Your Ears, React With Your Face (Barry, T1E6)</i> .....	110
<b>Tabela 13</b> - Decupagem da trama de <i>Loud, Fast, and Keep Going (Barry, T1E7)</i> .....	111
<b>Tabela 14</b> - Decupagem da trama de <i>Know Your Truth (Barry, T1E8)</i> .....	112
<b>Tabela 15</b> - Posição dos episódios de <i>Barry</i> na primeira temporada.....	113
<b>Tabela 16</b> - Decupagem da trama de <i>Episódio 2 (Fleabag, T1E2)</i> .....	129
<b>Tabela 17</b> - Decupagem da trama de <i>Episódio 3 (Fleabag, T1E3)</i> .....	130
<b>Tabela 18</b> - Decupagem da trama de <i>Episódio 4 (Fleabag, T1E4)</i> .....	131
<b>Tabela 19</b> - Decupagem da trama de <i>Episódio 5 (Fleabag, T1E5)</i> .....	132
<b>Tabela 20</b> - Decupagem da trama de <i>Episódio 6 (Fleabag, T1E6)</i> .....	133
<b>Tabela 21</b> - Posição dos episódios de <i>Fleabag</i> na primeira temporada.....	135
<b>Tabela 22</b> - Comparação de atos das tramas de <i>The Bear, Barry</i> e <i>Fleabag</i> na primeira temporada .....	145
<b>Tabela 23</b> - Comparação dos arcos dos protagonistas em <i>The Bear, Barry</i> e <i>Fleabag</i> na primeira temporada.....	146
<b>Tabela 24</b> - Tabela comparativa entre os elementos estilísticos das comédias tristes. 186	
<b>Tabela 25</b> - Tabela comparativa entre os elementos narrativos e estilísticos da <i>sitcom</i> , <i>dramédia</i> e <i>comédia triste</i> .....	188

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2 HISTORICIDADE DA FICÇÃO SERIADA.....</b>	<b>19</b>
2.1 TELEVISÃO ABERTA .....	20
2.2 POR ASSINATURA .....	26
2.3 SOB DEMANDA .....	32
2.4 E O BRASIL? .....	40
<b>3 COMÉDIA TRISTE.....</b>	<b>46</b>
3.1 ARCOS DAS TRAMAS E DOS PERSONAGENS .....	62
<b>3.1.1 Comédias tristes e seus episódios pilotos.....</b>	<b>62</b>
<b>3.1.2 <i>The Bear</i>: episódio piloto vs temporada .....</b>	<b>72</b>
<b>3.1.3 <i>Barry</i>: episódio piloto vs temporada .....</b>	<b>97</b>
<b>3.1.4 <i>Fleabag</i>: episódio piloto vs temporada .....</b>	<b>122</b>
<b>3.1.5 Articulações narrativas.....</b>	<b>144</b>
3.2 ESTILO E TOM .....	148
<b>3.2.1 Comédias tristes.....</b>	<b>148</b>
<b>3.2.2 <i>The Bear</i> .....</b>	<b>154</b>
<b>3.2.3 <i>Barry</i> .....</b>	<b>166</b>
<b>3.2.4 <i>Fleabag</i> .....</b>	<b>175</b>
<b>3.2.5 Articulações tonais e estilísticas .....</b>	<b>185</b>
<b>4 HUMOR DE QUALIDADE .....</b>	<b>193</b>
4.1 QUALIDADE NA FICÇÃO SERIADA .....	194
4.2 HUMOR DE QUALIDADE.....	202
<b>4.2.1 Distinção.....</b>	<b>206</b>
4.3 QUALIDADE NAS COMÉDIAS TRISTES .....	210
<b>4.3.1 Comédias tristes.....</b>	<b>212</b>
<b>4.3.2 <i>The Bear</i> .....</b>	<b>217</b>
<b>4.3.3 <i>Barry</i> .....</b>	<b>219</b>
<b>4.3.4 <i>Fleabag</i> .....</b>	<b>222</b>
<b>4.3.5 Entrelaçamentos no humor de qualidade .....</b>	<b>223</b>
<b>5 TESSITURAS CONCEITUAIS .....</b>	<b>227</b>
5.1 GÊNERO TELEVISIVO .....	227
5.2 INFLUÊNCIA TRAGICÔMICA .....	237
5.3 COMPLEXIDADE NARRATIVA .....	241

5.4 O FENÔMENO DA COMÉDIA TRISTE E O HUMOR NA TEVÊ CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA .....	250
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>257</b>
<b>7 REFERÊNCIAS .....</b>	<b>263</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A tese busca responder: como a comédia seriada triste, um fenômeno contemporâneo, se configura a partir de seus elementos sociais, históricos e estéticos? A hipótese que apresento é que existe uma nuance de tristeza na comédia seriada contemporânea, por isso o termo “comédia triste”. Todavia, acredito que esse aspecto não aparece em todas as comédias, mas, geralmente, naquela que é validada como sendo de “qualidade” audiovisual. Este é um fenômeno que surge nas ficções seriadas anglófonas, por isso, os objetos de análise serão da mesma origem.

Há onze anos, em entrevista a Gupta (2014), no *site* de notícias Salon, o ator, comediante e roteirista Bob Odenkirk, que protagonizou a série *Better Call Saul* (AMC, 2015-2022), falou sobre vivenciarmos um apogeu das esquetes de comédias, que de fato vem acontecendo em redes sociais como Instagram e TikTok, mas que após esse apogeu, provavelmente as pessoas, fartas com esse tipo de conteúdo, vão procurar uma história completa. Esse momento é semelhante ao auge da comédia *stand-up* ao final dos anos 1980, que entrou em colapso quando a oferta era maior do que se podia consumir. Odenkirk propõe que o público dirá “[...] já estou farto dessa improvisação, estou farto daqueles pequenos trechos de comédia. Conte-me uma história, conte-me uma história mais complexa, algo que dure e que talvez tenha um pouco mais de significado.” (Grupta, 2014)<sup>1</sup>. Ao que parece, histórias complexas nas comédias podem ser uma resposta a esse conteúdo rápido das redes sociais.

*Sites* de crítica especializada e outros gerenciados por fãs têm se atentado a uma singularidade nas comédias contemporâneas, que é a emergência de temas densos e tristes nas histórias, além do porquê essas ficções são chamadas de comédia se parecem com um drama. No *site* AV Club, Handlen (2015) analisou as comédias animadas para adultos *BoJack Horseman* (Netflix, 2014-2020) e *Ricky and Morty* (Cartoon Network, 2013-Presente) e expôs uma sinceridade cínica por parte dos personagens; no Vulture, Jaffe (2015) propôs o crescimento de um novo tipo de comédia, a *sadcom* (*sad*: triste; *com*: comédia); no Northeastern University Political Review, Cook (2018) menciona o já difundido termo *sadcom*, indicando que este “gênero” pode ensinar às pessoas sobre depressão; no Post45, Mason (2020) aborda sobre a tristeza nos produtos cômicos contemporâneos, tendo como objeto de análise *BoJack Horseman*, que traz luz sobre um mundo hostil, no qual as conexões entre as pessoas são

---

<sup>1</sup> Original em inglês. Tradução livre: I've had enough of that improvisation, I've had enough of those short comedy bits. Tell me a story, tell me a more complex story, something that lasts and maybe has a little more meaning to it.

facilmente quebradas; no *The Gamer*, King (2022) indica que as comédias seriadas estão ficando cada vez mais tristes e cita como exemplos *Atlanta* (FX, 2016-2022), *Master of None* (Netflix, 2015-2021), *Ramy* (Hulu, 2019-Presente), *The Rehearsal* (HBO, 2022-Presente), *Bo Burnham: Inside* (Netflix, 2021), entre outras. Interessante que o autor pontua que o sucesso de uma série dá ao diretor a anuência para produção de uma próxima ficção mais triste, e, que o extremo cômico está ao lado da profundidade melancólica; no *Vanity Fair*, Lawson (2023) avaliou que em mais um ano as séries de comédia premiadas não são muito engraçadas; no *Entre Piadas*, Duncan (2024) busca explicar por que *The Bear* (FX, 2022-Presente) foi indicada como série de comédia ao Emmy Awards 2023. Ou seja, a cada ano cresce o alarido da tristeza como uma nuance de mudança nas comédias.

Uma pergunta que tem cercado a tese é se esse tipo de série não é apenas uma dramédia. São ficções híbridas entre drama e comédia e o hibridismo entre gêneros faz parte do fenômeno ficcional seriado contemporâneo. Mas, existe uma diferença entre a dramédia e esse tipo de comédia trazido na tese, e gira em torno do trauma. Explicando de forma comparativa, na dramédia, por exemplo, Miriam Maisel, protagonista de *The Marvelous Mrs. Maisel* (Prime Video, 2017-2023), busca empoderar-se na década de 1950 enquanto mulher na carreira de comediantes, esta é uma situação difícil, mas o tom da série é animoso. Já na comédia triste, Ted Lasso está enfrentando crises de pânico, ou Carmen Berzatto de *The Bear* tenta superar o suicídio do irmão, por si só, as temáticas são mais densas que em *The Marvelous Mrs. Maisel*, e ainda tem a questão do tom e estilo da ficção, que trazem a nuance da densidade da carga emocional dos personagens. Na comédia triste a questão do trauma é mais intensa que em uma dramédia. Os textos de tais ficções exploram ainda mais o absurdo, a ironia e o constrangimento para criar resultados cômicos por outro viés que o tradicional, enfatizando o tom, o discurso e a narrativa. Ou seja, é diferente de uma dramédia.

O contexto sócio-histórico também contribui para o aumento desse tipo de produção, questões como a fragmentação do público desde o *narrowcasting* e o retorno do público nas redes sociais digitais fazem parte desse cenário. É devido aos espectadores que pautas sobre lutas sociais aparecem com maior frequência nessas séries. Vemos também a promoção de um discurso de distinção, do qual se favorece o público e o eixo produtivo.

Nesta perspectiva do que circunda essas obras, apreende-se que o fenômeno das comédias contemporâneas é próximo do que aconteceu na televisão estadunidense no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 através do modelo *narrowcasting*, em que houve a novelização do drama, ou seja, séries antes procedurais se tornaram mais folhetinescas, com tramas ladeadas como em uma telenovela. Por meio dessa novelização, Mittell (2012; 2015)

propõe a complexidade narrativa, um modelo de narração em que as ficções possuem fruição rica, privilegiando histórias com continuidade na temporada.

Séries com lógicas parecidas ganharam um selo de “*quality TV*” a partir do discurso das emissoras, como o famigerado “It’s not TV, it’s HBO”. Os fãs também se apropriaram do capital cultural que assistir essas obras proporciona. Só que, nem sempre tais ficções possuem qualidade na tevê. Sendo assim, o que antes era visto com maior clareza nos dramas, agora também aparece com frequência nas comédias, principalmente nas comédias produzidas para televisão de nicho, seja *narrowcasting* ou *TV online* (Johnson, 2019).

Diante disso, tem-se no horizonte comédias seriadas contemporâneas com arcos de tristeza, que são validadas pela crítica e pelos fãs através de um discurso de distinção, operam em um contexto de fragmentação da audiência, trabalham com pautas sociais, experimentam o hibridismo nas lógicas de serialização, exploram caminhos não tradicionais para alcançar o efeito cômico e usam a complexidade narrativa como modelo de narração.

Feita essa introdução, a tese objetiva compreender a conjuntura sócio-histórica da comédia seriada triste e os elementos que a caracterizam em torno do estilo, tom e narrativa, utilizando como objetos de análise um conjunto de ficções seriadas cômicas anglófonas contemporâneas que possuem um arco de tristeza e trauma na composição dramática. Essas obras fazem parte do que conhecemos como Peak TV, um aumento significativo nas produções seriadas, causando competitividade entre os *players*. São exemplos de ficções: *Dead to Me* (Netflix, 2019-2022), *Ted Lasso* (Apple TV+, 2020-2023), *Barry* (HBO, 2018-2023), *Fleabag* (BBC, 2016-2019), *The Bear*, *After Life* (Netflix, 2019-2022), *Master of None*, *Ramy*, *Shrinking* (Apple TV, 2023-Presente), *Hacks* (HBO Max, 2021-Presente), entre outras. Não será usado um *corpus* delimitado como é habitual, o *corpus* será composto por obras que seguem o padrão cômico anteriormente já citado, assim é possível dirigir-se a um conjunto maior de séries para entender a comédia triste enquanto fenômeno.

Em um capítulo introdutório será feito um levantamento histórico da ficção seriada, tendo a comédia televisiva como um eixo tangenciador. O texto base para entendimento da historicidade será o de Lotz (2007), em que a autora propõe três eras para sistematizar a história da televisão: *network era* (televisão aberta), *multi-channel transition* (por assinatura) e *post-network era* (sob demanda).

A primeira, *network era*, diz respeito a era *broadcasting*, aproximadamente de 1950 até 1980, em que o conteúdo era destinado a um público massivo, haviam escassas emissoras de TV, os programas tinham poucas variações e os espectadores reservavam espaços em sua agenda para assistir a TV em programação linear. A segunda, *multi-channel transition*, acontece

aproximadamente entre 1980 e 2000, em que o modelo de televisão por assinatura foi difundido (*narrowcasting*). Com a utilização do controle remoto e do videocassete para gravação de programas, os espectadores acessaram novas facetas da espetatorialidade. É nessa época que as narrativas complexas começam a fazer sucesso. Por fim, a *post-network era*, o atual momento, de 2000 ao presente, é caracterizada pelo aumento de acessibilidade às produções televisivas, sobretudo utilizando a internet, a variedade de conteúdo e a competição dos canais pela atenção da audiência, produzindo cada vez mais obras direcionadas a nichos específicos.

No que se refere à comédia nessas fases da televisão, a obra de Butler (2020) será usada de base. Após a discussão sobre TV aberta, TV por assinatura e *video on demand* (VOD) com olhares voltados para o exterior, trarei um pouco da historicidade da TV e comédia brasileira, a fim de diferenciar as nuances que o gênero passou ao longo dos anos.

O segundo capítulo é analítico e o aporte teórico-metodológico da pesquisa é a qualidade na televisão no âmbito da criação (Borges et al., 2022), explicado no início do capítulo. Nele serão apresentados o contraposto do arco da trama e o arco emocional do personagem. Para a análise, será usada como base a obra de Chamberlain (2016), em que o arco narrativo cômico leva os personagens à força (no sentido de virtude), e tanto no clímax, quanto ao final da história, o personagem se afastará de sua falha ou imperfeição. Ainda para análise dos arcos, serão referenciados os textos de Egri (2011), Weiland (2016) e Field (2001).

Já na parte dois do segundo capítulo, serão analisados os tons e estilos de tais ficções, isto é, questões do plano de expressão, figurinos, cenários, paisagem sonora, enquadramentos, cores, efeitos, edição, etc. Desta forma, será possível diferenciar uma comédia triste, a dramédia e as “comédias tradicionais”. A base teórica-metodológica serão as obras de Bordwell (2008), Butler (2010) e Bordwell e Thompson (2013). Com isso, será viável analisar os aspectos estéticos das obras e compreender como contribuem para a construção dramática.

No terceiro capítulo, teórico e analítico, será trabalhado o humor de qualidade (Borges, 2015; Borges, Perobeli e Lima, 2016) e o que circunda sócio-historicamente essas ficções, entendendo que o humor televisivo de qualidade é aquele que tem a responsabilidade de conduzir o espectador a um caminho de crítica, só que através de uma ferramenta que um programa de drama não tem como premissa, o riso. Ou seja, lida-se com um riso que tem mais de uma camada de interpretação. A base desse entendimento encontra-se em Pirandello (1996) e Berger (2017). Também será exposto sobre a distinção (Bourdieu, 2008) que caminha ao lado do conceito de humor de qualidade, em que quem consome esse tipo de série possui um poder simbólico (Bourdieu, 1996) em relação a quem não consome.

Por fim, no último capítulo, serão discutidas as questões que foram levantadas nas análises, tentando pensar o gênero televisivo, a influência tragicômica, o hibridismo da linguagem e a comédia triste como um fenômeno, a fim de compreender os aspectos sociais, históricos e estéticos de tais obras e como o fenômeno influencia a produção de comédia televisiva contemporânea no Brasil.

## 2 HISTORICIDADE DA FICÇÃO SERIADA

Cada capítulo da tese foi construído para dar resposta aos objetivos específicos do texto. Neste capítulo, propõe-se contextualizar a comédia seriada anglófona e brasileira, a fim de diferenciar as nuances que o gênero passou ao longo dos anos. Tal objetivo busca mapear como as comédias, em seus contextos históricos, operaram mudanças que as distanciam de concepções tradicionais e as alinham às dinâmicas contemporâneas da produção e do consumo audiovisual. Compreender a historicidade da comédia seriada não apenas permite situar as obras analisadas, como também fornece um panorama dos dispositivos formais, das estratégias narrativas e dos regimes de circulação que acompanham o desenvolvimento do gênero em suas especificidades locais.

O percurso adotado parte da análise dos principais modelos televisivos, da televisão aberta (*broadcasting*) à televisão por assinatura (*narrowcasting*) e, posteriormente, aos modelos sob demanda. Cada uma dessas fases não só reconfigura as formas de produção e consumo, como também exerce influência direta sobre a estética e a narrativa da comédia seriada. Nos Estados Unidos, por exemplo, a *sitcom* tradicional, alicerçada no modelo procedural, consolidou-se durante a era das *networks*, enquanto no Reino Unido, as comédias sempre dialogaram com a tradição teatral e a sátira social, fruto do modelo de radiodifusão da BBC. Ao longo dos anos, ambas as tradições foram tensionadas pelas transformações tecnológicas, mercadológicas e culturais, resultando em novas configurações de tom, estilo e estrutura, como é possível observar nas comédias contemporâneas.

Desta maneira, este primeiro capítulo está estruturado para oferecer um panorama abrangente de tal processo histórico, destacando como as práticas de produção, os arranjos industriais e as expectativas culturais moldaram as trajetórias da comédia tanto no contexto anglófono quanto no brasileiro. Inicialmente, discutem-se as características da televisão aberta e sua relação com o modelo de produção massivo. Em seguida, aborda-se a transição para a televisão por assinatura, momento em que surgem produções mais direcionadas a públicos de nicho e narrativas com maior complexidade. Por fim, chega-se à era do *streaming*, marcada pela alta fragmentação da audiência, pela intensificação da disputa entre plataformas e pela consolidação de obras que transitam entre gêneros.

Busca-se também compreender como essas transformações impactam a configuração da comédia seriada, especialmente no que diz respeito à emergência de modelos híbridos, como a chamada “comédia triste”. Este fenômeno, que ganha força na década de 2010, caracteriza-se por mesclar humor, drama e melancolia profunda, resultando em narrativas que tensionam as

fronteiras tradicionais do gênero. As reflexões aqui propostas serão fundamentais para sustentar as análises desenvolvidas nos capítulos seguintes, em que se aprofunda o olhar sobre essas obras.

## 2.1 TELEVISÃO ABERTA

Grande parte dos estudantes de Comunicação Social, Cinema ou Estudos de Mídia já teve contato com a ideia de que a televisão está atrelada à cultura de massa. Um dos marcos teóricos mais conhecidos nesse campo é o pensamento da Escola de Frankfurt, que argumentava que os produtos culturais massificados não favorecem a reflexão crítica, promovendo uma recepção passiva e homogênea. Essa abordagem, no entanto, foi amplamente contestada por pesquisadores posteriores, sobretudo por reduzir a complexidade do público a um papel passivo e uniformizado. Ainda assim, é inegável que há um processo de massificação nas produções audiovisuais, marcado principalmente por interesses econômicos que orientam decisões estéticas e narrativas.

Na televisão, essa dinâmica de massificação diminuiu com o passar dos anos, tanto que hoje temos uma gama de produtos que são produzidos pensando em públicos de nicho, e a tevê aberta<sup>2</sup>, que é destinada para um público maior, agora entra em concorrência com outras mídias. Essa característica do público da televisão, como também do eixo produtivo e de circulação, foi sendo alterada durante a passagem das eras da televisão: *network era*, *multi-channel transition* e *post-network* (Lotz, 2007). Importante destacar que aqui entendo que televisão é mais que um aparelho tecnológico, é uma instituição cultural, que conta histórias que geram debates e agrega não só as narrativas da TV *broadcasting* ou *narrowcasting*, como também do *streaming*. A forma como vemos tevê influencia em como pensamos sobre ela e seu papel cultural.

A televisão estadunidense teve seu modelo derivado do sistema do rádio com produção centralizada em três grandes redes: *National Broadcasting Company* (NBC), *Columbia Broadcasting System* (CBS) e *American Broadcasting Company* (ABC). Havia outras redes, mas as três grandes dominaram o mercado e tiveram papel significativo na construção da identidade do povo estadunidense no período pós-guerra. A *network era* durou de 1950 até 1980, aproximadamente. Para ter acesso à programação, era necessário um aparelho televisor e, dependendo do caso, uma antena.

---

<sup>2</sup> O termo “televisão aberta” se refere aos canais transmitidos gratuitamente, canais abertos. São mantidos por iniciativas privadas, publicidade veiculada, e às vezes, com auxílios governamentais.

O conteúdo distribuído para as estações afiliadas pelas redes possuía alto custo de produção para os estúdios, logo, precisava ser pensado de forma massiva, ou seja, era necessário agradar o grande público, com poucas variações. Isso significa que o conteúdo era homogeneizado. O público não possuía tanto controle sobre o conteúdo e assistia a um número limitado de gêneros televisivos, que geralmente eram os já consolidados. A programação em fluxo linear e rigidez da grade faziam os espectadores se tornarem leais a determinados programas, muitas vezes, até a noção de horário podia ser aferida pelo conteúdo televisivo. Desta maneira, ocorria a prática *appointment viewing* (Castleman; Podrazilk, 2010), uma reserva de momentos diários para assistir programas.

O financiamento dos programas era feito a partir de publicidades. Inicialmente, a verba era obtida da mesma forma como no rádio, um anunciante custeava um programa inteiro. Essa prática não durou muito tempo, fazendo com que fossem comercializados blocos de quinze ou trinta segundos para diferentes anunciantes. Sobre o tamanho da audiência e suas características, era difícil medir, justamente pela falta de tecnologias de mensuração, o que fazia os anunciantes não terem certeza se teriam retorno ou não.

Outro ponto da era das redes foi a qualidade dos programas. O selo *network quality* (Lotz, 2007) significava que um produto audiovisual teve alto investimento financeiro, o que podia ser considerada “qualidade audiovisual”, por mais que não fosse qualidade propriamente dita. Com esse tipo de programa uniformizado, as estações independentes e educacionais não podiam competir, assim como as produtoras independentes só tinham no horizonte as três grandes redes para venda de suas obras audiovisuais, logo, precisavam cumprir algumas práticas das redes.

Em suma, temos uma era da tevê estadunidense comandada por três redes (NBC, CBS e ABC); para ter acesso era necessário apenas um aparelho televisor e, às vezes, uma antena; os programas eram altamente custosos para produzir, logo, as tramas eram uniformizadas para garantir um maior público; os espectadores destinavam momentos em suas agendas para consumir televisão; o financiamento era feito por meio de publicidade; e quanto mais um programa tinha investimento, mais se acreditava possuir uma qualidade audiovisual.

Este também foi o período em que a *sitcom* (*situation comedy*, pt.: comédia de situação) se estabeleceu, ficando conhecida por possuir: estrutura narrativa procedural, em que o conflito era instaurado e resolvido no mesmo episódio com duração de vinte e dois minutos aproximadamente; filmagem realizada por três ou quatro câmeras no teleteatro; plateia ao vivo ou com risadas gravadas adicionadas na edição; e luz alta. Esse imaginário ocorreu devido ao sucesso de séries como *Mary Kay and Johnny* (DuMont, CBS, NBC, 1947-1950) e *I Love Lucy*

(CBS, 1951-1957). Ou seja, desde final dos anos 1940 já vemos a *sitcom* dando os primeiros passos. Em especial, *I Love Lucy* é uma série que se distinguiu. Foi reprisada por mais de sessenta anos e uma das responsáveis pela popularização do programa com plateia, mesmo que não fosse um programa de auditório. *I Love Lucy* não era transmitida ao vivo de Nova York, como a maioria dos programas estadunidenses, era gravada em Hollywood e após veiculada na tevê, criando um elo de reprise televisiva.

**Figura 1** - Gravações de *I Love Lucy* no teleteatro



**Fonte:** Google Imagens

Entretanto, apesar da forma *multicam* ter se tornado mais conhecida, o gênero é mutável desde seu início, séries como *The Adventures of Ozzie and Harriet* (ABC, 1953-1966), *Leave It to Beaver* (CBS, 1957-1963) e *The Many Loves of Dobie Gillis* (CBS, 1959-1963), já trabalhavam uma linguagem audiovisual televisiva com câmera única.

Neste cenário, na década de 1950, a comédia de situação obtém a popularidade do público. Segundo Butler (2020), na década de 1960, os movimentos contraculturais ganham destaque, questionando o que a sociedade entendia por raça, gênero e classe social, só que a *sitcom* não abordou tais temáticas nessa década. Em vez disso, as ficções trabalhavam com o que o autor denominou *rural sitcoms* (ibid., p. 76), que expunham o êxodo do rural para a metrópole, como em *The Andy Griffith Show* (CBS, 1960–1968). Obviamente, não foram todas as séries de comédia que tiveram essa temática. A premiada *sitcom* multicâmera familiar *The Dick Van Dyke Show* (CBS, 1961–1966) não necessariamente abordou o rural, e sim uma interação entre o suburbano e o urbano.

A década de 1960 também foi marcada pelos personagens fantásticos nas comédias, como *A Feiticeira* (ABC, 1964–1972), *Os Monstros* (CBS, 1964–1966) e *Jeannie é um Gênio* (NBC, 1965–1970). Percebe-se que a linguagem audiovisual começa a se expandir em estética

e estilo, tanto no uso das cores como nos enquadramentos, movimentos de câmera, efeitos especiais e até recursos de animação sendo mixados ao *live action*. Isso não significa, portanto, que séries dos anos 1950 não utilizassem esses elementos, mas seu uso ainda era tímido.

**Figura 2** - Abertura, cena com efeito especial, plano fechado e créditos finais na série *A Feiticeira*



**Fonte:** *A Feiticeira* (ABC, 1964-1972)

Já na década de 1970, as comédias assumem o discurso contracultural da década passada, como nas séries *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970–1977), que traz questões feministas, e *All in the Family* (CBS, 1971–1979), que trabalha com o preconceito em várias situações. É também a década de *M\*A\*S\*H* (CBS, 1972–1983), que trouxe para a tevê aberta o cotidiano de uma guerra, rompendo com a ideia de que comédia é apenas para fazer rir (Butler, 2020).

Em questão de estrutura, ao analisar o episódio *Big Brother Is Watching* (T1E3)<sup>3</sup>, da sitcom *The Bob Newhart Show* (CBS, 1972–1978), Thompson (2003) propõe que o episódio se configura a partir da seguinte lógica: créditos, intervalo comercial, cena 01 a 04, intervalo comercial, continuação da cena 04 a cena 07, intervalo comercial e *tag*. Percebe-se que existe um rompimento na cena 04 para chamar o intervalo comercial, isto é, um gancho (*cliffhanger*). Da cena 01 até a metade da 04 pode-se considerar um ato, e da continuação da cena 04 à cena

<sup>3</sup> Quando os termos T e E vierem entre parênteses após o nome de um episódio, se refere, respectivamente, à temporada e ao episódio. Sendo assim, T1E3: Temporada 1, Episódio 3.

07, outro ato. As tramas A, B e C se entrelaçam nos atos. Por fim, a *tag* é a última cena do episódio, tem cerca de um minuto, possui *gag* e aborda um tema que foi visto nos outros atos.

A partir do exposto, vemos que a comédia de situação é mutável desde sua gênese, e a cada década que passa, de acordo com os recursos disponíveis, inovou na linguagem audiovisual, mesmo que a passos curtos, visto que as *networks* ainda colocavam barreiras para que o conteúdo fosse o mais homogêneo possível, a fim de angariar maior público. Séries de sucesso ficaram conhecidas nesse período e a comédia de situação teve seu alicerce. A questão da lealdade dos espectadores que seguiam uma grade de programação fixa diariamente e a pouca concorrência dos programas auxiliaram nesse processo de fundamentação. Só que, com a chegada do controle remoto e das tecnologias de gravação, com um acesso facilitado ao espectador, o *status quo* de cerca de quarenta anos de televisão foi posto à prova.

Já em relação à historicidade da ficção seriada britânica, baseio-me nas obras de Cooke (2003) e Kamm e Birgit (2016). Cooke (2003) oferece uma análise abrangente da evolução do drama televisivo britânico desde suas origens até o início do século XXI, detalhando os fatores estéticos, culturais e industriais que moldaram o gênero. Já Kamm e Birgit (2016) focam na história da comédia britânica.

Houve pouco mais de doze anos de serviço televisivo britânico antes da Segunda Guerra, isto porque, de 1930 até 1946, durante o conflito, os serviços de televisão na Grã-Bretanha foram interrompidos. O serviço disponível era oferecido pela *British Broadcasting Corporation* (BBC), uma entidade pública de radiodifusão do Reino Unido. Os primeiros dramas eram transmitidos ao vivo, o que dificultou os estudos das obras. Sendo assim, o começo da televisão britânica foi marcado pelo monopólio da BBC, pela vivacidade e efemeridade dos programas, além da influência do teatro nas produções. Até então, nada que não tivéssemos visto acontecer na história da televisão em outros países. Contudo, existia na televisão britânica uma preocupação distinta, uma responsabilidade moral como uma organização nacional de radiodifusão, com missão de “informar, educar e entreter”, visto que o modelo de financiamento britânico se distinguiu das emissoras comerciais, como nos Estados Unidos, que dependiam principalmente de receitas publicitárias.

De acordo com Cooke (2003), até os anos 1950, a maioria dos dramas televisivos consistia em peças isoladas ou adaptações de peças teatrais. No entanto, no início da década de 1950, começou um movimento que levou à criação de séries contínuas de drama. As adaptações literárias compreendiam um grande número de seriados transmitidos durante a década de 1950, mas também havia obras não adaptadas, como o programa infantil *The Appleyards* (BBC,

1952–1957) e o popular melodrama procedural *The Grove Family* (BBC, 1954–1957), que narra a história de uma família de classe média baixa no norte de Londres.

Em 1953, com a coroação da Rainha Elizabeth como marco, a televisão na Grã-Bretanha já estava difundida como um meio de comunicação de massa. *Nineteen Eighty-Four* (BBC, 1954), adaptação do livro de George Orwell, foi seminal pelas inovações formais e estilísticas, além da temática da obra, com representação de indivíduos esmagados por um estado totalitário. Esta série inicia uma tradição de drama televisivo radical pela qual a BBC se tornaria renomada nas décadas seguintes. A introdução da *Independent Television* (ITV) em 1955 rompeu o monopólio da BBC, trazendo uma nova dinâmica de diversidade e competitividade para a televisão britânica. A ITV se diferenciou ao focar em um público mais amplo e diversificado, com uma abordagem mais comercial e voltada para o entretenimento.

Na década de 1960, temos o impacto do “kitchen sink realism”<sup>4</sup>, que trouxe histórias focadas nas lutas da classe trabalhadora, como *Cathy Come Home* (BBC, 1966), que tem um estilo mais naturalista e socialmente consciente. Na década de 1970, o drama televisivo britânico alcança um período de maturidade e consolida o formato de minissérie. O foco no realismo e nas histórias com caráter crítico social, refletindo questões como desigualdade e conflitos políticos continua.

A comédia televisiva britânica carrega uma história de reflexões e valores culturais, com temas como classe, gênero, etnia, deficiências, família, trabalho, entre outros. Sua reputação se baseia no uso sofisticado da sagacidade e na abordagem ousada de temas sociais. Nos anos 1950, com a expansão da tevê no pós-Segunda Guerra, a comédia britânica foi influenciada pelo rádio e pelo teatro *vaudeville*. As primeiras obras eram, muitas vezes, adaptações de programas de rádio de sucesso. Até esse ponto, a história se assemelha à estadunidense. No entanto, a comédia britânica se mostra mais ousada ao satirizar eventos e figuras da época. Uma série que se destaca na década de 1950 é *Hancock's Half Hour* (BBC, 1954–1961), derivada do rádio e estruturada com uma narrativa consolidada. A ficção procedural apresenta uma sátira às pretensões sociais e às divisões de classe na Grã-Bretanha. Em alguns momentos, o protagonista, Hancock, refletia sobre sua insignificância, a rotina mundana e as limitações de suas habilidades, adicionando uma camada existencial ao humor e estabelecendo uma base para futuras comédias que exploraram temas semelhantes.

---

<sup>4</sup> Em tradução livre: pia da cozinha. Refere-se a um movimento artístico com abordagem realista, que retrata de forma crua as vidas cotidianas da classe trabalhadora em cenários domésticos, muitas vezes incluindo detalhes triviais, como a pia da cozinha.

Já na década de 1960, ocorreu a consolidação de séries que desafiavam normas sociais, incorporando elementos de sátira política e social, refletindo as mudanças culturais da época (Kamm; Birgit, 2016). Embora as situações geralmente tivessem um tom realista, o absurdo e a exageração ocasional eram utilizados para intensificar o humor. Os temas recorrentes eram: divisão de classes, como em *Steptoe and Son* (BBC, 1962–1974); mudanças sociais e culturais, como em *Till Death Us Do Part* (BBC, 1965–1975), que aborda questões de política, tensões geracionais e transformações culturais; e relações familiares, frustrações e sonhos não realizados, como em *The Likely Lads* (BBC, 1964–1966).

A década de 1970 é caracterizada por comédias que abordavam temas mais ousados e controversos, muitas vezes explorando questões de classe, raça e gênero. São exemplos: *Fawlty Towers* (BBC, 1975–1979), com humor em situações absurdas e diálogos rápidos, que apresenta uma sátira ao comportamento de classes, e *Rising Damp* (ITV, 1974–1978), que trabalha tensões raciais, relacionamentos românticos e dinâmicas de classe. Essas décadas de construção do humor britânico moldaram uma identidade que se perpetua até hoje, influenciando produções internacionais, inclusive as comédias aqui analisadas.

Comparativamente, a televisão estadunidense e britânica possui como semelhanças a influência do rádio, do teatro e o fato de terem poucos canais no início das veiculações, no caso da britânica apenas um, a BBC. Entretanto, a maior diferença está no fato de a televisão estadunidense ser inicialmente financiada por publicidades e a britânica não, o que fez esta segunda ser estabelecida sob uma maior responsabilidade social, influenciando os discursos dos programas e, claro, das comédias televisivas na época, que apresentavam um caráter mais crítico, satírico e até político. O que não significa que a tevê estadunidense não tivesse obras assim, como já citado.

## 2.2 POR ASSINATURA

A televisão por assinatura, ou *narrowcasting TV*, foi um modelo que despontou nos anos 1980. O que Lotz (2007) denomina *multi-channel transition*, ou a transição multicanal, refere-se a um período de aumento de produção de programas televisivos e fragmentação da audiência.

Houve avanços tecnológicos que se espalharam nos Estados Unidos aos poucos, dois são importantes para entender essa fase da tevê, a popularização do Video Home System (VHS) e do controle remoto. Com o controle remoto, os espectadores começaram a ter mais autonomia

em relação ao conteúdo ao praticar o *zapping* ou *channel surfing*<sup>5</sup>. Esse hábito de consumo fez com que os programas mudassem suas estruturas adicionando mais ganchos para que o espectador não mudasse de canal durante o intervalo comercial. Já o VHS foi usado para gravar programas e filmes, fazendo com que os espectadores tivessem uma biblioteca particular e o consumo de TV ocorresse fora do fluxo linear. Essa ferramenta também alterou as narrativas, visto que a equipe produtiva tinha mais liberdade para complexificar o enredo, pois presumia-se que o espectador estava com atenção voltada apenas para a obra e se tivesse dúvida podia voltar a fita.

Só que para o processo de *zapping* ocorrer e a gravação de VHS se tornar popular, o público precisava ter acesso a mais conteúdo. Neste período, duas novas redes se juntaram às três grandes: Fox Broadcasting Company (FOX) em 1986 e a The Warner Brothers Television Network (The TW) em 1995. Com essas redes já estava proposto o crescimento da competitividade entre os *players*, que não era uma preocupação na *network era*. Para além da FOX e The TW, os canais por assinatura surgiram, funcionando a partir de uma assinatura paga, e o reinado das *networks* foi posto à prova. A tevê aberta continuou tendo audiência e ganhando financiamento com publicidade, só que agora com concorrentes que a qualquer momento poderia fazê-la perder “clientes”. Neste cenário de disputa, os canais de televisão por assinatura focaram a produção de conteúdo em nichos específicos, diferente da TV aberta que, em premissa, era destinada ao grande público. Com a fragmentação da audiência, até as empresas que investiam em publicidade tiveram mais certeza em qual canal e em qual horário investir.

Outra questão profícua no período foi a da qualidade na televisão, que vem sendo discutida desde a década de 1980 (Brandt, 1981; Ishikawa, 1996; Caughie, 2000; Machado, 2000; Jacobs, 2000; Cooke, 2003; Jancovich e Lyon, 2003; Creeber, 2004a; 2004b; Hammond e Mazdon, 2005; Cardwell, 2007; Pujadas, 2013; Borges, 2014), podendo ser percebida no sistema televisivo, nas condições estruturais e legislativas de um país, na programação, nos canais e nos programas. Devido às estratégias de distinção de canais por assinatura, a qualidade esteve associada pelos espectadores aos programas com estética próxima da cinematográfica e enredos que se entrelaçam e trazem uma nova camada a cada semana. Só que, a qualidade vai além de um primor estético ou uma afirmação realizada pela produção de um programa. Tal assunto será melhor debatido no capítulo “Humor de Qualidade”. De qualquer forma, a

---

<sup>5</sup> Segundo Machado (1995), *zapping* é a prática de passar recorrentemente de canal. O hábito ficou conhecido com a popularização do controle remoto, mas existe desde que o rádio funciona. O termo *channel surfing* é sinônimo de *zapping*.

perspectiva de complexidade narrativa (Mittell, 2012; 2015) cresce justamente a partir desses enredos que se entrelaçam e se aprofundam semana após semana.

Durante o período *multi-channel transition*, a comédia persiste na estrutura procedural como fundamento, todavia os arcos longos são cada vez mais presentes, como em *Friends* (NBC, 1994-2004), em que passamos as dez temporadas querendo saber se Ross e Rachel ficarão juntos ou não. O arco procedural mantinha a audiência que assistia esporadicamente informada sobre o que estava acontecendo e o arco folhetinesco trazia uma dimensão a mais para quem via a série completa. Esse arco serializado esteve presente também nos dramas que receberam o prestígio da crítica, como *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) e *Os Sopranos* (HBO, 1999-2007). *Os Sopranos* é, inclusive, um dos casos mais emblemáticos de complexidade narrativa.

As produtoras filiadas a *narrowcasting TV* demoraram até começar a produção de obras originais. Esse atraso na produção de originais, que só começou em meados de 1990, ocorreu devido ao custo, risco e dificuldade de comercialização, ou seja, por causa do capital financeiro (Lotz, 2018). O canal Family Channel fez algumas experimentações com comédias familiares, como *Big Brother Jake* (Family Channel, 1990–1994) e *The Mighty Jungle* (Family Channel, 1994), que eram similares às comédias dos canais abertos e não ganharam notoriedade por parte dos espectadores.

Na década de 1980, a HBO produziu a *sitcom Ist and Ten* (HBO, 1984–1991), que mostra o cotidiano de um time de futebol, o ficcional California Bulls. Após *Ist and Ten*, a HBO desenvolveu a *sitcom* familiar *Dream On* (HBO, 1990-1996) e a *sitcom* sobre um *talk show* noturno *The Larry Sanders Show* (HBO, 1992–1998), que tem raízes na série *It's Garry Shandling's* (Showtime, 1986-1990). A produção de originais da TV por assinatura demorou tanto que, segundo Lotz (2018), a série que melhor prenuncia o tipo de obra que a tevê por assinatura iria realizar começou a ser veiculada em 1996, a dramédia *Remember WENN* (AMC, 1996-1998).

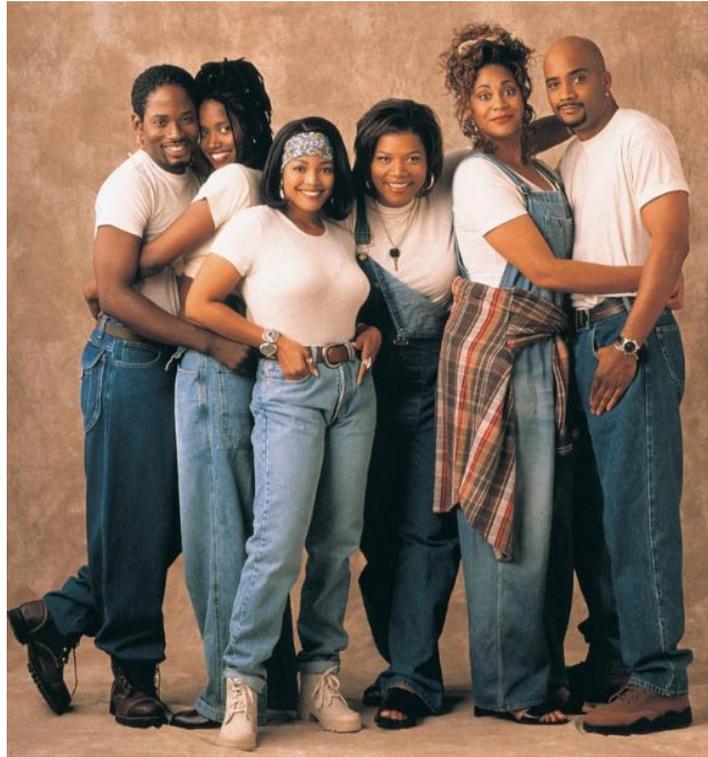
Já na televisão aberta, na década de 1990, a FOX lançou a *sitcom* animada *Os Simpsons* (FOX, 1989-Presente), desafiando o império das três grandes redes nos Estados Unidos. A obra teve, e ainda tem, alta repercussão, mesmo tendo sido pensada para um público restrito (Butler, 2020). *Seinfeld* (NBC, 1989–1998) é outro marco nas comédias nessa época, trazendo personagens imorais.

É perceptível que na época foram produzidas *sitcoms* com foco em família e grupos de amigos. As *sitcoms* sobre grupos de trabalho eram minoria. Segundo Seabra (2016), alguns elementos são clássicos, como a cena de pessoas próximas conversando no sofá, o personagem

que estrutura a série (vórtice), a implicância entre alguns personagens (*bickering*), o personagem que nunca é mostrado na tela (*unseen character*), o que serve de escada para os outros reconhecerem seus erros (*straight man*) e o fio narrativo que impulsiona espectadores a torcerem pelo par romântico, *will-they-won't-they*, ou, se eles vão ou não ficar juntos ao final da história. Estes elementos variam de *sitcom* para *sitcom*, não obrigatoriamente um programa terá todos eles, mas, em sua forma original, a *sitcom* tem que ter uma premissa repetível.

Outro tipo de *sitcom* que ascendeu no período foram as chamadas “black sitcoms”. De acordo com Zook (1999), na década de 1980 a classe média branca começou a substituir a televisão aberta pela tevê por assinatura e como as classes afro-americana e latina não tinham acesso a tais tecnologias devido ao custo, continuaram fiéis aos canais livres. Ao mesmo tempo, romancistas negras ganharam visibilidade pelos seus trabalhos. Ascenderam, então, os programas televisivos protagonizados por pessoas negras, destacando diferenças raciais.

*The Cosby Show* (NBC, 1984-1992) foi a obra que despontou o fenômeno. A NBC, mais que a CBS e a ABC, investiu nessas ficções, são exemplos famosos: *A Different World* (NBC, 1987-1993), uma *spin-off* de *The Cosby Show*, e *Um Maluco no Pedaco* (NBC, 1990-1996). Ainda de acordo com Zook (1999), nessas obras a autenticidade racial foi negociada ao invés de assumida. Ainda neste cenário, a quarta rede, FOX, recebeu destaque por obras como *In Living Color* (FOX, 1990-1994), *Martin* (FOX, 1992-1997) e *Living Single* (FOX, 1993-1998). Esta última, inclusive, é vista como antecessora de *Friends*, fã até acusam de ser *Friends* uma cópia, visto que o elenco traz seis amigos vivendo desventuras na cidade grande.

**Figura 3** - Elenco de *Living Single*

Fonte: Fandom Living Single<sup>6</sup>

A partir do exposto, percebe-se que o modelo *narrowcasting* alterou as formas de consumo, dando mais liberdade ao espectador através do controle remoto e das ferramentas de gravação de imagem. Não foi um modelo que em poucos meses todo o país estava usando, devido aos custos, então demorou um tempo até seu estabelecimento. Além do modo de consumo, abriram-se janelas narrativas para séries veiculadas na tevê por assinatura, que começaram a investir em tramas complexas e personagens com camadas mais profundas. Os originais demoraram a ser produzidos devido ao custo da produção, risco e dificuldade de comercialização. No período de 1980 até 2000, a *sitcom* ficou ainda mais popular, estabelecendo algumas características próprias desses programas, como o *will-they-won't-they*, motor de várias séries com um par romântico do início ao fim da obra. A chegada da FOX e da The TW desafiou o império das três *networks*, CBS, ABC e NBC. Por fim, os canais começaram a pensar em públicos de nicho como forma de alcance e isso reverbera ainda mais na época do *streaming*.

Já na televisão britânica, o debate da qualidade audiovisual foi ainda mais profícuo, visto que esta apresenta uma responsabilidade social maior com o público desde o surgimento.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://bit.ly/44gZraN>. Acesso em: 24 abr. 2024.

Na década de 1980, houve resistência às tentativas conservadoras de domesticação da BBC por causa do governo de Margaret Thatcher (Cooke, 2003). As tensões políticas e econômicas foram expressas em produções que exploravam as divisões sociais, como em *Edge of Darkness* (BBC, 1985), que misturava conspirações políticas com questões ambientais. Outra obra que se destaca é *Boys From the Blackstuff* (BBC, 1982), devido ao seu retrato contundente das dificuldades enfrentadas pela classe trabalhadora na Inglaterra durante os anos de crise econômica.

Em 1982 aconteceu o lançamento do Channel 4, aumentando a competitividade na televisão britânica e os estudos sobre qualidade audiovisual. Segundo Caughie (2000), o Channel 4 é fruto do Broadcasting Act de 1980, e é diretamente influenciado pela televisão de autor britânica que ascendeu no final da década de 1960, visto que as obras veiculadas convergem entre cinema de arte e tevê de qualidade. Nas comédias, aparecem os debates sobre identidade cultural e integração racial, além de anti-heróis e diálogos afiados. *Desmond's* (Channel 4, 1989-1994), por exemplo, uma das *sitcoms* mais populares do Channel 4 e com elenco predominantemente negro, trabalhou temas sérios de forma acessível e engajante. Já *Blackadder* (BBC, 1983–1989), que explora as desventuras do anti-herói Edmund Blackadder, ficou conhecida por seu humor sofisticado e diálogos afiados.

Em 1990, Margaret Thatcher foi destituída da liderança, a Lei de Transmissão introduziu uma cota para produção independente na BBC e ITV, mais um canal foi adicionado na televisão *broadcasting* (Channel 5), e houve um aumento gradual dos números de canais por assinatura, decrescendo a audiência da televisão aberta, assim como nos EUA. Segundo Cooke (2003), o aumento competitivo levou a acusações de empobrecimento da programação, pois as emissoras precisaram focar em mais entretenimento, diminuindo os assuntos sociais desafiadores dos programas. O período é descrito como o mais significativo desde o surgimento da ITV.

Se aproximando do final da década, vemos movimentos de profissionais que resistiram à pressão por narrativas mais rápidas e cenas curtas que advinham do contexto competitivo, adotando uma estrutura mais lenta e reflexiva, como em *Shooting the Past* (BBC, 1999) e *Perfect Strangers* (BBC, 2001). As representações de gênero também foram reinventadas, desafiando estereótipos tradicionais e colocando mulheres em papéis centrais e de autoridade, principalmente em gêneros dominados por homens, como dramas policiais e de crime. De qualquer forma, a busca por audiência nos canais principais ainda reduziu a diversidade de dramas na televisão. Gêneros como dramas policiais/detetives, novelas, dramas hospitalares e

históricos dominaram as programações, enquanto dramas contemporâneos originais e fora de gêneros específicos tornaram-se raros (Cooke, 2003).

Assim como o drama, a comédia também foi afetada pela crescente pressão por audiências nos principais canais. Isso levou a uma busca por fórmulas mais seguras e a um menor espaço para experimentações criativas, embora canais menores como Channel 4 tenham oferecido refúgio para produções mais ousadas. Assim como nos dramas, o uso de estrelas e nomes conhecidos tornou-se um atrativo para garantir audiência, sendo assim, comediantes consagrados frequentemente lideravam novos projetos. Apesar da competitividade entre os múltiplos canais, a década também foi marcada pela comédia britânica abordando, de maneira provocadora, questões sociais, culturais e políticas relacionadas à identidade de gênero e à raça. Exemplos: *Absolutely Fabulous* (BBC, 1992-2004) desafiou as normas femininas ao satirizar a obsessão pela beleza e *status* social, e *The Vicar of Dibley* (BBC, 1994) trouxe uma mulher como a figura principal em um cenário religioso, subvertendo normas religiosas e sociais.

Em comparação ao cenário estadunidense, vemos um declínio em relação às obras britânicas, que antes eram conhecidas pelo seu poder de crítica, apesar de algumas séries ainda resistirem no que se refere à inovação. Nas próximas páginas, vou trabalhar sobre a alteração do *status* da televisão, que esteve estabelecida por meio século nas salas das casas.

### 2.3 SOB DEMANDA

Dos anos 2000 ao presente, Lotz (2007) denomina de *post-network era*, ou era pós rede. Lembrando que o livro *The Television Will Be Revolutionized* foi publicado em 2007. Mesmo assim, o contexto contemporâneo se aproxima do que Lotz propôs: na área tecnológica, o uso do VOD, do digital video recorder (DVR), telefones *mobile*, *slingbox*, etc.; na criação de obras, múltiplas normas de financiamento, variação na estrutura de custos e oportunidades de produção amadora; na distribuição, o conteúdo se apresenta em qualquer hora e lugar; no financiamento, coexistem múltiplos modelos, como as propagandas de trinta segundos, o *branded entertainment*, o patrocínio, etc.; e no que se refere à mensuração da audiência, medidores digitais. O conteúdo sob demanda, isto é, conteúdo produzido conforme as necessidades, é um dos modelos que mais revolucionou a televisão contemporânea, trazendo aumento de acessibilidade aos conteúdos televisivos através da internet e acirrando ainda mais as disputas dos *players* pela atenção dos consumidores.

A fragmentação é uma das características que mais deságua na era pós rede, pois além de programas de nicho, pensados para um público menor, tem-se a fragmentação espacial em

que cada casa começa a ter mais de um aparelho televisivo, além de computadores e *smartphones*, que individualizam cada vez mais a espetatorialidade. O que antes era uma atividade doméstica, passou a ser uma atividade de qualquer lugar, seja individual ou não. Além disso, os espectadores, começaram a procurar por pessoas que consomem o mesmo tipo de conteúdo para comentar sobre o assunto, crescendo assim uma espetatorialidade social através da internet, como o caso do *live tweeting*, em que as pessoas comentavam o programa ao vivo pela antiga rede social Twitter, hoje chamada de X.

Aliada à fragmentação acontece o aumento dos canais, não só de canais por assinatura, como também os serviços de *streaming*, que não só distribuem, mas criam conteúdos originais. Vê-se o contraposto da escassez da *network era*. Só que a *Peak TV*, termo usado desde 2013, que mostra o pico de produções estadunidenses (Meimaridis; Quinan, 2022), depois de uma década, tem começado a mostrar um pequeno declínio na produção de obras originais, mas isto ainda é incipiente.

Durante o *TV Festival Series Mania* de 2024, Wayne Garvie, presidente de produção da Sony Pictures Television, propôs que o “fim” da *Peak TV* pode ser algo positivo, afinal, os fãs não conseguem acompanhar tantas produções, e o futuro da indústria audiovisual envolverá mais colaborações entre estúdios (Roxborough, 2024). De forma similar, o CEO da FX, John Landgraf, também acredita que o período da *Peak TV* terminou e aponta uma queda de 14% nas séries com roteiro original em 2023 (Goldberg, 2024).

Segundo documento disponibilizado pela *Ampere Analysis* (2023), o número de lançamentos de temporadas de ficções seriadas nos Estados Unidos caiu para 481 em 2023. O número está abaixo da média de 633 ficções em 2021 e 2022, e das 510 em 2020, mesmo durante o contexto pandêmico. Essa queda pode ter ocorrido também devido à greve de roteiristas em Hollywood, e aguarda-se um relatório mais recente. De toda forma, o crescimento na criação de conteúdo é significativo desde os anos 2000, evidenciando que a fragmentação da audiência, aliada às transformações tecnológicas, abriu portas para a expansão do conteúdo original.

Sobre o financiamento dos produtos audiovisuais, muitos modelos coexistem, como os comerciais de trinta segundos entre os blocos de um programa (TV aberta ou por assinatura); os comerciais na plataforma de *streaming* para quem paga a assinatura básica ou usa a versão gratuita de um aplicativo, como na Netflix, em que o conteúdo é interrompido pela propaganda,

ou as propagandas que surgem como *pop-up* no Viki<sup>7</sup>; o *product placement*, em que as marcas aparecem dentro da produção televisiva; e o próprio preço da assinatura de um serviço sob demanda, que comparado à televisão por assinatura é barato, o problema é que para ter acesso ao conteúdo de todos os estúdios, é necessário assinar mais de um serviço de *streaming*, mesmo assim, existem opções de assinaturas colaborativas, também chamadas de economia compartilhada, como o Kotas<sup>8</sup> e o Meegu<sup>9</sup> (Oliveira; Sigiliano; Ramos, 2023).

Um caso de *sitcom* interessante para pensarmos sobre a era pós-*network* é *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000–2024), que permaneceu no ar por vinte e quatro anos, com algumas pausas de produção ao longo do tempo. Na série, o criador Larry David, também um dos criadores de *Seinfeld*, interpreta um personagem egocêntrico e autodestrutivo que, episódio após episódio, vivencia a banalidade do cotidiano. O programa não apresenta risadas de fundo e, em vários momentos, o roteiro é improvisado pelos atores. Traz também a hibridez das comédias contemporâneas, visto que se apresenta como “[...] um produto peculiarmente híbrido, um cruzamento entre drama televisivo, documentário *fly-on-the-wall* e *reality show*, que dá a refrescante impressão de assistir ao vivo trechos autênticos de vida.” (Buonanno, 2008, p. 60)<sup>10</sup>. A série foi produzida pelo canal pago HBO e é distribuída em outros países pela plataforma de *streaming* da empresa, HBO Max. Sendo assim, o acesso à série é condicional, precisa ser pago, em quaisquer das plataformas disponíveis. Segundo Buonanno (2008), para o público pagar por um conteúdo, ele precisa ser diferente das redes convencionais, trazendo histórias audaciosas e vanguardistas.

Para Butler (2020), a virada do século começou pessimista sobre a *sitcom*, mas essa sensação logo foi alterada pelo desenvolvimento de mais comédias de câmera única, como *Scrubs* (NBC, 2001–2008; ABC, 2008-2010) e *Community* (NBC, 2009-2014; Yahoo! Screen, 2014-2015), além de falsos documentários, como *The Office* (NBC, 2005-2013), *Modern Family* (ABC, 2009–2020) e até *Arrested Development* (FOX, 2003-2006; Netflix, 2013-2019), que não seguia a lógica das outras duas, mas inovou em diferentes nuances na linguagem. Esta última, que segue estratégias da telenovela, como o gancho (*cliffhanger*) e o resumo ao início

---

<sup>7</sup> Viki é um serviço de *streaming* criado em 2007 e adquirido em 2013 pela empresa japonesa Rakuten. A plataforma apresenta em seu catálogo obras de origem asiática (sul-coreanos, chineses, taiwandeses e japoneses), agrega fã-clubes e permite interações entre os usuários.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.kotas.com.br/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://blog.meegu.com.br/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

<sup>10</sup> Original em inglês. Tradução livre: [...] is a peculiarly hybrid product, a cross between television drama, fly-on-the-wall documentary and reality show, which gives the refreshing impression of watching live takes of authentic tranches de vie.

de cada episódio (*previously on*), teve seu *status* narrativo alterado por ser originalmente produzida pela FOX e anos mais tarde ter o *revival* feito pela Netflix. De acordo com Bianchini (2019, p. 181), *Arrested Development*, que a Netflix produziu a quarta e quinta temporada, teve narração “[...] evidenciada em uma construção da história altamente complexa, multiperspectivista e fragmentada adotada para o desenvolvimento do *design* em quebra-cabeça dos episódios da quarta temporada.” Sendo assim, temos logo no início dos anos 2000, um aumento na produção de comédias de câmera única, lembrando que isso não significa que as comédias *multicam* pararam de ser produzidas.

Na televisão britânica, os canais digitais das grandes emissoras passaram a lançar séries originais e, mesmo com um alto orçamento para a produção de programas, a audiência já não era a mesma de anos anteriores, em virtude da fragmentação do público. As fronteiras ficaram obnubiladas entre o serviço público (*BBC*) e o comercial (*ITV*), pois, na primeira década do novo século, ambas as emissoras demonstravam dificuldades em compreender as preferências do público. Chegaram, inclusive, a produzir novas edições de dramas históricos e adaptações literárias anteriormente associadas à concorrente. O que se notou nessas novas versões foi a redução no número de episódios em comparação com as ficções da década de 1970, evidenciando mudanças nas práticas de produção entre a chamada “era dourada” e a realidade quarenta anos depois. Isso se deu, em parte, pela transição das gravações em estúdio para filmagens externas em alta definição, que elevaram os custos, além de uma maior cautela dos controladores de canais diante de um mercado cada vez mais competitivo (Cooke, 2003).

Após os atentados de setembro de 2001, ocorre uma renascença dos dramas autorais britânicos, e o modelo de *showrunner* estadunidense se torna mais comum. Outro aspecto, compartilhado com a televisão dos Estados Unidos, foi a intensificação da hibridação de gêneros, como estratégia para atrair diferentes públicos em um cenário cada vez mais segmentado. Essa segmentação por nichos possibilitou o surgimento de obras com maior grau de experimentação estilística na televisão britânica. O uso da internet como extensão narrativa, o que se convencionou chamar de narrativa transmídia, também se popularizou. Segundo Cooke (2003), nos anos 2000, a diversidade do drama televisivo britânico aumentou significativamente, inclusive mais do que nas décadas de 1960 e 1970, em decorrência da fragmentação do público, da chegada dos canais digitais e da expansão do uso da internet.

Ainda nos anos 2000, as *sitcoms* britânicas, chamadas também de *britcoms*, passaram por um grande crescimento na grade de programação (Kamm; Birgit, 2016). As séries passaram a incorporar personagens com humor seco, observacional e até constrangedor, retratando situações mais realistas. *The Office* (*BBC*, 2001–2003), na versão britânica criada por Ricky

Gervais e Stephen Merchant, é um exemplo emblemático dessa mudança ao romper com a estrutura convencional e introduzir o formato de falso documentário. Comediantes de *stand-up* também passaram a ter maior presença na televisão, influenciando na improvisação e na agilidade dos diálogos das *sitcoms*. De modo comparativo, as séries estadunidenses tendem a ser mais longas, com produções mais caras e grandiosas, enquanto no Reino Unido as obras costumam ser mais curtas e com finais planejados desde o início. O modelo de financiamento inicial também foi determinante para as diferenças históricas entre os dois países: nos Estados Unidos, um modelo comercial, e no Reino Unido, um serviço público, que exigia um compromisso moral com o conteúdo transmitido. Por esse motivo, as comédias britânicas frequentemente apresentaram um caráter mais crítico em relação às estadunidenses.

Nos anos 2010, observando a produção anglófona como um todo, o arco dos personagens nas séries de comédia passou a ser mais aprofundado, especialmente nas plataformas de *streaming*. Em relação ao drama, nos anos 2000, emergiram protagonistas anti-heróis e séries com tramas complexas que passaram a ser valorizadas por seu suposto status de qualidade, como *Breaking Bad* (AMC, 2008–2013) e *The Wire* (HBO, 2002–2008). No entanto, essa noção de qualidade estava muitas vezes atrelada à estética cinematográfica e não necessariamente à capacidade de promover um entendimento crítico ou emancipador. Sendo assim, o discurso da qualidade aparece vinculado ao valor simbólico atribuído a essas obras por quem as consome. A comparação com os dramas se mostra pertinente porque o movimento que ocorreu com esse gênero na virada do século parece se repetir, de maneira ainda tímida, nas comédias a partir da década de 2010.

A ficção *Louie* (FX, 2010–Presente), escrita, produzida e estrelada pelo humorista Louis C.K., é um caso importante para entender a comédia triste contemporânea. O que parece é que, em 2010, a FX tentou competir com as séries da HBO através desse lançamento. A novelização em *Louie* e as nuances de tristeza e proximidade com o real do arco do protagonista são um presságio para a comédia híbrida produzida pelos serviços de *streaming*. Essa ficção também é uma semi-autobiografia que, segundo a proposta de Pinho (2021), se refere a séries, despontadas nos anos 2010, que têm o cerne voltado para a vida privada dos autores, os quais buscam se legitimar através das obras, partindo de discursos narrativos não hegemônicos. Duas comédias que seguem a mesma matriz são *Better Things* (FX, 2016–2022) e *Master of None*. Antes de discutir as particularidades da comédia contemporânea, é importante trazer um pouco da discussão sobre a televisão distribuída pela internet.

De acordo com Lotz (2021), o ápice dos discursos de que a televisão havia chegado ao fim ocorreu entre 2005 e 2007, aproximadamente, após a crise da pirataria na música e antes da

recessão dos jornais, período em que a Netflix ainda distribuía filmes pelos correios. Em 2008, o YouTube estava dando seus primeiros passos, e os especialistas ainda não entendiam se esses vídeos substituiriam o conteúdo televisivo. Com o passar dos anos, foi entendido que o YouTube, na maioria dos casos, servia mais como um complemento do que como um substituto, e que a tevê não acabou, mas o que conhecíamos como televisão sofreu outra alteração.

Existem algumas implicações da distribuição de vídeo pela internet. A primeira é o surgimento dos serviços de vídeo sob demanda, que se diferem da televisão já existente pelo livre agendamento da obra, tempo por episódio e um novo modelo de receita ainda não visto na televisão tradicional. A segunda é que muitas famílias trocaram o serviço de TV por assinatura pelos provedores de internet, que abarcariam mais vertentes que só a televisão. E a terceira é que a *broadcasting* e *narrowcasting TV* não desapareceram, mas a visualização em fluxo diminuiu e essas empresas investiram em novas estratégias para angariar espectadores (Lotz, 2021).

Johnson (2019) acredita que as mudanças ao longo da história da televisão não são substitutivas e sim aditivas, ou seja, os novos dispositivos, como *tablets* e serviços de *streamings*, se entrelaçam e coexistem com as tecnologias mais antigas. No livro *Online TV*, Catherine Johnson se propõe a discutir sobre o que significa televisão hoje, uma árdua missão. Ela parte da premissa de que nem toda distribuição de vídeo na internet pode ser considerada televisão, se assim não fosse, todo vídeo *online* disponível em redes sociais seria televisão. Diante disso, ela sugere que é possível:

[...] identificar a TV online como um subconjunto de serviços de vídeo conectados à internet que compartilham características essenciais com formas anteriores de televisão. Esses serviços de TV online fornecem acesso a conteúdo audiovisual selecionado editorialmente por meio de dispositivos conectados à internet dentro de uma infraestrutura fechada, e privilegiam a visualização sobre outras formas de atividade. (Johnson, 2019, p. 53)<sup>11</sup>

Desta maneira, a televisão disponível *online* é entendida como um serviço, é orientada para criação de experiências de visualização, o conteúdo é selecionado editorialmente, os serviços são fechados (como em um aplicativo disponível para *download* gratuito ou pago) e, obviamente, o conteúdo é entregue por meio de dispositivos conectados à internet. Ela começou

---

<sup>11</sup> Original em inglês. Tradução livre: [...] that it is possible to identify online TV as a subset of internet-connected video services that shares core characteristics with earlier forms of television. These online TV services provide access to editorially selected audiovisual content through internet-connected devices within a closed infrastructure, and privilege viewing over other forms of activity.

a operar a partir das bases da televisão aberta, no sentido de estruturas narrativas semelhantes e até mesmo profissionais, mas encontra-se em constante transformação.

Os serviços de *VOD* se configuram como conglomerados midiáticos que licenciam e desenvolvem obras audiovisuais para diversos tipos de assinantes. Alguns portais se destinam a um público restrito de assinantes, e outros, como a Netflix, oferecem conteúdo para diferentes segmentos, ampliando o alcance das obras (Lotz, 2017). Esses tipos de serviços trouxeram ao público novas formas de consumo, que partem da premissa de acessibilidade a muito conteúdo a todo momento.

Além disso, os criadores e roteiristas começaram a dispor de ainda mais liberdade narrativa, já que os comerciais não interferem na programação e o tempo de episódio não precisa ser tão rigoroso. Uma das práticas de consumo adquiridas no *streaming* é o *binge-watching*, que consiste no ato de assistir aos episódios de uma série em sequência durante um período contínuo. As “maratonas”, termo que se tornou popular no Brasil, já existiam na televisão aberta quando os canais separavam um turno ou mais para veicular sequências de filmes ou temporadas de séries. No Brasil, o canal SBT fez isso com *Chaves* (Televisa, 1973–1980) e a Record com *Todo Mundo Odeia o Chris* (CBS, 2006–2009) durante anos. Só que, com a nova tecnologia, é o espectador quem decide a hora da “maratona”. Os serviços costumam lançar a temporada completa de uma série de uma só vez na plataforma (*one-drop*), o que acaba incentivando a prática do *binge-watching*.

Existe benefício para os portais de *VOD* no consumo contínuo, o que faz com que as produções tenham uma tendência à estrutura folhetinesca, que também é uma estratégia para consagrar séries de forma distinta ao *procedural*, que ficou conhecido na televisão *broadcasting* (Meimaridis; Quinan, 2022). Os portais também produzem obras *procedurais*, como já foi exposto, não sendo uma questão de substituição, e sim de coexistência entre modelos. O interessante é que a mesma estratégia que a televisão por assinatura utilizou no início dos anos 2000 para validar os dramas com arco longo é usada hoje pelo *streaming* para consagrar dramas e comédias, mostrando o quanto a televisão se alimenta da repetição. Para Meimaridis,

[...] os canais a cabo e os serviços de streaming continuam a reivindicar para suas obras um status de “cinematográfico” (*Cinematic*) ou “folhetinesco” (*Novelistic*) de modo a ressaltar a qualidade (supostamente) superior dessas produções em relação à televisão tradicional. Essas produções, assim, tentam se configurar como um produto adequado para um público de nicho, mais elitizado e com uma renda mensal disponível. (Meimaridis, 2020, p. 109)

Desta maneira, existe um discurso de distinção e superioridade inerente às obras na escolha de suas estruturas. Espectadores e criadores das séries utilizam esse discurso como forma de poder simbólico, afirmando que tais ficções possuem qualidade audiovisual superior a outras. Algumas séries têm como base o *procedural* e usam um arco folhetinesco, outras são antológicas, mas, no final, observa-se que os arcos se entrecruzam, como em *Modern Love* (*Prime Video*, 2019–Presente). Enfim, essa separação entre antologia, *procedural* e folhetinesco não é estável, pois a ficção seriada contemporânea transita entre as estruturas. De acordo com Silva (2015), as séries contemporâneas possuem estruturas que se unificam:

[...] ao mesmo tempo supera e unifica as experiências episódicas e folhetinescas, numa síntese complexa de estruturas dramáticas que retêm em si e deixam escapar tanto a unidade concisa da trama episódica, centrada na emissão única, quanto a expansão da trama pela temporada para um deleite irresoluto. Ao não fazer nem uma coisa nem outra, o drama seriado contemporâneo faz as duas, escrevendo a sua história como um momento singular da narrativa dramática e do gênero televisivo. (Silva, 2015, p. 137)

A possibilidade de inovar na estrutura como forma de experimentação que o *streaming* possui é interessante para a inovação da linguagem no audiovisual, como é o caso de *Atlanta* (FX, 2016–Presente), em que no episódio *Three Slaps* (*Atlanta*, T3E1), só descobrimos a ligação com o protagonista na última cena.

Esse tipo de liberdade narrativa é, em parte, favorecido pelo modelo das plataformas de *streaming*, que competem não apenas por audiência, mas também por diferenciação estética e autoral. Com a quantidade de serviços de vídeo sob demanda, que algumas vezes são apostas paralelas de empresas mantidas por outros empreendimentos, como Disney e Amazon, surgiu no mercado o termo *streaming wars*, ou: guerra dos streamings (Lotz, 2021). Tal conflito refere-se à competição no meio audiovisual por conteúdo exclusivo licenciado de outros canais, produção de originais, melhor preço e maior número de assinantes.

Mesmo com o fenômeno do VOD, a televisão aberta não deixou de produzir séries de comédia com episódios sendo lançados uma vez por semana, fidelizando a audiência, como *Superstore* (NBC, 2015–2021), *Call Me Kat* (FOX, 2021–2023) e *Young Sheldon* (CBS, 2017–2024). Essas ficções mantêm o *procedural* e usam arcos longos para gerar curiosidade e engajamento no espectador. É provável que a diminuição da audiência diga respeito à própria fragmentação do público, e não necessariamente à estrutura da série. Diferente da comédia de televisão aberta, seguindo o contexto de distinção e público de nicho, nasce o fenômeno comunicacional da comédia triste, que tem como característica o hibridismo, tanto de gênero

quanto de estrutura e linguagem. Para Picado e Neri (2014), uma das dificuldades em serializar uma comédia é preservar as características da estrutura episódica do gênero, mesmo que a narrativa capitular guie a trama.

Um conceito relevante aqui, que vai além da perspectiva de gênero, é o de complexidade narrativa (Mittell, 2015), em que há mistura de gêneros que se fundem e são reformados, apresentando uma fruição narrativa multifacetada. Faz parte desse modelo de narração a ação do telespectador, que influencia a produção da obra e expande o universo diegético a partir das próprias tecnologias ao seu alcance. Com um arco longo na temporada, espera-se que o caráter do personagem se mova, seja declinando ou subindo. Esse é um ponto diferente das *sitcoms* tradicionais, em que os personagens possuem *ethos* inalterado.

Na maior parte das comédias contemporâneas produzidas pelos serviços de VOD, o melodrama não atua como gênero, e sim como um apelo através dos relacionamentos interpessoais e tramas ladeadas. Neste contexto, encontram-se as dramédias (Salamova, 2016; Havas e Sulimma, 2018; Pinho, 2018), que trabalham com as interioridades dos personagens e temáticas de lutas sociais, trazendo identificação com o público. E ao lado das dramédias, o que aqui estou chamando de comédia triste, que traz todas as características da dramédia, só que com os traumas, emoções e dores dos personagens sendo postos em tela de forma mais intensa, abordando questões profundas sobre a morte, como suicídio, propósito de vida, síndrome do pânico, luto, crise de ansiedade, entre outras.

A partir do exposto, vemos que a primeira década do novo século é marcada por mudanças na linguagem da *sitcom* e o prenúncio do que seria a televisão no futuro, com enunciados de que a tevê poderia até acabar. A partir dos anos 2010, os serviços de vídeo sob demanda começam a se tornar populares e a estrutura das comédias acompanha esse fenômeno, que, por vezes, apela a um movimento de distinção que ocorreu com o drama no início da década de 2000. Isso não significa que as *sitcoms* em sua forma original não sejam mais produzidas, mas que uma parte dessas produções apresenta um arco de tristeza e complexidade.

Uma das perguntas que tem sido posta nos círculos de conversa sobre a tese é sobre o quanto esse movimento tragicômico seriado desagua no Brasil. Tentar entender um pouco da historicidade da comédia brasileira, mesmo que em menos páginas do que a anglófona, é o que será feito na seção seguinte.

## 2.4 E O BRASIL?

A televisão brasileira foi inaugurada em 1950 e, influenciada pelo rádio, meio de comunicação mais difundido na época, utilizou os mesmos profissionais e o sistema de difusão. Até 1988, o modelo de radiodifusão esteve sob controle do Estado, e mesmo quando houve o desligamento desse controle, após a promulgação da nova Constituição Brasileira, o favoritismo político continuou influenciando a concessão dos canais (Mattos, 1999). No que se refere a servir ao capital, houve semelhança com os Estados Unidos, visto que havia dependência dos anunciantes para que os programas permanecessem no ar. Os primeiros anunciantes eram estrangeiros, pois já conheciam o potencial da televisão para incentivar o comércio.

Nos primeiros quatorze anos de televisão, a classe média e baixa teve pouco acesso ao aparelho, que passou a ser difundido e barateado após o golpe militar de 1964. Como houve um movimento de modernização nas cidades por iniciativa do Estado (Ortiz, 2012), este também manteve influência sobre os canais televisivos. Nessa época, os canais eram: TV Bandeirantes, TV Record, TV Manchete, TV Globo e SBT. Segundo Mattos (1999), até 1990, a televisão brasileira passou por quatro fases: elitista (1950–1964), populista (1964–1975), de desenvolvimento tecnológico (1975–1985) e de transição e expansão internacional (1985–1990).

O que se observa na história é um potente afeto dos brasileiros com a televisão, pois ela apresenta uma “[...] peculiar capacidade de alimentar um repertório compartilhado de sentidos por meio do qual pessoas de classes sociais, gerações, sexos, etnias e regiões diferentes se posicionam e se reconhecem umas às outras” (Lopes, 2014, p. 2).

Em 1989, o governo introduziu a TV por assinatura no país, mas foram necessários alguns anos para que essa modalidade se tornasse popular, visto que era custosa para a população. Nos serviços de televisão por assinatura, geralmente vinculados às empresas de telefonia, a maioria dos canais era estadunidense. O Brasil não produziu um amplo conteúdo nesse setor, mas alguns canais ganharam destaque, como o Canal Brasil, voltado para produções audiovisuais nacionais, e o Multishow, com foco em comédia e música destinadas ao público jovem adulto.

Junto ao desenvolvimento do *narrowcasting*, a televisão aberta continuou se fortalecendo enquanto meio de comunicação de massa. Nos anos 2000, com a televisão por assinatura mais difundida e o início da internet, a audiência começou a se dispersar entre o streaming e outras mídias de veiculação de vídeos amadores. Contudo, mesmo com essa dispersão, a televisão aberta permaneceu significativa na nação, produzindo conteúdos que cativam o público, principalmente as telenovelas, carro-chefe da ficção televisiva seriada no Brasil.

A história da comédia televisiva brasileira não se distancia muito da própria história já narrada. Os comediantes vieram do rádio e do teatro, como Chico Anysio e Jô Soares. Alguns programas foram adaptados, como *Balança Mas Não Cai* (TV Globo, 1968-1971; Rede Tupi, 1972; TV Globo, 1982-1983) e outros novos surgiram, trabalhando as questões visuais que a mídia televisiva dispõe. Um dos grandes sucessos da primeira década da televisão é *A Praça da Alegria* (TV Paulista, 1956-1957; TV Rio, 1958-1962; TV Record, 1963-1970; TV Globo, 1977-1978), que consistia em um cenário de praça em que um senhor, sentado no banco, conversava com personagens caricaturais (tipos) cômicos. Esse modelo de programa deu origem ao conhecido *A Praça é Nossa* (SBT, 1987-Presente), no ar há trinta e seis anos.

No período ditatorial, não foi encontrado muito sobre um humor televisivo crítico à situação do país nos canais *broadcasting*. Todavia, Ferreira (2009) propõe que a imprensa alternativa conseguiu criticar através do humor. O regime militar foi finalizado em 1985 e ao final da década de 1980, vê-se programas satirizando os políticos do país, como *Agildo no País das Maravilhas* (Rede Bandeirante, 1987-1988) e *Cabaré do Barata* (Rede Manchete, 1989-1990).

De qualquer forma, muitos conteúdos humorísticos baseados no conteúdo radiofônico foram produzidos nas fases populista e de crescimento tecnológico, com estrutura baseada em esquetes e personagens que utilizavam um bordão que fazia a audiência do teleteatro rir. Se destacam *O Riso é o Limite* (TV Rio, 1961-1964), *Os Trapalhões* (Rede Tupi, 1974-1976; TV Globo, 1977-1995), *Chico City* (TV Globo, 1973-1980), *Faça Humor, Não Faça Guerra* (TV Globo, 1971-1973), *Satiricom* (1973-1975), *Planeta dos Homens* (TV Globo, 1976-1982) e os supracitados *Balança Mas Não Cai* e *A Praça da Alegria*. Dois programas que fogem ao formato de esquetes, seja com cenários diferentes ou um mesmo cenário com múltiplos personagens diferentes, são *Alô Doçura* (TV Tupi, 1953-1964), que lembra *I Love Lucy*, e *Família Trapo* (TV Record, 1967-1971), uma série inspirada na Família von Trapp.

De acordo com Borges (2015), a partir de 1980 temos uma renovação no humor televisivo brasileiro e um uso mais expressivo dos recursos técnicos do audiovisual. Se destacaram obras como *Armação Ilimitada* (TV Globo, 1985-1988) e *TV Pirata* (TV Globo, 1988-1992). *TV Pirata* trouxe a paródia da programação televisiva como um ponto forte, não contou com claque de riso, como era comum na época, e quase nenhuma classe social ou econômica deixou de ser satirizada no programa. Entre os redatores, estavam os futuros idealizadores do *Casseta e Planeta, Urgente!* (TV Globo, 1992-2011), famoso programa de esquetes que ficou no ar até 2011.

Da década de 1990 até 2010, vemos o humor televisivo crescer e se diversificar na linguagem. A partir dos anos 2000, a televisão por assinatura também auxiliou nesse processo, apesar de ser mais tímida que a tevê aberta, muito disso pelo público ser menor, já que era necessário pagar para ter acesso. Destacaram-se programas como *Casseta e Planeta Urgente*, *Sai de Baixo* (TV Globo, 1996-2002), *Hermes e Renato* (MTV Brasil, 2000-2009, 2013-2015), *A Grande Família* (TV Globo, 2001-2014), *Os Normais* (TV Globo, 2001-2003), *Pânico na TV* (RedeTV!, 2003-2012), *A Diarista* (TV Globo, 2004-2007), *Sob Nova Direção* (TV Globo, 2004-2007), *Cilada* (Multishow, 2005-2009), *De Cara Limpa* (Multishow, 2010-2013), *Toma Lá Dá Cá* (TV Globo, 2007-2009), *15 minutos* (MTV Brasil, 2008-2010), *Custe O Que Custar* (Rede Bandeirantes, 2008-2015), *Furo MTV* (MTV Brasil, 2009-2013), *Olívias na TV* (Multishow, 2011-2013), *Tapas e Beijos* (TV Globo, 2011-2015), *Pé na Cova* (TV Globo, 2013-2016), *Vai Que Cola* (Multishow, 2013-Presente), entre tantos outros.

Percebe-se o quanto a TV Globo esteve envolvida na produção de programas humorísticos de sucesso durante a história da nossa televisão, até nas produções do Multishow há uma relação, visto que o canal é um braço do Grupo Globo. É verificável também um crescimento nos formatos dos programas, pois antes da década de 1990, a maior parte dos programas eram baseados em esquetes, que ainda é um formato forte nas décadas seguintes, mas o humor-jornalismo e as narrativas seriadas passaram a ocupar um lugar de privilégio nestas produções.

Entre os anos 1990 e 2010, aproximadamente, a televisão aberta brasileira, e depois com alguns programas na TV por assinatura, apresentam uma época “de ouro” para as comédias, usando o termo que ficou conhecido na televisão anglófona. Vemos um humor sagaz e despreocupado. *Sitcoms* e algumas comédias dramáticas que retratam o cotidiano do brasileiro tomaram espaço na grade de programação, como *A Grande Família* e *Pé Na Cova*. O protagonismo feminino recebeu oportunidade em um gênero que antes era produzido, em grande escala, por homens. São exemplos as ficções *A Diarista* e *Tapas e Beijos* (Fialho; Martins, 2021).

Quando a internet começou a se tornar popular, os canais do Youtube, e depois as outras redes sociais, abriram caminho para um novo grupo de roteiristas, que começaram fazendo humor no formato de esquetes, como é o caso do *Porta dos Fundos*<sup>12</sup> e *Parafernália*<sup>13</sup>. Esses profissionais foram chamados para televisão aberta, por assinatura e para o VOD. Os programas

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/@portadosfundos>. Acesso em: 02 mai. 2024.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/@parafernalia>. Acesso em: 02 mai. 2024.

são variados em formatos, tem-se esquetes, *stand-up*, improviso com plateia ao vivo, *talk show*, entre outros, exemplos: *É Tudo Improvisado* (Rede Bandeirantes, 2010-2011; 2019), *A Culpa é do Cabral* (Comedy Central Brasil, 2016-Presente), *Greg News* (HBO, 2017-2023), e mais recentemente, *Choque de Cultura Show* (TV Globo, 2018-2019). Nas narrativas ficcionais seriadas, os grupos que começaram na internet também tiveram espaço, como em *Ninguém Tá Olhando* (Netflix, 2019) e *5X Comédia* (Prime Video, 2021).

No entanto, o espaço para programas de comédia na televisão aberta diminuiu drasticamente. As comédias agora estão concentradas na televisão por assinatura e no *streaming*, mas também não é um número elevado. Existem casos em que o programa é feito para o *streaming* e depois veiculado na televisão aberta, como *Eu, a Vó e a Boi* (Globoplay, 2019) e *Shippados* (Globoplay, 2019), produzidos pelo Globoplay e depois veiculados na TV Globo. Em entrevista ao programa *Provoca* (TV Cultura, 2000-2015; 2019-Presente), apresentado por Marco Taes, o ator e humorista Marcos Veras expõe que não existe mais programa de humor na televisão brasileira, em vez disso, o humor está inserido dentro dos outros conteúdos, sem necessariamente a produção ser uma comédia<sup>14</sup>.

É possível levantar ao menos duas hipóteses para explicar por que o humor televisivo diminuiu tanto na década de 2020. A primeira diz respeito à difusão da atenção para outras mídias, visto que pequenas esquetes de até um minuto são encontradas com facilidade ao abrir aplicativos como TikTok, Instagram (através da aba *reels*) e YouTube (na aba *shorts*). Essas pequenas dosagens de humor fazem tanto sucesso que até o aplicativo da Netflix contém uma aba de “pílulas de humor”, na qual aparecem pequenos cortes de *gags* nas séries de comédia. Trata-se de uma proposta que remete à fala de Bob Odenkirk ao site *Salon* (Grupta, 2014), anteriormente citada.

A segunda hipótese se refere ao discurso do politicamente correto e seus limites. Existe um alto nível de cancelamento digital de humoristas na contemporaneidade, ou seja, situações em que o profissional deixa de ser assistido ou ouvido devido a algo que disse. Tais cancelamentos giram em torno de piadas que atacam determinados grupos sociais. Algumas dessas piadas são, de fato, crimes e não devem ser pronunciadas. O politicamente correto tem o seu valor. No entanto, também podem ocorrer denúncias fora de contexto feitas por alguns espectadores online. Para evitar o embate entre os limites do politicamente correto e a liberdade de expressão, empresas de mídia destinadas ao amplo público podem temer o cancelamento de seus astros e uma possível crise de relações públicas. Sendo assim, o humor acaba se voltando

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TB3FtXCIMEs>. Acesso em: 02 mai. 2024.

para um público de nicho, como internet, TV por assinatura ou VOD. Esse fenômeno não ocorre apenas no Brasil. Grandes humoristas internacionais como Ricky Gervais afirmam não temer o cancelamento (Stone, 2021) e Jerry Seinfeld acredita haver um exagero que acaba contribuindo para a diminuição da comédia na televisão aberta (Kubota, 2024).

O fato é que, nos primeiros anos da década de 2020, o humor na televisão aberta diminuiu em comparação com os anos anteriores. E podemos perceber que, apesar das histórias da televisão anglófona e da brasileira se distanciarem em alguns aspectos, como no tipo de humor propagado nas primeiras décadas da tevê, aproximam-se em outros, como a raiz no rádio e a atual posição do humor na televisão aberta.

Sobre as comédias tristes no Brasil, percebe-se, em primeira instância, que algumas ficções voltadas a um público de nicho, como *Shippados*, *Eu, a Vó e a Boi* e *As Seguidoras* (Paramount+, 2022–Presente), utilizam tais elementos em suas construções dramáticas. Na próxima seção, será apresentada a metodologia de análise dos objetos e, logo em seguida, as respectivas análises, tanto das narrativas quanto do estilo e tom das comédias tristes contemporâneas.

### 3 COMÉDIA TRISTE

Este segundo capítulo traz uma proposta analítica. Primeiro é apresentada a metodologia a ser usada, tanto nele, quanto no terceiro, e depois serão analisados os arcos das tramas e dos personagens, além do estilo e tom das obras. Ele tem dois objetivos específicos: analisar os elementos estéticos e narrativos de um conjunto de ficções cômicas e suas respectivas funções dramáticas e diferenciar a comédia triste da dramédia e das *sitcoms* tradicionais, o que é feito através de uma tabela ao final da última seção.

A análise do *corpus* segue a metodologia apresentada por Borges et al. (2022), que busca investigar a qualidade e a competência audiovisual em ficções seriadas. O modelo desenvolvido aborda as etapas de produção, circuitos e consumo de uma obra televisiva, sendo dividido em criação, circulação e experiência estética.

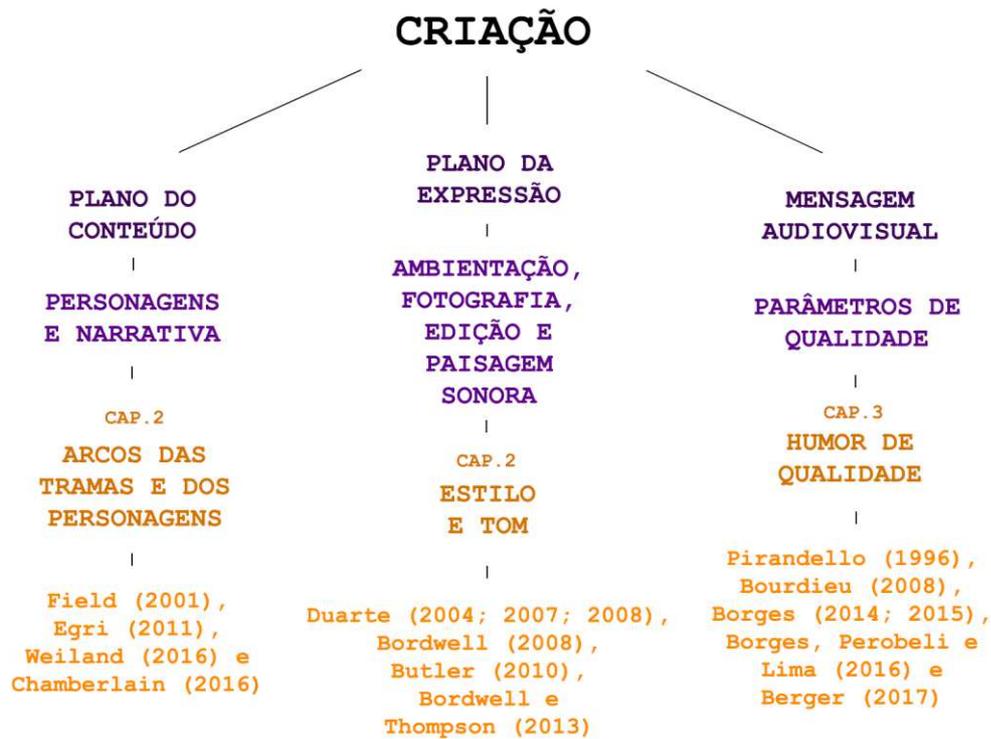
O foco da tese será na criação, em que são analisados os elementos intrínsecos a um programa, a saber: plano de conteúdo, plano de expressão e mensagem audiovisual. O plano de conteúdo examina a dramaturgia, considerando a construção da narrativa e dos personagens. O plano de expressão observa os elementos estilísticos, como ambientação, fotografia, edição e paisagem sonora. Já a mensagem audiovisual abrange os parâmetros de qualidade, incluindo oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, estereótipos e originalidade/criatividade. Borges et al. (2022) focam sua análise no episódio piloto, que desempenha funções essenciais: apresentar a história, a estrutura narrativa e seus principais elementos, além de fidelizar o espectador e servir como um teste para a equipe produtiva. Os eixos experiência estética e circulação não serão utilizados, uma vez que o eixo de criação é suficiente para atender ao objetivo geral da pesquisa.

A análise é dividida em dois capítulos. O capítulo 2, *Comédia Triste*, aborda o plano de conteúdo, personagens e narrativas, ou na divisão aqui estipulada: arcos da trama e dos personagens; e o plano de expressão, ambientação, fotografia, edição e paisagem sonora, neste caso: o tom e o estilo. No capítulo 3, *Humor de Qualidade*, é analisada a outra parte do eixo criação da metodologia de Borges et al. (2022), a mensagem audiovisual, que se detém sobre os parâmetros de qualidade: oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, estereótipos e originalidade/criatividade. Neste caso, eles estão associados ao conceito de humor de qualidade.

Na análise dos arcos da trama e dos personagens (plano de conteúdo), os autores-chave são: Field (2001), Egri (2011), Chamberlain (2016) e Weiland (2016). Na seção do tom e estilo (plano de expressão), os autores basilares são: Duarte (2004; 2007; 2008), Bordwell (2008),

Butler (2010), Bordwell e Thompson (2013). Já no capítulo do humor de qualidade, serão utilizados como teóricos-chave Pirandello (1996), Bourdieu (2008), Borges (2014; 2015), Borges, Perobeli e Lima (2016) e Berger (2017).

**Figura 4** - Modelo teórico-metodológico de análise da criação de séries ficcionais adaptado de Borges et al. (2022)



Fonte: Elaboração da autora (2025)

O segundo capítulo e o terceiro capítulo analisam os episódios pilotos de um grande *corpus* de séries. A fim de entender não só as características gerais do fenômeno, mas também as específicas, foram elencadas três obras para análise aprofundada, *Barry*, *Fleabag* e *The Bear*, em que além dos pilotos, também são estudadas as primeiras temporadas.

A escolha de *The Bear*, *Barry* e *Fleabag* como objetos centrais de análise nesta pesquisa se justifica por uma combinação de fatores que envolvem tanto a representatividade estética e narrativa dessas obras dentro do universo das comédias tristes, quanto sua expressiva visibilidade crítica e midiática nos últimos anos. As três séries exemplificam, de maneira contundente, as principais características do fenômeno, especialmente no que se refere à centralidade de protagonistas emocionalmente traumatizados, à oscilação entre humor e dor e ao uso sofisticado de recursos narrativos e estilísticos que tensionam as convenções tradicionais da comédia. São produções amplamente reconhecidas por sua complexidade, destacando-se em

premiações, festivais e listas especializadas, além de repercutirem entre o público e nas redes sociais, o que as posiciona como referências. Mais do que apenas populares, essas obras operam como sínteses dramáticas da virada de tom que a comédia contemporânea assumiu, explorando com agudeza questões como depressão, culpa, luto, pertencimento e identidade, sem abrir mão de estratégias humorísticas que desafiam o riso fácil.

Para discutir o entendimento de arco, serão usadas as obras de Newman (2006) e Freytag (1894). Em *From Beats To Arcs*, Newman (2006) constrói uma poética das narrativas seriadas que são veiculadas no horário nobre da televisão estadunidense. Segundo o autor, cada obra é supervisionada por um *showrunner* que analisa os roteiros e orienta a narrativa, possui um arco longo com situações resolvidas no episódio e outras abertas para temporada, e as temporadas contém cerca de vinte e quatro episódios. No *streaming*, o modelo é parecido, mas a quantidade de episódios por temporada é menor.

A poética se baseia em três estruturas: *beats* (nível micro), episódios (nível médio) e arcos (nível macro). Nos três níveis, os esforços comerciais e estéticos são equilibrados. O *beat* é o menor nó da narrativa, a “batida” que dá ritmo na trama. Cada *beat* traz uma informação nova para a história e aumenta o desejo do espectador em saber mais. O nível médio da poética televisiva seriada é o episódio, que pode ter uma natureza mista em sua estrutura. Nas comédias tristes, é perceptível que a base dos episódios é de natureza capitular, como na primeira temporada de *Barry*, em que os episódios são chamados de “capítulos”, igual a uma telenovela. Entretanto, ainda existe o arco procedural, que traz as questões de causa e efeito do episódio a fim de fortalecer o enredo e o desenvolvimento dos personagens, por exemplo, na segunda temporada de *The Bear*, alguns episódios são destinados para aprofundar o arco de determinado personagem ou a relação dele com outrem, e tudo isto culmina no último episódio da temporada e o andamento da pré-inauguração do restaurante, em que os personagens precisam agir juntos para que o negócio da família Berzatto prospere.

E por fim, o arco, a estrutura macro da narrativa seriada. Em séries como as do horário nobre estadunidense, assim como as comédias tristes, o arco do personagem tende a passar por mais eventos e mudanças do que uma série totalmente procedural. Segundo Newman,

É verdade que em formas episódicas, como a *sitcom* tradicional, também pode ter um forte investimento em caráter, mas é de uma natureza diferente, baseada mais na familiaridade gerada por repetição do que no envolvimento com os acontecimentos em desenvolvimento. (Newman, 2006, p. 23)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Original em inglês. Tradução livre: It is true that in episodic forms such as the traditional sit-com there may also be a strong investment in character, but it is of a different nature, based more on the familiarity bred by repetition than on engagement with unfolding events.

Sendo assim, em vez de histórias independentes, temos o investimento progressivo nos personagens e mais tempo e situações para trabalhar as suas interioridades.

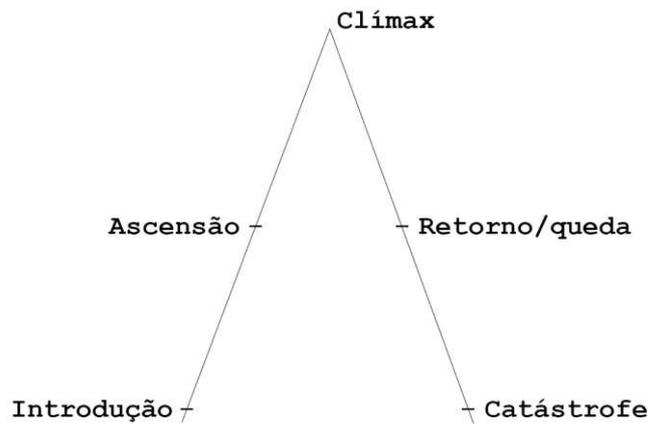
Segundo Newman (2006), o arco é a jornada do personagem do ponto A até B, não necessariamente essas letras representam um lugar físico e sim uma emoção ou o próprio caráter. Newman não chama “arco” o que se refere à trama, pois, segundo o mesmo, “o arco está para os personagens como o enredo está para história”<sup>16</sup> (Newman, 2006, p. 23). Só que na proposta da tese, será chamado de arco tanto a trajetória dos personagens, como sugere Newman, como o percurso da história, visto que as histórias também ocorrem em forma de arco. Sendo assim, “arco da trama” e “arco do personagem”.

A obra *Technique of Drama*, de Gustav Freytag (1894), ficou conhecida por trazer a perspectiva de arco da história, por mais que o autor não tenha usado esse termo, assim como nunca usou o termo “desfecho”, pelo qual também ficou conhecido. Ao analisar a trama em tragédias, Freytag propõe uma “estrutura piramidal”, composta por introdução, ascensão, clímax, retorno ou queda e catástrofe. Basicamente, é construído o desenho de uma pirâmide que também poderia ser transformada em arco. Na introdução, ocorre a apresentação dos personagens principais, o tempo diegético, o tom da história e a complicação que força o protagonista a entrar em movimento. Na ascensão ou movimento ascendente, temos o desenvolvimento da história. Em Freytag, o clímax ocorre no meio da história e é o ponto mais importante da estrutura. Na queda ou retorno, as situações evoluem (no caso de uma comédia) ou caem (no caso de uma tragédia) para o protagonista. Sobre o final, como Freytag estava focado na tragédia, pensa em uma catástrofe.

**Figura 5** - Esquematização da estrutura piramidal de Freytag

---

<sup>16</sup> Original em inglês. Tradução livre: Arc is to character as plot is to story.



Fonte: Elaboração da autora (2025)

Na estrutura contemporânea de narração de histórias, o clímax não é posto no meio e sim mais adiante, todavia a ideia de uma esquematização que se aproxime do arco e as bases para uma história são premissas importantes em Freytag. Já Syd Field (2001) propõe uma estrutura com três atos, que é o fundamento para entender a análise que será feita.

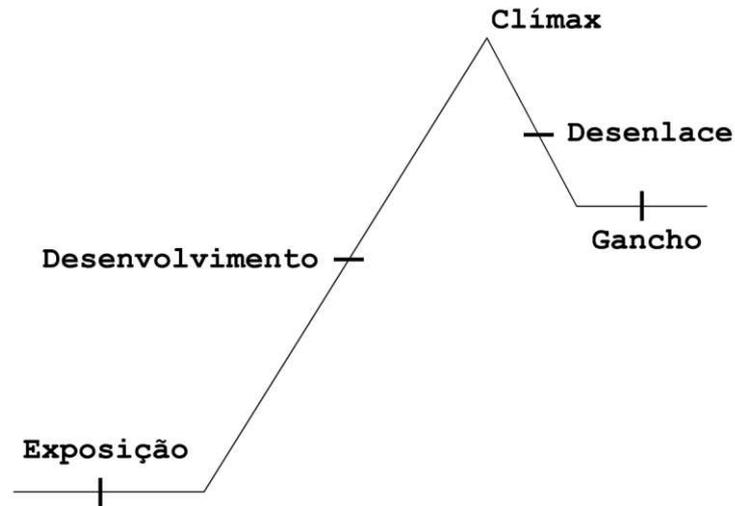
Em Field (2001), o ato I é chamado de configuração (apresentação), o ato II de confronto (desenvolvimento) e o ato III de resolução (clímax e desfecho). Em um filme de duas horas, ou 120 páginas de roteiro, o ato I consiste em 30 minutos (30 páginas), o ato II em sessenta minutos (da página 31 até a 90) e o ato III em 30 minutos (da página 91 até 120). Em uma série, a numeração das páginas e os minutos não fazem sentido, mas a forma de pensar a história sim.

Existem dois pontos de virada, um antes de entrar no ato I e outro antes de entrar no ato III. No ato II também vemos vários conflitos para alcançar o objetivo, a exploração do “novo mundo” e a melhora do caráter. Nas comédias tristes, o novo mundo não é extraordinário, apenas uma realidade diferente do que o protagonista vivia antes. Por exemplo, em *Barry*, o novo mundo são as aulas de teatro e os amigos feitos lá; em *The Bear*, é o restaurante do falecido irmão; e em *Ted Lasso*, é o AFC Richmond.

Na análise, os elementos de Field (2001) serão aliados aos seguintes: exposição, desenvolvimento, clímax e desenlace, que consiste em uma estrutura básica de análise dramática em ficções seriadas. De acordo com Araújo (2015, p. 61), “a estrutura (exposição – desenvolvimentos – clímax – desenlace) que compõem tais arcos não apenas se repete em cada episódio, mas também se verifica em cada uma das narrativas de longa duração”. Ao final dos episódios, encontra-se um gancho para o episódio seguinte. Cada episódio da primeira

temporada das obras passará por essa decomposição, assim como o arco narrativo da temporada completa de *The Bear*, *Barry* e *Fleabag*.

**Figura 6** - Esquematização da estrutura narrativa seriada contemporânea



Fonte: Elaboração da autora (2025)

O arco emocional do protagonista será observado a partir da proposta de Chamberlain (2016) e Weiland (2016). Começamos por Chamberlain (2016). Field (2001) é fundamental para a autora, pois ela acredita que a maior parte dos filmes se estrutura seguindo o paradigma dos três atos. Em *The Nutshell Technique*, Chamberlain (2016) faz a divisão mais básica da dramaturgia: comédia *versus* tragédia. As duas categorias não são descritas enquanto gêneros e sim como estruturas. A tragédia “[...] é uma história em que o protagonista não consegue superar sua falha e cai da sorte para a má, o que significa que geralmente tem um final triste”<sup>17</sup>, já a comédia “[...] é uma história em que o protagonista consegue superar sua falha, aprender o seu oposto e ver sua fortuna passar de ruim a boa, o que significa que geralmente tem um final feliz”<sup>18</sup> (Chamberlain, 2016, p. 8). Desta forma, a falha a ser ou não corrigida é a maior diferença entre as estruturas<sup>19</sup>. Para que a história faça sentido, a falha cruza com pontos

<sup>17</sup> Original em inglês. Tradução livre: A tragedy is a story where the protagonist fails to overcome a flaw and falls from good fortune to bad, which means it usually has a sad ending.

<sup>18</sup> Original em inglês. Tradução livre: A comedy is a story where the protagonist is able to overcome their flaw and learn its opposite, and the protagonist sees their fortune go from bad to good, which means it usually has a happy ending.

<sup>19</sup> Chamberlain (2016) usa os termos comédia e tragédia aristotélicas para propor arcos em que o personagem se afasta ou não de sua falha. Todavia, pouco sabemos das proposições de Aristóteles sobre o gênero comédia. Segundo Destrée (2010), o que pode-se aferir do texto de *Poética* e de certa forma dos livros *Retórica* e *Ética Nicomaquéia*, é que a comédia é formada pelo riso de um erro ou falha que

específicos da história. Por exemplo, *Barry* está insatisfeito em ser um assassino, então, a trama dá a ele outra opção de carreira, a de ator, a fim de que o mesmo atinja o objetivo de sair da vida do crime, sendo assim, o arco da trama colabora para que o personagem não siga um caminho de tragédia.

De acordo com Chamberlain (2016), o arco cômico possui cinco passos e o personagem vai sofrer uma transformação da falha à força. O primeiro passo é a *set-up want*<sup>20</sup>, ou seja, o que o protagonista deseja na primeira cena (ou primeiras cenas). É o oposto da *crisis*<sup>21</sup> e não necessariamente o que ele mais deseja na vida. O personagem caminha para o *point of no return*<sup>22</sup>, a etapa que vai mudar totalmente a história e empurrar o protagonista para frente. Ele também alcança o que desejou na *set-up want*, mas, junto a isto, recebe o *catch*<sup>23</sup>, algo que ele não quer e testa sua falha. Acaba o ato I. No ato II, o protagonista passa por múltiplas desventuras e decai o máximo na falha até a *crisis*, que é o ponto mais baixo do arco, o oposto da *set-up want* e o final do ato. No ato III, o personagem sai da *crisis* e vai em direção à força, até que chega à *climatic choice*<sup>24</sup>. Nesse ponto, temos o centro do clímax, a reversão da sorte, a decisão mais importante do personagem, uma falsa resolução e a recompensa ao público pela escolha feita. Por fim, o protagonista caminha para o *final step*<sup>25</sup>, em que a força é de vez encontrada, a resolução é completa e ocorre a última cena significativa do personagem.

---

não leva a dor e morte, como no caso da tragédia. O riso pode carregar agressividade, ofensa, desprezo e desdém, não necessariamente é gentil. Ela compartilha com a tragédia das seis partes constitutivas da história (enredo, caráter, reflexão, dicção, canto e espetáculo), como também as características: universalidade, unidade e totalidade. Ainda assim, Aristóteles não produziu um modelo esquemático da comédia, então o proposto por Chamberlain (2016), que faz sentido para análise do roteiro cômico contemporâneo, não é necessariamente aristotélico, mas uma interpretação do pouco que temos da proposta de comédia do filósofo. Por causa disto, não será usado na tese os termos “aristotélicos”, apenas comédia e tragédia.

<sup>20</sup> Original em inglês. Tradução livre: configuração desejada.

<sup>21</sup> Original em inglês. Tradução livre: crise.

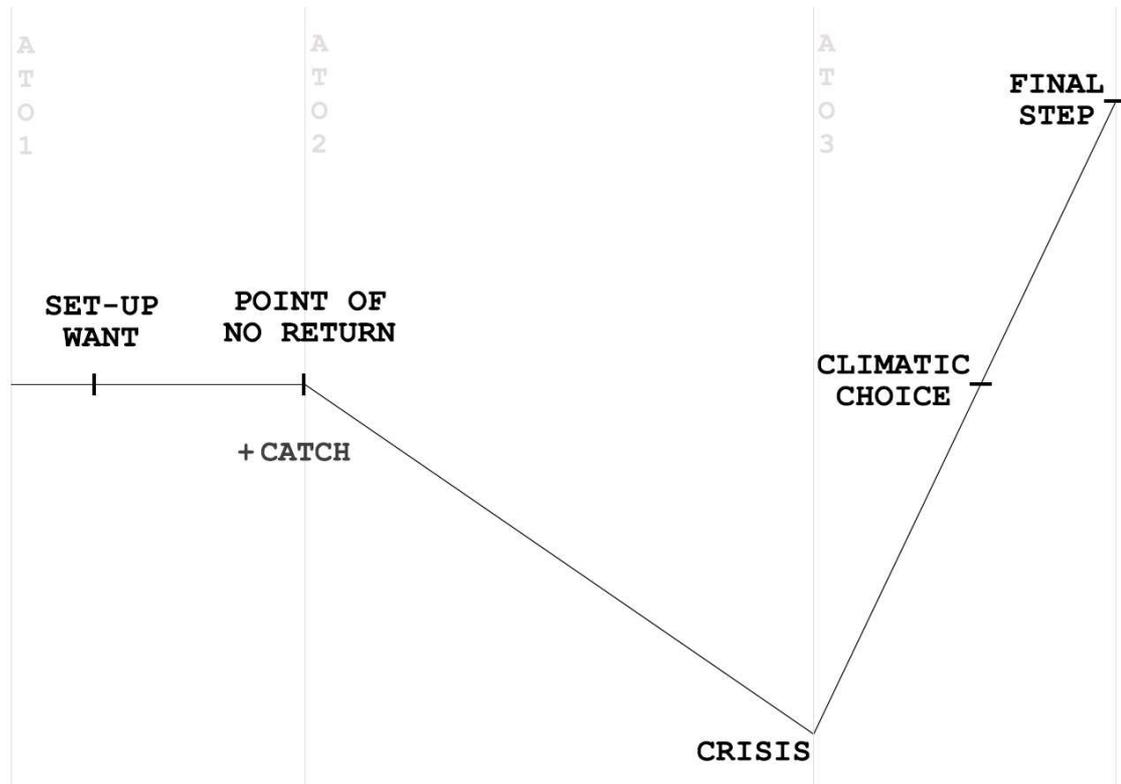
<sup>22</sup> Original em inglês. Tradução livre: ponto de não retorno.

<sup>23</sup> Original em inglês. Tradução livre: armadilha.

<sup>24</sup> Original em inglês. Tradução livre: escolha climática.

<sup>25</sup> Original em inglês. Tradução livre: passo final.

**Figura 7** - Adaptação da esquematização de Chamberlain (2016) para a estrutura da comédia



Fonte: Elaboração da autora (2025)

A estrutura da comédia descrita, usada hoje em diferentes mídias, apresenta um tipo de história em que existe triunfo sobre circunstâncias adversas, resultando em um final feliz. Segundo Booker (2004), um dos princípios da comédia é que:

Quaisquer personagens que se tornaram sombrios porque estão aprisionados em algum estado difícil, divisivo e desamoroso - raiva, ganância, ciúme, astúcia, deslealdade, auto-justificação ou qualquer outra coisa - deve ser suavizado e liberado por algum ato de auto-reconhecimento e uma mudança de coração. Eles devem, na verdade, tornar-se um pessoa 'nova' ou diferente ('volta a si') e se eles não mudarem nesta forma, a única alternativa, [...] é que eles sejam pelo menos mostrados e pagos, por punição ou escárnio geral, para que não possam mais prejudicar os outros. (Booker, 2004, p. 116)<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Original em inglês. Tradução livre: [...] any characters who have become dark because they are imprisoned in some hard, divisive, unloving state - anger, greed, jealousy, shrewishness, disloyalty, self-righteousness or whatever - must be softened and liberated by some act of self-recognition and a change of heart. They must in effect become a 'new' or different person ('come to themselves') and if they do not change in this way, the only alternative, as we shall shortly see, is that they shall at least be shown up and paid out, by punishment or general derision, so they can no longer cause harm to others.

A definição de comédia aqui contemplada se assemelha às perspectivas de Booker (2004) e Chamberlain (2016), em que o personagem não chega ao seu defeito total, antes sobe para a força. O foco da comédia é em defeitos humanos, situações ridículas e/ou absurdas; em alguma medida, o riso será provocado; e a função é de crítica social, reforço ou subversão de normas e alívio emocional, mesmo que fugidio.

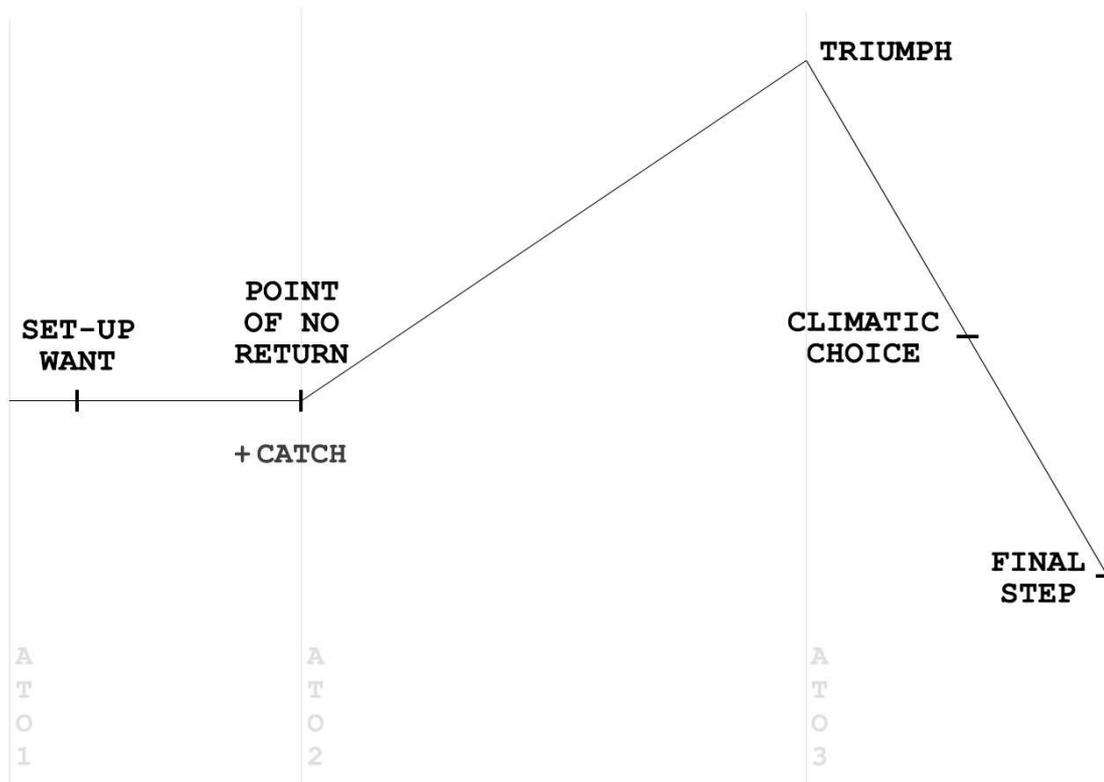
Por mais que a proposta de algumas comédias contemporâneas seja de ser uma ficção complexa, direcionada a um público de nicho no *streaming*, ainda é seguida a premissa básica de um protagonista de comédia que vai procurar a força (Chamberlain, 2016), vai se tornar uma pessoa nova ou será punido, como propõe Booker (2004).

Na tragédia o protagonista tem na *set-up want* a primeira manifestação do *triumph*<sup>27</sup>, mesmo que não esteja em seu ponto mais alto. No *point of no return*, ele também ganha o *catch*, igual na comédia. No ato II, em vez de descer no arco emocional, como ocorre na comédia, o personagem sobe ao seu ponto mais alto, a manifestação final da *set-up want*, o *triumph*. Temos então o final do ato II, cerca de 75% da história, um ponto de virada e início da mudança de sorte de boa para ruim, da força para a falha. No ato III, o personagem cai no arco até a *climatic choice*, em que não consegue se afastar do defeito. Por fim, avança para o *final step*, o segundo movimento em direção à falha, culminando no fracasso. Para que o final trágico convença o público, ele não pode ser dado apenas por azar do personagem, a reversão da sorte é, em grande parte, responsabilidade do *misbehavior* do protagonista.

---

<sup>27</sup> Original em inglês. Tradução livre: triunfo.

**Figura 8** - Adaptação da esquematização de Chamberlain (2016) para a estrutura da tragédia



Fonte: Elaboração da autora (2025)

Já a proposta de Weiland (2016) é de cinco possíveis arcos de personagens, sendo dois positivos, *change* e *flat*, e três negativos, *disillusionment*, *fall* e *corruption*<sup>28</sup>. O *change arc* (positivo) é o mais popular. Resulta no final feliz, em que o protagonista acaba em uma posição interior melhor do que no começo, mesmo que as circunstâncias exteriores estejam contra ele. No início da história, o personagem está insatisfeito e acredita em uma mentira. Ao longo da trama, é forçado a se desafiar e passa por mudanças de prioridades. No fim, cresce pessoalmente, resolve as angústias internas (e talvez antagonistas externos) e rejeita a mentira. O personagem quer algo externo e tenta superar o vazio interior com objetivos externos, mas o que ele precisa é a verdade, que adquire de forma inconsciente e depois consciente. Por sua vez, o arco *flat* (positivo) é sobre um personagem que não muda o seu interior, ele já começa a trama acreditando na verdade e ao fim a usa para superar a mentira do mundo. Sendo assim, não é o que ocorre no exterior que vai mudar o personagem (*change arc*), e sim o personagem que muda o mundo ao redor.

Nos arcos negativos vemos que nem todos os finais são felizes, pois o protagonista vai terminar em um local pior do que começou e arrastar outros com ele. No arco *disillusionment*,

<sup>28</sup> Original em inglês. Tradução livre: mudança, plano, desilusão, queda e corrupção.

o personagem começa a trama acreditando na mentira, que auxilia na felicidade do personagem, só que o deixa mal equipado para lidar com o mundo. Ao descobrir uma verdade difícil, o protagonista é desiludido em vez de fortalecido. No arco *fall*, o personagem também começa acreditando na mentira, mas rejeita as chances de crescer com a verdade e cai devido à sua desmedida. Desta maneira, “sua história termina em insanidade, imoralidade opressiva ou morte.” (Weiland, 2016, p. 145)<sup>29</sup>. Por fim, no arco *corruption*, o personagem começa a trama vendo a verdade, mas é deslumbrado pela mentira, como o nome diz, é corrompido. Ele tem potencial para o bem, mas opta pela escuridão. Consumido pelo o que quer, o protagonista deixa o mundo pior do que no começo da história, mas pode existir uma nova esperança ao final da trama. Em *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) vemos um *corruption arc*, pois Walter White é bom, mas atraído por um orgulhoso desejo inicial de deixar uma herança para a família, abraça a mentira e rejeita a verdade. Os arcos negativos de Weiland (2016) se assemelham à trajetória da tragédia de Chamberlain (2016).

Ao pensar em uma ficção seriada contemporânea, percebe-se que um só tipo de arco não dá conta da história como um todo. Existe um arco principal do personagem, todavia ele passa por outros pequenos fios emocionais ao longo da trama que podem ser episódicos ou não. No caso de *Barry*, a quarta temporada da história é finalizada com uma redenção do protagonista, ele alcança a maturidade e está pronto para se entregar à polícia, mas é assassinado. Sendo assim, o arco emocional termina em cima. Só que, durante as quatro temporadas, passamos por momentos de queda, em que Barry muda para pior por causa de suas más decisões. Sendo assim, esses serão os aportes utilizados para análise do plano de conteúdo, sempre pensando no arco da trama e do protagonista. Ao discorrer sobre o protagonista, será citado sobre sua construção a partir da perspectiva de estrutura óssea (Egri, 2011), em que os personagens apresentam aspectos fisiológicos, sociológicos e psicológicos.

No plano de expressão, procura-se analisar a produção de sentido gerada a partir dos recursos técnicos-expressivos de um produto audiovisual, que são: ambientação, fotografia, edição e trilha. Segundo Borges et al.,

Isso pode ser percebido por meio da encenação, que mobiliza a ambientação, a fotografia, a edição e a trilha sonora por meio dos seguintes códigos: visuais (planos e enquadramentos, iluminação, cenário, modo de atuação do elenco, figurinos e maquiagem, qualidade técnica da imagem); sonoros (tipos de áudio, qualidade técnica do áudio); sintáticos (edição, ritmo do programa) e gráficos (vinhetas e grafismos). (Borges et al., 2022, p. 15)

---

<sup>29</sup> Original em inglês. Tradução livre: His story will end in insanity, oppressive immorality, or death.

Os aspectos do plano de expressão são vistos no tópico referente ao tom e estilo. Como suporte para análise, são usados os textos de Duarte (2004; 2007; 2008), Bordwell (2008), Butler (2010) e Bordwell e Thompson (2013).

Duarte (2004; 2007; 2008) trabalha com o dispositivo sintático-semântico chamado tonalização do discurso, que em nosso campo de pesquisa, os Estudos de Televisão, diz respeito à conferência do tom ao discurso televisual, entendendo como tom o modo de exposição do discurso, dando conta da passagem entre efeitos de sentido visados e produzidos. De acordo com a autora, o tom é um “modo de dizer” proposto pela obra, o ponto de vista que o programa almeja ser reconhecido. A proposta de Duarte (2004; 2007; 2008) se baseia em Jost (2003), em que o autor evidencia que o tom é o que distingue as ficções de diferentes emissoras. Para François Jost, o tom é entendido como as inflexões conferidas à realidade representada, ou seja, a maneira como o discurso orienta o espectador a interpretar o conteúdo, se de forma séria, humorística, irônica, entre outras. O tom, junto com o plano de realidade<sup>30</sup> e o regime de crença<sup>31</sup>, compõe a “promessa” feita ao espectador, que se expressa no nome do subgênero.

O tom é pensado conforme a promessa que os produtores têm para a obra, é tanto que ele está presente como elemento estruturante das bíblias de série (Silva; Oliveira, 2021), o documento que é apresentado nas rodadas de negócio para venda de uma obra seriada e serve como guia futuro para desenvolvimento da mesma. Nas bíblias, o tom e o estilo aparecem como modalizadores adjetivos do gênero, por exemplo, em uma comédia dramática, o gênero é a comédia e o tom seria “dramática”. Na bíblia da série *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* (BBC America, 2016-2017), o tom é exposto desde a primeira frase da bíblia pela forma que a narração é feita, em primeira pessoa, caracterizando o protagonista da ficção, Dirk Gently. Na seção de tom, é proposto que “apesar de divertido, não é um show “pateta” e tem bastante ação, afinal, os personagens nunca estarão seguros” (Silva; Oliveira, 2021, p. 123). Temos, então, o acento da obra, a atmosfera da trama, um modo de expressão, o “*mood*”. Desta maneira, estamos lidando com uma categoria analítica mais subjetiva que as outras, logo, mais difícil de obtenção de resultados.

Além das características expostas, o tom principal de um texto televisivo pressupõe mais tons ao redor e se dirige ao meio social. Por possuir outros tons, implica movimentos de modulação e gradação, sendo os de modulação as passagens do tom principal aos

---

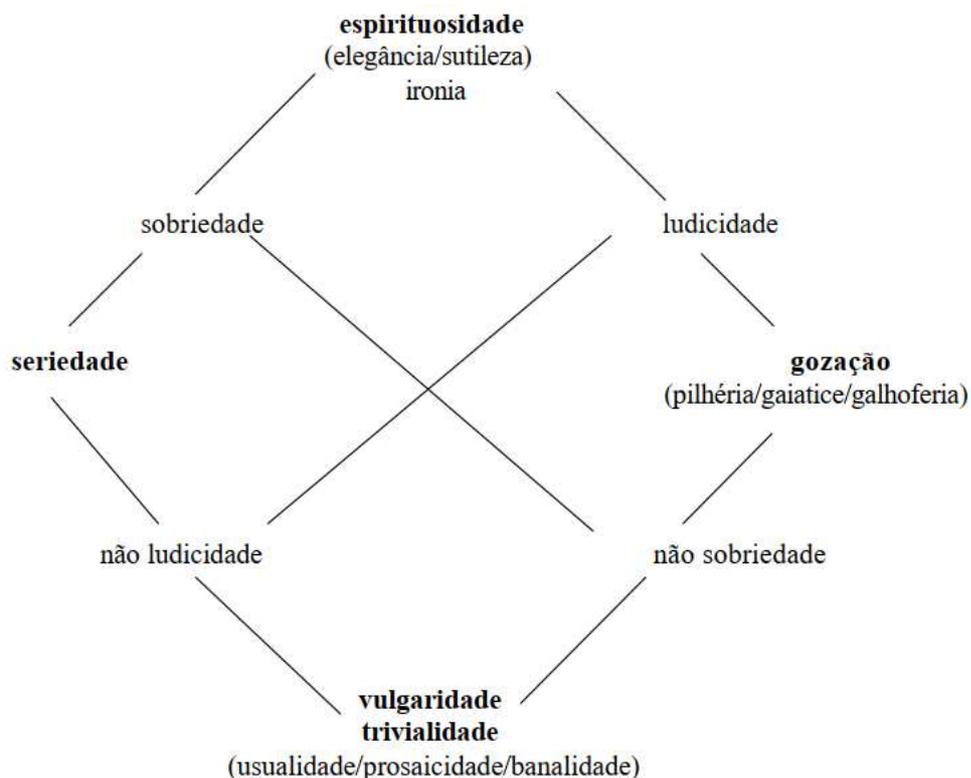
<sup>30</sup> O plano de realidade se refere ao nível ou camada de realidade que o discurso televisivo mobiliza.

<sup>31</sup> O regime de crença é a disposição que o programa espera do espectador em relação à validade do que está sendo apresentado.

correlacionados e os de gradação referentes à ênfase dada a um determinado tom. Como é destinado a um público cativo, supõe que o espectador seja capaz de reconhecer o tom que é explanado. A manifestação deste tom é pensada de forma criteriosa, pois fará com que o espectador se torne envolvido pelo programa e participe do jogo de interação proposto pelos produtores, como um cúmplice dos enunciadores (Duarte, 2004; 2007; 2008). Assim sendo, a forma como a equipe de produção pretende manifestar o discurso é estratégica, levando em consideração o sensitivo, o cognitivo e as condições de produção e significação da obra. A proposição do tom é pensada a fim de harmonizar o tema, o gênero do programa, o nicho de público escolhido e o tipo de interação com esse público.

As categorias tonais são amplas, como: disposição (seriedade e humor), inflexão (suavidade e aspereza), espessura (superficialidade e profundidade), intensidade (força e fraqueza), matiz (frieza e calorosidade), entonação (altura e baixo), peso (leveza e densidade, gravidade e agudez), entre outras. Ainda segundo Duarte (2004; 2007; 2008), os tons principais das obras televisivas se concentram na categoria disposição, em que é trabalhado de forma opositiva a sobriedade e a ludicidade, através dos eixos semânticos seriedade, gozação, espirituosidade e prosaicidade, como a autora traz na esquematização abaixo.

**Figura 9** - Articulação da categoria Disposição



**Fonte:** Duarte (2004)

A disposição (categoria tonal) foi usada por Duarte (2004) para analisar o tom presente na *sitcom* brasileira *Os Normais*. A autora apreende as modulações e gradações dos pólos opostos ‘seriedade’ e ‘humor’, sendo a seriedade o modo de expressão do tom sóbrio e o humor com traços de ludicidade, malícia e descontração. Segundo Duarte (2004), as temáticas apresentadas na ficção são sérias, mas o tratamento delas é lúdico. A tristeza e o humor se moldam na disposição.

A série recorre sistemática e reiteradamente à estratégia de lançar mão de situações tragicômicas, piadas e pequenas ironias aliadas à discussão de questões existenciais, à exposição delicada e sutil de fragilidades, sentimentos e mazelas bem conhecidas dos seres humanos. Essa oscilação certamente concorre para a definição de sua tonalidade. (Duarte, 2004, p. 5)

Ao trabalhar com essa oposição, é concluído que *Os Normais*, em sua crítica do cotidiano, apresenta uma tonalização oscilante, dupla e dúbia. Certamente é uma forma interessante de pensar o tom das comédias contemporâneas e como o humor e tristeza são evocados.

O tom apresenta uma estrutura dissipativa e difícil de apreender. Na perspectiva discursiva, está relacionado à configuração de atores, do tempo, ao espaço e à narrativa. No que se refere ao nível textual, busca no conteúdo traços expressivos que o exteriorize. Ainda de acordo com Duarte, os tons:

[...] não se dão imediatamente a ver: encontram sua forma de expressão em estruturas dissipativas de diferentes níveis, ligando-se aos subgêneros e formatos, à harmonização de cores, formas e sons, ao jogo de câmeras e edição, aos registros de língua, ao guarda-roupa, cenário, encenação. (Duarte, 2007, p. 10)

Percebe-se, assim, que o tom está associado aos aspectos estilísticos. Desta forma, as categorias tom e estilo andam juntas. As escolhas estilísticas, como o cenário, figurino, disposição de atores, banda sonora, etc., se pautam nas combinações tonais. O contrário também ocorre, ou seja, a combinatória tonal pretendida é um reflexo dos aspectos estilísticos da obra. Os dois juntos, tom e estilo, estão associados ao tipo de sensação que se quer causar no espectador.

Ao analisar as *sitcoms*, Duarte (2004; 2007; 2008) propõe que elas ganham força pela caracterização dos personagens, maquiagem, figurino, cenários, *scores* e falas feitas em linguagem coloquial, prosaica e permeadas por palavões. Junto a isso, apresentam uma estética televisiva com muitos cortes, planos fechados, planos e contraplanos e ritmo acelerado.

Já Bordwell (2008), Butler (2010) e Bordwell e Thompson (2013) são aportes para análise do estilo no que diz respeito à composição cênica, a fim de desvelar as funções dos sintagmas estilísticos dentro dos objetos. Desta forma, estilo televisivo segue a proposta de Butler (2010), ou seja, pode ser entendido como padrões técnicos de imagens e sons que possuem funções na trama. Ainda de acordo com o autor, “[...] todos os textos de televisão contêm estilo. Estilo em sua textura, a sua superfície, a teia que une seus significantes e através dos quais suas expressões são comunicadas” (Butler, 2010, p. 15)<sup>32</sup>.

Com a quantidade de programas e mídias disponíveis no contemporâneo, o estilo serve como um combate à distração, sendo usado como uma forma de “diferenciar as identidades da marca”<sup>33</sup> (Butler, 2010, p. 14). Nos objetos vemos isso com clareza. O estilo de uma *sitcom* gravada em teleteatro, é diferente do que é encontrado nos *mockumentaries*, que também é diferente dos *cartoons*, e que claramente se diferenciam das dramédias contemporâneas. Assim, o estilo atua na distinção do programa e como estratégia para fidelizar o público.

Segundo Butler (2010), o estilo deve ser trabalhado a partir da análise descritiva e funcional, em que a primeira vai se ater aos elementos sonoros e visuais do sintagma televisual e a segunda na construção de sentido do texto televisivo, que pode ser percebido a partir das funções denotativa, expressiva, simbólica, recapitulativa, persuasiva, interpelativa, entre outras. A descrição não deve ocorrer replicando cada *frame*, isso seria desnecessário, mas com objetivo de aprofundar a análise e dependendo do contexto que o pesquisador deseja pontuar, pois até no momento de descrever existem escolhas feitas por parte do analista. O analista se responsabiliza por observar o funcionamento dos padrões estilísticos e suas operações entre os objetos.

Na tradição das análises cinematográficas, o estilo é associado à comparação entre diferentes obras de um mesmo autor. Butler (2010) afirma que é complicado seguir essa lógica na tevê, pois é raro que apenas o diretor controle o visual de um programa. Com isso, alguns pesquisadores do tema têm se frustrado em procurar o estilo na televisão. Talvez esse emblema tenha mudado com a ascensão da figura do *showrunner*, que normalmente é “[...] o produtor executivo e, muitas vezes, o roteirista principal de uma série e tem a particularidade de se envolver com todos os aspectos do produto” (Castellano; Meimaridis, 2018, p. 196), só que não pode-se ignorar que a produção da ficção seriada ainda acontece de forma coletiva, principalmente na construção dos arcos que ocorre na sala de roteiristas.

---

<sup>32</sup> Original em inglês. Tradução livre: [...] all television texts contain style. Style in their texture, their surface, the web holds together their signifiers and through which their signifieds are communicated.

<sup>33</sup> Original em inglês. Tradução livre: style is then used to help differentiate brand identities.

Para Picado e Souza (2018), o estilo televisivo pode ser percebido de duas formas, nos processos sociais da autoria (definição de agentes responsáveis e das dinâmicas sociais de reconhecimento) e nas gramáticas textuais dos formatos seriados (texto e encenação). Nesta tese, a segunda vertente é utilizada, até porque as obras possuem equipes de autoria e temas diferentes, o que as une é a estrutura e a nuance de tristeza no gênero cômico.

A perspectiva de Bordwell e Thompson (2013, p. 204) sobre estilo é similar. Os autores propõem que “cada filme desenvolve técnicas específicas de forma padronizada. Esse uso unificado, desenvolvido e significativo de determinadas escolhas técnicas é o que chamaremos de estilo.” Como o livro *Figuras Traçadas na Luz* de Bordwell (2008) inspirou Jeremy Butler (2010), era esperado que isso ocorresse. Além da combinação de técnicas, também é resultado de limitações históricas, contexto sociocultural e escolhas deliberadas por parte da equipe produtiva. Em suma, estilo é entendido como padrões técnicos deliberadamente escolhidos que possuem funções na trama ou uma textura tangível de uma obra audiovisual que une os significantes e está inserida em um contexto sociocultural de produção.

Com padrões técnicos, Bordwell e Thompson (2013) se referem à *mise-en-scène*, cinematografia, montagem e som. A *mise-en-scène* e a cinematografia são técnicas relacionadas às tomadas de cena. De acordo com Bordwell (2008) e Bordwell e Thompson (2013), a análise da *mise-en-scène* (“pôr em cena”), conhecida também como encenação, inclui o cenário, iluminação, figurino, maquiagem e comportamento dos personagens. Para os autores, somos afetados pela *mise-en-scène* ao assistir um filme, mas não a percebemos, visto que a atenção do espectador é comumente direcionada aos outros elementos de um filme. Este elemento do estilo pode ser usado a fim de criar a impressão de realismo, exagero cômico, terror sobrenatural, entre outros. Já a cinematografia é associada ao movimento das imagens, como a cena é gravada, não apenas o que é filmado. Envolve os aspectos fotográficos do plano, o enquadramento e a duração do plano. A montagem diz respeito à relação entre planos para atingir o objetivo da obra e o som vai agir na síncrese com a imagem para enriquecer a história. Como entender o estilo compreende muitos aspectos e o fenômeno das comédias tristes envolve um *corpus* extenso, o estilo vai ser observado a partir de pontos nodais (Pucci Jr., 2014) de algumas obras.

Bordwell e Thompson (2013) sugerem quatro passos gerais para análise do estilo, que são: (1) Determinar a estrutura organizacional, (2) Identificar as técnicas proeminentemente usadas, (3) Determinar os padrões de técnicas e (4) Propor funções para as técnicas proeminentes e os padrões que elas formam. Tais passos não aparecerão por tópicos, mas serão importantes na hora da análise. O primeiro passo diz respeito ao que será feito na análise dos

arcos, como as obras são compostas, e por isso esta seção vem primeiro. No segundo passo, devem ser identificadas técnicas proeminentes que são utilizadas, como cor, iluminação, enquadramento, cortes, etc., dependendo do propósito do analista. No terceiro passo, as técnicas já identificadas são organizadas em padrões, e por fim, no quarto passo, a proposição das funções do que já foi destacado. Tudo isto será detalhado neste capítulo.

O capítulo 2 não é o único com análises, visto que no capítulo 3 é apresentado a parte teórica do humor de qualidade e análise do mesmo. Para analisar o humor de qualidade, serão usados os indicadores da mensagem audiovisual anteriormente citados. Desta maneira, fecha-se a análise da criação, seguindo a metodologia base para a tese que é a de Borges et al. (2022). Finalmente, os objetivos específicos deste capítulo analítico são: analisar um conjunto de ficções cômicas que possuem um arco de tristeza para examinar os elementos estéticos das obras e suas respectivas funções dramáticas e diferenciar a comédia triste da dramédia e das comédias tradicionais.

### 3.1 ARCOS DAS TRAMAS E DOS PERSONAGENS

#### 3.1.1 Comédias tristes e seus episódios pilotos

Como exposto, a expansão das comédias tristes tem um prelúdio em *Louie*, que narra a história de um comediante divorciado na faixa dos quarenta anos com duas filhas pequenas. É baseada em *Lucky Louie* (HBO, 2006), *sitcom* familiar em que o personagem ainda estava casado. Com apenas uma temporada, *Lucky Louie* traz as temáticas do racismo e estrutura familiar sem seguir uma linha defensora dos direitos humanos de forma tradicional, como no episódio piloto em que Louie confessa que só quer a amizade do vizinho para ter um amigo negro. Em *Louie*, de 2010, essas questões voltam e novamente, os assuntos são abordados sem reverência, pois essa é a personalidade do personagem, ou talvez do próprio ator, visto que é uma série autoral, ou semi-autobiográfica (Pinho, 2011).

Na exposição de *Pilot (Louie, T1E1)*<sup>34</sup>, acompanhamos o *stand-up comedy* de Louie C.K., com seu humor autodepreciativo sobre envelhecer e ser pai solteiro. A narrativa é intercalada com sua vida privada, e vemos Louie se voluntariando para ser acompanhante em uma excursão escolar da filha. Isso introduz os principais elementos da série: sua carreira como comediante e a relação com suas filhas. No desenvolvimento, a excursão escolar traz uma série de interações constrangedoras entre Louie e outras crianças, além de mostrar como ele lida com

---

<sup>34</sup> Original em inglês. Tradução livre: Piloto.

situações absurdas, mantendo seu estilo de humor seco. Após isto, Louie tem um encontro com uma mulher que conhece através de um serviço de namoro, revelando seu desconforto com a vida amorosa pós-divórcio. O clímax ocorre no final do encontro, quando a mulher, de forma inesperada, o abandona abruptamente ao embarcar em um helicóptero desconhecido. Essa cena bizarra e exagerada subverte as expectativas de Louie (e dos espectadores), mostrando a natureza imprevisível e caótica de sua vida pessoal. No desenlace, Louie retorna ao palco de *stand-up*, refletindo sobre o absurdo de sua experiência e a incerteza das relações humanas. Isso fecha o ciclo do episódio, que começa e termina com o humor de Louie em torno de suas frustrações, solidão e tentativas falhas de se conectar com outras pessoas. Essa volta ao *stand-up* reforça a estrutura da série, em que a vida cotidiana e a comédia se entrelaçam. No arco do protagonista, o vemos chegar à *crisis* e ter dificuldade de sair da falha em direção à força.

O discurso que o personagem profere em seu *show* de *stand-up* no episódio piloto acentua não só esta obra, mas a comédia triste em geral:

Não é legal ser solteiro aos 41. Eu fui casado por 10 anos, sou divorciado, tenho duas filhas. É difícil recomeçar após o casamento. É bem difícil olhar para alguém e pensar: “talvez algo legal vai acontecer”. Você não pensa. Conheço muito sobre a vida para ter algum otimismo, porque mesmo se for legal, um dia será uma merda. Se você sorri para alguém e ela sorri de volta, acabou de decidir que uma merda vai acontecer. Poderá ter uns dois encontros legais, mas aí ela parará de retornar as ligações e será uma merda. Ou vocês durarão um bom tempo e ela fará sexo com um amigo seu ou você fará com um dela e isso será uma merda. Ou se casarão, e não funcionará, e vocês se separarão, e terá que dividir os amigos e dinheiro, é horrível. Ou conhecerá a pessoa perfeita a quem amará eternamente e vocês não vão discutir, vão envelhecer juntos e vocês terão filhos, e aí vão ficar velhos e ela vai morrer. Este é o melhor cenário, você vai perder sua melhor amiga e irá para casa do D'Agostino's<sup>35</sup> com sacolas pesadas todo dia e esperará a sua vez de ser um nada também. (*Louie*, T1E1, 10'5'')<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Bar e pizzaria estadunidense.

<sup>36</sup> Original em inglês. Tradução livre: It's not fun to be single at 41. I was married for ten years. I'm divorced, I got two children. It's hard to start again after a marriage. It's hard to really, like, look at somebody and go, “Hey, maybe something nice will happen”, you just don't... I know too much about life to have any optimism, because I know even if it's nice, it's going to lead to shit. I know that if you smile at somebody and they smile back, you've just decided that something shitty is going to happen. You might have a nice couple of dates, but then she'll stop calling you back and that'll feel shitty. Or you'll date for a long time and then she'll have sex with one of your friends, or you will with one of hers, and that'll be shitty. Or you'll get married, and it won't work out and you'll get divorced and split your friends and money and that's horrible, or you'll meet the perfect person who you love infinitely, and you even argue well and you grow together and you have children, and then you get old together and then she's gonna die. That's the best-case scenario, is that you're gonna lose your best friend and then just walk home from D'Agostino's with heavy bags every day and wait for your turn to be nothing also.

Louie é um personagem solitário e com pouco traquejo social. Ao buscar encontrar sentido para a existência, acaba se afundando em sua própria *hybris*, mas mesmo quebrado, seja por ele mesmo ou pela vida, continua tentando ser uma boa pessoa. Ele se considera mau, pois acredita que enquanto pessoas morrem de fome, uma parte da população, que o enquadra, prefere estar usufruindo de seu carro caro. O personagem verbaliza: “este sou quem eu sou, sou um homem real” (*Louie*, T1E1, 19’04’’). Em relação à sua estrutura óssea (Egri, 2011), Louie é um homem branco na faixa dos quarenta e cinco anos, quase careca, acima do peso, de classe média alta, introvertido, frustrado, pessimista e com vida sexual ativa (a vida amorosa é um assunto crucial na trama).

Ao decorrer das próximas páginas, ficará mais claro que os personagens de comédias tristes são pessoas medianas, nem incrivelmente boas, nem totalmente maléficas, apenas seres quebrados que continuam tentando. Em *Louie*, seguimos os passos cotidianos do protagonista, que se envolve em problemas constrangedores que nem sempre sabemos o fim, como em *Seinfeld*, só que mais pessimista.

*Master of None* é uma série que conta a história de Dev (Aziz Ansari), um ator indiano na faixa dos trinta anos vivendo experiências românticas e profissionais em Nova Iorque. Os personagens recorrentes são: Rachel Silva (Noël Wells), que é o seu par romântico, e seus amigos Arnold (Eric Wareheim), Brian (Kelvin Yu) e Denise (Lena Waithe). Criada por Aziz Ansari e Alan Yang em 2015, apresenta três temporadas. Assim como *Louie*, cada episódio da obra traz um tema sobre a vida do protagonista, pelo menos na primeira e segunda temporada, visto que na terceira o foco recai sobre Denise. Sendo assim, em termos de estrutura, temos uma ficção procedural com o arco longo das relações amorosas de Dev. É uma estrutura menos folhetesca do que *Barry*, *The Bear*, *Fleabag* e as outras comédias tristes da década de 2020.

A proposta de *Master of None* é tratar sobre a vida ordinária de um jovem adulto contemporâneo que busca felicidade, mas está perdido, é um mestre de ninguém. O que Dev quer é ser bem sucedido na carreira e na vida amorosa, mas precisa de propósito e responsabilidade. Por ter muitas opções, vive em dúvida do que fazer na vida, qual carreira seguir, se tal pessoa é a certa para casar ou até em qual restaurante comer, já que existem muitos abertos. Esses sintomas do contemporâneo são agravados na série com o uso de aplicativos de *smartphones* e redes sociais digitais, o que aproxima a ficção da realidade. O dia a dia é exposto de maneira tragicômica.

Em relação à estrutura óssea do personagem (Egri, 2011), Dev é um ator indiano na faixa dos trinta anos, baixo, com olhos castanhos, bem vestido, sem deformidades ou doenças,

de classe média alta, extrovertido, mulçumano não praticante e com vida sexual ativa (a vida amorosa é um assunto crucial na trama).

No episódio piloto de *Master of None, Plan B (Master of None, T1E1)*<sup>37</sup>, entendemos a configuração da temporada. No ato I, Dev está em um encontro casual com Rachel, pois se conheceram naquela noite. Ele percebe que o preservativo usado está furado e fica nervoso. Os dois pesquisam no Google se ela pode engravidar e Dev chama um Uber para irem à farmácia comprar uma pílula de anticoncepção de emergência. Após este evento, só vemos Rachel de novo no terceiro episódio da temporada, *Hot Ticket (Master of None, T1E3)*<sup>38</sup>. Ainda no primeiro ato, conhecemos os personagens coadjuvantes e que Dev não deseja ter filhos. Dev e Arnold precisam comprar um presente para o aniversário do filho de Kyle (David Ebert), um amigo em comum, e em uma loja de brinquedos Dev encontra Claire, uma ex-namorada, comprando presentes para o filho. No ato II, Dev se questiona se quer ou não formar uma família. A fim de uma resposta, o protagonista conversa com Kyle e este o estimula dizendo que agora que é pai sua vida faz sentido. Para tensionar suas decisões, a trama dá a oportunidade de Dev levar os filhos de uma amiga, Amanda (Maria Dizzia), ao parque. No *midpoint*, Dev brinca com as crianças no balanço. No ato III, Dev leva as crianças à casa de Kyle e retorna a conversa com o amigo sobre ter uma família. O amigo diz que estava mentindo e que está quase se divorciando. No clímax, as crianças que Dev cuidou fazem um sanduíche nada apetitoso para ele e Amanda, e dizem como aquele dia foi importante. Amanda prefere comer o sanduíche das crianças, mas Dev escolhe o sanduíche de um restaurante que tinha sido pedido. Esta é a trama que abre a temporada e nela vemos a configuração do protagonista, os coadjuvantes que vão crescer nos outros episódios, a estrutura da obra e os tipos de temáticas a serem abordadas.

Pensando na estrutura “exposição - desenvolvimento - clímax - desenlace”, percebe-se que a tensão aumenta no decorrer da história, pois Dev se questiona cada vez mais sobre ter filhos ou não, sendo assim, o arco da trama sobe. Na exposição temos a apresentação dos personagens e o conflito que vai disparar a história do episódio, o preservativo furado. No desenvolvimento, Dev vai ao aniversário do filho de Kyle e passa tempo com os filhos de Amanda. No clímax, toma a decisão se quer construir uma família ou não, ou seja, escolhe entre o sanduíche feito pelas crianças ou o do restaurante. No desenlace, Dev come os sanduíches do restaurante, tanto o dele quanto o de Amanda.

---

<sup>37</sup> Original em inglês. Tradução livre: Plano B.

<sup>38</sup> Original em inglês. Tradução livre: Programa Quente.

Ao analisar o arco do protagonista, seguindo os passos de Chamberlain (2016), afere-se que internamente Dev cai em seus medos. Sua *crisis* ocorre ao conversar com Kyle sobre o divórcio, pois aflora o medo de não conseguir cuidar de uma criança. Na *climatic choice*, Dev prefere o sanduíche do restaurante, não conseguindo ir da falha para força e avançar para o *final step*. O permanecer na falha serve como gancho para o episódio seguinte. Se Dev tivesse escolhido o sanduíche das crianças, estaria optando por ter uma família e uma vida já definida, ou seja, a série iria acabar, não conseguiríamos acompanhar as desventuras de um jovem emocionalmente conflituoso em Nova Iorque. Desta forma, por enquanto que a história se intensifica e o arco da trama sobe, o arco de Dev cai, ele entra em *crisis*.

Em *Shrinking*, obra criada por Bill Lawrence, Jason Segel e Brett Goldstein, e lançada em 2023 pela Apple TV+, acompanhamos a história de Jimmy Laird (Jason Segel), um terapeuta em luto pela morte da esposa que rompe com o código de ética da psicologia ao dizer o que pensa aos pacientes e guiá-los por caminhos não tradicionais. No episódio piloto, *Coin Flip* (*Shrinking*, T1E1)<sup>39</sup>, o arco do protagonista é de uma tragédia (Chamberlain, 2016), em que ele chega ao ponto alto (*triumph*) quando a intromissão que teve na vida dos pacientes dá bom resultado. A paciente Grace (Heidi Gardner) se separa do marido que a abusava emocionalmente e o paciente Sean (Luke Tennie), que tem problemas com raiva, não bate em quem o chateia na rua. Ao mesmo tempo, Jimmy procura se aproximar da filha adolescente, Alice (Lukita Maxwell), com quem não conversa desde o falecimento da esposa. Ao final do episódio, as consequências dos seus atos o fazem cair, pois ele é agredido pelo esposo de Grace e Sean volta a agir com violência. Todavia, mesmo que o arco de *Coin Flip* seja trágico, o arco da temporada é cômico, pois com o passar dos episódios, Jimmy entra em uma crise profunda e termina a temporada se afastando da falha e indo em direção à força. Na cena final da primeira temporada, o protagonista está dançando alegre com sua filha. Como gancho para a próxima temporada, temos a doença do seu chefe, Dr. Paul Rhoades (Harrison Ford), e o romance com a colega de trabalho e melhor amiga de sua ex-esposa, Gaby (Jessica Williams).

Interessante perceber também que não é porque o arco emocional de Jimmy em um episódio segue a trajetória de tragédia segundo Chamberlain (2016) que todos seguirão, pois no segundo episódio da temporada, *Fortress of Solitude* (*Shrinking*, T1E2)<sup>40</sup>, Jimmy chega à crise bebendo uísque em uma caneca natalina. Desta forma, quando o protagonista começa o episódio com emoções muito abaladas, como em *Coin Flip*, a trama o guia ao *triumph*. Quando ele inicia

---

<sup>39</sup> Original em inglês. Tradução livre: Cara ou Coroa.

<sup>40</sup> Original em inglês. Tradução livre: Fortaleza da Solidão.

o episódio um pouco melhor, a trama o leva à *crisis*. É como uma corda tensionada até o máximo, que quando solta volta ao normal. A narrativa vai trabalhar assim, tensionando e soltando os personagens.

Sobre o mundo ficcional, temos o mesmo que ocorre em *Master of None* e *Louie*, um universo contemporâneo, neste caso, em um bairro suburbano dos Estados Unidos. As questões midiáticas e o uso do *smartphone* permeiam a série. Jimmy também se encontra perdido, mas diferente de Dev, é devido a uma situação pontual, o falecimento da esposa. Colabora o fato de que Jimmy é um personagem mais velho, por volta dos quarenta e cinco anos, então não está na crise dos trinta como Dev. Pensando na estrutura óssea (Egri, 2011), é um homem branco, alto, com olhos claros, postura ereta, sem deformidades ou doenças, de classe média alta, aparentemente sem religião, extrovertido, frustrado e tentando, dia após dia, superar sua dor. A máxima de personagens quebrados que continuam tentando, persiste.

*Ted Lasso* é uma série estadunidense da Apple TV+ criada por Bill Lawrence em 2020. É inspirada em um personagem com o mesmo nome que o ator principal, Jason Sudeikis, interpretou pela primeira vez em uma série de comerciais feitos para a cobertura da Premier League pela NBC Sports. Conta a história de um treinador de futebol americano, Ted Lasso (Jason Sudeikis), que se muda de Kansas (Estados Unidos) para Richmond (Europa) a fim de treinar o time de futebol de lá, o Association Football Club Richmond (AFC Richmond). Na nova cidade, Ted enfrenta as dificuldades de gerir os jogadores do AFC Richmond, que não lhe dão credibilidade, entender as regras do novo esporte, a cultura do local, lidar com a saudade da família (esposa e filho) e um iminente divórcio. É uma série que segue a linha novelesca, com arco longo e tramas ladeadas, e foi bem recebida pelo público e pela crítica, possuindo diversas premiações.

Os personagens principais são: Ted Lasso, um animado e positivo treinador de futebol americano que sofre com transtorno do pânico; treinador Beard (Brendan Hunt), amigo leal de Ted, viaja para Europa com ele); e Rebecca Welton (Hannah Waddingham), a nova coordenadora do AFC Richmond, time que era de seu ex-esposo. Ela busca se vingar do antigo companheiro por tê-la traído contratando Ted Lasso, que entende apenas de futebol americano; Jamie Tartt (Phil Dunster), jogador egocêntrico do AFC Richmond; Roy Kent (Brett Goldstein), o antigo astro do AFC Richmond; Nathan Shelley (Nick Mohammed), roupeiro do AFC Richmond, que Ted Lasso promove a treinador; Keeley Jones (Juno Temple), relações públicas do AFC Richmond e namorada de Tartt; e Leslie Higgins (Jeremy Swift), braço direito de Rebecca.

Pelas descrições dos personagens, percebe-se que é uma série que vai ter o trabalho, no caso, o time AFC Richmond, como mediador inicial das relações. Mas, apesar de se passar em um local de trabalho, os conflitos giram mais em torno da vida privada e relações interpessoais dos personagens do que propriamente o trabalho.

Em relação à estrutura óssea (Egri, 2011), Ted Lasso é um homem branco, alto, de cabelos, bigode e olhos castanhos. Vem de uma família amorosa, é casado (mas a esposa pede o divórcio na primeira temporada) e tem um filho. É de classe média, não menciona sobre religião. Tem humor otimista e é entusiasmado, procurando sempre ver o lado bom das coisas. Às vezes, positivo demais. É prestativo, gentil e bom líder. Sofre com transtorno do pânico e em seus momentos sozinhos demonstra tristeza profunda, sendo o divórcio uma das grandes causas. Acredita na mentira de que não vai sobreviver no pós-divórcio e será infeliz, esquecendo que não depende de casamento para tal felicidade. Deseja a família com ele, mas precisa se aceitar e se amar.

No primeiro episódio de *Ted Lasso, Pilot (Ted Lasso, T1E1)*<sup>41</sup> temos a apresentação de personagens recorrentes e o conflito da primeira temporada. No ato 1, conhecemos Rebecca, que acabou de se divorciar e ficou com o AFC Richmond como bem. Ela também demite o técnico misógino do time. O jornal televisivo fala da contratação do técnico que conseguiu o primeiro título nacional de futebol americano, Ted Lasso, e mostra uma dança embaraçosa que Ted fez quando recebeu o prêmio. Conhecemos Ted e o treinador Beard no avião, à caminho de Richmond. O protagonista está ansioso e pergunta a Beard se estão fazendo o certo, Beard responde que sim, Ted confirma a importância do desafio, e olha a foto da esposa e filho na tela do telefone. No ato II, Ted e Beard conhecem Rebecca, o clube AFC e Nathan. Ted tem um momento com a imprensa e comete a falha de dizer que não entende de futebol, mas que o time sairá bem como qualquer outro que liderou. Ele não conhece as regras básicas do jogo, como quantos tempos tem uma partida ou que a partida pode empatar. Após a entrevista, ele perde a moral com os jogadores do AFC Richmond e os torcedores. No ato III, Ted chega em casa e encontra uma cesta de boas-vindas. Liga para a família e o filho é amoroso, mas a mulher não corresponde ao seu “eu te amo”. Deprimido, ele toma banho e não consegue dormir. A estrutura do episódio piloto, em nível de roteiro, segue o que já conhecemos, vai crescendo até o clímax, e decai.

O arco do protagonista é o de comédia segundo Chamberlain (2016), em que Ted tem como *set-up want* encarar um desafio e o *catch* é que talvez não seja possível vencer. Após o

---

<sup>41</sup> Original em inglês. Tradução livre: Piloto.

momento com a imprensa, vemos o quanto nosso personagem entusiasmado começa a cair. A *crisis* do protagonista ocorre em *Pilot* quando ele liga para esposa, diz que a ama e não recebe o afeto de volta. Por ser um personagem positivo, não se mantém totalmente nesse lado de tristeza, mas vive a tristeza em concomitância com a alegria. No último episódio da temporada, *The Hope That Kills You*, (*Ted Lasso*, T1E10)<sup>42</sup> se afasta da falha, mas só tem os conflitos resolvidos de fato na terceira temporada. Ainda assim, em *The Hope That Kills You*, o AFC Richmond enfrenta o Manchester City na Premier League, principal liga de futebol da Inglaterra, e perde. Este é o clímax da temporada. Entretanto, não temos uma queda com isto, pois a equipe se uniu durante a temporada e chegar nesse embate já foi uma vitória. Após a partida, Ted tem uma conversa sincera com o time, expressando seu orgulho pelo que eles conseguiram juntos, mesmo diante das adversidades. Ele enfatiza a importância do espírito esportivo e da camaradagem, destacando que o valor da jornada é mais importante do que o resultado final. Rebecca, que inicialmente tinha o objetivo de sabotar o time, reconhece o impacto positivo que Ted teve sobre a equipe e sobre ela mesma. Ela se emociona ao ver a equipe unida celebrando seus esforços, mesmo na derrota. Por fim, Nathan é promovido a técnico do AFC Richmond. Sendo assim, temos um final feliz comparado à desconfiança que Ted recebe quando chega a Richmond. O protagonista aprende a lidar com seus conflitos internos e a separação da mulher durante as três temporadas, saindo do negativo para o positivo.

A obra da Apple TV+ trabalha com: estrutura de roteiro já conhecida em obras filmicas; personagens que seguem um padrão que já vimos antes, nem tão incríveis e nem tão ruins, pessoas comuns, ou como propõe Jost (2012), tipo mimético baixo; protagonista com problemas emocionais, como em *Shrinking*, no caso de Ted, o transtorno do pânico; os arcos do melodrama; as tecnologias da vida contemporânea; e o trabalho como um meio de fazerem os personagens se relacionarem no privado. Essas são características já apresentadas em outras comédias tristes. O arco emocional de Ted é importante para o desenvolvimento da história, e são seus traumas que vão trazer a questão da comédia ser triste, pois vemos o protagonista definhando em momentos de grande êxtase, como um jogo de futebol ou uma noite de karaoke com os amigos. Não se pode, ainda, deixar de mencionar que é uma obra de humor sarcástico e permeado de metalinguagem e ironia, pois os jogadores do AFC Richmond são uma paródia aos jogadores europeus reais de futebol.

---

<sup>42</sup> Original em inglês. Tradução livre: A Esperança Que Te Mata.

Já *Dead to Me*<sup>43</sup> é uma obra estadunidense de 2019 criada por Liz Feldman em parceria com a Netflix<sup>44</sup>. Conta a história da amizade entre duas mulheres, Jen Harding (Christina Applegate) e Judy Hale (Linda Cardellini) que se conhecem em uma reunião para pessoas enlutadas. Jen é uma viúva chateada com a vida e Judy apresenta um “espírito livre”. Com o tempo em que a amizade das duas se desenrola, descobrimos que Judy e seu noivo Steve Wood (James Marsden), são responsáveis pela morte do esposo de Jen, Ted. Steve estava dirigindo e Judy estava ao seu lado, ele atropela Ted e não sai do carro para socorrer; Judy é contra o ato do noivo e visita o local do atropelamento constantemente com flores. Judy foi à reunião do grupo de apoio ao luto para fazer amizade com Jen e porque perdeu vários bebês em gestação. Jen tem dois filhos, o adolescente Charlie Harding (Sam McCarthy), e a criança de cerca de sete anos, Henry Harding (Luke Roessler). Apesar das duas amigas parecerem ser protagonistas, este papel é de Jen. Judy é sua auxiliar na jornada.

As duas são mulheres brancas e bonitas esteticamente. Jen tem cabelos loiros, geralmente mantidos em um estilo elegante, o que reflete sua personalidade controladora e organizada. Seu visual é típico de uma mulher de classe média alta que cuida de sua aparência, o que é condizente com o estilo de vida suburbano e profissional como corretora de imóveis. Vive no subúrbio da Califórnia e com a morte do marido, sua vida social entrou em crise. Sobre os aspectos psicológicos, Jen é sobrecarregada emocionalmente. Ela está lidando com o luto após a morte repentina de Ted e se sente culpada de ter brigado com ele na noite do acidente. A protagonista também apresenta um comportamento irascível, sendo sarcástica e amarga. Sua maneira de lidar com o sofrimento é reprimir as emoções e tentar manter o controle em todos os aspectos de sua vida. No entanto, sua vulnerabilidade emocional é frequentemente exposta, especialmente quando ela se aproxima de Judy, que representa um lado mais compassivo e esperançoso.

Judy é de estatura mediana, com um corpo esguio, não atlético, mas saudável. Seus cabelos castanhos e ondulados geralmente estão soltos, reforçando sua personalidade mais descontraída e de espírito livre. Sua expressão corporal tende a ser aberta e acolhedora, em contraste com a postura mais rígida de Jen. Socialmente, Judy vem de um contexto mais instável que Jen, embora tenha uma carreira como artista, vivendo de trabalhos manuais e criativos, ela não tem segurança financeira. Ao longo da série, descobrimos que ela esteve envolvida em um relacionamento tóxico com Steve, que controlava vários aspectos de sua vida. Judy também

---

<sup>43</sup> Original em inglês. Tradução livre: *Morto Pra Mim*

<sup>44</sup> O título foi traduzido pela Netflix como “Disque Amiga Para Matar”.

sofre com uma série de traumas, incluindo os abortos espontâneos, que impactam sua vida social e emocional. Psicologicamente, está dividida entre sua natureza bondosa e o sentimento de culpa e arrependimento. É amorosa, empática, otimista e tenta ver o lado bom das pessoas e das situações, mesmo em circunstâncias difíceis. No entanto, essa positividade serve como uma máscara para sua dor interior, pois carrega um fardo emocional pesado.

Em *Pilot (Dead to Me, T1E1)*<sup>45</sup>, acompanhamos no ato I a apresentação de Jen, sua carreira, luto pela perda do esposo, e personalidade. Ela vai ao grupo de apoio de pessoas enlutadas e conhece Judy, que diz estar de luto pela morte de seu noivo, Steve. Contudo, o tom da série, mesclando humor e tragédia, já dá pistas de que há mais em Judy do que parece à primeira vista. A relação entre Jen e Judy se consolida quando Judy se oferece para ser uma ouvinte e apoio emocional para Jen, levando-a a se abrir um pouco mais sobre seu luto. No ato II, a amizade entre as duas cresce, elas conversam durante a madrugada para se ajudarem a dormir e usam drogas na praia. Entretanto, Jen descobre que Steve está vivo e enfrenta Judy no clube de apoio ao luto. Judy conta dos abortos espontâneos sofridos. No ato III, Jen visita Judy no trabalho e a chama para morar com ela no antigo estúdio de Ted. Além disso, a protagonista auxilia Steve a vender uma casa.

O arco de Jen é, sem dúvidas, uma comédia na perspectiva de Chamberlain (2016). A sua *set-up want* é ter alguém para compartilhar as dores do luto, então encontra Judy no grupo de apoio e no *point of no return*, liga para a amiga de madrugada a fim de conversar. Naquele momento, elas firmam uma amizade. O *catch* é que, sem saber, ela se relaciona com uma das pessoas que estava no carro que atropelou Ted. Quando Jen descobre que Steve está vivo, enfrenta Judy deixando aflorar a sua desmedida, ou seja, sua ira. A *crisis* de Jen acontece quando Judy conta que sofreu muitos abortos espontâneos. Na *climatic choice*, Jen procura Judy para fazer as pazes e no *final step*, as duas se abraçam e Jen a convida para morar onde era o estúdio de Ted. Assim como as outras comédias tristes, o final de *Dead to Me* é agridoce, mesmo que as duas tenham enfrentado muitas dificuldades juntas, como quando Jen mata Steve, responsável pela morte de Ted. Ao final da temporada, Jen tem um filho do irmão gêmeo de Steve, e apesar do falecimento de Judy para o câncer, a protagonista termina com boas memórias da amiga e coloca o nome dela no filho. Não é o final mais feliz que existe, assim como os das outras obras não é, mas é resolutamente esperançoso, e acaba em um ponto alto no arco da protagonista.

---

<sup>45</sup> Original em inglês. Tradução livre: Piloto.

Algo a se perceber não só em *Dead to Me*, mas nas outras citadas, é que os protagonistas são de classe média ou classe média alta, não temos protagonistas pobres. Talvez isso aconteça por causa do público-alvo das obras, jovens adultos/adultos que assinam as plataformas de *streaming*, ou seja, possuem dinheiro para investir em um conteúdo pago. Outra questão é o forte protagonismo nas obras, em que geralmente um personagem é o que vai guiar a trama, diferente de uma *sitcom* tradicional, que tem um grupo de personagens e um vórtice. Os aspectos chave do melodrama são vistos na série de forma clara através das emoções exageradas e intensas dos personagens, segredos, grandes reviravoltas, amizades profundas e conflitantes, romances, questões de moralidade, exploração da vida privada, tramas ladeadas, a própria estrutura folhetinesca etc. A outra questão que também aparece nas demais obras é o problema emocional latente, no caso de *Dead to Me*, o luto.

Poderia ainda investigar outras obras, como *Ramy*, da Hulu, criada por Ramy Youssef, Ari Katcher e Ryan Welch em 2019, que conta a história de um *millennial* mulçumano-americano enfrentando dilemas espirituais, amorosos e profissionais em Nova Jersey. Sua família é imigrante egípcia e o protagonista vive uma crise de identidade enquanto tenta equilibrar suas obrigações religiosas e os desejos de sua vida secular. Embora Ramy tenha uma fé fundamentada e busque significado em sua espiritualidade islâmica, também é atraído pelas tentações e liberdades da vida contemporânea. Isso o coloca em uma jornada de autodescoberta, tentando conciliar suas crenças com o estilo de vida hedonista. Temos em *Ramy* a cultura estadunidense presente através de uma concepção de atualidade universal (Jost, 2012), o uso de tecnologias digitais, como *smartphones*, remetendo ao contemporâneo, protagonista complexo com conflitos internos e a exploração da vida privada. Ou ainda, *The Chair* (Netflix, 2021)<sup>46</sup>, criada por Amanda Peet & Annie Julia Wyman em 2021, que conta a história da primeira mulher escolhida para o cargo de diretora do Departamento de Inglês da Pembroke University, entre tantas outras ficções seriadas que seguem o mesmo padrão.

Para estudar de forma mais profunda o episódio piloto e a primeira temporada, explorando o arco da trama *vs* o arco do protagonista, vou me deter nas próximas três obras: *The Bear*, *Barry* e *Fleabag*, que têm recebido validação da crítica e do público e nos traz maior clareza sobre o fenômeno da comédia triste.

### 3.1.2 *The Bear*: episódio piloto *vs* temporada

---

<sup>46</sup> Original em inglês. Tradução livre: A Cadeira.

Em *The Bear*, o protagonista Carmen Berzatto (Jeremy Allen White), chamado de Carmy ou Bear, também está passando pelo luto, assim como Jimmy de *Shrinking*, Fleabag (*Fleabag*) e Jen (*Dead to Me*). O personagem quer reestruturar o The Beef, restaurante/lanchonete que recebeu em testamento do irmão Michael (Jon Bernthal) que se suicidou recentemente. Em relação à estrutura óssea (Egri, 2011), o cozinheiro apresenta cor de pele branca, olhos claros e cerca de trinta anos de idade. É de classe média, bem educado, com amigos apenas no trabalho, sem *hobbies*, religião ou filiação política. Sua vida se resume à cozinha.

A premiada comédia estadunidense criada por Christopher Storer é produzida pela FX e disponibilizada pela Hulu em 2022. O estabelecimento que sedia os conflitos é inspirado no restaurante Mr. Beef (Chicago, Estados Unidos). Conta a história de Carmen, a empreitada para reestruturar o restaurante e estreitar os laços criados com sua família e quem trabalha nesta cozinha. Assim como as outras obras, as redes sociais digitais, o *smartphone* e as tecnologias contemporâneas estão presentes na história, inclusive no episódio *Review* (*The Bear*, T1E7), o restaurante é cadastrado em um aplicativo de *delivery*, o que causa conflito entre os personagens. O *frenesi* da cidade grande, a realização na vida profissional como o maior marco que se pode alcançar, a referência à pandemia do COVID-19 e até a normalidade ao perceber que um amigo sofre com ansiedade e usa medicação para tal são outros sintomas de nossa era abordados na obra.

Como personagens recorrentes temos Carmen Berzatto; Richie (Ebon Moss-Bachrach), também chamado de “primo”, amigo de infância da família Berzatto, melhor amigo de Michael, funcionário do The Beef e dono de um dos temperamentos mais sanguíneos da série; Sydney (Ayo Edebiri), uma jovem cozinheira estudiosa que se candidata à vaga no The Beef ao saber que Carmen vai trabalhar lá e recebe o cargo de *sous-chef*; Marcus (Lionel Boyce), um jovem cozinheiro que se interessa por confeitaria; Tina (Liza Colón-Zayas), uma teimosa e independente cozinheira na faixa dos cinquenta anos que não aceita Carmen e Sydney no início; Natalie Berzatto (Abby Elliott), também chamada de Sugar, é irmã de Carmen e Michael, sócia do The Beef, e inicialmente não deseja que Carmen deixe a carreira estrelada para gerenciar o restaurante do irmão, mas na segunda temporada começa a trabalhar com a equipe; Cicero (James Kalinowski), também chamado de Tio Jimmy, o rico melhor amigo do falecido pai de Carmen; e Neil Fak (Matty Matheson), amigo de Carmen e quem tenta consertar as máquinas quebradas no restaurante. O nome “The Bear” é uma referência ao próprio protagonista, pois

as pessoas próximas da família Berzatto chamam os irmãos de “ursos”, seja Michael, Natalie ou Carmen. Na segunda temporada, Carmen troca o nome do restaurante para “The Bear”<sup>47</sup>.

No ato I do episódio piloto, *System (The Bear, T1E1)*<sup>48</sup>, temos o restaurante endividado, pressão na cozinha e o protagonista desorientado e em luto pela perda do irmão. Carmen anuncia um torneio de *ballbreaker*<sup>49</sup> nas redes sociais do The Beef a fim de conseguir uma noite com o restaurante cheio. Ele vende seu carro e algumas roupas com o objetivo de comprar carne para servir em sanduíches à noite. Os outros cozinheiros são a favor que ele cozinhe o macarrão com molho de tomate já consagrado do The Beef. No ponto de virada I, Sydney chega para a vaga de *sous-chef*. Com uma carreira em desenvolvimento, trabalhar no The Beef seria um retrocesso. Ainda assim, afirma estar ali porque esse era o lugar preferido de seu pai na infância. No ato II, Carmen muda o sistema organizacional do The Beef e tenta mostrar para a equipe que o novo é eficaz. Sydney prepara a comida para a “família”, ou seja, para os funcionários. Carmen perde sua faca e a pressão na cozinha aumenta. No *midpoint*, ele dá ordens, não é ouvido e encontra a faca no chão. Marcus acha o livro de culinária de Carmen. Há tensão entre Sydney e Tina, que antes era a única mulher do restaurante. No ponto de virada II, os cozinheiros provam o sanduíche feito por Carmen e se surpreendem. No ato III, os cozinheiros comem e se admiram com a comida de Sydney. Os jogadores de *ballbreaker* chegam ao restaurante e fazem alvoroço no lado de fora. Carmen pede ajuda a Riche para lidar com eles. No clímax, Richie briga com Carmen por ter quebrado o sistema e lançado o torneio nas redes sociais. Chateado, Richie manda Carmen cozinhar o espaguete ao molho vermelho. Carmen liga a frigideira, frita o alho para o molho e Marcus o comprimenta dizendo que o pão assou melhor com a dica dele e o chama de “chef” como um sinal de respeito. Após isto, Carmen joga o molho de tomate fora. Esta é a trama que abre a ficção e faz exposição para a temporada. O título do episódio diz respeito aos “sistemas” do The Beef, tanto o que existia quando Michael era o dono, quanto o que Carmen quer implementar.

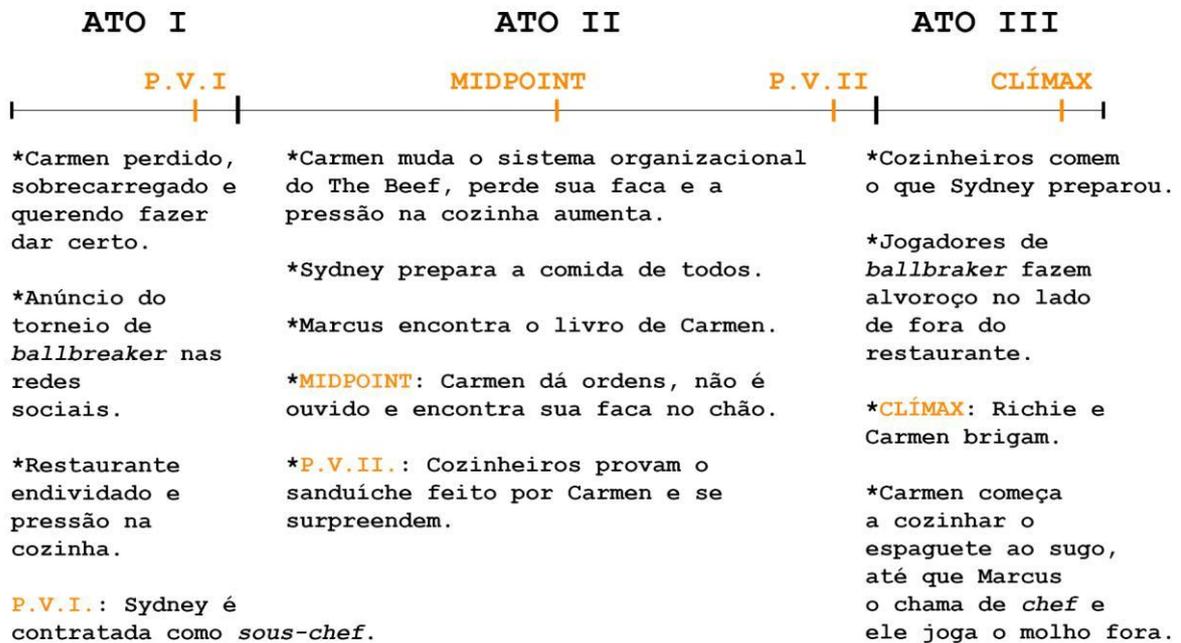
---

<sup>47</sup> Original em inglês. Tradução livre: O Urso.

<sup>48</sup> Original em inglês. Tradução livre: Sistema.

<sup>49</sup> Jogo fictício que imita Mortal Kombat.

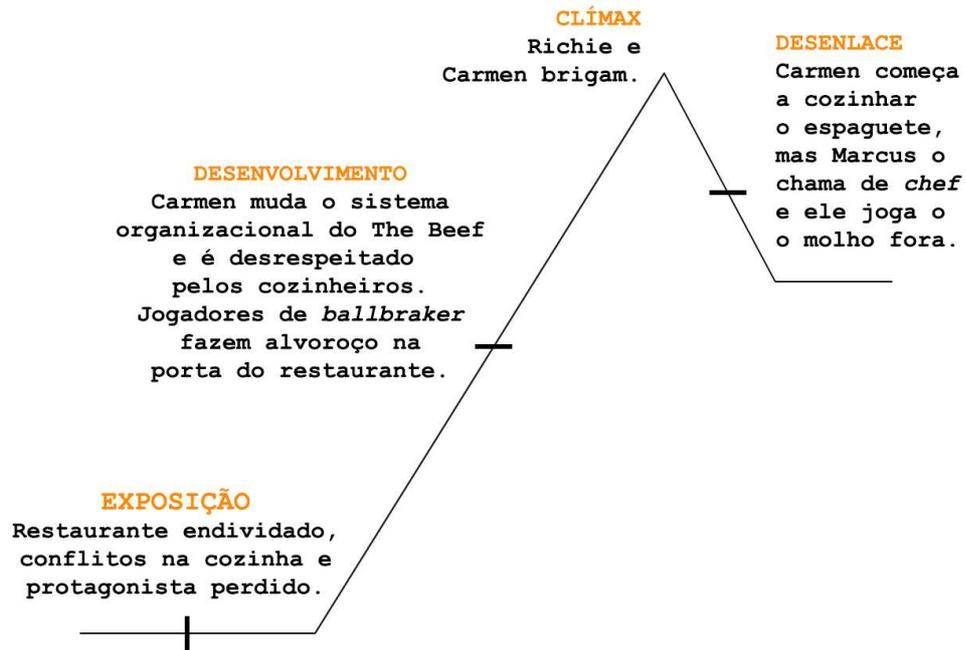
**Figura 10** - Divisão em atos da trama do episódio *System (The Bear, T1E1)* seguindo a proposta de Field



**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Similarmente ao que acontece nas outras séries, a história do piloto se intensifica, fazendo com que o arco da trama seja de ascensão. Usando a estrutura de exposição, desenvolvimento, clímax e desenlace, segue a esquematização do arco.

Figura 11 - Arco da trama de *System* (*The Bear*, T1E1)



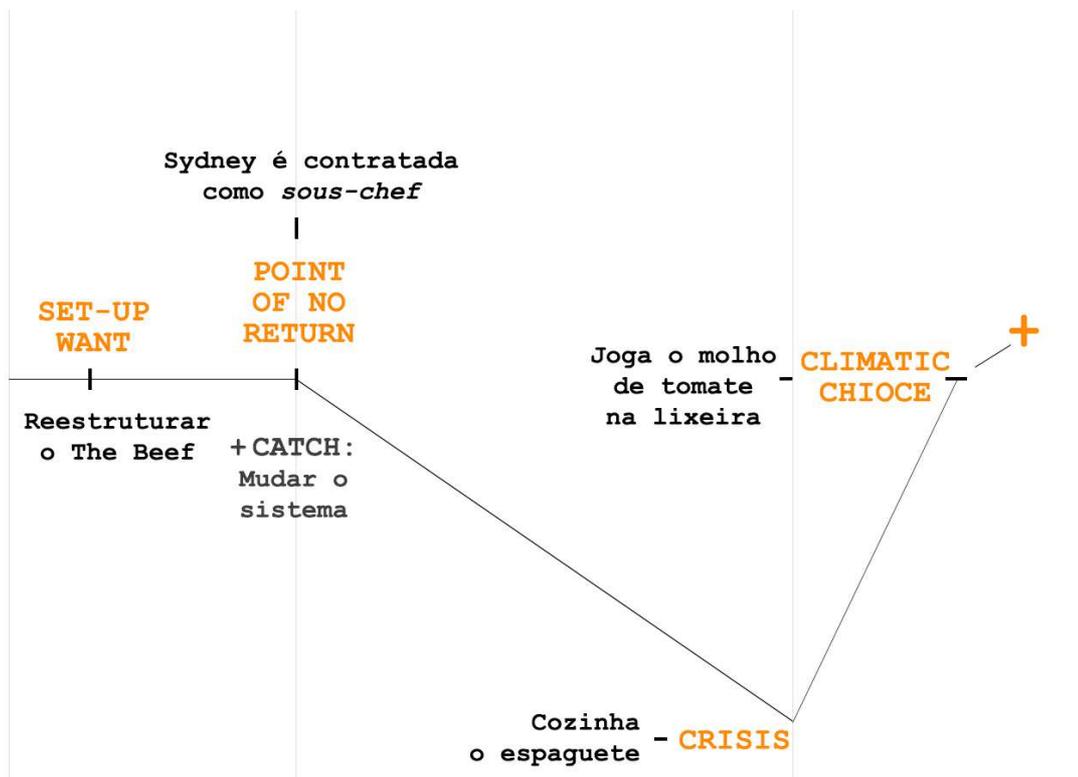
Fonte: Elaboração da autora (2025)

Os frenéticos diálogos e o ritmo da série nos mostra o interior do protagonista, que não tem descanso de suas emoções e muito menos dos problemas no restaurante.

No início da série, Carmen se encontra sem dinheiro, sob pressão de si mesmo e dos outros cozinheiros do The Beef, com medo e querendo fazer com que o restaurante cresça, mas perdido sobre como fazer. Pensando no arco do protagonista em *System*, a *set-up want* de Carmen é reestruturar o The Beef ou até entender o que está fazendo naquele restaurante. Por trás desta *set-up want* está o anseio de Carmen em se conectar com o falecido irmão. No *point of no return*, Carmen comenta sobre esse entendimento em relação à sua missão no restaurante, pois quando Sydney é contratada por meio período como *sous-chef*, ela pergunta o que o maior cozinheiro do melhor restaurante dos Estados Unidos está fazendo ali e ele responde: “sanduíches”. Sendo assim, o *point of no return* é o mesmo que o Ponto de Virada I da trama, a cena da contratação de Sydney. Como *catch*, Carmen precisa mudar o sistema organizacional do The Beef. Carmen passa o piloto sendo desrespeitado pelos cozinheiros e chega a se cortar por não estar usando a sua faca e sim uma sem fio do restaurante. Na hora em que os jogadores de *ballbraker* chegam ao The Beef, Carmen não consegue contê-los. Richie é bom em lidar com os jogadores e inclusive usa um revólver para chamar atenção dos jovens, mas briga com Carmen dizendo que esse não era o dia para mudar o sistema e que não se importa com o que

ele aprendeu nos restaurantes estrelados, ele não sabia como gerir o The Beef. Richie manda Carmen fazer o espaguete ao molho vermelho. Carmen começa a fritar o alho para fazer o macarrão e essa é a *crisis* do protagonista no episódio piloto, pois naquele momento, cozinhar a receita de macarrão do Michael teria o objetivo apenas de não perder clientes e ele negaria o que é enquanto cozinheiro, toda a história que viveu fora de Chicago. Quando Marcus chama Carmen de “chef”, o protagonista avança no arco indo para a *climatic choice*, que é jogar o molho de tomate na lixeira, ou seja, não renunciar quem ele é. O *final step* não existe em *System*, visto que teremos outro episódio adiante. No arco da temporada temos o *final step*.

**Figura 12** - Arco do protagonista em *System* (*The Bear*, T1E1)



Fonte: Elaboração da autora (2025)

Pensando comparativamente, o arco da trama é ascendente e depois decrescente e o arco do protagonista é ao contrário. Sendo assim, o arco emocional de Carmen no episódio piloto segue a ideia de comédia proposta por Chamberlain (2016), com final em ascendência. Os eventos da trama ajudam a tensionar as atitudes de Carmen, ele é pressionado e assim entendemos mais de seu caráter, pois como propõe McKee (2006, p. 351), “como a pessoa age sob pressão é quem ela é - quanto maior a pressão, mais verdadeira e profunda é a escolha do personagem”. Ao mesmo tempo em que as atitudes do protagonista são tensionadas por causa da trama, elas também servem para que Carmen, e os outros personagens, não cheguem a um

momento drástico a ponto de não conseguirem voltar à normalidade, então, quando algo está dando errado no restaurante, em outro âmbito existe alívio. Veremos mais sobre isso ao discorrer sobre o arco da trama e do protagonista na temporada. No episódio piloto, os problemas pessoais de Carmen não são aprofundados, visto que é um episódio de apresentação de todo o universo ficcional.

A primeira temporada de *The Bear* é composta por oito episódios, são eles: *System* (*The Bear*, T1E1), *Hands* (*The Bear*, T1E2, em pt.: Mãos), *Brigade* (*The Bear*, T1E3, em pt.: Brigada), *Dogs* (*The Bear*, T1E4, em pt.: Cachorros), *Sheridan* (*The Bear*, T1E5)<sup>50</sup>, *Ceres* (*The Bear*, T1E6)<sup>51</sup>, *Review* (*The Bear*, T1E7, em pt.: Revisão ou “Avaliação”) e *Braciolo* (*The Bear*, T1E8)<sup>52</sup>. Em *System* acompanhamos a exposição da temporada, como já foi explicado. Em *Hands*, o *The Beef* continua um ambiente caótico e Carmen ainda é atormentado por seus sonhos. O conflito da trama se intensifica quando Cicero cobra a Carmen o dinheiro que emprestou a Michael e uma inspetora multa o restaurante. “Mãos” é o que o *sous-chef* ou chef grita quando um prato está pronto e precisa sair para ser entregue no salão. Após o que tem o cargo acima gritar “mãos”, os cozinheiros devem repetir a palavra.

**Tabela 1** - Decupagem da trama de *Hands* (*The Bear*, T1E2)

<b>THE BEAR, T1E2</b>	<b>HANDS</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Flashback</i>: Vemos o assédio moral sofrido por Carmen no restaurante onde ele trabalhava em Nova Iorque.</li> <li>• <i>The Beef</i> continua um caos e os cozinheiros não respeitam Carmen.</li> <li>• Contra vontade, os cozinheiros limpam o local. Carmen fica por último e sozinho na tarefa.</li> <li>• Em casa, Carmen sonha com a cozinha do <i>The Beef</i> e os papéis dos pedidos são xingamentos, como “Você matou o Michael”. A cozinha pega fogo e ele apaga com um extintor.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sydney mostra a Carmen um planejamento para o <i>The Beef</i> aumentar as vendas. Tina não gosta das iniciativas de Sydney.</li> <li>• Inspetora de saúde visita o restaurante e o multa ao descobrir um buraco no azulejo que comporta o antigo cano de gás ao lado do fogão e ver uma carteira de cigarros perto do fogão.</li> <li>• Carmen acusa Richie pelo cigarro e o manda resolver o</li> </ul>

<sup>50</sup> O título se refere à Sheridan Road, uma avenida importante em Chicago, onde a série é ambientada. Ele alude à importância do local e como ele molda a experiência dos personagens em meio à correria e às complexidades do ambiente onde vivem e trabalham.

<sup>51</sup> O título do episódio provavelmente faz referência a um bar chamado Ceres Cafe localizado no Chicago Board of Trade Building, que é um local icônico em Chicago. Esse bar é conhecido por ser frequentado por trabalhadores locais e servir bons drinques.

<sup>52</sup> Braciolo é um prato tradicional da culinária italiana. Trata-se de fatias de carne enroladas com recheio e cozidas, geralmente em molho de tomate.

	<p>buraco na parede.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Richie e Sydney vão à loja de ferramentas.</li> <li>• Cicero diz a Carmen que emprestou \$300 mil para Michael investir no restaurante e quer o dinheiro de volta.</li> <li>• Carmen fala com Natalie ao telefone e desabafa sobre seu emocional. A irmã diz que ele precisa se cuidar e oferece ajuda.</li> <li>• Richie encontra uma carta de Michael para Carmen escondida atrás de um fogão, mas não entrega ao amigo.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ao sair para fumar, Carmen percebe que foi ele quem esqueceu a carteira de cigarros perto do fogão.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carmen lê a mensagem de Natalie com informações sobre o Al-Anon<sup>53</sup>.</li> </ul>

Fonte: Elaboração da autora (2025)

Em *Brigade*, os funcionários do The Beef discutem na frente dos clientes, mas esse cenário melhora durante o episódio. Carmen pede que Sydney lidere os cozinheiros no estilo “brigada francesa”<sup>54</sup>. O conflito entre Sydney e Tina aumenta e Carmen sente dores no peito devido à ansiedade. Sydney e Carmen se aproximam ao conversar sobre seus medos e chateações. Ao fim do episódio, o restaurante vai bem, mas Carmen não dá a atenção que sua irmã precisa.

**Tabela 2** - Decupagem da trama de *Brigade* (*The Bear*, T1E3)

<b>THE BEAR, T1E3</b>	<b>BRIGADE</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carmen vai ao grupo de apoio.</li> <li>• No restaurante, o caos continua. Ao tentar atender aos pedidos, os cozinheiros brigam na frente dos clientes.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Marcus cola as fotos das receitas de Carmen na parede. Carmen e Marcus se aproximam.</li> <li>• Carmen sugere que Sydney comande a cozinha no estilo “brigada francesa”. Sydney é contra, mas, aceita.</li> <li>• A equipe não gosta do novo sistema. Richie desrespeita Carmen em relação à escolha organizacional.</li> <li>• Carmen sente uma dor no peito por causa da ansiedade e vai para o grupo de apoio.</li> <li>• Sydney se sente pressionada.</li> <li>• Tina não aceita Sydney enquanto <i>sous-chef</i> e a importuna.</li> <li>• Os cozinheiros escondem as cebolas recém cortadas de Sydney e ela se irrita.</li> <li>• Sydney precisa pegar um caldo de vitela em uma estante alta</li> </ul>

<sup>53</sup> Al-Anon é uma associação formada por parentes e amigos de pessoas alcoólatras.

<sup>54</sup> Termo que origina o nome do episódio, é um sistema hierárquico de organização de trabalho em cozinhas profissionais criado pelo chef francês Auguste Escoffier.

	e rejeita ajuda. O caldo cai no chão. Marcus auxilia na limpeza.
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carmen e Sydney conversam. Ela reclama de não ser ouvida e Carmen concorda. Ele diz que foi a reunião do grupo de apoio, pois o irmão era viciado. Eles se entendem.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Restaurante lotado. Três ligações perdidas de Natalie para Carmen. Neste dia, seria aniversário de Michael.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Em *Dogs*, os núcleos se separam, enquanto Carmen e Richie vão para uma festa infantil servir cachorro-quente a pedido de Cicero, Sydney e os demais cozinheiros ficam no The Beef. É um episódio de resolução de conflitos, em que tanto Carmen se expõe ao conversar com Cicero sobre o pai, como Sydney começa a receber o respeito de Tina. O nome do episódio refere-se aos cachorros-quentes que Carmen e Richie precisam fazer na festa.

**Tabela 3** - Decupagem da trama de *Dogs* (*The Bear*, T1E4)

<b>THE BEAR, T1E4</b>	<b>DOGS</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Marcus observa os doces recém feitos de uma confeitaria.</li> <li>• Carmen e Richie vão à uma festa infantil a pedido de Cicero servir cachorro quente. Richie leva um cachorro quente gigante inflado.</li> <li>• Sydney e Tina continuam a se desentender. Sydney dá direcionamentos na cozinha, mas Tina a desrespeita.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ao chegar na festa, Richie e Cicero discutem.</li> <li>• Richie toma sua medicação para ansiedade (alprazolam).</li> <li>• Marcus busca crescimento no mundo da pâtisserie.</li> <li>• Sydney começa a ser respeitada pelos cozinheiros, com exceção de Tina.</li> <li>• Na festa infantil, perguntam a Carmen como é ser um fracassado. Seu cunhado, Pete (esposo de Natalie), tenta defendê-lo. Richie e Cicero não toleram Pete.</li> <li>• Richie e Cicero se entendem ao conversar sobre Michael.</li> <li>• As crianças dormem na grama.</li> <li>• Pete conversa com Carmen sobre Natalie e avisa o quão a irmã está chateada.</li> <li>• Carmen percebe que a caixa de alprazolam caiu na bebida que ele fez para as crianças.</li> <li>• Ao ver que Tina vai errar o ponto do leite, Sydney deixa um pronto. Tina se chateia, mas comprova o quão Sydney cozinha bem.</li> <li>• Carmen e Cicero conversam sobre o pai de Carmen.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tina tem medo de Sydney provar sua comida. Sydney diz que está ótimo. Tina sorri escondida e agradece à Sydney.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carmen e Richie se despedem de Cicero.</li> <li>• Pete volta de carona com Carmen e Richie. Ele está sob efeito</li> </ul>

	<p>do alprazolam.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Marcus serve bolo de chocolate no The Beef para os cozinheiros. Todos comem felizes.</li> </ul>
--	--

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Em *Sheridan*, o gás e energia do The Beef acabam e os núcleos se dividem novamente. A fim de ter um lugar onde guardar os alimentos, Carmen e Richie levam tudo para casa de Natalie, o que faz com que os irmãos voltem a conversar sobre os seus sentimentos. Sydney decide fazer o serviço ao ar livre e os cozinheiros se divertem com o momento. Como em *Dogs*, o episódio acaba feliz.

**Tabela 4** - Decupagem da trama de *Sheridan (The Bear, T1E5)*

<b>THE BEAR, T1E5</b>	<b>SHERIDAN</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sydney acorda e toma medicação para refluxo estomacal. O armário está cheio de medicações. Ela sai cedo para o trabalho.</li> <li>• No The Beef estão Carmen e Marcus.</li> <li>• Carmen diz a Sydney que ela tem razão sobre o menu do The Beef não estar lucrando. A privada entope e vaza água para o restaurante.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carmen ensina aos cozinheiros um molho que entrará para o menu.</li> <li>• Marcus estuda confeitaria.</li> <li>• Richie e Fak consertam a privada e brigam.</li> <li>• Fak diz a Carmen que Richie está vendendo cocaína no beco do restaurante. Richie explica que foi assim que ele e Michael sobreviveram à epidemia do Covid-19.</li> <li>• Por causa da desatenção de Marcus com a batedeira, a energia do restaurante cai.</li> <li>• Carmen e Richie levam a comida para casa de Natalie a fim de não estragar. Carmen e Natalie se aproximam.</li> <li>• No The Beef, além da energia, acaba o gás. Sydney decide fazer o serviço ao ar livre. Carmen acalma Marcus, que se sente culpado pela queda de energia.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O conserto do condensador fica em \$5.500. Carmen e Fak procuram Richie e pedem para que ele venda drogas. A energia volta a funcionar.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carmen e Sydney cozinham juntos e ela conta sua história.</li> <li>• Marcus segue as dicas de Carmen na confeitaria. Sydney acorda de madrugada com ideias de receitas.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Em *Ceres*, percebemos que os cozinheiros têm avançado no trabalho, menos Richie, que costuma reclamar e causar desavenças. O The Beef tem os vidros quebrados por tiros de um revólver e esse conflito abre caminho para que os arcos dos personagens se desenrolem. Sydney faz um risoto para o cardápio, mas Carmen diz que ainda não está na hora de servir. Chateada ela dá para um cliente. Os cozinheiros estão se dando bem e a cozinha funciona harmoniosamente sem Richie.

**Tabela 5 - Decupagem da trama de *Ceres* (*The Bear*, T1E6)**

<b>THE BEAR, T1E6</b>	<b>CERES</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Flashback</i>: Carmen, Natalie, Michael e Richie riem e cozinham juntos. Michael conta uma história sobre ele e Richie.</li> <li>• Richie tenta narrar a mesma história em um encontro romântico, mas a parceira não acha engraçado. No The Beef, Richie relata a história e os cozinheiros riem.</li> <li>• Impaciente, Sydney pede que Carmen atenda aos seus pedidos para mudança do menu. Carmen solicita que espere.</li> <li>• Natalie, que é sócia do The Beef, reclama que há cinco anos Michael não paga à Receita Federal e está com medo de perder seus bens.</li> <li>• Marcus está dormindo no The Beef para ter mais tempo cozinhando.</li> <li>• O The Beef tem os vidros quebrados por tiros de revólver.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Richie pede a um gângster que está na frente do The Beef para vigiar a porta e em troca ele pode usar a área.</li> <li>• Natalie fica com raiva porque mesmo depois do restaurante ter sido vandalizado, Carmen quer continuar trabalhando.</li> <li>• Carmen e Richie conversam do lado de fora e se aproximam.</li> <li>• O restaurante abre e tudo parece bem. Cozinheiros trabalham sem brigar. Tina elogia o trabalho de Sydney.</li> <li>• Carmen prova o risoto de Sydney e gosta, mas diz que não está pronto para entrar no cardápio. Irritada, Sydney dá o prato para um cliente.</li> <li>• Carmen e Natalie se aproximam quando procuram os documentos do restaurante.</li> <li>• Os gângsters fazem confusão na entrada do The Beef. Richie procura sua arma. Sydney apazigua a situação dando sobras de sanduíches. Richie se sente inútil.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Richie faz bagunça na cozinha. Tina o chama para conversar no lado de fora e diz que a reforma estrutural no The Beef é boa, pois os cozinheiros estão evoluindo. Revoltado, Richie avisa que pedirá demissão.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A cozinha funciona bem sem Richie. Richie chama os policiais para prenderem os gângsters.</li> </ul>

Em *Review*, temos o clímax da temporada. O The Beef recebe uma avaliação positiva no jornal devido ao risoto de Sydney e testará um novo sistema de *delivery*. Desatenta, Sydney aciona a opção pré-venda no site e os cozinheiros não conseguem lidar com a quantidade de pedidos. Carmen grita com os cozinheiros, Sydney esfaqueia Richie sem querer, Marcus vai embora e Sydney pede demissão. O título diz respeito à avaliação que o The Beef recebe no jornal por causa do prato de Sydney.

**Tabela 6** - Decupagem da trama de *Review* (*The Bear*, T1E7)

<b>THE BEAR, T1E7</b>	<b>REVIEW</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• The Beef recebe uma avaliação positiva no jornal devido ao risoto de Sydney. Ela tenta se explicar e Carmen diz que está tudo bem.</li> <li>• Tina leva o filho adolescente ao The Beef para aprender sobre a responsabilidade da profissão. Carmen fica receoso pois este é o dia em que vão testar o sistema de pedidos para viagem (sugestão de Sydney).</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Richie questiona a Sydney como o risoto foi parar na mesa de um crítico gastronômico.</li> <li>• Sem querer, Sydney aciona a opção “pré-venda” e o The Beef recebe mais pedidos do que os cozinheiros são capazes de produzir.</li> <li>• Desesperado, Carmen grita com os cozinheiros.</li> <li>• Sob pressão, Sydney é ríspida com Tina.</li> <li>• Sydney chama Richie de fracassado e os dois discutem.</li> <li>• Carmen desrespeita Marcus.</li> <li>• Sydney está atrás de Richie com uma faca na mão. Sem ver, Richie dá um passo para trás e é esfaqueado.</li> <li>• Marcus tira o avental, deixa seus doces em cima de uma mesa e vai embora.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sydney se demite.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carmen come comida do chão.</li> <li>• Quando Richie pergunta se vão abrir o restaurante, Carmen bate na máquina de pedidos.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Por fim, em *Bracirole*, Carmen passa pelo ponto baixo da temporada com sua maior crise de ansiedade. Depois, ele encara o passado com o irmão e consegue seguir adiante. No clímax, o protagonista encontra o dinheiro emprestado por Cicero e os cozinheiros se alegram com o futuro do The Beef, isto é, The Bear. O título diz respeito à bracirole que Carmen faz ao apresentar o programa The Bear em seu sonho.

Tabela 7 - Decupagem da trama de *Bracirole* (*The Bear*, T1E8)

<b>THE BEAR, T1E8</b>	<b>BRACIOLE</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carmen sonha que está em um programa de auditório chamado <i>The Bear</i>, onde fará uma <i>bracirole</i> de carne. Carmen conta sua triste história e um pouco da relação com Michael, mas em vez de choro, a plateia do teleteatro ri. O protagonista tem uma crise de ansiedade e acorda agitado com uma mensagem de Cicero. A voz de Michael em sua cabeça diz “deixa rolar”.</li> <li>• Carmen vai à reunião do grupo de apoio e se abre com os outros integrantes contando sobre a relação com Michael. Ele está chateado com o irmão por ter sido deixado de lado enquanto o mesmo estava vivo.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carmen conta aos cozinheiros que à noite terão uma despedida de solteiro.</li> <li>• Sydney chama Marcus para sua casa e cozinha para ele. Ela diz que Carmen é um bom cozinheiro, mas ainda assim é estúpido. Marcus concorda e os dois se aproximam.</li> <li>• Do lado de fora da despedida de solteiro, Carmen e Richie conversam sobre Michael.</li> <li>• Acontece uma briga na despedida de solteiro. Na hora de separar, Richie bate em um rapaz. Depois disso, ele é preso. Carmen paga a fiança. Richie diz que Carmen é tudo o que ele tem.</li> <li>• Marcus volta para o restaurante e Carmen pede desculpas.</li> <li>• Carmen tem sua maior crise de ansiedade da temporada ao acender um cigarro e ver a chama do fogão se alastrar na cozinha.</li> <li>• Richie entrega a carta de Michael para Carmen.</li> <li>• Carmen vai para o beco do restaurante, manda mensagem para Sydney pedindo desculpas e abre a carta. De um lado da carta: “Te amo, cara. Deixa rolar.”, do outro a receita de espaguete ao sugo.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carmen decide fazer o macarrão. Ao abrir a lata de tomate em conserva, encontra um rolo de dinheiro.</li> <li>• Cozinheiros ajudam a abrir as outras latas de tomate em conserva.</li> <li>• Sydney aparece e os cozinheiros ficam felizes ao vê-la, como se nada tivesse acontecido. Carmen pergunta sobre o que ela acha do estilo família para o restaurante. Ela concorda.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Carmen olha para a placa <i>The Beef</i>.</li> <li>• A prateleira com as latas de tomate em conserva está vazia.</li> <li>• Carmen coloca um cartaz no restaurante: “<i>The Beef</i> está fechado. Obrigado pela clientela. <i>The Bear</i> está chegando.”</li> <li>• Cozinheiros e amigos comem macarrão e riem juntos à mesa.</li> <li>• Pela primeira vez na série, Carmen está feliz.</li> <li>• Em <i>flashback</i>, Carmen sorri e Michael retribui o sorriso.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Pensando em como cada episódio se comporta na temporada, afere-se que *System* é a exposição; *Hands*, *Brigade*, *Dogs*, *Sheridan*, *Ceres* e *Review* o desenvolvimento; e *Bracirole* é o final do desenvolvimento, o clímax e o desenlace.

**Tabela 8** - Posição dos episódios de *The Bear* na primeira temporada

POSIÇÃO	EPISÓDIOS
EXPOSIÇÃO	<i>System</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Hands</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Dogs</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Brigade</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Sheridan</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Ceres</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Review</i>
DESENVOLVIMENTO + CLÍMAX + DESENLACE	<i>Bracirole</i>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Ao decupar a trama da temporada levando em consideração a proposta de Field (2001), entende-se que comparado à tabela passada, o ato I corresponde à exposição, o ato II ao desenvolvimento e o ato III ao final do desenvolvimento, o clímax e o desenlace. Desta maneira, o ato I é formado por *System*, o ato II por *Hand*, *Dogs*, *Brigade*, *Sheridan*, *Ceres* e *Review*, e o ato III por *Bracirole*.

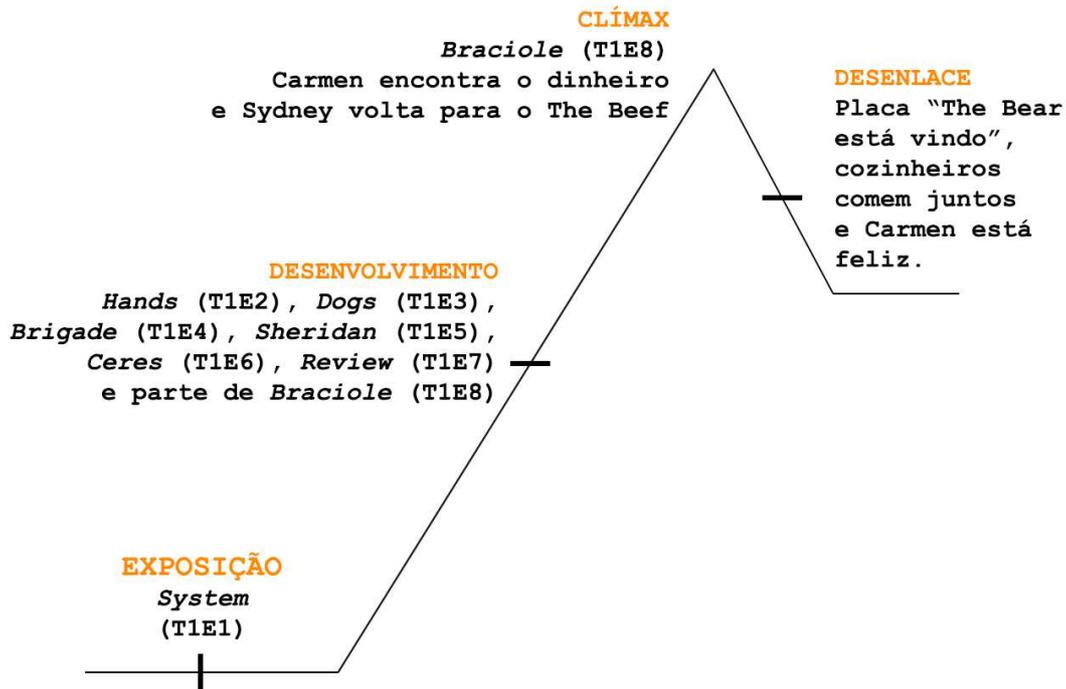
**Figura 13** - Divisão em atos da trama da primeira temporada de *The Bear* segundo a proposta de Field (2001)



**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

No ato I, quando Carmen escuta Marcus o chamando de *chef*, joga o molho de tomate fora. Este é o ponto de virada I (*The Bear*, T1E1), naquele momento o protagonista já entendeu todos os problemas que o aguardam no *The Beef* e aceita o desafio de continuar administrando o negócio do falecido irmão, só que não nega a história de sua carreira, ele se propõe a fazer do jeito que aprendeu. Esse é o marco que empurra a história para frente na temporada. Do episódio 2 ao 7 temos o ato II. No *midpoint*, Sydney experimenta a comida de Tina e aprova, o que mostra a quebra de conflito que existia entre as duas e o início da confiança de Tina em Sydney, que culminará no pedido para ser *sous-chef* na segunda temporada. Neste segundo ato, no desenlace de *Dogs* (T1E4), todos os cozinheiros comem juntos à mesa o bolo que Marcus preparou, eles estão se relacionando bem pela primeira vez, diferente da cena da refeição no piloto, em que Carmen não participa. Esse estado de paz entre os cozinheiros prepara o telespectador para as grandes brigas dos episódios seguintes. É um momento de união, avesso aos relacionamentos que vemos até então. O ponto de virada II se refere à demissão de Sydney, que vai ser pauta para o ato III e empurra, novamente, a trama para frente. No ato III, em *Braciole*, temos o Clímax da temporada, quando Carmen encontra o dinheiro emprestado por Cicero nas latas de molho de tomate. É um Clímax alegre e que visa resolver os problemas que o restaurante passou na temporada, até que na segunda temporada os cozinheiros entendem que a quantia não é suficiente. Assim como em *Louie*, *Master of None*, *Dead to Me*, *Ted Lasso* e *Shrinking*, o movimento de roteiro da trama é ascendente para depois decrescer.

**Figura 14** - Arco da trama da primeira temporada de *The Bear*



**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

É importante se atentar para a linha de tensão constante presente na trama como uma característica desse tipo de obra. É como se a linha não pudesse ser rompida, logo, ela não pode esticar demais, ou seja, se uma situação é muito pesada em um núcleo da trama, outra situação vai ser mais leve ou reconciliadora em outro núcleo. E se a situação ficar muito tensa como no clímax de *Review*, teremos que ter vindo de um momento em que o relacionamento entre os personagens foi de harmonia, como a aproximação de Sydney e Tina ou de Carmen e Natalie, nos episódios anteriores.

Nesta perspectiva de linha de tensão, vemos outros exemplos ao longo da temporada. Em *Dogs*, a trama vai tensionar os problemas emocionais de Carmen. Richie está tomando medicação para ansiedade e oferece uma parte do comprimido a Carmen. Richie diz que sofre com ansiedade e medo, Carmen pergunta: “e quem não sofre?” (*The Bear*, T1E4, 6’49’’). Mais tarde, os colegas de Cicero perguntam a Carmen como é ser um fracassado (*The Bear*, T1E4, 12’25’’), mas para que o clima da série não pese muito nesse momento, Pete chega na conversa para defender o protagonista. Carmen já vem apresentando problemas emocionais e a trama tensiona os mesmos sem deixar a corda romper.

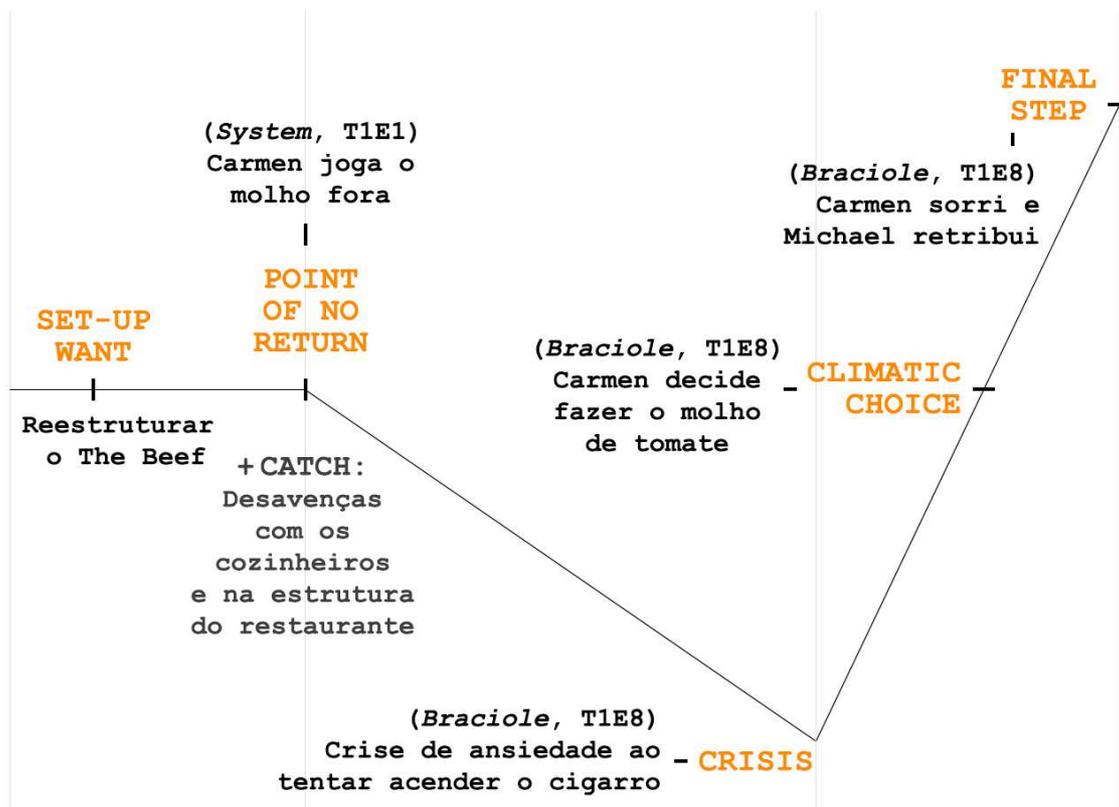
Neste contexto, em *Sheridan*, o *The Beef* tem a privada quebrada, queda de energia e fim do gás. Esses problemas poderiam ter criado inúmeros conflitos entre os personagens, mas

ao invés disso servem para os personagens serem testados. Sydney encontra solução para os problemas do restaurante servindo o *buffet* ao ar livre, já Carmen vai deixar as comidas na casa de Natalie e se aproxima da irmã. Percebe-se que se algo dá errado na trama, os personagens vão buscar consertar. Pode acontecer também de termos desvios na vida dos personagens e a trama ajudar para que tudo volte ao eixo. Em *Ceres*, Sydney conversa com Carmen para colocar seu prato de risoto com costela no menu, mas Carmen pede para que ela espere e completa: “[...] finalmente esse lugar ficou um pouco tranquilo, beleza? Eu gostaria de manter assim pelo maior tempo possível” (*The Bear*, T1E6, 6’18’’). Ele é interrompido por Natalie batendo na porta do restaurante e o xingando. Logo após, o restaurante tem as vidraças quebradas por um tiro. Esses acontecimentos mantêm a linha de tensão estendida, mas não a ponto de romper, e sim puxando e afrouxando, apertando e folgando. Ainda em *Ceres*, Natalie diz a Carmen uma frase que resume o desejo dos personagens, mas que se fosse atendida, a série chegaria ao fim, pois perderia o conflito: “Só quero que as coisas fiquem calmas. Só quero que as coisas fiquem estáveis. Que sejam consistentes” (*The Bear*, T1E6, 20’46’’). É justamente contra a estabilidade que a trama e o emocional dos personagens disputam.

Em suma, considera-se que as tramas tratam de questões do mundo contemporâneo, mantêm uma linha de tensão entre enredo e personagens, apresenta personagens quebrados emocionalmente que continuam tentando viver e seguem uma estrutura de três atos já conhecida na cinematografia.

O arco de Carmen na primeira temporada de *The Bear* segue a perspectiva de comédia proposta por Chamberlain (2016).

Figura 15 - Arco do protagonista na primeira temporada de *The Bear*



Fonte: Elaboração da autora (2025)

O desejo inicial de Carmen na série é reestruturar o The Beef, mas além do restaurante estar com problemas, o protagonista também está, como já exposto. Ele dá passos para alcançar essa *set-up want* em menor medida no episódio piloto. Quando Carmen vai melhorando emocionalmente, mesmo que a passos lentos, o restaurante também vai. Entre a *set-up want* e o *point of no return* no arco de Carmen na temporada, vemos a bagunça que é vida do protagonista, os cozinheiros não o respeitam e ele diz a Natalie que vai dar um jeito no The Beef. Ele não demonstra afeto pela irmã, pois quando ela diz “eu te amo”, ele não retribui. O *point of no return* acontece no final de *System*, quando Carmen joga o molho fora. É a mesma cena da *climatic choice* do arco do protagonista no piloto e do ponto de virada I da trama da temporada. Como *catch*, Carmen recebe os problemas que a estrutura do restaurante já carrega e as desavenças com os cozinheiros para superar. O ponto mais baixo de Carmen, *crisis*, acontece em *Braciolo*, quando o protagonista tem o seu desequilíbrio emocional mais intenso. Depois desse ponto baixo, Carmen recebe a carta que Michael o deixou, pede desculpas a Sydney e sobe para a *climatic choice*, fazer o macarrão ao molho de tomate que o irmão deixou a receita na carta. No *final step*, última cena da temporada, Carmen ri à mesa com os amigos e

cozinheiros, logo após, aparece uma cena de *flashback* em que ele está cozinhando com Michael. Carmen sorri, Michael retribui.

Ao comparar o arco do protagonista na temporada com o arco da trama e organização da mesma segundo a proposta de Field (2001), percebe-se que existe um ponto em comum, o ponto de virada I na trama é o mesmo que o *point of no return* do arco do protagonista. A partir do molho de macarrão jogado fora em *System (The Bear, T1E1)*, toda a trajetória de Carmen muda, pois ele aceita o desafio de reorganizar o The Beef segundo seus próprios ideais, sem negar sua história, fazendo o sanduíche *italian beef*, outros pratos mais elaborados, que os cozinheiros se chamem de *chef*, mantendo o ambiente limpo, estipulando o estilo brigada francesa e até o mais básico dos itens, pagando os funcionários e fornecedores. As comédias tristes apresentam, em sua maioria, protagonistas bem demarcados, neste caso, a história de Carmen organiza a narrativa, pois todos os personagens cruzam suas jornadas por causa dele.

O macarrão ao sugo, *family meal*<sup>55</sup>, de Michael é importante para entender o arco de Carmen. É significativo que em *System (The Bear, T1E1)*, Carmen não o faça, pois fazê-lo significa se conectar com o irmão e ele não estava pronto para isso. Essa jornada ele viverá na temporada. Em *Braciolo (The Bear, T1E8)*, Carmen recebe de Richie a carta que seu irmão o deixou. O “Eu te amo. Deixa rolar” o faz refletir, pois ele procurou saber durante todos os episódios o porque Michael tinha deixado o restaurante para ele se Carmen nunca pôde trabalhar lá. No lado contrário à carta, temos a receita do macarrão: 10 dentes de alho, manjerição infundado em óleo e tomate em lata. Na *climatic choice*, Carmen decide fazer o macarrão para os cozinheiros, daí o nome *family meal*, pois os funcionários são chamados de família. O protagonista entende que é um Bear, aceita a morte de Michael e quer se reconectar com o irmão fazendo o espaguete, não por causa dos clientes, ou porque Richie mandou, mas por ele, pelo irmão e os cozinheiros. Só que, ele não nega sua história de cozinha, pois não segue exatamente a mesma receita de Michael. Vemos em uma cena Carmen grelhando cebolas na manteiga, o que não tem na receita. Esse é o contraponto entre *System* e *Braciolo*, a mudança interna e externa de Carmen. É essa *climatic choice* que puxa o clímax da trama. É porque Carmen decide fazer o molho que encontra o dinheiro. Sendo assim, os arcos da trama e do protagonista se tensionam, o arco do protagonista levantou o da trama, mas para se erguer até este momento, Carmen foi testado pelos eventos da trama.

Olhando o arco de Carmen segundo a proposta de Weiland (2016), vemos que se enquadra no *change arc*, ou seja, com final feliz. Carmen começa a série acreditando na mentira

---

<sup>55</sup> Original em inglês. Tradução livre: refeição de família.

de que tem parcela de culpa no suicídio de Michael, que é incapaz de fazer algo bom e que não merece ser amado (este último conflito é melhor explanado na segunda temporada com a chegada de uma antiga namorada). Dos seus fantasmas, os mais recorrentes são o suicídio do irmão e os maus-tratos que recebeu na cozinha por outros *chefs*. Ele busca externamente reestruturar o *The Beef*, mas o que precisa é de paz e amor-próprio.

A proposta de organização estrutural de Weiland (2016) é próxima de Field (2001), pensando em ponto de virada, *midpoint* e clímax. A autora também usa a ideia de evento incitante antes do primeiro ponto de virada, que é a mesma concepção de incidente incitante em McKee (2006). No ato II, o protagonista é empurrado para um território desconhecido (novo mundo), a cozinha do *The Beef*, que funciona de forma diferente ao que ele está acostumado (restaurante de Nova Iorque). No ato III, como observa Weiland (2016), o protagonista rejeita a mentira e prova que é capaz de permanecer fiel à verdade. Isso acontece quando Carmen vai cozinhar o macarrão ao molho de tomate, ali ele desafia seus fantasmas e mostra que é um bom cozinheiro ao mudar a receita de Michael, não acreditando no que ouviu do ex-*chef*, assim como se redime consigo mesmo entendendo que não é culpado pela morte do irmão e se abrindo a fazer algo que deixará os cozinheiros felizes. Carmen se deixa ser amado. Temos um final agridoce, típico das comédias, que não dura muito, pois na segunda temporada o protagonista vai enfrentar mais problemas emocionais.

Carmen termina a primeira temporada em uma posição melhor do que começou, e as circunstâncias exteriores também, o restaurante vai ter dinheiro para uma reforma. Ao desafiar suas crenças internas e externas, Carmen acaba em um caminho positivo, sorrindo e lembrando com alegria de Michael. Na segunda temporada, Carmen finaliza em declínio e em seu pior momento. Não sabemos como chegará ao fim a série, mas dependendo do que vimos na primeira temporada e em outras comédias tristes, teremos um final favorável ao protagonista. Esse modo de organização narrativa com início, meio, fim, e redenção do protagonista ao final da obra, está longe de ser inovador, o que nos faz refletir que por mais que essas obras cômicas recebam grande validação devido aos temas abordados, construção complexa dos personagens e estética cinematográfica, ainda recorrem a uma estrutura de roteiro já estabelecida. Para Weiland (2016), o *change arc* (positivo) é um modelo usado com frequência em obras para o grande público.

A trajetória de Carmen entre jogar o molho de tomate na lixeira em *System* e cozinhá-lo em *Braciolo* (*The Bear*, T1E8) passa por muitos momentos. Nas próximas linhas vou abordá-los para que entendamos melhor a construção do protagonista. Na cena de abertura do episódio piloto, Carmen sonha que está encarando um urso que acaba de sair de uma jaula. O urso ruge

e Carmen acorda assustado. Este mesmo urso aparece rugindo na mente de Carmen na *crisis* do arco do personagem, em *Braciolo (The Bear, T1E8)*. Tal urso pode representar os medos do próprio Carmen e as angústias presentes nas relações familiares, sendo assim, ele estaria de frente consigo mesmo e isso o apavora. Ou, pode representar Michael, que o deixou tomando conta de um restaurante quase falido e Carmen não quer decepcionar. Na temporada, ele vai ter que lidar com esse “demônio” interior, que é o termo usado por Weiland (2016).

Depois do ponto de virada I da temporada, Carmen enfrenta mais problemas emocionais que repercutem em seu inconsciente. O segundo episódio da temporada, *Hands*, começa com uma cena de *flashback* da cozinha do restaurante estrelado que Carmen trabalhava em Nova Iorque. Ele comanda a brigada francesa e os cozinheiros correspondem aos seus comandos. A cozinheira responsável pela praça de molhos errou o ponto algumas vezes. Vemos lindas imagens de pratos. O *chef* principal chega, reclama com a cozinheira da praça de molhos e se aproxima de Carmen. Falando ao ouvido do protagonista, o *chef* tenta atrapalhar a chamada que Carmen faz dos pratos e o destrata. Este é o diálogo:

Chef: Por que você contrata idiotas? Gosta de trabalhar com eles?

Carmen: Farei melhor.

Chef: Diga “sim, *chef*”.

Carmen: Sim, *chef*.

Chef: Dá conta disso? Ou é demais para você? Responda.

Carmen: Dou conta.

Chef: “Dou conta, *chef*”.

Carmen: Dou conta, *chef*.

Chef: Doze, dez, trinta e seis.

Carmen: Façam o da oito, dezoito e trinta e seis.

Chef: Não estrague a contagem!

Carmen: Desculpa, *chef*. Oito, treze, vinte e nove.

Chef: Três, cinquenta e dois. Por que está servindo molho azedo? Por quê? Eu sei. É um complexo de homem baixo. Você mal consegue alcançar essa mesa. Por isso tem tatuagens e cicatrizes legais e sai para fumar? É divertido, não é? Mas tem uma coisa. Você é terrível nisso. Você não é bom. Mais rápido, filho da puta. Continue mais rápido. Por que é tão lento? Por que é tão lento? Por quê? Você se acha durão? Por que não diz? Diga “sim, *chef*. Sou durão”.

Carmen: Sim, *chef*. Sou durão.

Chef: Diga “Sim, *chef*. Sou durão.”

Carmen: Sim, *chef*. Sou durão.

Chef: Você não é durão. Você é um merda. Sem talento. Diga “Mãos, porra”.

Carmen: Mãos! [para os cozinheiros]

Chef: Você devia morrer.

Carmen: Mãos.

Cozinheiros: Mãos.

(*The Bear*, T1E2, 1’08’’) <sup>56</sup>

No ambiente de cozinha profissional, Carmen sofreu abusos psicológicos que destruíram sua autoestima e mudaram a forma com que ele lida com as pessoas.

Neste segundo episódio, mais a frente, Carmen chega em casa cansado do dia de trabalho. Espera-se que como *chef*, ele vai escolher algo sofisticado para comer. Mas come salgadinhos e bebe refrigerante. Ele deita no sofá e dorme assistindo um programa de culinária. Ou seja, até em seu tempo livre, pensa no trabalho. Essa também é uma forma da obra manter o foco na temática da série. Carmen sonha que está mexendo vigorosamente uma panela no *The Beef* enquanto grita os números dos pedidos aos cozinheiros. A voz de fundo é a de seu antigo *chef* dizendo o que foi descrito no diálogo. Ele vê imagens da máquina de *ballbraker*, de Richie, dos pedidos chegando nos papéis e de um fogo que incendeia a cozinha e o protagonista apaga com um extintor. Os papéis que chegam começam com o sanduíche *italian beef* e cachorro-quente, mas logo se tornam mensagens do que Carmen acredita ter feito ou é. As mensagens são: “você devia estar morto”, “ele não te amava”, “você matou Michael”, entre outras. O

---

<sup>56</sup> Original em inglês. Tradução livre: Chef: Why do you hire fucking idiots? Do you like working with fucking idiots? / Carmen: I'll do better. / Chef: Say "yes, Chef." / Carmen: Yes, Chef. / Chef: Can you not handle this? Is it too much for you? Answer me. / Carmen: I can handle it. / Chef: I can handle it, Chef. / Carmen: I can handle it, Chef. / Chef: 12! 10! 36! Don't fuck with my count! / Carmen: Fire , 13, 36! / Chef: 3! 52! 14! / Carmen: Sorry, Chefs! 8, 13,29! / Chef: Why are you serving broken sauces? Why? I get it. You have a short man's complex. You can barely reach over this fucking table, right? Is this why you have the tattoos and your cool little scars, and you got out you take your smoke breaks? It's fun, isn't it? But, here's the thing. You're terrible at this. You're no good at it. Go faster, motherfucker. Keep going faster. Why are you so slow? Why are you so fucking slow? Why? You think you're so tough. Yeah. Why don't you say this? Say "yes, Chef, I'm so tough". / Carmen: Yes, Chef, I'm so tough. / Chef: Say "fucking yes, Chef. I'm so tough. / Carmen: Yes, Chef, I'm so tough. / Chef: You are not tough. You are bullshit. You are talentless. Say fucking hands. / Carmen: Hands. / Chef: You should be dead. / Line cook: Hands.

conflito que Carmen carrega pelo irmão nunca o ter deixado trabalhar no The Beef e ao mesmo tempo ter o presenteado com o restaurante no testamento começa a ser melhor trabalhado.

Ainda em *Hands*, Carmen diz a Natalie por telefone que está bem, mas sente dificuldade de respirar às vezes, acorda gritando e conhece muita gente que chora do nada. Conta que todo dia antes de começar o expediente no restaurante de Nova Iorque vomitava e o *chef* era ruim, mas ficou lá porque as pessoas gostavam da comida. Natalie o incentiva a pedir ajuda ao grupo familiar Al-Anon. É interessante ver a banalização da ansiedade, como se fosse um sentimento comum, já que muitas pessoas o sentem.

Em *Brigade*, Carmen vai ao grupo Al-Anon pela primeira vez, ou seja, ele dá um passo para cuidar de si mesmo. No The Beef, o protagonista tem uma crise de ansiedade e sente dores no peito, então sai correndo novamente para o grupo de apoio. Sendo assim, o arco do protagonista não se trata de uma queda sem nenhum avanço, só que os avanços são menores que as quedas. Contudo, são os pequenos avanços que preparam o protagonista para sair da *crisis* até a *climatic choice*, para se afastar da falha e ir em direção à força. Em *Sheridan*, Carmen conversa com Marcus e o faz se sentir menos culpado pela energia. Em *Ceres*, Carmen dialoga com Richie e mostra ter medo da felicidade, como se não a merecesse. Ou seja, é um personagem pessimista em relação ao futuro.

Carmen: Existe algum nome pra quando você tem medo de que algo bom aconteça porque acha que algo ruim vai acontecer?

Richie: Não sei. Vida.

(*The Bear*, T1E6, 14'47'')

Em *Review*, vemos a queda de Carmen, de uma forma ainda não vista na obra. Quando Sydney deixa a pré-venda aberta sem querer (*The Bear*, T1E7, 10'50''), Carmen entra em desespero. Devido à sua *hybris*, ele acessa seu lado abusivo nas palavras. Ele desconta em Sydney a raiva que ainda não havia exposto sobre ela ter dado o prato de risoto a um cliente, que na verdade era um crítico, e grita com os cozinheiros dando ordens grosseiras para o preparo dos alimentos. Marcus diz a Carmen que descobriu o que estava fazendo seus *donuts* não crescerem e Carmen responde gritando: “Marcus, por que você está aqui? Por que está aqui? Por que está aqui? Volte à merda do trabalho. Mexa-se. Pessoal. Idiotas do caralho” (*The Bear*, T1E7, 15'51''). Após isto, joga o doce no chão. Quando Sydney se demite, diz a Carmen: “Você é um *chef* excelente. Você é também um pedaço de merda”. Depois disso, Carmen se abaixa e come comida do lixo. Ainda não é a *crisis* do arco, mas está próximo dela. A desmedida de

Carmen, sua rigidez, grosseria, autoritarismo e medo de decepcionar o irmão, a família, os cozinheiros e a si mesmo com a falência do restaurante, leva Sydney a se demitir. É um acontecimento que só ele pode consertar.

A cena de abertura do último episódio da temporada, *Bracirole*, o sonho de Carmen no fictício programa de auditório *The Bear*, traz a mistura do choro com o riso de forma clara. Carmen conta sua história para a plateia enquanto cozinha um bracirole de carne. Risadas ao vivo acontecem. Ao contar a história, lembra de Michael, seus sonhos traumáticos e os últimos acontecimentos do *The Beef*. A plateia continua rindo de sua desgraça. À medida que os ingredientes somem e as lembranças vêm à memória, Carmen fica nervoso e acorda com crise de ansiedade.

Carmen: Bem-vindos ao...

Plateia: *The Bear*!

Carmen [feliz]: *The Bear*! Eu sou Carmen Berzatto e hoje vamos fazer uma bracirole de carne. É um prato muito especial na minha casa desequilibrada. Meu irmão Mike fazia para nós todo domingo. Pessoal, essa história é bonita. Meu irmão, que era viciado em analgésicos, estourou os miolos na Ponte State Street. Baw!

[Plateia ri. Carmen também.]

Carmen: Espera. Fica melhor. Não deixou carta nem adeus. Nada. Só me deixou o restaurante da família no testamento, um problema inesperado, visto nunca ter me deixado trabalhar lá, apesar de eu ser muito bom nisso.

[Plateia aplaude e ri.]

Carmen: Eu comandava o melhor restaurante do planeta terra. Era muito diferente da espelunca do meu irmão que mal se mantinha de pé. Então foi um belo final, um “foda-se” do Michael ao partir.

[Plateia aplaude e ri]

Carmen: Enfim... Bracirole.

[Os ingredientes começam a sumir.]

Carmen: Pessoal? Cadê minhas coisas? Que porra está acontecendo? Porra! Merda! Mike!

[Plateia ri. Carmen se queima com a panela.]

Carmen: Desculpa. Só faço merda, pessoal. Só faço merda. Para. Por favor. Não posso fazer isso. Pessoal, não consigo! Parem! Não consigo!

(*The Bear*, T1E8, 12’)<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Original em inglês. Tradução livre: Carmen: Welcome back to... / Audience: *The Bear*! / Carmen: *The Bear*! I'm Carmen Berzatto. And today, we are going to be making beef bracirole. This is a very special dish in my dysfunctional nightmare of a household. My brother Mike made this for us every single sunday. / Audience: Aww. / Carmen: You guys, this is a cute story. My brother, who was addicted to

Carmen ainda se sente perdido no porquê o irmão deixou o restaurante para ele e tem mágoa por Michael não ter escrito bilhete, explicações ou deixá-lo trabalhar no restaurante da família antes. Em seu inconsciente, ainda acredita não fazer coisas boas. Durante a crise de ansiedade após acordar, Carmen escuta Michael falar “Ei, Carmy. Está me ouvindo?... Qual é, você é melhor do que esse lugar. Você é melhor. Incendeie essa merda de lugar, Carmy. Ei, Urso, deixa rolar.” (*The Bear*, T1E8, 2’30’’), olha para seus livros de cozinha pensando nos pratos que já fez e nos gritos e estresses do restaurante em Nova Iorque. Após isto, Carmen vai à reunião do grupo Al-Anon e decide falar. Seu discurso dura sete minutos, uma cena só. O contraponto de todo o ritmo frenético da série. Menciona que na infância era próximo de Michael e que eles tinham o sonho de abrir um restaurante juntos. Nos últimos meses tentou salvar o The Beef para resolver o que aconteceu com o irmão e ajudar a família, pois o restaurante era significativo para a família. Carmen só não sabia se era importante para Michael.

Ainda em *Braciolo*, Carmen recebe a carne habitual enviada ao The Beef, mas descobre que a do dia veio de porco e não de boi. O protagonista verifica que tem pouco caldo de carne na cozinha, que está suja e bagunçada, e encontra o caderno de receitas de Sydney. Ao parar de frente ao fogão, o liga para acender um cigarro. A chama invade a cozinha e Carmen tem sua pior crise de ansiedade da temporada, chegando a ouvir o urso que o atormenta na cena inicial da série. Depois da *crisis*, o arco é de ascensão. Vem o pedido de desculpas para Sydney, a carta de Michael, a escolha de fazer o macarrão ao sugo e o dinheiro encontrado nas latas de tomate. No desenlace, Carmen está satisfeito. Ele tratou seu conflito relacionado à morte de Michael, descobriu que o irmão o amava e não deixou o The Beef no testamento para que ele fosse responsável pela falência. O restaurante ia ajudar Carmen, ao mesmo tempo que não trabalhar no The Beef enquanto mais novo o trouxe portas abertas em outros lugares de renome. Carmen enfrenta o “Urso”, a si e ao irmão, e acaba a série reconciliado.

Estamos lidando com um personagem complexo, que acredita ser um fracassado que não faz boas ações, se sente culpado, é explosivo e está passando pelo luto e crises de ansiedade. É uma pessoa mediana, como já dito. Os personagens de *sitcom* também são assim, medianos

---

painkillers, blew his head off on the State Street Bridge. Bam! Now, hold on, it gets better. No letter. No goodbye. Nothing. Except he did leave me our family's restaurant in his will, which was a nice curveball, considering he never let me work there with him, even though I am pretty good at this. Right? Yeah. I used to run the best restaurant on the planet Earth. It was different from my brother's shithole, which was barely hanging on by a thread. So, that was a nice final, "Fuck you" from Michael, on the way out. Anyway... Braciolo. The fuck? Guys? Where's my stuff? What the fuck is going on? Fuck! Shit! Mike! I'm sorry, guys, I'm sorry. Look, I'm sorry. I'm just fucking this up, guys. I'm just fucking this up. Stop. Please. I can't do this.

e mais vocacionados para o mal do que um herói de drama. O que muda? A linguagem audiovisual, o estilo, a estrutura da obra, o tom, a forma de tocar nos assuntos difíceis e a profundidade dos personagens. Em *Braciolo*, Carmen passa sete minutos expondo seus problemas de relacionamento familiar e o vemos tendo crises de ansiedade durante a série, inclusive o que se passa em sua cabeça nesses momentos. No caso do arco de Carmen, é a sua mudança e redenção ao perdoar Michael por não se abrir com ele e nunca o ter deixado trabalhar no *The Beef*, que o leva à força e ao clímax da temporada - encontrar o dinheiro nas latas de tomate em conserva.

### 3.1.3 *Barry*: episódio piloto vs temporada

Já *Barry* é uma ficção seriada da HBO, criada por Alec Berg e Bill Hader e lançada em 2018, tendo seu último episódio veiculado em 2023. A multi premiada comédia de câmera única possui quatro temporadas com oito episódios de aproximadamente trinta minutos cada. Assim como *The Bear*, a repercussão da crítica em relação à obra é positiva, a colocando em lugar de destaque perante outras séries cômicas. No *streaming* da HBO, o Max, lugar de distribuição da ficção, ela é descrita como pertencente ao gênero comédia e crime.

Acompanhamos a história de Barry Berkman (Bill Hader), um ex-militar que virou assassino de aluguel após o final da guerra e está passando por conflitos de identidade e propósito. Barry sai da Região Centro-Oeste dos Estados Unidos para Los Angeles a fim de matar um homem e ao procurá-lo encontra uma escola de atuação. Neste momento, o protagonista acha que descobriu um propósito de vida e sonha em tornar-se ator, o problema é que ele não é bom como artista e não consegue abrir mão da vida no crime. Seu nome artístico é, ironicamente, Barry Block.

Os personagens recorrentes são: Barry; Fuches (Stephen Root), comporta-se como agente de trabalho, melhor amigo e figura paterna do protagonista. Era colega do pai de Barry e foi quem o esperou ao fim da guerra. Puxa Barry para falha; Sally Reed (Sarah Goldberg), atriz por quem Barry se apaixona e torna-se seu par romântico; Gene Cousineau (Henry Winkler), professor de teatro de Barry; Ryan Madison (Tyler Jacob Moore), ator e personal trainer que Barry foi contratado para matar em Los Angeles; Detetive Janice Moss (Paula Newsome), policial que investiga o caso da morte de Ryan. Se apaixona por Cousineau; Goran Pazar (Glenn Fleshler), mafioso checheno que contrata Fuches e Barry para matar Ryan e trabalha com roubo de identidade, metanfetamina, loja de 99 centavos etc.; NoHo Hank (Anthony Carrigan), mafioso checheno e braço direito de Goran; Stovka (Larry Hankin),

famoso assassino checheno conhecido como o melhor da área; Vacha (Mark Ivanir), capanga checheno, irmão de um capanga que Barry assassina no episódio piloto; Cristobal Sifuentes (Michael Irby), mafioso boliviano; Chris Lucado (Chris Marquette), ex-militar e único amigo de Barry da época da guerra; Taylor Garrett (Dale Pavinski), ex-fuzileiro raivoso e colega de Chris.

Esses são apenas os recorrentes na primeira temporada, personagens novos aparecem nas outras. A alta quantidade de personagens e núcleos ladeados (que vão girar sempre ao redor do protagonista) remete o telespectador ao melodrama. Na primeira temporada, a própria HBO chama os episódios de capítulos, que é a forma em que são chamados essas microestruturas em uma telenovela.

Em relação à estrutura óssea (Egri, 2011), Barry é um homem branco, alto, com cabelos castanhos, olhos claros, de boa aparência, sem deformidades e na faixa dos quarenta anos. Em seus aspectos sociológicos, é de classe média, educado, sem filiações políticas e vivia isolado e conversava apenas com Fuches, até conhecer os colegas da aula de atuação ministrada por Cousineau. Como telespectadores, não conhecemos a infância de Barry, apenas sabemos que Fuches era amigo de seu pai e muitas vezes age como uma figura paterna. Sobre religião, o assunto só passa a ser pauta na última temporada, quando Barry começa a ler a Bíblia Sagrada, mas mesmo assim, sua interpretação não condiz com o que o texto propõe. A única profissão que teve antes de assassino de aluguel foi a de fuzileiro na guerra, que moldou muito de quem ele é. Sobre os aspectos psicológicos, a moral do personagem é duvidosa, ele vive em conflitos internos e possui medo do julgamento alheio. Apresenta personalidade introvertida e explosiva quando ameaçado. Em sua configuração inicial, busca descobrir qual o seu propósito e quer mudar de vida, pois está passando por uma depressão, nada mais o satisfaz ou mexe com seus sentimentos. Quando descobre o curso de atuação, volta a sonhar e usa esta solução exterior para sanar seu vazio interior. A verdade é que ele pode abandonar o passado e seguir para um futuro tranquilo, mas não se permite, sempre voltando à vida de assassino.

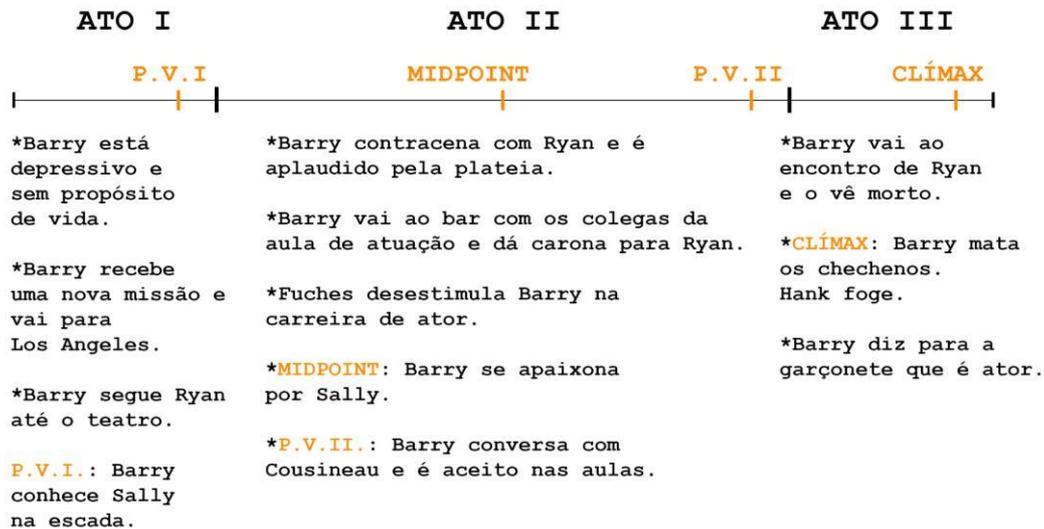
O capítulo piloto, *Make Your Mark* (Barry, T1E1, em pt.: Deixe Sua Marca), abre a temporada apresentando quem é o protagonista, os personagens recorrentes e o conflito que dispara a trama. No ato I, vemos Barry em um quarto de hotel após matar um homem, ele não sente repulsa, medo, prazer, nada. Pega um voo e vai para casa. Escova os dentes, joga *videogame*, sempre sem emoções. Fuches vai até ele, o parabeniza por ter tirado do mundo mais uma pessoa ruim, entretanto diz que ele está parecendo o antigo Barry, antes de ter um propósito. Barry comenta que precisa de uma folga, mas Fuches o convoca ao serviço para máfia chechena em Los Angeles. Como Barry tem dificuldades em dizer não, aceita o trabalho.

Em Los Angeles, vai à casa de Goran, que está com Hank e outros capangas, além da faxineira e sua filha pequena, que está com as amigas assistindo a série infanto-juvenil *Jessie* (Disney Channel, 2011-2015). Goran e Hank dizem a Barry que sua missão é matar Ryan, que teve um caso com a esposa de Goran. Barry segue Ryan e o vê entrando em um teatro. Cansado de esperá-lo sair, vai ao encontro do *personal trainer* e na escada do teatro encontra-se com Sally, que está ensaiando a fala de uma cena com muitos xingamentos. Ela se irrita com Barry por tê-la distraído e entra no teatro para atuar. Este é o ponto de virada I. Barry vai atrás, assiste a cena de Sally e se impressiona. No ato II, temos o confronto, que é mais interno do que externo, em que Barry vai entrar no “novo mundo”, no teatro. Ryan o chama para contracenar com ele. Barry é empurrado por Ryan para o palco. No *midpoint*, Barry choca a todos da plateia com a sua falta de expressividade e ao receber palmas, de condescendência, fica feliz. Ao sair da aula de teatro, o grupo vai ao bar e pelo olhar, da forma mais shakespeariana possível, se apaixona por Sally. Ela pede que o protagonista leve Ryan para casa. No carro, Ryan diz que vai ajudar Barry na vida de ator, o presenteia com o livro de Cousineau, chamado *Hit Your Mark and Say Your Lines*<sup>58</sup>, e o abraça. Hank vê o abraço de longe e se irrita. Depois, Fuches enfrenta Barry perguntando o que houve e o protagonista diz que talvez ser ator seja seu propósito. Fuches não acha uma boa ideia. No ponto de virada II, Barry pergunta a Cousineau se pode fazer suas aulas e acaba abrindo o coração sobre sua vida, Cousineau pensa que é um monólogo ficcional e o aceita como aluno. No ato III, Barry vai matar Ryan e o encontra morto. Os mafiosos chechenos ainda estão próximos e apontam a arma para Barry, que mata a todos, menos Hank, que consegue escapar. Barry vai a uma lanchonete e pergunta o que é a ficha que a garçonete tem debaixo do braço, ela diz que está ensaiando para um teste, pois é atriz, ele diz que também é.

---

<sup>58</sup> Original em inglês. Tradução livre: Acerte Sua Marca e Diga Suas Falas.

**Figura 16** - Divisão em atos da trama do episódio *Make Your Mark (Barry, T1E1)* seguindo a proposta de Field (2001)



**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Na trama, percebe-se que a cultura estadunidense é presente através de uma concepção de ideologia transnacional (Jost, 2012)<sup>59</sup>, como o fato de Sally expor que ninguém que mora em Los Angeles é de lá, na verdade existe um deslocamento migratório de pessoas que desejam trabalhar com o audiovisual para a cidade. É um movimento comum no Brasil, por exemplo, quando as pessoas vão para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Em *Master of None*, vemos o movimento migratório de pessoas de outras nacionalidades indo para metrópole; em *The Bear*, o restaurante de bairro que está indo à falência, etc.

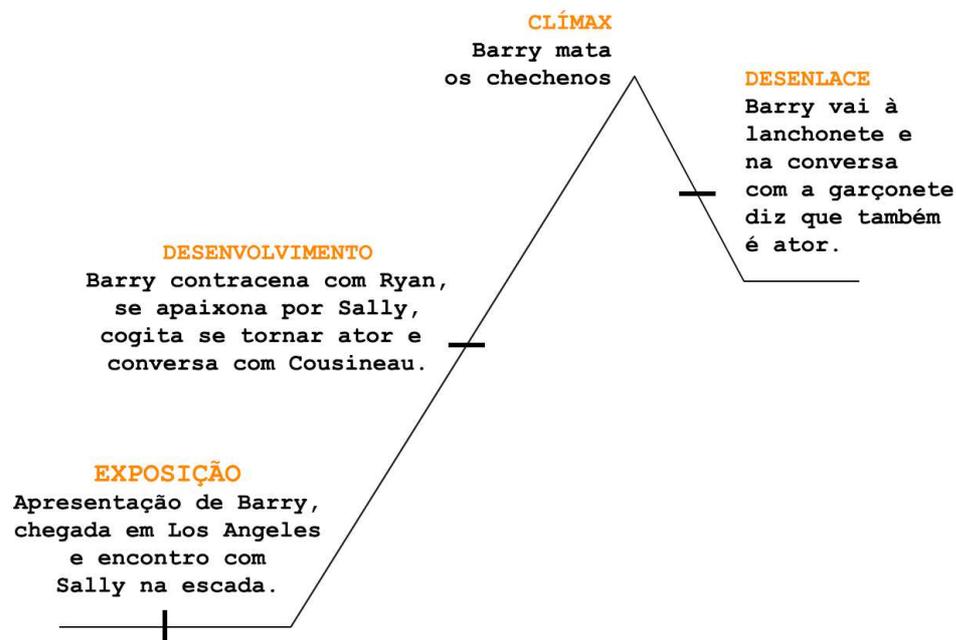
O enredo de Barry ainda estabelece núcleos, como em uma telenovela. Tem o núcleo da máfia chechena, o núcleo da máfia boliviana, o do teatro, dos amigos de Barry, e o “familiar”, com Fuches. O fio do amor, o *will they won't they*, também está presente através da relação com Sally, só que de uma maneira menos romântica que em uma *sitcom*, pois o casal passa por situações de abuso emocional e vemos Sally conviver com a depressão de Barry. Todos os

<sup>59</sup> François Jost (2012) defende que existe uma via de acesso à ficção chamada atualidade, que se configura entre a dispersão e a persistência. Na dispersão encontram-se os pequenos acontecimentos que irrompem no dia a dia e na persistência aqueles eventos em que as pessoas entendem como atuais e usam para se localizar na história, como a queda das torres gêmeas em 11 de setembro de 2001. Essa ideia de reunir o público para além de seu próprio país é comum nas séries estadunidenses por se fundamentarem nesta atualidade a partir de uma ideologia transnacional, situações comuns que florescem em vários lugares do mundo.

núcleos giram em torno do protagonista, como é de se esperar de uma série que tem como título o nome deste personagem.

O arco da trama de *Make Your Mark* é crescente até o clímax, quando Barry mata os chechenos. Crescente em conflitos externos, não em relação às emoções do protagonista. O ato I se configura como exposição, o ato II e a maior parte do ato III como desenvolvimento, o clímax é a morte dos chechenos e o desenlace é a caminhada de Barry até a lanchonete e a conversa com a garçonete.

**Figura 17** - Arco da trama do episódio *Make Your Mark* (Barry, T1E1)



**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Em relação ao arco do protagonista neste episódio piloto, teremos a mesma estrutura que em *Shrinking*, ou seja, um arco de triunfo e queda (Chamberlain, 2016). Barry começa a trama perdido, preso em um ciclo de violência e solidão, ansiando uma nova identidade e se conectar com outros seres humanos. A *set-up want* é ter um propósito, que será melhor manifestado em seu *triumph*. No *point of no return*, Barry se encontra com Sally na escada, e o *catch* é entrar no teatro, em que logo após ele recebe o desafio de contracenar com Ryan e ao final da cena, Cousineau o manda preparar um monólogo para a aula que vem. Na encenação que Barry assiste quando entra no teatro pela primeira vez, Sally não atua bem e Cousineau a interrompe, a fazendo sentir raiva por expor suas fraquezas para todos. Quando Sally está no

pico da raiva, Cousineau a manda fazer a cena, que fica melhor. Todos aplaudem. Cousineau diz:

Como Sally demonstrou de maneira linda, essa aula é sobre isso: a vida! Quero que vocês deem vida aqui nesse palco. Não se trata de um curso de atuação para comercial de TV. Não foi por isso que vocês vieram a LA, não é? Vocês não cruzaram o país por isso! Isso é teatro! (*Barry*, T1E1, 12'')<sup>60</sup>

Vemos o quão raso é o estilo de aula de Cousineau, mas todos os alunos o admiram e Barry fica encantado com o professor e o discurso sobre vida, que ironicamente, é o que ele extermina. Barry conhece os colegas da aula de encenação e se apaixona, ou seja, o núcleo da atuação, que tem Sally e Cousineau como vórtices, o coloca para cima, ele tem o vislumbre de uma vida “normal”. Quando Barry dá carona para Ryan, o alvo chega a dizer que Barry é um ator generoso por não ter roubado os holofotes na hora da encenação e o abraça. Entretanto, ao conversar com Fuches e expor que talvez tenha encontrado seu propósito, o amigo de seu pai diz que ele não pode ser ator, pois é uma profissão que requer visibilidade. Fuches diz: “Barry, quando você decidiu ser assassino profissional, fechou a porta para outras profissões. Você é um assassino, Barry. Você mata caras maus.” (*Barry*, T1E1, 22'12’’). Barry se sente confuso, porque Ryan não parecia uma má pessoa com ele. O protagonista está dividido entre dois mundos: o crime, representado pela missão de matar Ryan, e a possibilidade de uma nova vida como ator. Este dilema persiste na maior parte da série. Triste e sem perspectivas, Barry vai conversar com Cousineau.

Na conversa com Cousineau, temos o ponto de virada II do episódio e o *triumph* de Barry. O protagonista não havia feito o monólogo, mas encontra Cousineau na saída da sala.

Barry: Sr. Cousineau, eu queria saber... Acha que eu sou bom o bastante para fazer o seu curso?

Cousineau: Não, Barry, eu não acho. A sua atuação foi uma merda. Foi realmente péssima. Eu chamo de atuação burra. Sabe por quê? Porque atuar é a verdade e eu não vi verdade ali. Vou te dar um conselho. Volte para o buraco de onde veio e trabalhe naquilo que você é bom, porque atuar não é pra você.

Barry: Sabe no que eu sou bom? Em matar pessoas. Quando voltei do Afeganistão eu estava muito deprimido. Não saí de casa por meses... Um amigo do meu pai, que é praticamente um tio pra mim, me ajudou, me deu

---

<sup>60</sup> Original em inglês. Tradução livre: Now, as beautiful Sally just demonstrated, that's what this class is about: Life! I want you to create a life right here on this stage. I mean, we're not here studying some fucking TV commercial acting. That's not why you came to LA, is it? You didn't move all the way across the country for that! This is the theater.

propósito. Ele me disse que o meu talento podia ser útil aqui. É um trabalho, sabe? A grana é boa e as pessoas que eu elimino são pessoas más. São a escória. Mas, ultimamente eu não tenho dormido e a depressão voltou, sabe? Eu sei que posso fazer bem mais. Mas, talvez, sei lá. Talvez eu só seja bom nisso, sei lá. Enfim, esqueça. Desculpe incomodar.

Cousineau: De onde você tirou isso? Quer dizer que esse foi um improviso? Interessante. A história é ruim, mas promete.

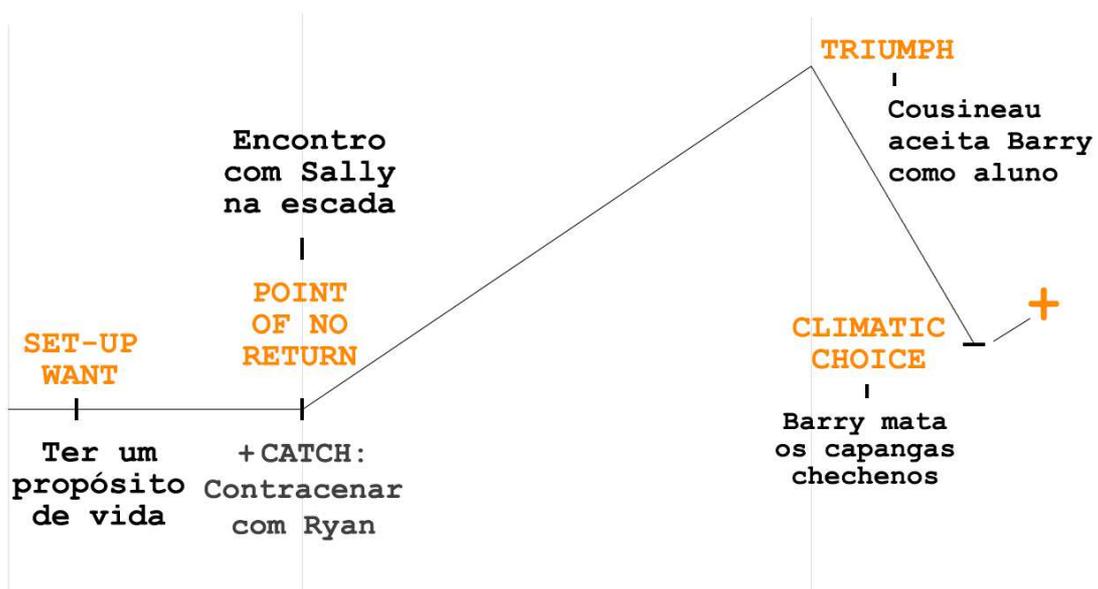
(*Barry*, T1E1, 23'35'')<sup>61</sup>

A tristeza de Barry logo se converte em seu *triumph*, ele conseguiu um propósito, as aulas de teatro. Obteve a chance de uma vida comum, com colegas de profissão e um novo amor. A série traz uma ironia de sua própria narrativa com a fala de Cousineau, “a história é ruim, mas promete”. Após isto, Barry vai atrás de Ryan, o encontra morto e cai em sua falha na *climatic choice* ao matar os chechenos. Termina o arco em positivo, sem descer para o *final step*.

---

<sup>61</sup> Original em inglês. Tradução livre: Barry: Mr. Cousineau, I was wondering... Do you think I was good enough to be in your class? / Cousineau: No, Barry, I don't. What you did was dog shit. I mean, really, really awful. “Dumb acting” I call it. Do you know why? Because acting is truth, and I saw no truth. So, here's my advice to you: You go back to whatever nook of the world you call home, and you do whatever it is you're good at, because this... Is not it. / Barry: You wanna know what I'm good at? I'm good at killing people. Yeah, when I got back from Afghanistan, I... I was really depressed, you know? I didn't leave my house for months, and this friend of my dad's, he's... He's like an uncle to me. He... He helped me out, and he gave me a purpose. He told me that what I was good at over there could be useful here. And... It's a job. You know? The money is good, and these people I take out, like, they are bad people. You know? But, lately, you know, I've like, I'm not sleeping, and, that depressed feeling is back, you know? Like... Like, I know there's more to me than that. But maybe... I don't know... Maybe there's not. Maybe this is all I'm good at. I don't know. Anyway, forget it. Sorry to bother you. / Cousineau: What's that from? / Barry: What? / Cousineau: Are you telling me that was an improvisation? Interesting. Well, the story's nonsense, but there's something to work with.

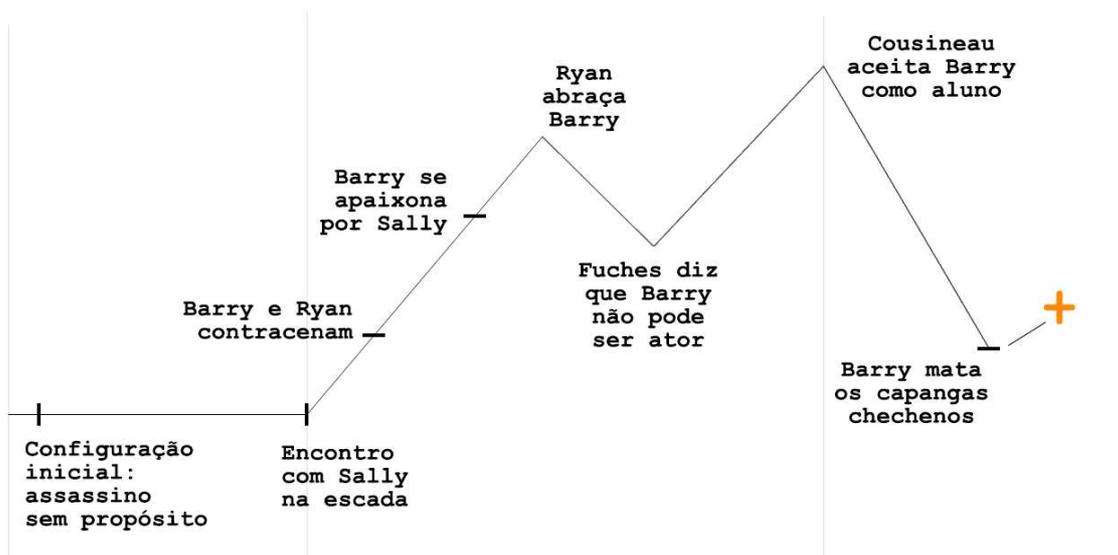
Figura 18 - Arco do protagonista em *Make Your Mark* (Barry, T1E1)



Fonte: Elaboração da autora (2025)

Percebe-se que diferente de *The Bear*, em que Carmen sofre até a *crisis* no episódio piloto, Barry é puxado para cima pela trama, conhecendo pessoas e um novo propósito de vida. Mas, o arco emocional não é estanque, ou seja, não é porque ele está indo para o *triumph* que não vai se entristecer, só que essa tristeza não é uma *crisis*. Barry fica triste quando Fuches diz que ele não pode ser ator, existe uma pequena queda em suas emoções, mas logo após ele é levado ao *triumph*. Então, tecnicamente, o arco poderia ser:

Figura 19 - Versão estendida do arco do protagonista em *Make Your Mark* (Barry, T1E1)



**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

François Jost (2012) propõe que assim como a literatura, as séries televisivas têm mudado os seus heróis de seres elevados (míticos ou com dons especiais) para os tipos miméticos baixos, ou seja, personagens que se assemelham aos seres humanos e estão presentes em ambientes comuns, como é o caso da dramédia. Outra característica das séries aqui analisadas que é trazida por Jost é que independente do gênero da obra, os princípios de amor e amizade estarão presentes. *Barry* é a história de um ex-militar assassino profissional, só que acima disso, estão as relações interpessoais e o laço de amor com Sally, ou seja, por causa dessa exploração da vida privada, vemos a novelização das ficções. No caso da dramédia ou da própria comédia triste, já tinha-se o uso da vida privada como um ponto significativo de seus antecessores, as *sitcoms*, e isto ganha outras proporções quando estes programas começam a ser novelizados.

Comparando o arco da trama com o do protagonista, percebemos que os movimentos do roteiro são similares, eles sobem juntos, sendo a *climatic choice* do protagonista o clímax da trama. Através do núcleo do teatro, ancorado nas figuras de Sally e Cousineau, o enredo dá a Barry uma nova perspectiva de vida. Devido a esse núcleo, Barry se afasta da falha e vai ao *triumph*. Entretanto, quando olha para si mesmo e para o passado, desce à falha novamente.

Os oito episódios da temporada são: *Make Your Mark; Use It* (T1E2, em pt.: Use-o); *Make The Unsafe Choice* (T1E3, em pt.: Faça a Escolha Insegura); *Commit... To You* (T1E4, em pt.: Comprometa-se... Com você); *Do Your Job* (T1E5, em pt.: Faça o Seu Trabalho); *Listen With Your Ears, React With Your Face* (T1E6, em pt.: Escute Com os Seus Ouvidos, Reaja Com o Seu Rosto); *Loud, Fast, and Keep Going* (T1E7, em pt.: Alto, Rápido e Sem Parar); *Know Your Truth* (T1E8, em pt.: Conheça a Sua Verdade).

*Make Your Mark* (*Barry*, T1E1) já teve a trama do episódio explanada. Em *Use It* (*Barry*, T1E2), uma câmera é encontrada pela polícia no carro que os chechenos usaram para matar Ryan, contudo as imagens estão bloqueadas; Barry e Fuches são levados para casa de Goran e Barry recebe uma nova missão; e os alunos de Cousineau preparam uma despedida em homenagem a Ryan, mas Barry fica abalado com o discurso do pai do ator. O nome do episódio refere-se ao fato de Cousineau pedir para os alunos usarem a dor da perda de Ryan como material para expressar-se em cena.

**Tabela 9** - Decupagem da trama de *Use It* (*Barry*, T1E2)

<b><i>BARRY,</i></b> <b>T1E2</b>	<b><i>USE IT</i></b>
-------------------------------------	----------------------

<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Na aula de teatro, Cousineau dá a notícia da morte de Ryan e pede para que os estudantes usem a dor para se expressar em cena.</li> <li>• Uma câmera é encontrada no carro que os chechenos usaram na noite da morte de Ryan, mas as imagens estão bloqueadas.</li> <li>• Alunos de Cousineau decidem fazer uma despedida em homenagem a Ryan.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No hotel, Fuches recebe Barry com um abraço e diz que os chechenos os querem mortos. Os dois são rendidos pelos chechenos.</li> <li>• Barry e Fuches são levados para casa de Goran e o protagonista recebe uma nova missão, que seria feita por um dos capangas que ele matou. Barry diz que não quer mais assassinar as pessoas. Entretanto, torturam Fuches, e Barry aceita a empreitada.</li> <li>• Barry vai ao bar e ensaia com Sally uma cena do filme <i>Dívida</i> (John Patrick Shanley, 2008), que farão em homenagem a Ryan. A homenagem segue com cada estudante tentando chamar atenção para si.</li> <li>• Barry recebe o nome e foto de seu alvo pelo telefone. O homem deu aos chechenos informações confidenciais sobre o ponto de drogas dos bolivianos. Por precaução, Goran o quer morto.</li> <li>• O pai de Ryan é convidado para falar e chora pela perda do filho.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry fica abalado ao ouvir o discurso do pai de Ryan e sai do bar. Sally vai atrás dele e diz que as emoções que ele está sentindo são humanas.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry leva Sally para casa e ela o convida para entrar, mas ele recusa.</li> <li>• Vacha vê Barry e Sally conversando e tira uma foto.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Em *Make The Unsafe Choice* (Barry, T1E3), Stovka chega aos EUA e se mata na frente de Fuches; Sally é dispensada em um teste; Barry mata o boliviano Paco enforcado; e Barry e Sally dormem juntos.

**Tabela 9** - Decupagem da trama de *Make The Unsafe Choice* (Barry, T1E3)

<b>BARRY, T1E3</b>	<b>MAKE THE UNSAFE CHOICE</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry está de tocaia de um boliviano (Paco) com um <i>rifle</i> na mão e lendo o livro de Cousineau. NoHo Hank liga pedindo para esperar o alvo receber uma carta com uma bala, a fim de assustar os bolivianos.</li> <li>• Na garagem, Goran dá a notícia a Hank que Stovka será enviado para ajudá-los. Fuches pergunta o que vai acontecer</li> </ul>

	<p>com ele e Barry e os mafiosos respondem que provavelmente serão mortos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sally está trabalhando como princesa em uma festa infantil e recebe um telefone de seu “quase agente” avisando que ela tem um teste à tarde.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Stovka chega na garagem e Goran avisa que ele deve matar Barry e Fuches logo mais.</li> <li>• Os policiais descobrem que Ryan estava dormindo com a mulher de Goran, logo, existe um motivo para a morte do ator. Mas, quem teria matado os chechenos?</li> <li>• Na aula de atuação, Sally vai bem, mas Barry não. Cousineau pede que ele crie uma cena no supermercado e pergunta o que ele vê na prateleira, Barry responde “sopa”, mas não consegue imaginar mais que isso.</li> <li>• Os detetives vão ao teatro interrogar os estudantes.</li> <li>• Stovka e Fuches ficam sozinhos na garagem. Stovka abre o coração dizendo que não se sente livre e não é amado pela família. Após isto, se suicida com um tiro na cabeça.</li> <li>• Barry leva Sally ao teste. Ela não consegue se concentrar no teste porque fica com inveja da protagonista.</li> <li>• Fuches e Goran conversam e se aproximam.</li> <li>• Barry recebe uma mensagem de Hank avisando que a carta já chegou e ele pode matar Paco.</li> <li>• Sally liga para Barry chorando e diz que não quer ficar só. Barry desiste do <i>riffle</i>, vai à casa de Paco e o enforca com as mãos. Depois, vai atrás de Sally.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry e Sally dormem juntos.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry se imagina com Sally no supermercado escolhendo uma sopa. Mas, seus pensamentos são interrompidos pela lembrança do enforcamento de Paco e a sua última frase “no tienes que hacer esto”<sup>62</sup>. Barry pergunta se Sally sabe o significado da frase, e quando ela fala a tradução, Barry diz: “é, acho que não”.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora

Em *Commit... To You* (Barry, T1E4), Barry é questionado por Cousineau se ele é um capacho, pois sempre ajuda os outros atores em cena, mas nunca se posiciona enquanto ator. Ao buscar se comprometer consigo mesmo e ser um homem decidido, o protagonista tenta recusar a missão dada por Fuches, compra um *notebook* de presente para Sally e roupas novas para ir à festa da colega de classe.

**Tabela 10** - Decupagem da trama de *Commit... To You* (Barry, T1E4)

<b>BARRY, T1E4</b>	<b>COMMIT... TO YOU</b>
------------------------	-------------------------

<sup>62</sup> Original em espanhol. Tradução livre: Você não precisa fazer isto.

<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sally cria um Facebook para Barry. Ele pede para adicionar seu amigo Chris, que mora em Los Angeles. Barry quer ajuda em seu monólogo, mas Sally só pensa em si mesmo e na audição que fará à tarde. Os dois combinam de se encontrar à noite na festa de uma colega do teatro.</li> <li>• Fuches diz que em seu novo trabalho, Barry precisa matar bolivianos em um ponto de drogas. Os dois dividirão um quarto de hotel em Los Angeles e trabalharão para os chechenos.</li> <li>• Na delegacia, continuam tentando descobrir o que tem na câmera. Detetive Moss liga para Cousineau pedindo informações e ele a convida para jantar.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No teatro, Barry faz seu monólogo, mas não traduz emoções. Cousineau pergunta se ele vive a vida como se fosse um capacho. Logo após, ele diz a Fuches que não fará o serviço para a máfia chechênia.</li> <li>• O “quase agente” de Sally pede que ela durma com ele e como ela não aceita, perde o papel.</li> <li>• Barry conversa com Chris pelo Facebook e o chama para ir à festa.</li> <li>• Barry imagina Sally contando para as amigas que ele é um homem decidido. Ele compra um computador de presente para Sally e leva à festa.</li> <li>• Cousineau e a detetive Moss jantam. Ele tenta conquistá-la.</li> <li>• Fuches vai à festa e diz que não contará às pessoas de lá que Barry é um assassino, se o amigo decidir aceitar a missão da máfia chechênia. Barry aceita.</li> <li>• Chris leva Taylor e mais um colega para festa.</li> <li>• Sally se interessa por um ator da festa e Barry interrompe a conversa a chamando de “minha garota”.</li> <li>• Sally briga com Barry e vai embora com o ator.</li> <li>• Detetive Moss começa a gostar da companhia de Cousineau, mas precisa ir embora porque recebeu uma mensagem avisando que o vídeo foi desbloqueado.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Na delegacia, assistem ao vídeo, mas não identificam o assassino. Detetive Moss diz que se conhecessem o homem, saberiam quem é.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry sai deslocado da festa com os colegas. Taylor acha estranho Barry ter dinheiro, descobre o plano para matar os bolivianos e diz que quer fazer parte.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Em *Do Your Job (Barry, T1E5)*, Barry se desentende com os colegas de teatro ao discordar de uma afirmação sobre Macbeth e o ato de assassinar. Taylor e o protagonista invadem o ponto de drogas boliviano. Barry luta contra si mesmo na afirmação de que, apesar da moralidade, ele deve fazer seu trabalho.

**Tabela 11** - Decupagem da trama de *Do Your Job* (Barry, T1E5)

<b>BARRY, T1E5</b>	<b>DO YOUR JOB</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry vai ao parque de diversões com Chris e sua família. O protagonista pergunta ao amigo se Taylor é confiável. Chris dá a entender que não.</li> <li>• No teatro, Barry tenta se aproximar de Sally, que diz que antes ele precisa resolver assuntos de masculinidade tóxica. Os dois são escalados para contracenar juntos em Macbeth.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os detetives vão ao teatro entregar um print do vídeo embaçado. O suspeito tem cerca de 1,80m, então Detetive Moss conversa com os alunos de mesma estatura. Ao alinhar com Fuches, Barry consegue um álibi.</li> <li>• Hank, Goran, Fuches e Barry se encontram na aula de ginástica da filha de Goran. O líder checheno queria cancelar o ataque aos bolivianos, mas Fuches insiste na missão. Barry está chateado com Hank por ter instalado a câmera no carro dos chechenos.</li> <li>• Barry continua resistente na missão contra os bolivianos e conta a Fuches sobre Taylor. Fuches diz que Barry deve matar o colega.</li> <li>• No teatro, a turma ensaia para Macbeth. Uma aluna explica o que acha sobre a personagem Lady Macbeth e diz que quando se começa a matar, não existe volta. Barry discorda e briga com a turma, tentando justificar para si mesmo que não está fazendo algo ruim. Os alunos se sentem mal porque ele viveu uma guerra.</li> <li>• Detetive Moss vai à casa de Cousineau e os dois dormem juntos.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry e Taylor vão ao ponto de drogas dos bolivianos. Barry não avança, deixando Taylor sozinho, e é acertado na cabeça por um boliviano. Taylor mata todos os bolivianos. Quando Taylor está de costas, Barry aponta a arma para o colega.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry encontra Fuches numa lanchonete e Fuches fica feliz. Taylor aparece depois.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Em *Listen With Your Ears, React With Your Face* (Barry, T1E6), Goran e Hank visitam o galpão conquistado, Taylor tenta convencer Barry a matar Fuches e Moss encontra Vacha no teatro. Na aula de atuação, Cousineau ensina Barry a ouvir com os ouvidos e reagir com o rosto.

Ao final do capítulo, temos um tiroteio entre o carro de Barry (com Chris, Taylor e outro colega) e a gangue boliviana.

**Tabela 12** - Decupagem da trama de *Listen With Your Ears, React With Your Face* (Barry, T1E6)

<b>BARRY, T1E6</b>	<b><i>LISTEN WITH YOUR EARS, REACT WITH YOUR FACE</i></b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Taylor apresenta comportamentos duvidosos.</li> <li>• Goran e Hank visitam o galpão de drogas e ficam felizes com o espaço conquistado. Vacha diz aos líderes chechenos que Barry tem uma namorada. Goran e Hank mandam deixá-lo em paz, mas Vacha quer vingança pela morte do irmão.</li> <li>• Detetive Moss acorda na casa de Cousineau e diz que eles precisam terminar, pois ela está investigando seus alunos. Cousineau diz que ela é a única que pensa nisso e se declara.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Taylor tenta convencer Barry a não dividir os lucros com Fuches, incentiva o protagonista a matar o amigo e coloca metade do dinheiro que roubou do ponto de drogas na bolsa de Barry.</li> <li>• Na aula de teatro, Barry se desculpa com os colegas por ter gritado. Ele percebe que o dinheiro está na bolsa e o esconde no banheiro.</li> <li>• Detetive Moss retira as fotos dos alunos de seu quadro na delegacia, dando uma chance para o romance com Cousineau.</li> <li>• Sally diz a Cousineau que quer o papel de Macbeth na peça. Ele concorda, desde que Barry interprete o criado Seyton.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vacha segue Sally até o teatro, já detetive Moss vai atrás de Cousineau. Os dois se encontram e Moss mata Vacha, acha o dinheiro no banheiro e desconfia que foi Ryan quem o escondeu. O detetive companheiro de Moss percebe que ela foi ao teatro por causa de Cousineau e Moss diz que o romance acabou.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Taylor chama os amigos ex-militares para “assustar” os bolivianos. Os amigos não sabem que é para matar. Barry tenta fazer Chris sair do carro. Taylor acelera o carro e coloca música alta. O carro se aproxima do território boliviano e o tiroteio começa.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Em *Loud, Fast, and Keep Going* (Barry, T1E7), apenas Barry e Chris sobrevivem aos ataques bolivianos. Barry mata Chris e encena Macbeth. O título do episódio é uma fala incentivadora de Cousineau aos seus alunos antes de começar a peça.

**Tabela 13** - Decupagem da trama de *Loud, Fast, and Keep Going* (Barry, T1E7)

<b>BARRY, T1E7</b>	<b>LOUD, FAST, AND KEEP GOING</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bolivianos atiram em Barry e nos amigos.</li> <li>• Cristobal chega de avião e manda os capangas buscarem os ex-militares do carro. O líder boliviano liga para Goran e diz que ia sugerir que os dois trabalhassem juntos, mas como os chechenos tinham matado os seus homens, a guerra estava declarada. Conta também que os militares enviados a ele morreram.</li> <li>• Apenas Barry e Chris sobrevivem do carro. Chris é obrigado a atirar em um boliviano para salvar Barry. Os dois amigos escapam.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Por telefone, Hank avisa a Fuches que Barry morreu.</li> <li>• No teatro, Sally conta a Barry que encontraram dinheiro no banheiro, um homem foi morto e provavelmente Ryan era da máfia. No ensaio, ela tenta fazer Macbeth, mas se estressa com Barry que entra em cena errado, mesmo tendo apenas uma fala.</li> <li>• Os policiais encontram os corpos de Taylor e do colega ex-militar. Vão ao apartamento de Taylor, que tinha cerca de 1,80m, e acham o livro que Ryan deu a Barry, com a assinatura de Ryan na contracapa. Associam que Taylor e Ryan eram cúmplices.</li> <li>• Hank avisa a Fuches que Goran vai matá-lo por ter insistido na invasão do ponto de drogas boliviano.</li> <li>• Chris diz a Barry que vai se entregar para polícia e pede que ele se entregue também. Barry mata Chris.</li> <li>• A apresentação de Macbeth vai começar. Cousineau incentiva os estudantes no camarim: “alto, rápido e sem parar”.</li> <li>• Barry está aterrorizado pela morte de Chris. Tenta se concentrar na fala, mas não consegue. No teatro, Sally pede que Barry dê algo para ela trabalhar. Ele está distante. A peça começa e Barry continua pensando no amigo, até que tem uma crise de ansiedade.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry entra em cena aos prantos e diz sua fala: “Senhor, a rainha morreu”. Sally atua de forma brilhante.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry está transtornado, jogando cadeiras na parede e quebrando o vidro.</li> <li>• Sally agradece a Barry por ter dado a deixa para ela, pois conseguiu um contato de um empresário. Afirma que ele sempre precisa fazer o que fez antes de encenar, pois esse é o seu processo.</li> </ul>

Fonte: Elaboração da autora (2025)

Por fim, em *Know Your Truth (Barry, T1E8)*, Barry está finalmente decidido a deixar a vida do crime e se dedicar ao teatro. Mas, quando Detetive Moss descobre quem ele é, o protagonista volta atrás e a mata.

**Tabela 14** - Decupagem da trama de *Know Your Truth (Barry, T1E8)*

<b>BARRY, T1E8</b>	<b>KNOW YOUR TRUTH</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry chega no quarto de hotel. Fuches fica feliz ao ver que o amigo está vivo. Barry pega o dinheiro, soca Fuches duas vezes, diz que “está fora” do crime e vai embora.</li> <li>• Fuches procura Goran e conta que Barry está vivo e pode entregá-lo, contanto que os dois façam as pazes. Goran prende Fuches na garagem para ser torturado por um capanga, briga com Hank por gostar de Barry e diz que vai atrás do protagonista.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hank liga para Barry e avisa que Goran está indo buscá-lo.</li> <li>• Antes de sair, Goran descobre que o capanga ainda não começou a torturar Fuches, se irrita e pega a arma para matá-lo. Sem querer, Goran atira em si mesmo.</li> <li>• Barry vai à casa de Goran e mata todos que estão na garagem, menos Fuches, que é solto. Barry leva Fuches ao aeroporto e o manda ir embora com o dinheiro.</li> <li>• A polícia pensa que os bolivianos mataram os chechenos da garagem.</li> <li>• Hank faz amizade com Cristobal e leva os chechenos que não estavam na garagem para o ponto de drogas.</li> <li>• Barry vai atrás da turma para se despedir. Sally o questiona e ele diz que não pode mais fazer o processo que fez antes de atuar em Macbeth (matar um amigo). Ela o convida para os dois atuarem juntos, ele aceita.</li> </ul> <p style="text-align: center;">- Passagem de tempo -</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Barry, Sally, Detetive Moss e Cousineau estão em uma casa de férias. No jantar, Cousineau menciona o quanto Barry cresceu como ator e conta que quando o aceitou para as aulas, Barry encenou uma história de um ex-militar assassino de aluguel. Barry teme que Detetive Moss desconfie.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Moss sai de madrugada com o computador para pesquisar sobre Barry. Abre seu Facebook e descobre que ele era amigo de Chris, que tem uma foto com Taylor. Ela lembra que disse que se conhecesse o homem, daria pra saber quem era na foto.</li> <li>• Barry vai até ela e diz que mudou. Moss aponta a arma para</li> </ul>

	Barry, que pede para ela não fazer isso. Barry a distrai e a mata.
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Barry chega no quarto, toma banho e deita na cama. Diz: “começando agora”.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Pensando em como cada episódio se comporta na temporada, percebe-se uma estruturação igual a *The Bear*, em que o piloto é a exposição, os seis episódios seguintes o desenvolvimento e o último episódio o restante do desenvolvimento, o clímax e o desenlace. Tabela, fica assim:

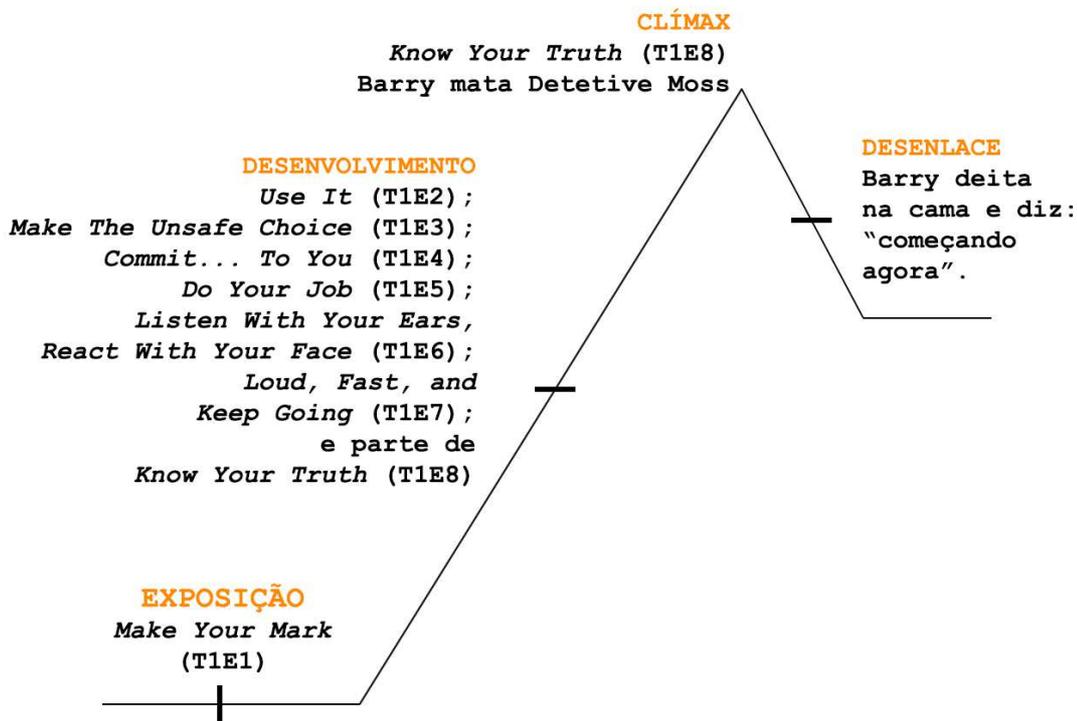
**Tabela 15** - Posição dos episódios de *Barry* na primeira temporada

<b>POSIÇÃO</b>	<b>EPISÓDIOS</b>
EXPOSIÇÃO	<i>Make Your Mark</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Use It</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Make The Unsafe Choice</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Commit... To You</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Do Your Job</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Listen With Your Ears, React With Your Face</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Loud, Fast, and Keep Going</i>
DESENVOLVIMENTO + CLÍMAX + DESENLACE	<i>Know Your Truth</i>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Organizando como arco, temos o mesmo movimento de roteiro que nas outras séries, isto é, ascendente e depois decrescente.

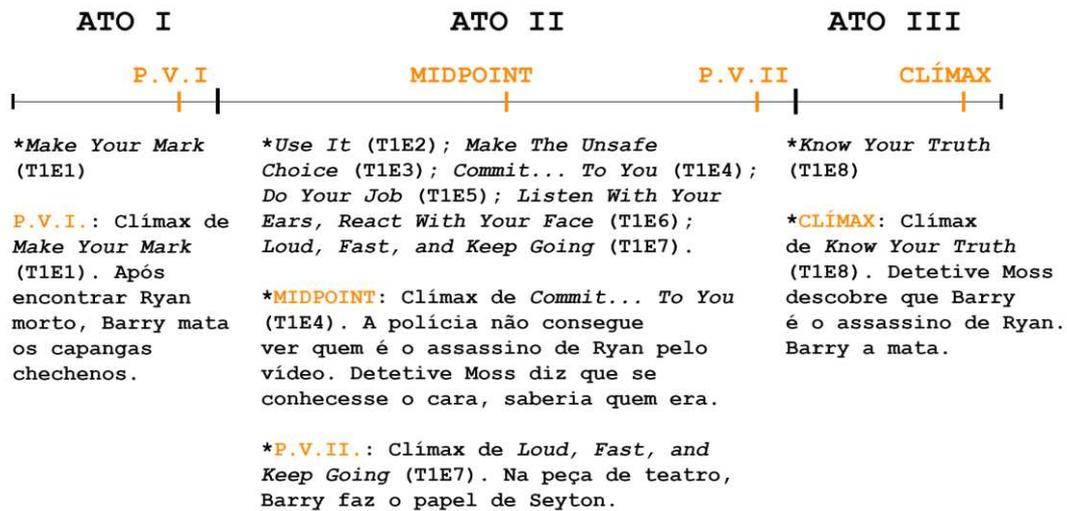
**Figura 20** - Arco da trama da primeira temporada de *Barry*



Fonte: Elaboração da autora (2025)

Seguindo o que foi feito na análise da primeira temporada de *The Bear* e levando em consideração a proposta de Field (2001), o ato I corresponde à exposição, o ato II ao desenvolvimento e o ato III ao final do desenvolvimento, o clímax e o desenlace.

**Figura 21** - Divisão em atos da trama da primeira temporada de *Barry* segundo a proposta de Field (2001)



Fonte: Elaboração da autora (2025)

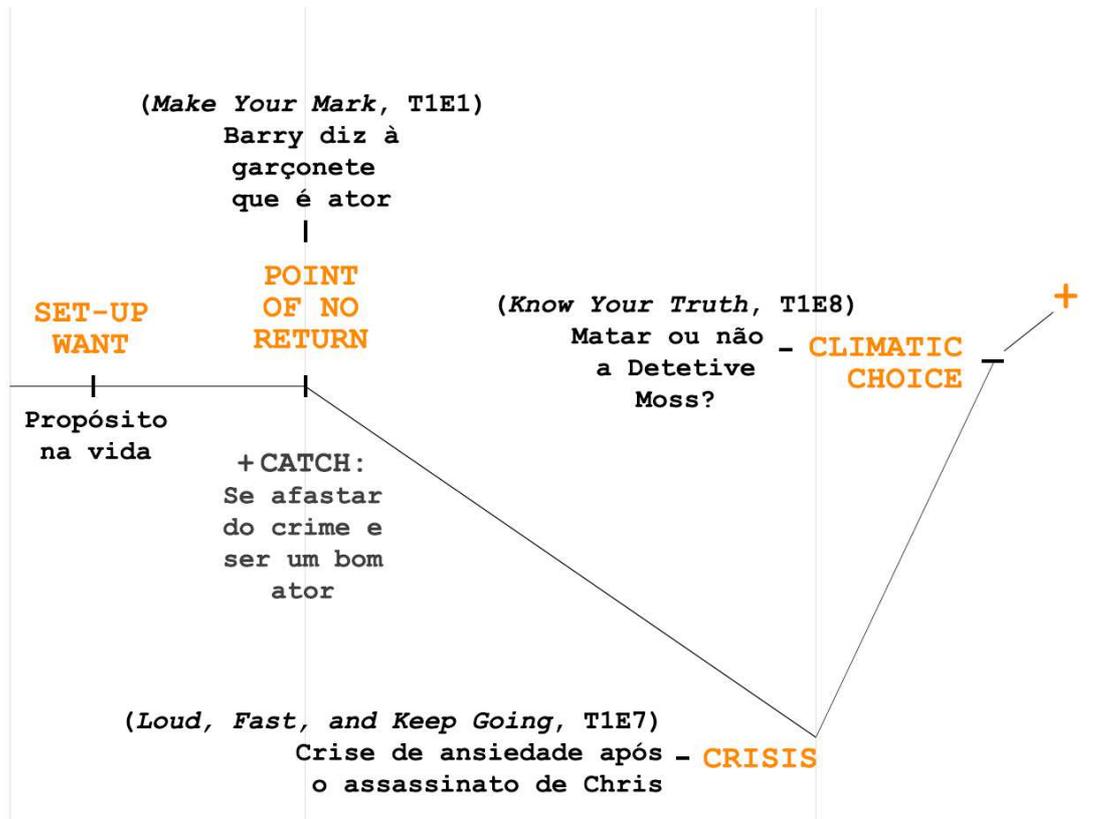
No ato I, o ponto de virada I ocorre ao final do episódio piloto, quando Barry encontra Ryan morto e mata os chechenos. Este conflito vai disparar outros pontos chave na temporada, pois Barry vai se envolver mais com os chechenos e a polícia é convocada para a história. Após aquele momento, Barry vai à lanchonete e diz à garçonete que é ator, o que faz o seu arco avançar. Do episódio 2 ao 7 temos o ato II. No *midpoint*, Detetive Moss consegue as imagens da câmera do carro dos chechenos na noite da morte de Ryan, que vão incriminar Barry ao final da temporada. A morte de Ryan segue sendo um nó valioso para o desenrolar do enredo, e é bom lembrar que foi por causa desse fio narrativo que Barry conheceu as aulas de Cousineau. No ponto de virada II, Barry narra a fala de Seyton, na encenação de *Macbeth*, aos prantos, ele está emotivo pelo assassinato de Chris. O ato III é formado pelo último capítulo. No clímax, temos um desfecho para o fio narrativo da morte de Ryan, quando a Detetive Moss descobre que Barry é o assassino. O protagonista, com medo de ser preso, perder o novo “propósito” que encontrou no teatro e a admiração de Sally e Cousineau, a mata. O clímax não é agri-doce, como em *The Bear*, Barry volta à sua queda, por mais que no desenlace o protagonista diga que vai largar a vida do crime na fala “começando agora” (*Barry*, T1E8, 31’).

O que foi visto na trama do piloto se repete na temporada: a cultura estadunidense aparece como uma ideologia transnacional (Jost, 2012); o uso de tecnologias digitais, principalmente as mídias sociais, mostram aspectos do mundo contemporâneo; a série tem mais da vida privada dos personagens do que necessariamente o trabalho de um assassino, mafiosos

ou atores; os múltiplos núcleos, clássicos do melodrama, se entrecruzam; e existe uma linha de tensão constante entre os núcleos inicialmente ligados ao crime e os que são referentes ao teatro. Se em um lado está tudo bem, no outro não está. Se os dois lados estão bem, é necessário desconfiança, e isso ocorre em *Know Your Truth* (T1E8), último episódio, quando antes do clímax, Barry está bem com o seu lado ator, ensaiando uma nova peça com Sally e sendo amigo de Cousineau, e com seu lado assassino, pois os conflitos com os chechenos e Fuches aparentemente foram findados (aparentemente, porque eles voltam na segunda temporada). E então, a partir da tranquilidade em ambos os lados, nos deparamos com o clímax da temporada, em que Barry mata a Detetive Moss.

Como era de se esperar, o arco do protagonista na temporada também segue na proposta de comédia de Chamberlain (2016). Podia-se pensar que pelo episódio piloto seguir uma estrutura de triunfo e queda, o da temporada também seria assim, mas não é o caso. Este mesmo movimento de roteiro ocorre em *Shrinking*. No arco de Barry, a *set-up want* é em busca de um propósito e isso acontece quando ele conhece Sally na escada (*Barry*, T1E1), mas é melhor assimilado no *point of no return* da temporada, quando ainda no primeiro capítulo, ele diz para a garçonete que é ator. O *catch* é se afastar do crime. Na *crisis*, o que na trama é ponto de virada II, Barry passa por uma crise de ansiedade após ter assassinado Chris (*Barry*, T1E7). Depois disto, faz sua única boa atuação na temporada. Na *climatic choice*, o clímax da temporada (*Barry*, T1E8), Barry precisa escolher entre matar a Detetive Moss ou não. Por fim, assim como no primeiro capítulo, o protagonista não alcança o *final step*, pois só se afasta da falha e alcança a força na última temporada, a quarta. De forma esquemática, segue o arco.

Figura 22 - Arco do protagonista na primeira temporada de *Barry*



Fonte: Elaboração da autora (2025)

Como Barry não alcança a força, não escrevi o *final step*, todavia o arco acaba em positivo porque logo após a morte da Detetive Moss, Barry diz “começando agora”.

O protagonista passa a série lutando contra o desejo de largar a vida de assassino e é por causa disso o uso da frase “começando agora”. Durante os episódios ele mostra a Fuches e aos chechenos a vontade de não matar, mas por ser pressionado ou ver alguém que ele gosta em perigo, acaba voltando à vida do crime. Em *Know Your Truth (Barry, T1E8)*, após bater em Fuches no quarto de hotel, Barry diz: “Estou fora, Fuches. A partir de agora” (*Know Your Truth, T1E8, 1’29’’*). O “a partir de agora” reitera as outras vezes que Barry comunicou seu desejo de seguir a vida apenas como ator. Um pouco mais tarde no mesmo episódio, Barry mata os chechenos da garagem quando descobre que Fuches está preso lá, e quando vai deixar o amigo no aeroporto, chateado diz: “Eu não quero saber de você, nem de nada disso, a partir de agora” (*Know Your Truth, T1E8, 12’56’’*). Tendo seus esforços de mudança de vida sendo interrompidos, a frase serve como uma espécie de mantra para Barry, simbolizando sua tentativa de se reinventar e fugir de seu passado sombrio. É por isso que na última cena de *Know Your Truth*, Barry diz, positivamente, que vai mudar. Barry sempre vai trazer seus conflitos

interiores à tona, tendo um embate entre seus dois lados de vida. O fim disso implica no fim da série.

No curso de roteiro desenvolvido pelo professor José Carvalho, Roteiraria, obras assim são vistas como de “segundo campo”<sup>63</sup>. No “primeiro campo” o *plot* carrega o personagem e no segundo ocorre ao contrário. Influenciado pela revolução sofrida no romance no século XVIII, é um “campo” difícil de estar nos manuais pela estrutura múltipla. Vemos a mudança de um enredo complicado com personagens simples para um enredo simples com personagens complicados, em que a evolução do personagem se vincula à constituição da subjetividade moderna. Aqui tem-se uma penumbra no que antes era *flat* e iluminado. O anti-herói, que é um tipo de personagem que pode se aproximar a Barry, pertence a este “segundo campo” pela moral complicada, complexa e até sinistra. Ele é fragmentado, não totalizante. Segundo Williams (2006, p. 93), “a virtude leva ao sucesso, e o vício leva à derrota, mas a ambição implacável leva à destruição”<sup>64</sup>. Barry e sua ambição implacável o levam à destruição, quando na quarta temporada o protagonista se encontra preso. O intrigante é que esta é a premissa de *Macbeth* de Shakespeare, que Barry encena na primeira temporada. Em obras com anti-herói, a lógica de implicação ou a “justificativa” que faz o anti-herói agir de forma imoral, é primordial, ou o público não torce pelo personagem, exemplos: um propósito ou injustiça sofrida anteriormente. No caso de Barry, pouco sabemos da família, apenas que ele não tem pais, o que é explicitado pela história são os traumas sofridos na guerra. E apesar de ser um assassino, o personagem é empático e se importa com quem ama, pelo menos quando não está sob perigo. Em *Know Your Truth* (Barry, T1E8), o protagonista vai até a garagem de Goran salvar Fuches, por mais que Fuches tivesse ido entregá-lo. Ele faz pela história dos dois. Ao mesmo tempo em que, quando Chris diz que vai contar a verdade para polícia, Barry o mata (Barry, *Loud, Fast, and Keep Going*, T1E7). Vivendo nessa dualidade de identidade, o personagem até tenta se afastar da falha, por exemplo, quando tem a oportunidade matar Taylor e não o faz, mas a cada episódio declina mais em sua desmedida.

Durante a temporada, Barry busca se aproximar de uma vida “comum”, com amigos e família. Ele quer se sentir humano e digno. Em *Use It* (Barry, T1E2), o protagonista fica ansioso com o discurso do pai de Ryan na noite de homenagens e sai do bar. Sally vai ao seu encontro e a conversa é a seguinte:

<sup>63</sup> Disponível em: <https://www.roteiraria.com.br/>. Acesso em: 30 dez. 2024.

<sup>64</sup> Original em inglês. Tradução livre: Virtue leads to success, and Vice leads to defeat, but Unrelenting vice leads to destruction.

Barry: É que eu nunca vi nada assim, sabe...

Sally: Eu sei, foi intenso.

Barry: É que eu nunca tinha visto isso, entende? O cara perdeu o filho.

Sally: Ei Barry, tudo bem.

Barry: Não está tudo bem.

Sally: Isso é bom. As emoções que você está sentindo são suas ferramentas de atuação. O curso é sobre isso. Entender e destrinchar as emoções, lidar com elas. Isso é ser humano. Atuar é isso.

Barry: Não sei se consigo.

Sally: Vamos ajudar você.

(*Barry*, T1E2, 21'12'')

Sally é uma personagem que, mesmo em seu egoísmo e problemas pessoais, vai buscar levar Barry à subida no arco. Ela usa as palavras “isso é ser humano”, um debate que está presente na própria série, se somos totalmente bons ou até os bons e os ruins tem um pouco do outro lado. Só que as emoções de Barry são diferentes das de Sally, afinal, ele sente culpa pela morte de Ryan. O personagem intriga Sally, pois no mesmo episódio, *Use It*, ela diz a Barry que parece claro que os dois devam passar a noite juntos, mas é melhor não, só que Barry responde que não pensou nisso. Em outro momento, no último episódio da temporada, Barry vai se despedir dos alunos e Sally o convence a ficar. Ela questiona o que ele fez para representar Seyton tão bem em *Macbeth* e para convencê-lo a contar, narra a história de abuso que viveu com o ex-marido. Ele não conta sobre a morte de Chris, ela mantém a curiosidade sobre *Barry* (*Know Your Truth*, T1E8). Enquanto Sally mantém a curiosidade por Barry e nas outras temporadas uma dependência emocional, ele sente afeição por ela. Em *Make The Unsafe Choice* (*Barry*, T1E3), o protagonista não vai bem na aula de atuação e quando Cousineau o pede para imaginar o que tem na prateleira do supermercado, só consegue responder “sopa”. Após dormir com

---

<sup>65</sup> Original em inglês. Tradução livre: Barry: I've never been around for something like that, you know? I've never... I've never... / Sally: Yeah, I know, I know. That was... It was intense. / Barry: No, it's just that I've never seen that, you know? Like, the guy lost his son, you know? / Sally: Hey, Barry, it's okay. It just messed up. / Sally: It's ok. / Barry: No, it's not okay. / Sally: No, this is a good thing. These feelings that you're having right now, these are the paints in your acting toolbox. You know, that's what this class is about, you know, getting to that, taking that apart, and dealing with it. It's called "being human". That's what acting is. / Barry: I don't know if I can do that. / Sally: We'll help you.

Sally, ele se imagina no supermercado escolhendo um sabor de sopa. Sendo assim, o protagonista encontra em Sally um refúgio.

Em outros momentos da temporada, o desejo de Barry em ser uma pessoa comum e feliz retoma à ação. Às vezes, ele fantasia cenas que sonha para o futuro, exemplos: em *Commit... To You* (Barry, T1E4), o protagonista se imagina em um churrasco com amigos e enquanto ele manipula a churrasqueira, Sally conversa com as amigas e expõe o quão o namorado é um homem decidido; já em *Do Your Job* (Barry, T1E5), Barry idealiza uma família com Sally quando vê Chris com a dele... Ele dá tanto valor ao teatro que em *Loud, Fast, and Keep Going* (Barry, T1E7), Sally conta que encontraram dinheiro no banheiro e sua reação é mínima, mas quando ela expõe que a fala dele mudou em Macbeth, o protagonista fica chocado. Esse outro lado da vida é seu escape para o que vive e viveu de ruim na guerra e no pós-guerra.

Barry nunca deixou de acreditar em sua própria mudança, tanto que ao final da primeira temporada, em vez de tentar matar a detetive Moss de imediato, tenta conversar e dizer que mudou e não vai cometer o mesmo erro de antes. Desta forma, novamente temos um protagonista quebrado que continua tentando ser uma boa pessoa e falhando devido à sua desmedida. Neste caso, mais do que ser uma pessoa redimida com a sociedade e com quem ele ama, Barry dá valor à sua reputação e liberdade. Pensando o arco da trama *vs* arco do protagonista na primeira temporada de *Barry*, temos a mesma proposta que nas outras séries, por enquanto que o arco da trama sobe, o do protagonista desce para depois subir.

Seguindo a perspectiva de Weiland (2016), Barry apresenta um *fall arc*, que ao final da obra, antecede um *change arc*. O seu fantasma, o fato dele ter matado civis inocentes na guerra acreditando serem aliados inimigos, torna o personagem vítima. No episódio piloto, o ponto de virada I, conhecer Sally na escada, é positivo e vai ajudar o personagem a chegar no *triumph*, só que para descer precisa estar no alto e Barry rejeita a chance de uma nova vida quando sua *hybris* o envolve. Através de suas más decisões, ele sempre muda para pior e arrasta outros personagens junto com ele. É o que acontece com Sally na última temporada, que abre mão de sua vida por causa do relacionamento tóxico com o protagonista. Quando Barry morre, ela volta a ter uma vida tranquila.

A quarta temporada não é alvo de análise na tese, mas é importante citar pontos nodais dela para compreensão da redenção de Barry. No primeiro episódio desta última temporada, *Yikes* (Barry, T4E1)<sup>66</sup>, o protagonista revela muito de seu lado sombrio. Na prisão, ele briga com outros detentos e um policial o tenta acalmar dizendo que ele não é um homem mau, que

---

<sup>66</sup> Original em inglês. Tradução livre: Caramba.

foi fuzileiro, apareceu na TV em *The Laws of Humanity*<sup>67</sup>. O oficial diz: “Cada um de nós é mais do que a pior coisa que já fizemos” (*Barry*, T4E1, 21’06’’). Mas, envolto em sua desmedida, Barry o mata, e é punido por isso. No final do terceiro episódio, *You’re Charming* (*Barry*, T4E3)<sup>68</sup>, Barry foge da cadeia. No quarto episódio, *It Takes a Psycho* (*Barry*, T4E4)<sup>69</sup>, Barry vai atrás de Sally e os dois fogem juntos. Ao final do episódio, vemos John, o filho dos dois brigando com outro rapaz. Ao chegar em casa (que é isolada no meio de um deserto), a criança de aproximadamente oito anos pega uma cerveja para colocar na ferida e Barry vai conversar com ele. Nos episódios seguintes, vemos o desenvolvimento da família de Barry. O protagonista ensina ao filho que não se pode controlar as outras pessoas, só a si mesmo, e que quando era mais novo tinha raiva a todo momento, mas mudou. Ele chega a mentir sobre ser um ex-fuzileiro, dizendo ser médico, e é visto pelo filho como um herói, por enquanto Sally é desprezada, já que não dá atenção à criança e bebe muito.

No sexto episódio da quarta temporada, *The Wizard* (*Barry*, T4E6)<sup>70</sup>, Barry vai a Los Angeles matar Cousineau, que está gravando um filme sobre ele. O protagonista tem lido a Bíblia Sagrada, mas só segue os princípios que lhe agradam. No oitavo episódio, e último da temporada, *Wow* (*Barry*, T4E8), Sally e John são feitos reféns por Hank e Barry vai buscá-los. Barry ora a Deus, diz que vai morrer naquela noite, pede forças para se sacrificar por Sally e o filho e que aquele ato redima seus pecados. O assassino tem uma postura diferente perante sua desmedida por causa da família. Depois desse problema ser resolvido e os três estarem juntos novamente, Sally pede que Barry se entregue para a polícia, pois o único modo de ser redimido é assumindo a responsabilidade pelo que já fez. Neste ponto da trama, Cousineau está sendo acusado pelo homicídio da detetive Moss, pois as autoridades desconfiaram de sua busca por vingança e outras séries de eventos que acusam Cousineau falsamente apareceram. Barry vai atrás de Cousineau e o enfrenta. Na *climatic choice*, Barry pede a Cousineau que chame a polícia, pois ele vai se entregar. Ou seja, finalmente ele se redime e vai em direção final à força. Todavia, Cousineau o mata e depois se suicida.

Barry é visto na mídia como um herói e Cousineau como assassino. Sally termina a série feliz como uma renomada professora de teatro. Após uma grande apresentação da turma de Sally, John diz que a ama e vai à casa de um amigo. Junto ao amigo, John assiste a um filme

---

<sup>67</sup> *The Laws of Humanity* (tradução livre: As Leis da Humanidade) é um programa fictício mencionado em *Barry*. Na série, ele é apresentado como um drama de tribunal, e a referência a esse programa faz parte das piadas e do humor da trama.

<sup>68</sup> Original em inglês. Tradução livre: Você É Charmosa.

<sup>69</sup> Original em inglês. Tradução livre: Tem Que Ser Psicopata.

<sup>70</sup> Original em inglês. Tradução livre: O Bruxo.

que fizeram sobre a vida de Barry, em que Cousineau é um grande “coleccionador de máscaras” e Barry um herói ex-fuzileiro. A cena final, a exibição do longa-metragem sobre Barry, é cômica de tão contraditória que é. São quatro temporadas de uma história que foi narrada em filme biográfico diegético totalmente ao contrário. Apesar de ser um final com a morte do protagonista, o arco ainda é o de comédia segundo Chamberlain (2016), isso porque Barry se afastou da falha e foi em direção à força. Temos também um final agridoce, Sally bem profissionalmente, John amando a família e se sentindo amado e Barry, mesmo morto, visto como um grande herói.

Em suma, *Barry* tem pontos em comum com outras séries cômicas tristes: trabalha com temas densos; problemas emocionais são retratados; a estrutura cômica já estabelecida em outras obras fílmicas é utilizada; o protagonista é uma pessoa quebrada que se esforça ao máximo para mudar de vida; a tecnologia, mídias sociais e outras representações do mundo contemporâneo são abordadas; a trama, mesmo sendo mirabolante, busca aproximar os eventos da realidade cotidiana; existe uma ideologia transnacional (Jost, 2012); a linha de tensão, que puxa de um lado e afrouxa do outro, é presente; os grandes eventos climáticos são antecidos de calmaria; existe uma forte ligação das tramas com o melodrama (núcleos ladeados, vida privada, novelização da trama etc.); a lógica de implicação tenta justificar os atos errados ou imorais do protagonista; e o protagonista está perdido e buscando se encontrar no mundo/local de trabalho. Em específico, Barry só tem a redenção na última temporada, ou seja, diferente de *The Bear*, não poderia acabar na primeira temporada, pois o final da primeira é aberto. A série também trabalha a questão da moralidade, se somos essencialmente bons ou totalmente maus, este tema foi exposto ao referenciar *Louie*, são obras que abordam personagens medianos.

### 3.1.4 *Fleabag*: episódio piloto vs temporada

*Fleabag* é uma série britânica da BBC Three<sup>71</sup> em parceria com o Amazon Studios, lançada em 2016 e criada, escrita e protagonizada por Phoebe Waller-Bridge. É uma adaptação da peça de teatro de mesmo nome criada por Waller-Bridge. Conta a história de uma jovem mulher apelidada de Fleabag e se destaca pelo humor ácido, temas profundos e quebra da quarta parede cinematográfica, permitindo que a protagonista fale diretamente com o público e criando uma relação confessional. Fleabag é uma jovem adulta emocionalmente confusa que tenta lidar com a perda da mãe e melhor amiga nos últimos dois anos, enquanto busca paz e sentido na

---

<sup>71</sup> Serviço britânico de televisão distribuído na internet operado pelo canal BBC.

vida. Durante a primeira temporada, acompanhamos as complicadas relações familiares, experiências amorosas e a busca por manter sua cafeteria com temática de porquinho-da-índia em funcionamento. Foram lançadas duas temporadas, a primeira em 2016 e a segunda em 2019. Cada uma possui seis episódios com vinte e cinco a trinta minutos cada, contribuindo para o ritmo ágil da série.

Os personagens recorrentes são: Fleabag; Boo (Jenny Rainsford), falecida melhor amiga de Fleabag que aparece apenas em *flashbacks*. Sua amizade era um ponto de apoio para a protagonista; Jack (Angus Imrie), ex-namorado de Boo; Claire (Sian Clifford), irmã bem-sucedida de Fleabag com personalidade oposta a da protagonista; Martín (Brett Gelman), esposo inconveniente e frequentemente bêbado de Claire; Dad (Bill Paterson)<sup>72</sup>, pai emocionalmente distante de Fleabag e Claire; Godmother (Olivia Colman)<sup>73</sup>, madrastra e madrinha de Fleabag e Claire, e artista arrogante e manipuladora; Bus Rodent (Jamie Demetriou)<sup>74</sup>, homem excêntrico que Fleabag conhece no ônibus; Arsehole Guy (Ben Aldridge)<sup>75</sup>, encontro casual de Fleabag; Harry (Hugh Skinner), ex-namorado de Fleabag; Bank Manager (Peter Wight)<sup>76</sup>, que recebeu advertência por ter praticado assédio a uma colega de trabalho, mas se redimiou e mudou de postura; e Hillary, porquinho-da-índia que Fleabag deu a Boo quando ela era viva. Alguns personagens têm seus nomes baseados em como a protagonista os vê, o que implica na importância que a protagonista carrega na série, o que não é novidade nas comédias que são aqui analisadas<sup>77</sup>.

Em relação à estrutura óssea da protagonista (Egri, 2011), Fleabag é uma jovem adulta na faixa dos trinta anos, branca, alta, magra, de cabelos castanhos e curtos, olhos também castanhos e que costuma se vestir de forma casual. É expressiva e usa olhares e pequenos gestos quando quebra a quarta parede para se comunicar com o público. Seu rosto reflete suas emoções, do humor sarcástico à tristeza profunda, e seu sorriso costuma ser irônico. Sobre os aspectos sociológicos, a relação familiar é conturbada. Ela perdeu a mãe para o câncer de mama e tem ressentimentos com a madrinha, que se casou com o pai, e agora é também madrastra. A relação com Claire é complicada, com algumas disputas e incompreensão mútua, mesmo assim, é significativa para a protagonista. Sua amizade mais profunda foi com Boo, de quem sente saudades todo dia, além de culpa pela morte. Nas relações amorosas, Fleabag mantém a

---

<sup>72</sup> Original em inglês. Tradução livre: Pai.

<sup>73</sup> Original em inglês. Tradução livre: Madrinha.

<sup>74</sup> Original em inglês. Tradução livre: Dentuço do Ônibus.

<sup>75</sup> Original em inglês. Tradução livre: Cara Babaca.

<sup>76</sup> Original em inglês. Tradução livre: Gerente do Banco.

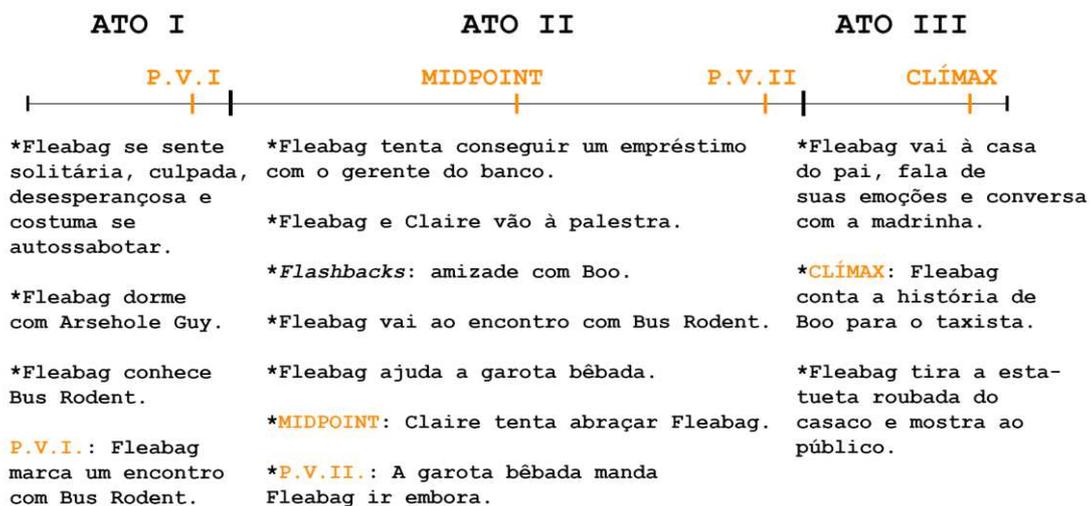
<sup>77</sup> Os nomes dos personagens foram mantidos em inglês para evitar estranhamentos.

casualidade, não se apegando emocionalmente a ninguém, pelo menos na primeira temporada, pois na segunda ela se apaixona por um padre. Apesar de usar o sexo para preencher um vazio, essas relações não satisfazem seu desejo por amor e conexão. Na vida profissional, é uma micro empresária, proprietária de uma pequena cafeteria que está indo à falência. Este estabelecimento é uma lembrança de sua amizade com Boo, e a luta para mantê-lo é também uma forma de preservar o legado da amiga. Psicologicamente, Fleabag vive em um limbo de culpa e luto. Ela se sente culpada pela morte de Boo, pois a amiga faleceu tentando chamar a atenção de Jack ao se jogar na frente de uma bicicleta, após uma traição. O problema é que a pessoa que traiu Boo com Jack foi a própria protagonista. Esse luto não resolvido se manifesta em autossabotagem e uma sensação de que ela não merece ser feliz. Fleabag usa o humor, o sarcasmo e a ironia para mascarar sua tristeza e vulnerabilidade. Por trás de sua postura despreocupada, ela é profundamente solitária e está em busca de alguém com quem possa se conectar de verdade. Também age de forma impulsiva, mas tenta, ao seu modo, romper o ciclo de autodestruição. O seu fantasma é a morte de Boo, acredita na mentira de que não tem perdão e não merece ser feliz. Ela precisa de paz, mas em vez disso se auto sabota fugindo de relacionamentos profundos.

O *Episode 1* de *Fleabag* começa com a personagem no aguardo de Arsehole Guy em sua casa de madrugada. Com humor, ela diz para câmera que vai fingir que não o estava esperando. Ela fala de sexo com ele e o público, através da quebra da quarta parede, de forma casual, sem inibições, o que mostra o tipo de personagem que carrega a série. Mas, por trás do humor ácido e desinibido, sua vulnerabilidade é constantemente exposta ao público por meio dos monólogos e dos olhares diretos para a câmera. Depois que Arsehole Guy vai embora, Fleabag conhece Bus Rodent e apesar de ter se decepcionado com a aparência do homem quando este sorri, marca um encontro com ele (ponto de virada I). No ato II, Fleabag vai ao banco e pede ao gerente do banco um empréstimo. Fleabag chega suada, pois atrasou no compromisso ao ficar conversando com Bus Rodent. Ela vai tentar tirar seu casaco, mas percebe que está sem blusa por baixo, e nesse meio tempo aparece o sutiã. O gerente se sente incomodado e diz que se Fleabag está procurando seduzi-lo para conseguir o empréstimo para a cafeteria, não vai acontecer. Ao sair de lá, Fleabag e Claire se encontram em uma palestra sobre feminismo, que o pai paga para que as filhas possam ir regularmente. Quando a palestrante pergunta quem trocaria cinco anos de suas vidas pelo corpo perfeito, apenas as duas irmãs levantam a mão. Na saída da palestra, Claire convida a irmã para um bar, mas Fleabag não aceita. Claire faz Fleabag tirar a blusa que está usando porque percebe que é dela, então a protagonista fica apenas de sobretudo. Na despedida, Claire tenta um abraço, mas Fleabag

estranha e a bate. Vemos uma relação desarmoniosa entre as duas, este é o *midpoint*. Fleabag tenta chamar alguém da palestra para beber com ela, mas ninguém aceita. Vai ao encontro com Bus Rodent, mas o homem a desinteressa tanto que ela rouba cinco euros de sua carteira. Fleabag sai de lá com raiva, pois quer ir para casa com ele ter relações sexuais, mas o homem a trata bem e não entende o que a protagonista quer. Ao sair do encontro se sentindo sozinha, Fleabag ajuda uma mulher bêbada na rua, mas na hora de colocá-la em um táxi para ir embora, a protagonista pergunta se pode ir junto e Garota Bêbada diz que Fleabag é um homem que está se aproveitando dela (ponto de virada II). Se sentindo mal, Fleabag vai à casa do pai e na porta fala de seus sentimentos. Ele diz que ela puxou aquelas características da mãe, vai chamar um táxi pra filha e pede para que ela não suba. Fleabag sobe as escadas e encontra a madrinha pintando. As duas conversam e a protagonista questiona sobre uma pequena estatueta de corpo feminino nu, a madrinha diz que custa milhares de euros. Fleabag vai embora e no táxi conta ao motorista que abriu uma cafeteria com sua melhor amiga, que se matou acidentalmente. O motorista a olha estranho. Ela tira do casaco a estatueta roubada e mostra para a câmera.

**Figura 23** - Divisão em atos da trama de *Episode 1 (Fleabag, T1E1)* seguindo a proposta de Field (2001)



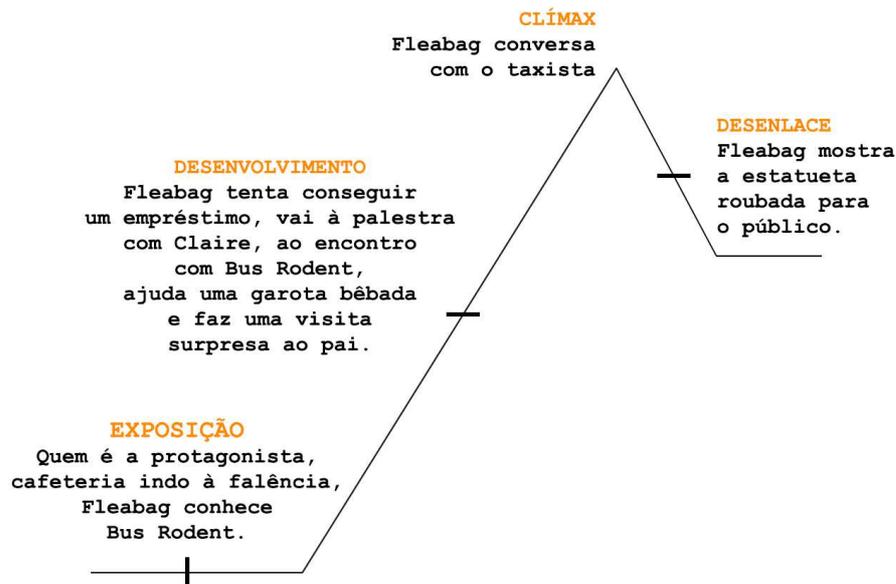
**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

A trama de Fleabag é permeada de *flashbacks*, seja para mostrar ao público do porquê ela e Harry terminaram quando Bus Rodent pergunta o que o namorado fez para que ela terminasse o relacionamento, ou para construir a história de Fleabag e Boo, que era a única que

a entendia. Na série, o único personagem que entende a protagonista como Boo é o padre que aparece na segunda temporada. Um *flashback* constante é de uma calça masculina sendo aberta, mas Fleabag só revela que trauma é aquele no último episódio. O ritmo da série é frenético, assim como *The Bear* e *Barry*, e pelo piloto já percebemos isso, são vinte e cinco minutos de ação sem planos longos, cenas sem diálogos ou imagens de paisagens. Em todas as cenas do episódio piloto, Fleabag está presente, o que nos mostra a importância do protagonista neste tipo de obra, pois é quem carrega toda a trama, como já visto nas outras análises. Outro ponto interessante também é que a máxima de personagens de classe média ou média alta continua, pois Fleabag está com a cafeteria indo à falência, mas vem de uma família com boas condições financeiras, que facilmente a pode ajudar a financiar a empresa.

Se pensarmos na trama enquanto arco, vemos uma subida até o clímax, como nas outras ficções. Isto é:

**Figura 24** - Arco da trama de *Episode 1 (Fleabag, T1E1)*

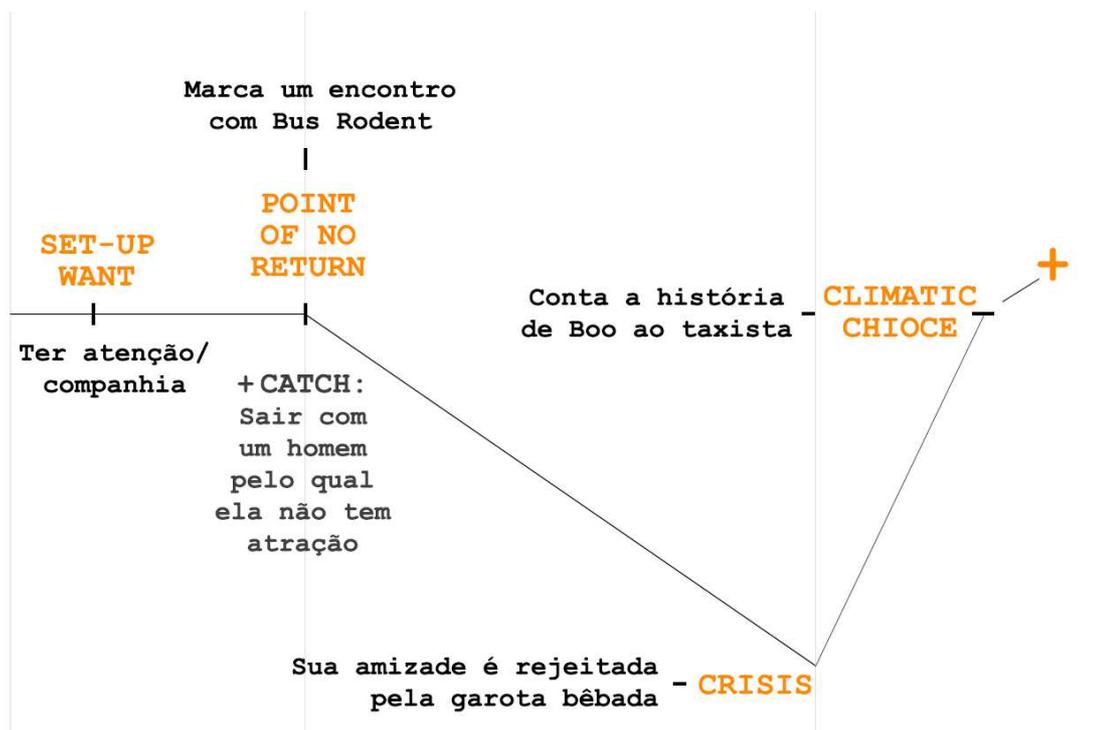


**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Já o arco da protagonista no primeiro episódio é de uma comédia segundo a perspectiva de Chamberlain (2016), diferente de *Barry* e igual a *Carmen (The Bear)*. A *set-up want* de *Fleabag* é ter atenção, companhia, não se sentir só, ser ouvida.... No *point of no return*, Fleabag marca um encontro com Bus Rodent, vencendo a questão da companhia. No entanto, o *catch* é sair com um homem pelo qual ela não tem atração, seja física ou intelectual. A *crisis* ocorre quando ela ajuda a garota bêbada e é rejeitada. A partir deste momento, Fleabag começa a subir no arco, mesmo que pouco. Ela lembra da conversa com Boo, em que a amiga diz que as duas

nunca devem pedir ajuda a ninguém, pois os de fora não as entende, e ignora o conselho da amiga. Vai à casa do pai e se abre, buscando ajuda. No táxi, o motorista faz perguntas sobre a cafeteria e se Fleabag dirige o negócio por conta própria, ela diz que mais ou menos, e o motorista pede que conte. Ela toma a decisão de falar e essa é a *climatic choice*. O motorista acha aquela história estranha e se fecha para Fleabag. A protagonista mostra ao público a estatueta roubada. Percebe-se que a protagonista, igual a Barry e Carmen, não chega ao *final step* no episódio piloto. Mas, diferente dos outros, após a *climatic choice*, ela termina o arco em negativo, pois mostra ao público o furto realizado na casa do pai. Para a protagonista ser uma mulher centrada e que lida melhor com as emoções, é interessante que não roube, apesar da trama fazer o público ficar ao lado de Fleabag, pois a madrinha é uma mulher que cinicamente a trata mal. Mesmo terminando o arco em negativo, Fleabag continua tentando ser uma pessoa melhor a cada episódio, ela não desiste da vida.

**Figura 25** - Arco da protagonista no *Episode 1 (Fleabag, T1E1)*



Fonte: Elaboração da autora (2025)

Neste primeiro episódio, vemos toda a conturbação da vida de Fleabag, que é aprofundada nos outros episódios da temporada. De início sabemos que ela se sente solitária e está tentando resolver algum problema interior saindo com homens diferentes. Apesar da busca por conexão, ela continua se sentindo só. Quando aceita sair com Bus Rodent, mesmo não o

achando um parceiro interessante, é uma forma de sanar tal solidão. Apesar de se mostrar fácil com homens, ela ainda é uma mulher orgulhosa, pois quando Claire a convida para sair depois da palestra, ela nega, mesmo querendo companhia, visto que quando a irmã vai embora chama desconhecidas para sair. No encontro com Bus Rodent, Fleabag está entediada e revela sua *hybris* no furto da carteira. Fleabag o chama para ir para casa e ele recusa três vezes, ela vai embora e deixa cair os cinco euros. Em um *gag*, ele pega o dinheiro e devolve, ela aceita e sai. A máxima que acompanhamos nos outros personagens, de não serem totalmente maus ou totalmente bons, persiste.

O debate sobre ser mulher na contemporaneidade presente na série, que se transforma em um dos motivos pelo qual Fleabag expõe seus sentimentos ao pai no ato III, é relevante para entender a personagem e a obra. No seminário que vai com Claire, Fleabag comenta que elas são péssimas feministas. Quando Fleabag é rejeitada pela garota bêbada, lembra de Boo. Na cena, as duas cantam: “outro almoço, outro aborto. Um pedaço de bolo, mais vinte cigarros e estamos felizes, tão felizes por sermos mulheres modernas.” (*Fleabag*, T1E1, 19’). A personagem se declara uma mulher moderna que, para ela, segue a ideologia cantada. Mas, ao mesmo tempo, se sente deslocada e sem identidade por não se adequar ao que é trazido na palestra. Quando bate à porta do pai, em que vemos que está com um sorriso no rosto, mas desesperada internamente, o diálogo é:

Fleabag: Tudo bem, pai?

Dad: O que está acontecendo?

Fleabag: Eu estou muito bem.

Dad: Ok...

Fleabag: É que... Não é nada. Não... É que...

Dad: Sabe, são duas horas da manhã.

Fleabag: Tudo bem. Sim, tudo bem. Eu não quero, eu vou... Eu ia... Estou com uma terrível sensação de que sou gananciosa, pervertida, egoísta, apática, cínica, depravada, uma mulher moralmente falida que nem pode chamar a si mesma de feminista.

Dad: Bem... Você puxou tudo isso da sua mãe.

(*Fleabag*, T1E1, 19’40’’) <sup>78</sup>

<sup>78</sup> Original em inglês. Tradução livre: Fleabag: Hello, Dad. / Dad: What's going on? / Fleabag: Oh, I'm... I'm absolutely fine. / Dad: Ok. / Fleabag: I just... / Dad: Yeah? / Fleabag: Ah, it's nothing. It doesn't... It's... / Dad: You know, it's nearly 2:00 in the morning. / Fleabag: Okay. It's okay. I don't wanna... I'm

Agora não só percebemos que a personagem se sente mal consigo mesmo, ela verbaliza isto. Por trás de toda ironia e brincadeiras, Fleabag é complexa, ambígua e se sente deslocada na sociedade, tanto que na conversa com o gerente do banco no último episódio da temporada, fala abertamente sobre pertencimento.

A temporada é formada por seis episódios sem títulos, apenas: *Episode 1, Episode 2...* O primeiro já foi explanado. No *Episode 2*, Fleabag vai à casa de Claire e pede para Martín vender a estatueta; o pai de Fleabag a pergunta se ela roubou a escultura e ela nega; a protagonista vai a um encontro com Arsehole Guy; e por fim, retoma o namoro com Harry, entretanto, os dois terminam novamente.

**Tabela 16** - Decupagem da trama de *Episode 2 (Fleabag, T1E2)*

<b>FLEABAG, T1E2</b>	<b>EPISODE 2</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag vai de trem à casa de Claire, que estranha a visita, e pede para conversar com Martín. Lá apresenta a Martín a escultura roubada e pergunta se é possível vendê-la. Quando Claire entra no espaço em que os dois estão conversando, Fleabag inventa que estão organizando uma festa surpresa de aniversário.</li> <li>• Claire pergunta sobre Harry e Fleabag diz que terminaram. A protagonista narra para câmera que Harry sempre deixa algo para trás a fim de voltar para buscar e é gentil em todos os termos, todavia, não é isento de erros.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag sai de casa achando que vai ter um dia perfeito, mas é xingada por um transeunte e lembra de Boo atravessando a rua antes de sua morte.</li> <li>• O pai vai à cafeteria e pergunta se a filha roubou a escultura da madrinha. Fleabag nega.</li> <li>• No mercado, Fleabag encontra Arsehole Guy e os dois marcam um encontro.</li> <li>• Conhecemos Hillary, a porquinho da índia que Fleabag deu para Boo há dois anos.</li> <li>• Após a noite com Arsehole Guy, Fleabag liga para Harry e os dois dormem juntos. De manhã, Harry traz algumas condições para reatar o namoro: fazer surpresas um para o outro e não assistir a vídeos pornográficos.</li> <li>• Claire vai à cafeteria e diz a Fleabag que já organizou sua própria festa surpresa de aniversário, que seria parecida com</li> </ul>

---

gonna just... Oh, fuck it. I have a horrible feeling that I'm a greedy, perverted, selfish, apathetic, cynical, depraved, morally bankrupt woman who can't even call herself a feminist. / Dad: Well, you get all that from your mother, you know.

	<p>uma reunião de negócios.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ao chegar em casa, Fleabag lembra que precisa fazer uma surpresa para Harry e acha de bom tom entrar no <i>box</i> do banheiro com uma máscara preta e uma faca na mão e assustar o namorado. Ele entra em pânico. Depois do susto, Harry descobre que Fleabag tem assistido pornografia.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Harry termina o namoro com Fleabag.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Harry pergunta a Fleabag se ela quer viver sozinha e vai embora.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

No *Episode 3*, Martín pede ajuda a Fleabag para escolher o presente de aniversário de Claire; acontece o aniversário “surpresa”; Martín beija a protagonista; e Bus Rodent e Fleabag dormem juntos.

**Tabela 17** - Decupagem da trama de *Episode 3 (Fleabag, T1E3)*

<b>FLEABAG, T1E3</b>	<b>EPISODE 3</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag corre no cemitério e encontra Claire em frente ao túmulo da mãe. Claire lembra a irmã da festa “surpresa”.</li> <li>• Fleabag conta ao espectador sobre a morte da mãe há três anos.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag tenta conseguir um parceiro para levar à festa de Claire.</li> <li>• Martín vai à cafeteria e pede ajuda a Fleabag para escolher o presente de Claire. Ele é inapropriado, vive bêbado e diz que Hillary tem a morte nos olhos.</li> <li>• Martín e Fleabag vão a uma sapataria e Fleabag vê Jack. Ela sai correndo.</li> <li>• Fleabag chama Bus Rodent para a festa. Juntos, vão a um <i>sex shop</i>, pois Fleabag quer comprar o presente da irmã.</li> <li>• A madrinha é inconveniente com Fleabag.</li> <li>• Martín dá a estatueta roubada de presente para Claire e diz que é um santuário do corpo dela.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag vai à varanda fumar. Martín aparece, comenta sobre Bus Rodent e diz que ela dormiria com qualquer um. Após isto, de forma inesperada, ele a beija. Fleabag fica enojada.</li> </ul>

<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag vai embora da festa. Claire vai atrás, mas a protagonista não conta o que houve.</li> <li>• Fleabag e Bus Rodent vão para a cafeteria. Ele se assusta com Hillary. Fleabag lembra momentos de Hillary e Boo. Bus Rodent e a protagonista dormem juntos.</li> </ul>
------------------	---

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

No *Episode 4*, Fleabag e Claire vão ao Retiro Sopro do Silêncio a pedido do pai e a relação das duas se estreita; a protagonista descobre que ao lado do retiro está acontecendo o Seminário de Fim de Semana Homem Melhor, e lá vê o gerente do banco, do qual também se aproxima.

**Tabela 18** - Decupagem da trama de *Episode 4* (Fleabag, T1E4)

<b>FLEABAG, T1E4</b>	<b>EPISODE 4</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag e Claire vão ao Retiro Sopro do Silêncio a pedido do pai. No caminho, Claire chora e diz que está bem, mas dá a entender que tem algum problema com Martín.</li> <li>• Na porta do retiro, as irmãs escutam homens gritar “vadias!”. Claire comenta que vão morrer ali.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Claire se assusta com as regras locais: não tem wi-fi, não entregam jornal, precisa ficar em silêncio total, os quartos são comunitários etc.</li> <li>• Na aula de meditação, todas escutam homens gritando “vadias!”.</li> <li>• A mentora do retiro diz que as mulheres farão trabalhos domésticos sem conversar umas com as outras. Enquanto corta a grama, Fleabag sai escondido para entender porque os homens estão gritando “vadias”. Ela vê homens xingando bonecas e uma placa escrito “Seminário de Fim de Semana - Homem Melhor”. Eles xingam para extravasar e discutem com um tutor o que não deve ser feito. Fleabag avista o gerente do banco.</li> <li>• <i>Flashbacks</i>: momentos de amizade com Boo + uma mulher abrindo o zíper de uma calça masculina.</li> <li>• No quarto, Fleabag diz a Claire que a estatueta que ela ganhou de Martín era da madrinha e pede que a irmã não a deixe à mostra na casa. As duas se aproximam.</li> <li>• Em voz alta, Claire ri de uma piada de Fleabag e depois começa a chorar. As duas são chamadas para sala da mentora e ficam de castigo.</li> <li>• Claire conta que recebeu uma promoção, mas para isso, precisa morar na Finlândia. Ela vai recusar porque Martín disse que</li> </ul>

	<p>seria injusto com Jake (enteado adolescente). Claire argumenta que Martín é sua vida e Fleabag diz que ele a beijou.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag vai para o lado de fora e se encontra com o gerente do banco. Os dois se aproximam.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Claire e Fleabag dormem na mesma cama. De manhã, Fleabag vê que Claire foi embora e grita perguntando por todo o retiro se alguém viu sua irmã. As mulheres mostram o recado que Claire deixou no quadro de avisos dizendo que foi embora e precisa de paz.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag senta no chão e liga para o número de Boo a fim de escutar a voz da melhor amiga na secretária eletrônica.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

No *Episode 5*, Fleabag e Claire vão à casa do pai para o encontro anual em memória da mãe; a madrinha trata mal Fleabag e o pai não defende a filha.

**Tabela 19** - Decupagem da trama de *Episode 5 (Fleabag, T1E5)*

<b>FLEABAG, T1E5</b>	<b>EPISODE 5</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag vai ao ginecologista. A consulta foi marcada pelo pai, que tem medo que as filhas tenham câncer de mama, assim como a mãe. A protagonista faz insinuações sexuais ao médico, que a responde asperamente.</li> <li>• Fleabag e Claire vão à casa do pai para o almoço anual em memória da mãe. A madrinha está presente e cinicamente faz as enteadas se sentirem mal.</li> </ul>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A madrinha está desconfortável com o evento. Com ciúme da “mãe”, interrompe sempre que vão falar da falecida.</li> <li>• Fleabag e Claire devolvem a estatueta.</li> <li>• Fleabag tenta saber sobre a oportunidade para Finlândia, mas Claire não comenta. Quando vê os quadros de nu da madrinha, pergunta a Claire se ela acha que o pai já foi modelo nu. Claire responde que Fleabag precisa parar de se meter no casamento dos outros.</li> <li>• Quando o pai de Fleabag e ela ficam sozinhos na cozinha, ele pergunta como vai a cafeteria e ela menciona as dívidas. Ele diz que não tem dinheiro, mas ela encontra o recibo de uma casa recém comprada na França.</li> <li>• Arsehole Guy chega para o jantar.</li> <li>• Na mesa, o tom é de constrangimento e tensão. A madrinha diz</li> </ul>

	<p>que fará uma “sexposição” (exposição artística sobre sexo) e tem algumas pinturas inspiradas no pai de Fleabag.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Quando a madrinha diz que todos os seres humanos querem ser tocados, vemos um <i>flashback</i> da calça masculina sendo desabotoada.</li> <li>• Fleabag conta a todos que Claire recebeu uma promoção e não vai. Claire responde que não pode largar o “enteado esquisito e a irmã quebrada”. Fleabag lembra de Boo e sai da mesa.</li> <li>• De volta à mesa, Madrinha diz a Fleabag para desistir do café. A protagonista logo se lembra de uma conversa com Boo em que as duas prometeram nunca desistir.</li> <li>• Escondida, Fleabag abre a janela para a gata de Madrinha fugir.</li> </ul>
<b>CLÍMAX</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Na saída da casa, a madrinha conta que a estatueta voltou e humilha Fleabag, sempre com um sorriso no rosto. Fleabag a empurra, a madrinha bate no rosto da protagonista. O pai vê, mas não faz nada.</li> </ul>
<b>DESENLACE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag, Claire e Arsehole Guy vão embora. Claire diz a Fleabag que vai se separar de Martín, aceitar a promoção para Finlândia e ajudá-la com as contas da cafeteria. Depois mostra a estatueta roubada. As duas se abraçam. Fleabag vê o gato fugindo da casa.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

No *Episode 6*, Fleabag vai à “sexposição” com Arsehole Guy; a madrinha a coloca para ser garçomete; e Claire diz que prefere acreditar em Martín do que na irmã, dado o seu histórico, então, temos o clímax da temporada. Este clímax é maior que os demais, pois tem dois momentos. O primeiro quando Claire enfrenta Fleabag com o que ela fez com Boo e a protagonista fica desconcertada em frente ao público, e o segundo após ela conversar com o pai, quando sai na rua e tenta suicídio.

**Tabela 20** - Decupagem da trama de *Episode 6 (Fleabag, T1E6)*

<b>FLEABAG, T1E6</b>	<b>EPISODE 6</b>
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fleabag dorme com Arsehole Guy. Logo após, tem um <i>flashback</i> de bons momentos com Boo.</li> <li>• Fleabag vai à “sexposição” com Arsehole Guy e na entrada a madrinha diz que esse relacionamento está durando.</li> <li>• A madrinha dá uma bandeja para Fleabag e cola uma etiqueta em sua blusa “aqui para ajudar”. O pai não defende a filha. Arsehole Guy pega uma taça e entra no evento.</li> </ul>

<p><b>DESENVOLVIMENTO</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No discurso de abertura da “sexposição”, a madrinha diz que sexo traz vida. Fleabag lembra de Boo chorando. A madrinha também comenta que teve uma de suas esculturas furtadas, mas que isso a ajudou a criar uma obra chamada “mulher roubada”. Ainda reitera que a exposição não é sobre sexo, é sobre poder, e olha Fleabag nos olhos.</li> <li>• Os diálogos com alfinetadas continuam entre a madrinha e Fleabag.</li> <li>• No lado de fora, Arsehole Guy diz a Fleabag que está apaixonado e não quer ter relações com outra pessoa. Mas a paixão não é Fleabag, é outra mulher, que não o satisfaz fisicamente. Ele agradece a Fleabag por não se importar e a beija.</li> <li>• Fleabag liga para Claire e diz que não vai sobreviver ali e que não conhece ninguém. Então, vê uma escultura de Harry nu em tamanho real. Harry aparece junto com a nova namorada. Fleabag tenta reatar, mas ele vai embora.</li> <li>• Claire aparece com Martín.</li> <li>• A madrinha manda Fleabag servir as mesas.</li> <li>• Fleabag começa a beber.</li> <li>• A madrinha pede por mais bebida, como se estivesse chamando uma garçonete. Chateada, Fleabag joga as taças no chão. O pai manda Fleabag limpar e argumenta que merece ser feliz de novo.</li> <li>• Na cozinha, Claire pergunta o que foi aquilo e Fleabag questiona o porquê de Martín estar lá. Claire responde que não vai para Finlândia, que Martín disse que foi Fleabag quem tentou beijá-lo e que prefere acreditar no esposo, devido ao que a irmã fez com Boo.</li> </ul>
<p><b>CLÍMAX</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A câmera volta para o espectador. Fleabag tenta fugir. Vemos <i>frames</i> de Boo chorando e a calça do homem sendo aberta. É revelado que Fleabag dormiu com Jack. Fleabag lembra de Boo dizendo que o amava e que quando descobriu que ele a traiu, queria entrar na frente de uma bicicleta para ser atropelada e Jack visitá-la no hospital. O problema é que o “acidente” que Boo queria encenar, acabou virando sua morte.</li> <li>• No lado de fora da exposição, Fleabag vê o pai chorando. Os dois conversam, ela pede desculpas, mas quando o pai vê a madrinha de longe, manda Fleabag ir embora.</li> <li>• A protagonista sai pela rua vagando sozinha, vai ao café ver Hillary e lembra de Boo dando um passo na avenida.</li> <li>• Fleabag tenta se matar com o mesmo gesto que Boo fez.</li> </ul>
<p><b>DESENLACE</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O gerente do banco estaciona o carro na frente de Fleabag e os dois entram na cafeteria. Ela é sincera com ele sobre seus sentimentos, o gerente diz que as pessoas cometem erros e propõe uma nova entrevista sobre a cafeteria. Os dois sorriem juntos quando leem na ficha de inscrição que aquele é um café para porquinhos-da-índia.</li> </ul>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Pensando em como cada episódio se comporta na temporada, percebe-se uma estrutura similar a *The Bear* e *Barry*, em que o piloto é a exposição, os episódios seguintes são o desenvolvimento e o último episódio o restante do desenvolvimento, o clímax e o deslance. A diferença entre *Fleabag* e essas outras duas obras é apenas a quantidade de episódios na temporada. Tabelaando, fica assim:

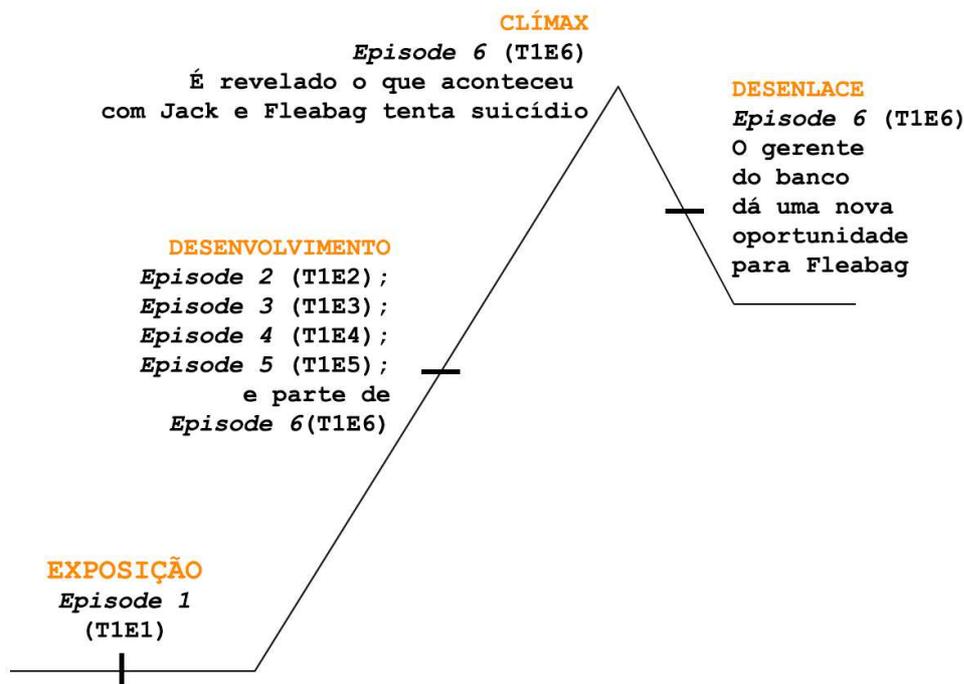
**Tabela 21** - Posição dos episódios de *Fleabag* na primeira temporada

<b>POSIÇÃO</b>	<b>EPISÓDIOS</b>
EXPOSIÇÃO	<i>Episode 1</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Episode 2</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Episode 3</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Episode 4</i>
DESENVOLVIMENTO	<i>Episode 5</i>
DESENVOLVIMENTO + CLÍMAX + DESENLACE	<i>Episode 6</i>

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Organizando como arco, temos o mesmo movimento de roteiro ascendente e depois decrescente.

Figura 26 - Arco da trama da primeira temporada de *Fleabag*



Fonte: Elaboração da autora (2025)

Levando em consideração a proposta de Field (2001), o ato I corresponde à exposição, o ato II ao desenvolvimento e o ato III ao final do desenvolvimento, o clímax e o desenlace.

Figura 27 - Divisão em atos da trama da primeira temporada de *Fleabag* segundo a proposta de Field (2001)



Fonte: Elaboração da autora (2025)

A trama vai seguir uma estrutura próxima das outras obras analisadas, como apresentado na Tabela 21. No ponto de virada I, o telespectador descobre como Boo faleceu, o que muda a forma como os conflitos serão vistos a partir de então. No *midpoint*, Martín beija Fleabag de

surpresa, contra a vontade dela, causando desavença entre as irmãs, que culminará na descrença de Claire em Fleabag no sexto episódio. No ponto de virada II, clímax do quinto episódio, Fleabag vê o pai preferir ficar ao lado da madrinha do que do seu. Já o clímax da temporada, também clímax do *Episode 6* e *crisis* no arco de Fleabag, a protagonista tenta o suicídio. A sequência descrita desses pontos nodais, para quem não viu a série, pode ser assimilada a um drama. Mas, as *gags* tragicômicas, que dão o tom da série, e o final feliz, nos atestam que se trata de uma comédia.

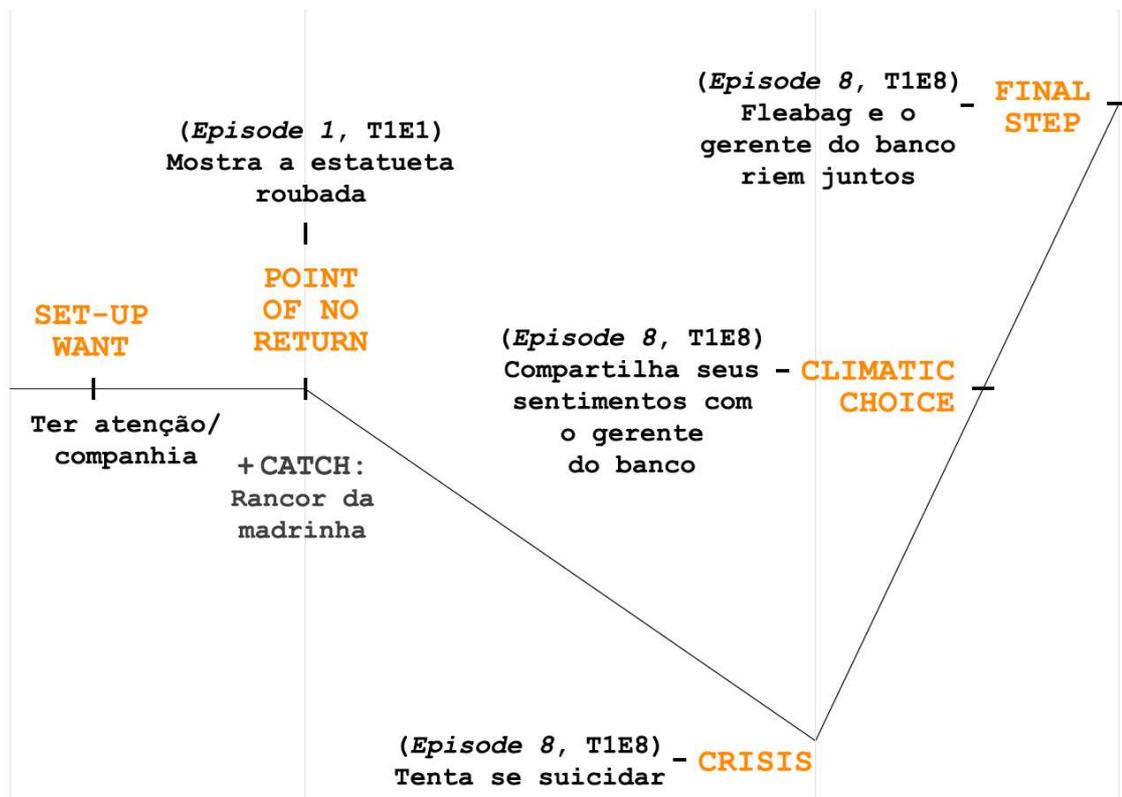
Em *Fleabag*, os *flashbacks* vão ocupar uma dimensão relevante no enredo, pois é através deles que veremos de onde vem o trauma da protagonista. Em *The Bear*, eles têm a mesma função. Em *Barry*, isso também acontece, principalmente quando o personagem fala da guerra. A diferença em *Fleabag* é que, como ela conversa com o público, os *flashbacks* se assemelham a continuação de suas falas ou pensamentos. Em um jogo de suspense, através desses *flashbacks*, vemos aos poucos o tamanho da dor de Fleabag por ter traído Boo. Apenas no último episódio da temporada é revelado o que aconteceu, apesar da desconfiança do público no decorrer da história. Esses *flashbacks* são tão íntimos e a proposta de criar suspense é tão clara, que no quarto episódio, quando aparece novamente o *flashback* da calça masculina sendo aberta por uma mulher, Fleabag diz ao telespectador que ainda não é hora de mostrar toda a história.

É uma obra que foca mais no cotidiano do que *Barry* e *The Bear*, que também carregam esse aspecto. Na série, não tem um grande evento para acontecer, o que houve de importante foi a morte de Boo. No máximo, poderíamos citar o financiamento da cafeteria, mas esse evento não recebe tanta atenção quanto a subjetividade da protagonista. Então, Fleabag vive seus traumas dia após dia, tentando se sentir bem ao lado de alguém que a complete e a entenda, como Boo fazia.

O arco da protagonista na temporada vai adotar a mesma lógica que o arco de Carmen e Barry, ou seja, de comédia segundo Chamberlain (2016). A *set-up want* é ter atenção/companhia, pois é o que Fleabag busca na primeira cena da obra ao chamar Arsehole Guy para sua casa. Com o passar dos episódios, descobrimos que a personagem também procura pertencimento, dinheiro para investir na cafeteria (a fim de preservar a figura de melhor amiga), e principalmente, paz consigo mesmo. Logo após uma conversa em que ela narra sua vida para o taxista, mostra para a câmera a estatueta roubada da madrinha (*Fleabag*, T1E1), este é o *point of no return*. Fleabag faz isso porque precisa do dinheiro, como uma forma de vingança pelo tratamento da madrinha e para chamar atenção. Esse ato vai repercutir em toda a temporada, pois a estatueta vai passar por Martín, Claire, a madrinha novamente, Claire mais uma vez, e

por fim, Fleabag, já que no quinto episódio, Claire rouba a peça de novo e entrega para a protagonista. O *catch* pelo furto é o rancor da madrinha. A protagonista declina até sua *crisis*, quando tenta o suicídio dando um passo na rua movimentada. Logo é interrompida pelo gerente do banco e começa a subir no arco. Na *climatic choice*, compartilha suas vulnerabilidades com o gerente e aceita fazer outra entrevista. No *final step*, o gerente e Fleabag riem juntos da ficha de aplicação da cafeteria.

**Figura 28** - Arco da protagonista na primeira temporada de *Fleabag*



Fonte: Elaboração da autora (2025)

No arco vemos as tentativas de relacionamentos da protagonista, sua solidão, desafetos, tristezas, prisões e o que pensa de si mesmo. Depois de tantos problemas e questões subjetivas profundas, temos um final agridoce que é um alívio para o espectador, como em uma boa comédia, em que só falta assistirmos “The End” em uma tela preta com uma música alegre.

Durante a obra, assistimos aos dois sentimentos dicotômicos que Fleabag tem quando lembra de Boo e Jack, paz vs culpa. Isso pode ser melhor exemplificado no quarto episódio em uma reunião de mulheres do Retiro Sopro do Silêncio. A mentora pede que as mulheres examinem o passado e pensem em um momento de tensão que não conseguem esquecer,

Fleabag lembra da calça de Jack sendo aberta. Depois, a mentora pede que lembrem de um momento de paz, Fleabag lembra de uma conversa agradável com Boo, em que a amiga diz que se pudesse mudar qualquer coisa no mundo, mudaria suas coxas, e as duas riem. Fleabag anseia por aquele companheirismo puro novamente, mas por ter ferido e perdido a amiga, não se abre para encontrá-lo. No sexto episódio, a madrinha diz no discurso de abertura da exposição que sexo traz vida e a protagonista lembra de Boo chorando porque Jack a traiu com outra mulher. As lembranças traumáticas de Fleabag, causadas por ela mesma, a acompanham a cada dia, o que faz com que ela não consiga seguir em frente. Ainda neste último episódio da temporada, quando Fleabag lança as taças ao chão, o pai a manda limpar e argumenta que merece ser feliz, ter uma boa vida e seguir adiante. Só que, Fleabag não se sente assim, ela não acredita nesse merecimento, por mais que tenha se arrependido do que fez com a amiga. Ela se encontra presa. No final da temporada, quando expõe seus sentimentos para o gerente do banco, dá seu maior passo da temporada para essa liberdade.

Por não se permitir seguir adiante e ter relacionamentos profundos, Fleabag não se mantém em um relacionamento a longo prazo e usa o sexo, que aparece quase que como um vício, para dispistar a culpa que sente. Isto é visto no sexto episódio, quando após dormir com Arsehole Guy, tem um *flashback* com Boo. O relacionamento com Harry também não segue adiante, pois a protagonista costuma se sabotar. No *Episode 2*, Arsehole Guy e ela conversam sobre solidão na banheira. Ele pergunta do que ela tem medo e a resposta é: “Acho que perder o curso da juventude.” (*Fleabag*, T1E2, 12’4’’), depois ele questiona se ela já se sentiu só e a resposta é: “Sim. É claro. E você?” (*Fleabag*, T1E2, 12’40’’), mas Arsehole Guy responde que nunca. Geralmente Fleabag é irônica, mas nesta resposta, não fez brincadeiras. A solidão é um tema recorrente e verbalizado, não só encenado. No *Episode 3*, na festa “surpresa” para Claire, Fleabag leva Bus Rodent como acompanhante e a madrinha, sempre com um sorriso cínico, comenta:

Godmother: Fiquei tão triste quando soube do Harry. Adorável Harry. Amo o Harry. Ótimas notícias sobre o novo trabalho dele.

Fleabag: Sim. Ótimas.  
[Sem saber do que se trata].

Godmother: Fiquei feliz por ter encontrado alguém tão rapidamente. Não consigo parar de pensar em você naquela cafeteria. Sozinha, sentindo-se tão solitária. Não consigo parar de pensar.

Fleabag: Não acho que é preciso estar sozinha para ser solitária. O papai sempre me ensinou isso.

(*Fleabag*, T1E3, 17')<sup>79</sup>

Pela fala da protagonista, ela não se sente solitária apenas quando está sozinha, mas até acompanhada.

A doença emocional também é mencionada em um diálogo similar ao que foi narrado de *The Bear*, quando em *Dogs (The Bear, T1E4)* Richie diz que sofre com ansiedade e medo e Carmen pergunta quem não sofre. Ainda no *Episode 3*, Martín vai à cafeteria pedir ajuda para escolha do presente de aniversário de Claire, e este é o diálogo com Fleabag:

Martín: Esse lugar é ridículo. Alguém vem aqui? Isso é muito assustador.

Fleabag: Que tal um porquinho-da-índia para ela? Foi um sucesso inesperado por aqui.

Martín: Acha que ela gostaria de um porquinho-da-índia? Posso levar este?  
[Falando de Hillary]

Fleabag: Não, esse não!

Martín: Cristo, mulher! Tem algo errado com ela. Ele tem a morte nos olhos.

Fleabag: É. O médico disse que ela é depressiva.

Martín: Não somos todos, garota? Sabe, porquinhos-da-índia podem morrer de solidão.

Fleabag: Podem?

(*Fleabag*, T1E3, 6'18'')<sup>80</sup>

Mais uma vez acompanhamos um personagem dizer que todos sofreremos com alguma doença emocional e uso a palavra doença porque apesar de Richie mencionar que sofre com

---

<sup>79</sup> Original em inglês. Tradução livre: Godmother: I was so sorry to hear about Harry. Lovely Harry. Love Harry. Exciting news about his new job. / Fleabag: Yes. Very exciting. / Godmother: I was so pleased that you found someone else so fast. I can't stop conjuring an image of you sitting around that café just all alone, feeling so terribly lonely. Just can't stop picturing it. / Fleabag: I don't think you have to be alone to be lonely. Dad always taught me that.

<sup>80</sup> Original em inglês. Tradução livre: Martín: I mean, this place is ridiculous. Does anyone ever come in here? It's creepy. I mean, it is creepy as fuck. / Fleabag: Why don't you get her a guinea pig? It was a surprise hit here. / Martín: What? You think she'd like a pig? Can I take this one? / Fleabag: No, not that one! / Martín: Christ, woman! There's something wrong with that one. It's got death in its eyes. / Fleabag: Yeah. The vet says she's depressed. / Martín: Aren't we all, love? You know, guinea pigs can die of loneliness. / Fleabag: Can they?

“ansiedade” e “medo”, que são sintomas, ele usa medicação, o que indica que é em nível patológico. Tais doenças aparecem nas séries como um sintoma do contemporâneo.

Os desafetos de Fleabag com a família e companheiros são determinantes para o arco de tristeza. Logo após a conversa sobre Hillary no *Episode 3*, Martín e Fleabag vão à uma sapataria e quando a protagonista olha o telefone, o cunhado diz: “Pare de checar suas mensagens, ok? Ninguém te ama” (*Fleabag*, T1E3, 8’28”). No quinto episódio, Fleabag leva um tapa no rosto da madrinha e o pai não fala nada. No sexto episódio, a madrinha manda Fleabag servir as mesas e nem o pai nem Arsehole Guy a defendem. Neste mesmo episódio, Fleabag conversa com Arsehole Guy e acredita que ele vá se declarar, pois foi o que deu a entender. Com as mãos no rosto da protagonista, em uma cena romântica, diz que está apaixonado... E precisa contar para ela. Depois disso, ainda fala que sua namorada tem um corpo bonito, mas ele se atrai pelo de Fleabag, e inconvenientemente a beija. Desde o início do último episódio da temporada vemos uma forte queda no arco da protagonista, mas a Crise tem seu pontapé inicial quando Claire aparece com Martín e Fleabag começa a beber. O maior desafeto da protagonista é quando ela pergunta à irmã o que Martín está fazendo lá e Claire diz que, devido ao que aconteceu com Boo, prefere acreditar no que o esposo contou, que na verdade foi Fleabag que tentou beijá-lo.

A tristeza e desesperança de Fleabag é vista e em alguns momentos verbalizada, por mais que a protagonista busque se esconder no humor, que de tão dúbio, nos faz acompanhar a profundidade que uma piada pode ter. No *Episode 4*, Fleabag e o gerente do banco conversam no espaço entre o Retiro Sopro do Silêncio e o Seminário de Fim de Semana - Homem Melhor. Em um momento intimista na amizade dos dois, o gerente diz que o seu desejo é seguir em frente, voltar para casa, proteger os seus filhos e fazer a esposa feliz. Fleabag responde que só quer chorar o tempo todo. No sexto episódio, após ter tentado se suicidar, o gerente e ela entram juntos na cafeteria. Ele tenta ser servido e não consegue tomar um café, Fleabag está desolada e não o serve. O diálogo entre os dois pontua a tristeza de Fleabag que reitera que isso não é engraçado.

Bank Manager: Eu preciso voltar para o escritório. Cafés são um tipo difícil de negócio. Você certamente deixou esse aqui muito... Único.

Fleabag: Eu também o levei à falência.

Bank Manager: Ok.

Fleabag: E destruí minha família.

Bank Manager: Foi mesmo?

Fleabag: E machuquei minha amiga quando transei com o namorado dela.

Bank Manager: Certo.

Fleabag: E às vezes nem queria saber que transar existe.  
[Começa a chorar]

Fleabag: E sei que meu corpo, como é agora, é a única coisa que me resta. E quando ficar velho e deixar de ser atraente... É melhor matá-lo logo. E de certa forma, não há nada pior que alguém que não quer transar comigo. Eu estrago tudo. Menos quando estava no seu escritório, eu realmente não estava tentando transar. Ou todo mundo se sente assim um pouquinho e não falam sobre isso, ou estou completamente sozinha. O que não é nada engraçado.

(*Fleabag*, T1E6, 21'19'')

A personagem deixa claro que esse tipo de história não é para ser ao todo engraçada. Além da culpa pela falência da cafeteria, morte da melhor amiga e desavenças na família, Fleabag mais uma vez manifesta sobre querer se sentir desejada e precisar de companhia. Interessante perceber que para chegar ao ponto de se revelar ao gerente do banco, a linha de tensão precisou ser esticada ao máximo (sequência de cenas da tentativa de suicídio) para depois afrouxar (o gerente para o carro em frente da protagonista). Como uma heroína (ou anti-heroína) da comédia, Fleabag não poderia morrer se suicidando, se for para um desses personagens morrerem, precisa ser como Barry, que teve uma atitude nobre ao se entregar para Cousineau.

Os sentimentos de tristeza, desafeto, desesperança, solidão, culpa, deslocamento e medo em Fleabag não somem ao final da temporada, tanto que alguns destes estados de espírito voltam na segunda temporada, entretanto são revertidos pelo final agridoce que, ironicamente, é engraçado, contradizendo a fala da personagem quando se confessa para o gerente do banco. Após Fleabag terminar de falar, o gerente vai ao carro e volta com alguns papéis em mãos. Fleabag se surpreende que ele voltou. Ele puxa o diálogo.

Bank Manager: Pessoas cometem erros.

---

<sup>81</sup> Original em inglês. Tradução livre: Bank Manager: I should get back to the office. Cafes are a difficult business. You've certainly made this one very... Unique. / Fleabag: I also fucked it into liquidation. / Bank Manager: Okay. / Fleabag: And I fucked up my family. / Bank Manager: Did you? / Fleabag: And I fucked my friend by fucking her boyfriend. / Bank Manager: Right. / Fleabag: And sometimes I wish I didn't even know that fucking existed. And I know that my body, as it is now, is the only thing I have left, and when that gets old and unfuckable I may as well just kill it. And somehow there isn't anything worse than someone who doesn't want to fuck me. I fuck everything. Except for when I was in your office, I really wasn't trying to have sex. You know, everyone feels like this a little bit, and they're just not talking about it, or I'm completely fucking alone. Which isn't fucking funny.

Fleabag: Por isso que há borrachas nos lápis.

Bank Manager: É uma piada?

Fleabag: Não sei.

Bank Manager: Acho que devemos recomeçar sua entrevista.

Fleabag: Aqui?

Bank Manager: Sim. Vamos lá.

Fleabag: Tudo bem.

Bank Manager: Bem, obrigado por vir.

Fleabag: Sem problemas.

Bank Manager: Eu li seu formulário. Diz aqui que você tem um café para porquinhos-da-índia.

[Fleabag ri de forma sincera]

Bank Manager: Falei que era engraçado.

[Os dois sorriem com sinceridade]

(*Fleabag*, T1E6, 23'45'')

<sup>82</sup>

Raras são as vezes que Fleabag ri sem sarcasmo ou ironia em todas as duas temporadas, essa é uma delas. Finalmente a protagonista se sentiu vista e amparada, alguém tira o peso de seus ombros quando propõe que pessoas cometem erros, e essa frase só ocorre porque o próprio gerente cometeu um erro com outro ser humano quando tocou os seios de uma colega de trabalho sem consentimento, e se arrependeu. A sentença de que existem borrachas nos lápis para corrigir os erros é de Boo, e vemos isto em um *flashback* no início do sexto episódio. Esta cena final é tão redentiva que até música alegre é tocada na paisagem sonora.

Fleabag é uma das personagens mais complexas das comédias tristes aqui citadas, o que revela sobre a televisão britânica e o que ela carrega de qualidade audiovisual, dando

---

<sup>82</sup> Original em inglês. Tradução livre: Bank Manager: People make mistakes. / Fleabag: That's why they put rubbers on the ends of pencils. / Bank Manager: Is that a joke? / Fleabag: I don't know. / Bank Manager: I think we should start your interview again. / Fleabag: Here? / Bank Manager: Yeah. / Fleabag: Go on. / Bank Manager: Okay. Well, thank you for coming in. / Fleabag: No problem. / Bank Manager: I've read through your application form. Says you run a café for guinea pigs. / Fleabag: [laughs sincerely] / Bank Manager: Told you it was funny.

preferência à uma estrutura curta nas temporadas, maior liberdade autoral e desenvolvimento profundo de personagens, muitas vezes refletindo temas mais sombrios e introspectivos.

Em suma, as características da personagem apontam para os sintomas contemporâneos, como as doenças mentais, o medo e a tristeza profunda, a procura por pertencimento e a solidão. Similar às outras obras, temos a exploração da urbanização (neste caso, em Londres); personagens de classe média ou média alta; uma protagonista nem totalmente boa, nem totalmente má, que se sente insatisfeita consigo mesma, mas que continua tentando ser uma pessoa melhor; o final resolutamente agridoce; e claro, a linha de tensão que nunca se rompe, o que faz com que a obra não perca o tom tragicômico.

### 3.1.5 Articulações narrativas

A fim de sistematizar a estrutura desse tipo de obra, proponho uma articulação entre as tramas e os arcos dos protagonistas em *The Bear*, *Barry* e *Fleabag*. O primeiro ponto é que nenhuma estrutura é estanque por completo, os arcos aqui analisados possuem pequenas subidas e descidas, como exemplificado em *Barry* na Figura 20.

Pensando no episódio piloto, pode-se atestar que todos os personagens começam a série insatisfeitos consigo mesmos, acreditando em uma mentira sobre si (Weiland, 2016) e no estado de falha (Chamberlain, 2016). Camen está perdido sobre como gerir o *The Beef* e, principalmente, do porquê o irmão o deixou como herdeiro, sobrecarregado e querendo fazer o restaurante ser reestruturado. Barry está em depressão e sem propósito de vida. Já *Fleabag* se sente sozinha, desesperançosa e culpada pela morte de Boo. Também no piloto, nenhum arco chega ao *final step*, que só é atingido ao final da temporada, e no caso de *Barry*, da série. As diferenças nos arcos do piloto é que nem todos são de comédia na perspectiva de Chamberlain (2016), variando com a tragédia, como é o caso do arco do personagem Barry, que chega ao *triumph* quando Cousineau o aceita como aluno. Entretanto, na temporada, todos os arcos são de comédia. Outro ponto de divergência é que após o *final step*, dois personagens, Carmen e Barry, acabam em positivo, com esperança na mudança, e *Fleabag* termina em negativo, o que também não influencia no arco da temporada, que é a configuração macro da ficção seriada (Newman, 2006).

Na primeira temporada, as tramas apresentam estrutura fílmica de três atos, sem grandes inovações nesse âmbito. A inovação neste tipo de comédia se dá no tom, estilo e temáticas, não na estrutura. Os pontos nodais também vão convergir, ou seja, tanto *The Bear*, quanto *Barry*, *Fleabag*, e outras comédias tristes, trazem atos, pontos de virada, *midpoints* e clímax que se

posicionam similarmente durante a temporada, o que nos ajuda a esquematizar o movimento que o roteiro faz nestas obras. Na tabela que segue é possível visualizar tais convergências, sendo o ato I composto pelo episódio piloto, isto é, a apresentação da temporada; o ponto de virada I pelo final deste primeiro episódio (desenlace ou clímax); o ato II pelos episódios do meio da temporada, ou seja, todos menos o primeiro e último; o *midpoint* pelo clímax do episódio do meio, sendo o quarto em *The Bear* e *Barry*, e o terceiro em *Fleabag*, pois esta última obra apresenta dois episódios a menos que as primeiras; o ponto de virada II equivale ao clímax do penúltimo episódio; o ato III ao último episódio; e o clímax da temporada ao clímax do último episódio.

**Tabela 22** - Comparação de atos das tramas de *The Bear*, *Barry* e *Fleabag* na primeira temporada

	<b><i>THE BEAR</i></b>	<b><i>BARRY</i></b>	<b><i>FLEABAG</i></b>
<b>ATO I</b>	E1	E1	E1
<b>PONTO DE VIRADA I</b>	Desenlace - E1	Clímax - E1	Clímax - E1
<b>ATO II</b>	E2, E3, E4, E5, E6, E7	E2, E3, E4, E5, E6, E7	E2, E3, E4, E5
<b>MIDPOINT</b>	Clímax - E4	Clímax - E4	Clímax - E3
<b>PONTO DE VIRADA II</b>	Clímax - E7	Clímax - E7	Clímax - E5
<b>ATO III</b>	E8	E8	E6
<b>CLÍMAX</b>	Clímax - E8	Clímax - E8	Clímax - E6

**Fonte:** Elaboração da autora (2025)

Ao analisar os arcos dos protagonistas, é possível confirmar que as estruturas também são parecidas e os pontos nodais convergem. Os desejos para que os eventos externos sejam aplainados, como reestruturar o restaurante (*The Bear*) ou conseguir um empréstimo para a cafeteria (*Fleabag*), dizem mais sobre os desejos internos dos personagens do que algo a se resolver fisicamente. Carmen se interessa em se conectar com o irmão e a estruturação do restaurante pode levá-lo a esse lugar, já *Fleabag* quer o investimento para não deixar apagar a

memória de Boo. Essas são séries em que a subjetividade dos personagens é mais importante do que o exterior. Essa característica é um reflexo da revolução sofrida pelo romance no século XVIII, em que passamos a ter histórias simples com personagens complicados em vez de enredos complicados com personagens simples. A penumbra e fragmentação começa a agir no que antes era *flat*. Todos os personagens citados até agora, seja destas três séries, ou as anteriores, Jen (*Dead to Me*), *Ramy*, *Louie*, *Ted Lasso* etc., apresentam moral complicada, muitas vezes sinistra, e são seres fragmentados.

Tendo isso em vista, a *crisis* desses personagens envolve um problema emocional. Carmen tem uma crise de ansiedade diante do fogão (*The Bear*, T1E8), Barry tem uma crise de ansiedade após o assassinato de Chris (*Barry*, T1E7) e Fleabag tenta suicídio (*Fleabag*, T1E6). Estas cenas não são poupadas ao telespectador, nós vemos as crises acontecendo. A discussão sobre o trauma é mais profunda do que em uma dramédia, assim como em uma comédia de situação tradicional. Na estrutura do arco, o *point of no return* é o desenlace do episódio piloto, a *crisis* acontece no penúltimo ou último episódio e a *climatic choice* e *final step* no último episódio, com exceção de *Barry*, que como já foi exposto, terá *final step* apenas na quarta temporada. Estes pontos nodais são próximos um do outro, o único que se distingue é a *crisis*, pois a de Barry é no penúltimo episódio, mostrando que nenhuma sistematização é estanque.

**Tabela 23** - Comparação dos arcos dos protagonistas em *The Bear*, *Barry* e *Fleabag* na primeira temporada

	<b><i>THE BEAR</i></b>	<b><i>BARRY</i></b>	<b><i>FLEABAG</i></b>
<b><i>SET-UP WANT</i></b>	Reestruturar o The Beef	Ter um propósito de vida	Ter atenção/companhia
<b><i>POINT OF NO RETURN</i></b>	Desenlace - E1	Desenlace - E1	Desenlace - E1
<b><i>CRISIS</i></b>	Crise de ansiedade - E8	Crise de ansiedade - E7	Tentativa de suicídio - E6
<b><i>CLIMATIC CHOICE</i></b>	Decide fazer o macarrão ao molho - E8	Decide matar a detetive Moss - E8	Decide compartilhar os sentimentos com o gerente do banco - E6
<b><i>FINAL STEP</i></b>	Desenlace - E8	-	Desenlace - E6

Fonte: Elaboração da autora (2025)

Todos os personagens seguem até o limite inferior, seu nível mais baixo internamente (*crisis*), para subirem até a *climatic choice*. Assim também, todas estas obras apresentam finais agrídoces ou resolutos.

Em suma, nesta seção sobre arcos, foi refletido sobre um conjunto de séries cômicas com o objetivo de compreender as características gerais desse tipo de obra. Inicialmente, foi estudado, de forma geral, os episódios pilotos e o desenvolvimento de suas tramas, as temáticas abordadas e a construção dos protagonistas. Após este momento introdutório, foi analisado o arco do protagonista e a trama de três séries: *The Bear*, *Barry* e *Fleabag*, a fim de entender e sistematizar a estrutura das comédias tristes e o que os personagens nos revelam sobre as obras. Para tal, foi usado a proposta de Egri (2011), Field (2001) e Chamberlain (2016) como base e a de Weiland (2016) como suporte, além da estrutura contemporânea da ficção seriada, isto é: exposição, desenvolvimento, clímax e desenlace.

Nas características que podem ser destacadas estão: a estrutura similar dos arcos; todos os protagonistas descem à *crisis*, por mais que o episódio piloto seja de *triumph*; e mesmo que exista um *fall arc*, como em *Barry*, o *change arc* (Weiland, 2016) é o que finaliza a obra. A partir da análise das tramas, constatou-se que tais comédias se passam no contemporâneo e usam elementos deste tempo em suas histórias, como redes sociais digitais e aplicativos de *smartphones*; são encenadas em cidades grandes, explorando os elementos da urbanidade; usam a concepção de ideologia transnacional (Jost, 2012), em que acompanhamos fenômenos comuns que estão se desenvolvendo em diferentes partes do mundo; recorrem a uma linha de tensão que nunca se rompe ou afrouxa demais, tanto que antes de um grande evento climático as situações se apaziguam; e trabalham com o melodrama visando ocupar um papel estruturante nas narrativas serializadas (Mittell, 2015), trazendo ênfase nas emoções intensas, dilemas morais e conflitos interpessoais, tramas ladeadas, ganchos ao final dos episódios e temas abrangentes como família, justiça e identidade.

Ainda neste contexto, partindo da observação dos protagonistas, verificou-se que tais obras são conectadas a um forte protagonismo, que não é multi ou coral, e sim de um personagem, diferente das *sitcoms* tradicionais que apresentam vários protagonistas e um vórtice; esse personagem é de classe média ou classe média alta, raramente pobre; faz parte do grupo de personagens miméticos baixo (Jost, 2012), isto é, próximos do ser humano e seu ambiente, permitindo que o telespectador se reconheça facilmente; a vida privada é um fio condutor, pois apesar da vida profissional estar presente, ela é apenas cenário para o desenrolar das relações interpessoais e o autoconhecimento; o protagonista tem um laço romântico com

alguém, mesmo que não apareça necessariamente na primeira temporada, e a pergunta se eles vão ficar juntos ou não perdura até o final da série; o protagonista busca a felicidade e a concepção de “normalidade” da sociedade; é um personagem nem totalmente bom nem completamente mau, mas com moralidade complexa; está quebrado pela vida, todavia, continua tentando ser um pouco melhor dia após dia; e carrega um trauma, ou fantasma (Weiland, 2016), que às vezes serve como lógica de implicação, e outras vezes é o que o faz não conseguir seguir em frente. Por fim, o jogo entre arco da trama vs arco do protagonista, em nível de temporada, funciona de forma contrária, pois enquanto o arco da trama é de ascensão e queda, o do personagem é ao contrário, queda e ascensão. Um vai tensionar o outro, quando está tudo bem na vida do protagonista, a trama indicará algum acontecimento que coloque a história para frente e vice-versa. Às vezes esses acontecimentos são de queda e outras vezes de subida, mas os dois arcos estarão se pressionando para que a linha tensionada não afrouxe ou estique demais.

## 3.2 ESTILO E TOM

### 3.2.1 Comédias tristes

Em geral, as comédias tristes seguem uma estilística de gravações em câmera única com estética naturalista, planos conjuntos, plano próximo (ou meio primeiro plano), plano médio e *closes*<sup>83</sup>. A paisagem sonora corrobora com a credibilidade da imagem, seja através das vozes, músicas ou ruídos (sons ambientes, *BG-FX* ou ruído-sinal, efeitos especiais, *hard effects* e *foleys*)<sup>84</sup>. O tom, por sua vez, vai manter a disposição da seriedade vs humor, em que a maior parte das piadas realizadas agem com um elemento de tristeza. A partir dessa ideia geral, vou descrever o estilo e tom em obras que já foram citadas para entender os padrões técnicos da imagem e som, suas produções de sentido e como são usados para distinção desses programas e fidelização do público.

Em *Louie*, vemos um cenário essencialmente urbano, ambientado principalmente em Nova York, corroborando com o que foi exposto sobre urbanidade na seção anterior. A série evita a grandiosidade das locações e adota uma abordagem mais intimista. O foco está em lugares cotidianos, como apartamentos, bares, clubes de comédia, ruas e parques. Até a disposição dos móveis no apartamento de Louie reflete seu estilo de vida solitário e sua natureza

---

<sup>83</sup> A terminologia usada para os planos e enquadramentos cinematográficos encontra-se em Carreiro (2021).

<sup>84</sup> A terminologia usada para a paisagem sonora encontra-se em Carreiro (2014).

desorganizada. Nos espaços externos, temos pouco uso de iluminação adicional. Essa escolha de cenários ajuda a destacar a sensação de desconforto que Louie experimenta, além de manter a estética mais realista.

**Figura 29** - Cenários e iluminação em *Louie*



**Fonte:** *Louie* (FX, 2010-2015)

O figurino de Louie é casual e funcional, como camisas sem estampas, calças e jaquetas *jeans*, reforçando a ideia que estamos acompanhando um personagem em sua vida cotidiana. A maquiagem é quase invisível e não se observa grandes transformações. Louie tem uma aparência descuidada, que enfatiza o estresse, a exaustão e a desconexão emocional em que vive. Tal realismo auxilia a humanizar o personagem e o torna mais empático com o público. A montagem é caracterizada por uma abordagem não linear e fragmentada, que reflete o fluxo desorganizado da vida de Louie. Ela alterna entre momentos cômicos e dramáticos, às vezes com cortes abruptos, permitindo que a série transite entre os aspectos mais engraçados e sombrios da experiência humana. A paisagem sonora serve para reforçar o tom emocional das cenas e mantém-se empática (Chion, 2008)<sup>85</sup>. Os ruídos e as vozes são mais utilizados que a música, que aparece na abertura, em um tema composto para a obra, e em alguns momentos de melancolia. Em relação ao tom, a série desafia as convenções típicas do drama e da comédia exibidos na televisão dos anos 2010, abordando um humor sombrio, irreverente, absurdista e autocrítico, criando um espaço em que o riso e a seriedade andam juntos. Os episódios começam com situações que parecem triviais ou engraçadas, mas à medida que o episódio avança, as questões emocionais e existenciais de Louie se tornam mais evidentes. O contraste entre as piadas e a realidade emocional do protagonista revela que a comédia pode surgir de momentos de insegurança e sofrimento, como uma autodefesa.

<sup>85</sup> Michel Chion (2008) traz a concepção de música empática, que é aquela que acompanha diretamente o tom emocional de uma cena. Ela reforça o que está sendo sentido pelos personagens ou o clima que o espectador vai perceber. Esta perspectiva é aqui direcionada para os outros elementos da paisagem sonora, vozes e ruídos, que também funcionam de forma “empática” nas obras analisadas.

Desta forma, Louie é um personagem cômico que age nessa ambivalência entre o trágico e o cômico, e os figurinos, cenários, iluminação, paisagem sonora etc., corroboram com a ideia de um personagem vivendo o dia a dia com conflitos internos. Comparada às outras comédias tristes já citadas, a montagem não chega a ser tão fragmentada, apesar de ainda se manifestar em não linearidade. Todavia, os arcos emocionais de trauma e tristeza perduram.

Em *Master of None*, os cenários são escolhidos para refletir a vida cotidiana e personalidade dos personagens. Locais como apartamentos de classe média, restaurantes descontraídos e paisagens urbanas, principalmente na cidade de Nova Iorque, servem como extensões emocionais dos personagens, auxiliando na exploração de temas como pertencimento e identidade. A iluminação tende a ser naturalista, imitando luz ambiente e favorecendo tons quentes. Entretanto, essa configuração estabelecida na primeira temporada, assim como outras, podem ser ressignificadas nas outras temporadas (Sigiliano; Borges, 2024), fazendo com que o telespectador coloque seu conhecimento sobre o universo diegético à prova. O jogo com a iluminação ajuda a delinear mudanças de tom, como a transição da leveza de cenas sociais para a introspecção de cenas solitárias. O figurino reflete o estilo casual e moderno dos personagens, representando as classes médias urbanas. Dev e seus amigos usam roupas que equilibram funcionalidade e estilo, com influências da cultura pop e do *streetwear*. A maquiagem é discreta a fim de enfatizar a ideia de realismo que permeia a obra, reforçando a humanidade e falibilidade dos personagens. O comportamento dos personagens inclui diálogos com pausas, hesitações e desconfortos, fazendo com que o público se conecte com aquele estilo de vida. Temas como racismo, identidade e relacionamentos permeiam a temporada inteira. Na paisagem sonora, os ruídos e vozes são usados para fortalecer a ideia de realidade de um público jovem adulto com certo poder aquisitivo. As músicas extra diegéticas são contemporâneas, sendo muitas de bandas independentes, reiterando a preferência do público. Tais músicas contribuem para a imersão dos sentimentos dos personagens, marcando mudanças emocionais ou temáticas. Por exemplo, canções melancólicas reforçam momentos de solidão ou desapontamento. Já a montagem traz um ritmo que varia conforme a intenção narrativa. Há cenas que se alongam para permitir a apreciação da baixa da banda sonora, enquanto outras utilizam cortes rápidos para transmitir a dinâmica em diálogos ou situações mais cômicas, ou seja, a montagem auxilia no equilíbrio entre o humor e o trágico.

No sétimo episódio da primeira temporada, *Ladies and Gentlemen* (*Master of None*, T1E7)<sup>86</sup>, a montagem, a iluminação e a paisagem sonora são basilares para uma cena em que

---

<sup>86</sup> Original em inglês. Tradução livre: Senhoras e Senhores.

vemos a diferença sobre a segurança de uma mulher andar na rua à noite em comparação com um homem. É um episódio que trará pautas feministas. Na cena, Dev e Arnold andam na rua e conversam sobre temas aleatórios, a iluminação é alta e a música é alegre. A cena é cortada para outra de uma mulher nervosa e com medo andando na rua, a iluminação é mais escura e a música tensa. Mesmo em uma rua com muitos carros, a mulher já deixa o “911” discado no telefone e é abordada por um homem<sup>87</sup>. Dev e Arnold, por outro lado, em uma rua deserta, não são abordados e o único problema que os é apresentado é pisar nas fezes de um cachorro sem querer. A mulher vai para casa e é perseguida, precisando pedir ajuda pelo telefone. Através dos elementos estilísticos, a comédia faz uma crítica aos crimes cometidos contra as mulheres.

Em suma, *Master of None* utiliza os elementos estilísticos a fim de corroborar com uma estética realista, não um neorealismo cinematográfico em que a pungência dos temas retratados será tão latente, mas um realismo hollywoodiano em que há um grande esforço para parecer real. Inclusive, na segunda temporada a série parodia o famoso filme neorealista italiano *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio DeSica, 1948). Os cenários e iluminação são naturalistas, as paisagens urbanas e os diálogos com pausas e hesitações, reiterando a ideia da falibilidade humana. A paisagem sonora e a montagem auxiliam na interação entre os tons cômico e trágico na trama.

Em *Shrinking*, os cenários são intimistas e escolhidos para refletir a vida pessoal e profissional dos personagens, entendendo que os ambientes profissionais servem mais para aprofundar as relações interpessoais do que refletir sobre o trabalho. O consultório de terapia, por exemplo, é aconchegante, com móveis acolhedores e cores neutras, representando um espaço de conforto e vulnerabilidade. Já as casas dos personagens variam em estilo, a de Jimmy reflete desordem emocional através da bagunça. A iluminação busca um ar naturalista, utilizando tons quentes e suaves em cenas familiares e íntimas, e iluminação fria ou neutra nos momentos do consultório. A iluminação mais intensa ajuda a diferenciar as atmosferas emocionais, como a transição de uma cena cômica para uma reflexão. Assim como nas outras obras, o protagonista apresenta figurino casual e funcional, neste caso com roupas desleixadas, indicando a sua desorganização interior. A maquiagem é discreta e busca o ar de naturalidade, olheiras ou um tom de pele mais pálido são usados para indicar cansaço emocional. Sobre o comportamento dos personagens, os diálogos apresentam pausas, interrupções e respostas espontâneas, buscando tornar as interações verossímeis. Tal comportamento cria uma conexão

---

<sup>87</sup> 911 é o número usado para contatar a polícia, os bombeiros ou serviços médicos em situações urgentes.

com o público, que identifica as falhas dos personagens. A paisagem sonora endossa as emoções dos personagens e as músicas utilizadas são da cultura *indie* e *pop*. Por fim, a montagem é fluida, com cortes que equilibram o ritmo entre o humor e a introspecção. Há momentos em que as cenas cômicas são interrompidas para revelar as vulnerabilidades dos personagens e os *flashbacks* são usados para aprofundar as histórias pessoais. A montagem apoia o tom da série, garantindo que os momentos emocionais sejam genuínos.

Assim como as outras comédias tristes, *Shrinking* utiliza o humor para trabalhar questões relevantes para a sociedade, como em uma cena do episódio piloto, em que Jimmy está atrasado para o jogo de futebol da filha e como o trânsito está grande, decide estacionar seu carro na calçada e ir andando. Ao ser interrogado pelo seu paciente negro que estava no carro, ele responde “Sou um branco em Pasadena. Se bobear, os policiais até levam para minha casa.” (*Shrinking*, T1E1, 32’43”). Desta maneira, *Shrinking* é uma obra que trabalha o estilo para criar um universo narrativo em que o público sinta a profundidade do luto, da conexão humana e da busca por renovação. Com esses recursos, equilibra os tons cômico e trágico.

Em *Dead to Me*, os cenários são variados, indo de casas luxuosas em subúrbios californianos a espaços mais naturais, como a praia. A casa de Jen é um elemento central, com tons neutros e organização que refletem seu desejo de controle e estabilidade. Em contraste, a casa de Judy é mais modesta e acolhedora, espelhando sua personalidade calorosa. Outros cenários importantes incluem o grupo de apoio, que reforça o tema do luto e da conexão emocional. A iluminação auxilia a equilibrar o tom dual da série, intensificando o suspense ou criando um contraste irônico em cenas mais cômicas. Os figurinos são casuais, ou casuais sofisticados, e funcionais. O figurino reflete as personalidades e estados emocionais das protagonistas. Jen tem um estilo casual sofisticado com roupas estruturadas, simbolizando sua tentativa de manter controle sobre a vida. Já Judy veste roupas mais casuais, com cores claras e tecidos leves, destacando sua espontaneidade e vulnerabilidade. A mudança sutil nas vestimentas ao passar dos episódios evidencia o arco dos personagens. A maquiagem é naturalista com detalhes que ressaltam o desgaste emocional, por exemplo: Jen aparece muitas vezes como olheiras ou com a pele pálida. No comportamento dos personagens, o diálogo rápido e o *timing* cômico nas pausas e hesitações contribuem para a comicidade. A paisagem sonora contém cenas apenas com sons ambientes, contribuindo para os momentos de introspecção dos personagens. A música e ruídos empáticos intensificam os momentos dramáticos, cômicos e de suspense em relação aos segredos dos personagens. A montagem é ágil, com cortes que dinamizam o humor, o trágico e o suspense. Os *flashbacks* são usados para revelar os segredos aos poucos, aumentando a complexidade no arco emocional de Jen. Desta

maneira, os elementos estilísticos da série vão trabalhar o tom tragicômico ao equilibrar a comédia, a tragédia e o suspense, além de criar uma base para explorar os temas do luto, culpa, amizade e redenção.

Em *Ted Lasso*, o estádio do AFC Richmond é o epicentro das ações, com vestiários e campos de treinamento que simbolizam a união, os desafios e o crescimento do time. Espaços como a casa de Ted e o bar local, oferecem um tom íntimo e caloroso. A iluminação também segue uma linha naturalista, a luz neutra ou quente nas cenas de alegria e humor ressalta o otimismo e a positividade, enquanto a iluminação mais sombria e intensa revela momentos de crises emocionais.

**Figura 30** - Iluminação em *Ted Lasso*



**Fonte:** *Ted Lasso* (Apple TV+, 2020-Presente)

A montagem é ágil e ritmada, especialmente em cenas de treino e partidas de futebol, alternando entre planos conjuntos, planos gerais e *close-ups* que capturam a intensidade do jogo. Em momentos mais dramáticos ou emocionais, a montagem desacelera. Os *flashbacks* também são usados para enriquecer o arco emocional dos personagens. Assim como nas outras obras, existem momentos em que pautas sociais e problemas emocionais intensos são postos à prova, mas o tom não se manifesta apenas neste quesito. *Ted Lasso* possui piadas mais leves que *Louie*, por exemplo, sendo o tom mais alegre, como quando Rebecca oferece chá a Ted e ele diz: “Sempre achei que chá teria gosto de água marrom quente. E sabe de uma coisa? Eu estava certo. É horrível.” (*Ted Lasso*, T1E1, 10’8”). Sendo assim, os elementos estilísticos vão apoiar o equilíbrio entre o trágico e o cômico, e serão essenciais para os temas trabalhados, como crescimento humano, empatia e conexão.

Vemos então que, nem sempre a piada vai ter uma pretensão de crítica social, muitas vezes será apenas uma piada, mas que em todas as obras, esse momento de crítica e aprofundamento dos personagens chegará, fazendo com que o tom das séries mescle entre o cômico e o trágico. Cada obra em sua particularidade será menos ou mais trágica, devido inclusive aos temas em que cada uma aborda, mas todas terão os elementos de tristeza no arco

emocional dos personagens, seja o luto em *Dead to Me* e *Shrinking*, o pânico em *Ted Lasso*, a solidão em *Louie*, a identidade em *Master of None* e *Ramy*, etc.

Comparativamente e pensando nas recorrências das obras, os cenários mesclam entre a urbanidade e os lugares fechados que trazem momentos dos relacionamentos mais próximos e de introspecção, como as casas dos personagens. Os figurinos são casuais, ou casuais elegantes, e funcionais, refletindo personagens de classe média ou média alta. A maquiagem é naturalista, assim como a iluminação, e enfatiza a falibilidade dos personagens, como as olheiras profundas devido a algum problema emocional. O comportamento dos personagens vai destacar ainda mais essas falhas. Os diálogos, em larga escala, são rápidos, mas com pausas, hesitações e desconfortos. Na paisagem sonora, ouvimos elementos empáticos colaborando com o tom da obra e com as emoções dos personagens. As músicas que aparecem fazem parte da cultura *pop* ou *indie* e os diálogos são os mais inteligíveis possível. A montagem apoia o tom das séries, versando em dinamicidade nos momentos de humor. Já o tom principal é tragicômico e coexiste com outros elementos a depender da obra, por exemplo, em *Ted Lasso* temos o tom motivacional e em *Dead to Me* o suspense.

### **3.2.2 *The Bear***

Na primeira cena da série, sabemos que esta comédia vai ser diferente de uma *sitcom* tradicional, isto porque a cena é gravada externamente, a iluminação é escura e não temos piadas, pelo contrário, existe tensão e suspense. Carmen está de frente com um urso com a gaiola aberta que brada para ele. Rapidamente o protagonista acorda no restaurante e a música, o *riff* repetitivo de guitarra da introdução de *New Noise*, da banda Refused (1998), dá o tom de urgência e intensidade. Essa repetição musical sem uma nota harmoniosa para finalizar a música é comum no suspense a fim de dar a ideia de que algum evento ainda vai acontecer, mesmo que esse dia pareça não chegar. No sonho, a iluminação é produzida com luzes artificiais noturnas. Há uma combinação de tons quentes (amarelados e alaranjados) vindos das luzes urbanas e frios (azulados) ao fundo, criando um forte contraste. Na passagem para o restaurante, vemos um círculo alaranjado, dando a entender que Carmen está na mira de um alvo, que pode significar o enfrentamento de Carmen consigo mesmo, ou com seu irmão Michael. No restaurante, a iluminação é mais uniforme, com luzes fluorescentes ou artificiais de tom frio. A cena é menos contrastante e apresenta um ambiente fechado.

**Figura 31** - Sequência de abertura de *The Bear*

**Fonte:** *The Bear* (Fx, Hulu, 2022-Presente)

Os cenários de *The Bear* são predominantemente urbanos, com foco no interior da cozinha do restaurante The Beef, um ambiente apertado, desgastado e caótico. A decoração é minimalista e funcional, refletindo as dificuldades financeiras do negócio e a tensão constante da equipe. Em contraste, há cenas externas mostrando a cidade de Chicago, com sua arquitetura icônica e ruas movimentadas, sublinhando a urbanidade. O ambiente claustrofóbico e limitado da cozinha reflete o estado psicológico dos personagens, principalmente de Carmen, além de amplificar os conflitos interpessoais.

**Figura 32** - Cenas externas de *The Bear*



**Fonte:** *The Bear* (Fx, Hulu, 2022-Presente)

A iluminação é naturalista e frequentemente baixa, com tons sombrios na cozinha, criando um ambiente pesado e opressor. Em algumas cenas, luzes fluorescentes frias enfatizam a atmosfera industrial do local. Durante momentos reflexivos, a iluminação muda para tons mais suaves. Tal uso da iluminação contribui para a tensão emocional, ajudando a destacar os altos níveis de estresse no ambiente de trabalho e a fragilidade dos personagens.

Sobre os figurinos, os personagens frequentemente estão vestindo uniformes de cozinha ou roupas casuais gastas. Carmen usa o avental azul do *The Beef* por cima de uma blusa branca e calça *jeans* todo dia. Em *System* (*The Bear*, T1E1), o personagem abre o fogão para pegar calças para vender e comprar carne, revelando que não se preocupa com estilo pessoal ou tem cuidado com as vestimentas. A maquiagem é discreta e destaca o cansaço dos personagens, com olheiras e pele desgastada. Os personagens apresentam comportamentos nervosos, rápidos e intensos, com diálogos sobrepostos, revelando o caos da cozinha do *The Beef*. Os gestos são expansivos e demonstram impaciência, tensão e, ocasionalmente, cumplicidade. Tais comportamentos refletem a pressão de operar uma cozinha de um restaurante quase falido e como diferentes personalidades lidam com crises, reforçando os conflitos internos e externos.

A paisagem sonora mistura vozes, músicas e ruídos, isto é, *foleys*, *hard effects*, sons ambientes etc. Os sons misturados de facas cortando, frigideiras chiando e vozes sobrepostas causa tensão e incômodo no telespectador. As músicas geralmente são extra diegéticas e a maior parte são do estilo *rock and roll*, que colaboram para o tom de urgência, pressão e até tristeza

da obra. O *design* de som intensifica o ritmo frenético da narrativa e provoca imersão emocional, equilibrando momentos caóticos com instantes mais introspectivos.

Em *System* (*The Bear*, T1E1), Carmen conversa com Natalie e como é uma conversa sobre a irmã estar preocupada com ele, a banda sonora baixa, logo após, Carmen volta à cozinha e diz para equipe experimentar o sanduíche que ele fez, nesse momento a introdução de *New Noise* sobe, fazendo com que o telespectador entenda que está na hora de uma cena agitada na cozinha. No início de *Hands* (*The Bear*, T1E2), após o *flashback* inicial de Carmen em seu antigo trabalho, o tom na cozinha é caótico e o barulho das vozes sobrepostas domina a paisagem sonora. Após isto, Carmen aparece sozinho, depois do expediente, limpando o ambiente e a música extra diegética é um instrumental pacífico. Novamente a paisagem sonora é responsável por indicar o tom da cena, mas não apenas isso, nos mostra que o personagem tem paz quando o seu trabalho está organizado, ou seja, o equilíbrio de suas emoções depende da vida profissional.

Outro exemplo ocorre em *Braciote* (*The Bear*, T1E8), quando Carmen recebe a carne errada do distribuidor, e fica ansioso e agitado. Então o *riff* de *New Noise* sobe na banda sonora, o protagonista para na frente do fogão, acende um cigarro, vê a chama incendiar a cozinha e é paralizado por uma crise de ansiedade, enquanto escuta o urso rugir em sua mente. O *design* de som tem a música em primeiro plano, e quando ela baixa, escuta-se os ruídos do fogão sendo ligado, a chama se espalhando, o urso na mente de Carmen e por fim, as vozes dos cozinheiros tentando apagar o fogo. O urso começa baixo e aumenta de acordo com o aumento da crise de ansiedade do personagem, a um ponto que parece que o urso rosna para o atacar. Enquanto o urso aumenta o som do rugido na mente de Carmen, a câmera se aproxima ainda mais do personagem, a ponto de vermos apenas seus olhos e nariz em detalhe, intensificando a ação. Os tons são quentes por causa do fogo, conferindo uma sensação de calor e urgência. A iluminação direta proveniente do fogo cria brilhos intensos e sombras dramáticas no espaço, causando um alto contraste que destaca o caos da cena. Nesta última cena consegue-se ver a qualidade técnica da obra e a profundidade dos temas abordados.

**Figura 33** - *Crisis* do protagonista na primeira temporada de *The Bear*



**Fonte:** *The Bear* (Fx, Hulu, 2022-Presente)

A montagem é rápida durante as cenas de trabalho, com cortes abruptos e cenas sobrepostas para transmitir a sensação de urgência e caos da cozinha. Em contraste, momentos reflexivos apresentam uma montagem mais lenta, criando períodos de introspecção e desenvolvendo os arcos dos personagens. Vemos essa diferença de montagem na cena anteriormente citada da *crisis* de Carmen, a montagem e a banda sonora são frenéticas quando ele se agita por causa da carne e a montagem se torna mais lenta no momento da crise de ansiedade. Os planos cinematográficos mais comuns na obra são os planos conjuntos, o *close-up* e o plano detalhe, o que não significa que não tenhamos planos americanos, gerais, plano próximo etc. Estes três primeiros planos citados lembram uma estética de telenovela, em que as emoções dos personagens são intensas.

Os planos conjuntos em *The Bear* permitem que o espectador observe a interação física e emocional entre os personagens, principalmente na cozinha, ajudando a construir as dinâmicas interpessoais. Também exploram a relação personagem e ambiente e conseguem apresentar várias ações ou detalhes ao mesmo tempo, sem fragmentar a cena.

**Figura 34** - Planos conjuntos em *The Bear*



Fonte: *The Bear* (Fx, Hulu, 2022-Presente)

O plano *close-up* também é usado com frequência. Ele permite capturar expressões faciais detalhadas, trazendo intensificação para as emoções dos personagens, indicando suas vulnerabilidades e aumentando a tensão das cenas. Ao aproximar o telespectador do personagem, o *close-up* gera uma conexão emocional e psicológica mais profunda.

**Figura 35** - Plano *close-up* em *The Bear*



Fonte: *The Bear* (Fx, Hulu, 2022-Presente)

Os planos detalhes e os *frames* de comida, seja lembranças de Carmen ou na cozinha do The Beef, são destaques na estética da obra, que tem a comida e as relações estreitadas por meio dela como um dos temas.

**Figura 36** - *Frames* com comida em *The Bear*



**Fonte:** *The Bear* (Fx, Hulu, 2022-Presente)

Por fim, é através da montagem que também temos acesso às fotos da família Berzatto, que aparecem em tela com um filtro fotográfico antigo, para dar a impressão que foram reveladas há anos. Como o The Beef era o restaurante da família e a maior parte dos conflitos gira em torno do eixo familiar de Carmen, as fotografias no episódio piloto servem para deixar claro ao telespectador um dos temas da série.

**Figura 37** - Fotos da família Berzatto



**Fonte:** *The Bear* (Fx, Hulu, 2022-Presente)

O tom tragicômico é pontuado em várias cenas através da estilística. Em *Dogs* (*The Bear*, T1E4), é fácil exemplificar o tipo de humor com notas de loucura (Berger, 2017) que acompanhamos na série. Quando Carmen e Richie vão à festa infantil, o “primo” insiste em levar o cachorro-queite inflável e vestir a camisa do The Beef no objeto. Mas os dois personagens não estão em um tom de alegria com um cachorro quente gigante e sorridente brincando em uma festa infantil, pelo contrário, eles se tratam com palavrões, reclamam, brigam e revelam seus problemas emocionais ao lado de um cachorro-queite sorridente. A comicidade está na controvérsia que é este objeto em todo o episódio e o quanto Richie insiste em levá-lo. Antes de chegar à festa, Carmen e Richie brigam como crianças e se empurram. Richie cai em cima do cachorro-queite gigante e esta é uma das *gags* do episódio.

**Figura 38** - Carmen e Richie brigam



**Fonte:** *The Bear* (Fx, Hulu, 2022-Presente)

Em outro momento, após Richie ter falado de seus problemas emocionais para Carmen e ter brigado com Cicero, vemos uma cena em que o personagem aparece com rosto inconsolável na frente do cachorro-queite sorridente, e ainda mais, a edição traz um *zoom-in* que leva a atenção do espectador para a incongruência que existe entre Richie e o objeto inflável.

**Figura 39** - Richie e o cachorro-queite inflável



**Fonte:** *The Bear* (Fx, Hulu, 2022-Presente)

Sendo assim, o tom tragicômico está na contradição que é a figura alegre do cachorro-queite inflável. Outro tipo de humor perceptível é a sagacidade, que se utiliza do paradoxo e ironia ao fazer um jogo com o intelecto. Ainda em *Dogs*, acidentalmente o remédio de Richie para ansiedade cai na bebida das crianças, e elas dormem, temos aí mais uma piada, a cena de todas dormindo no quintal e Cicero dizendo que gostou. Como é uma comédia, a tragédia não é tão grande, não é um remédio que vai causar a morte das crianças ou uma grave doença, apenas um pouco de sono. Se estivéssemos lidando com um drama, os acontecimentos poderiam ser mais tensos.

Em *Braciolo* (*The Bear*, T1E8), duas cenas nos ajudam a entender melhor este tom. A supracitada cena de abertura, em que Carmen sonha estar em um programa de auditório chamado “The Bear” e discursa sorrindo sobre a morte do irmão. Aqui, a estilística muda completamente para o que temos visto no restante da temporada. Vemos a simulação de um programa de auditório, com cenário específico, *lettering* na tela e até claquete de riso. O humor é sagaz e exige do público uma boa percepção das circunstâncias. Além disso, o tragicômico está presente no discurso de Carmen, que fala sorrindo da morte do irmão e até aponta uma arma para a própria cabeça ao mencionar o suicídio. O tom declina do tragicômico para o trágico quando o personagem vê os itens do estúdio sumindo e começa a chorar.

**Figura 40** - Cenário do sonho de Carmen



**Fonte:** *The Bear* (Fx, Hulu, 2022-Presente)

A estética continua a mudar quando Carmen começa a pensar em Michael, comidas, no urso, etc., ou seja, nos seus medos. Muitas destas imagens já haviam aparecido, como o urso no início da temporada, ou as notas de pedidos com xingamentos, mas agora tomam outra proporção. O urso está observando Carmen atrás das câmeras como o diretor do programa responsável pelo sumiço dos objetos, a comida do urso, o “peixe” já está pronto, Michael está rindo, e esses *frames* são rapidamente intercalados por uma imagem com traços e um ruído de chiado, como se o personagem estivesse entrando em colapso. Como já foi exposto, Carmen acorda com uma crise de ansiedade. Para perceber que tem um peixe sendo assado ou outros elementos da cena, o telespectador precisa de um olhar atento ou até mesmo pausar o episódio, o que revela a cognição do público e o acesso a um dispositivo que permita fazer tais pausas.

**Figura 41** - Estética usada no sonho de Carmen



**Fonte:** *The Bear* (Fx, Hulu, 2022-Presente)

É perceptível quatro nuances de humor principais em *The Bear*, a sagacidade, o tragicômico, a loucura e a sátira. Segundo Berger (2017), a sagacidade é um humor desinteressado e sofisticado que é seguido de reflexão, sendo assim, faz exigências intelectuais, o que não acontece no humor gentil, que é uma diversão suave e inocente com a intenção de provocar a descontração. A sagacidade é afiada, direcionada e se intensifica em outras vertentes do cômico, como o tragicômico, a ironia, a sátira e a loucura. Na obra analisada, vemos que a sagacidade é utilizada ao trazer complexidade para a piada. O tragicômico é a expressão do cômico enquanto consolação, provoca o riso através das lágrimas, é suave e indulgente, além de comovente – mesmo que sem catarse profunda. A loucura não está presente na maior parte das piadas, mas ainda existe com situações ou falas que desafiam qualquer tipo de lógica ou sentido racional, como quando em *Dogs* (*The Bear*, T1E4), um senhor amigo da família vai até a tenda em que Carmen está cozinhando, se espanta ao vê-lo e diz: “Achei que tivesse se matado” (*The Bear*, T1E4, 6’12”) e Carmen responde que este foi o seu irmão. Além de pertencer a este tipo de humor, o riso é evocado através de um alívio (Freud, 1969)<sup>88</sup>, pois a

<sup>88</sup> A teoria do alívio, da válvula ou libertação, ganha forma na interação entre a psicologia e a fisiologia. Em *Os Chistes e Sua Relação Com o Inconsciente*, publicado originalmente em 1905, Freud (1969) propõe que o riso ocorre quando nos liberamos de inibições reprimidas. Neste caso, o riso diminui a restrição, seja da cultura e seus tabus, como a própria limitação cognitiva do indivíduo perante uma situação.

situação é tão triste, inconveniente e inesperada, que a única opção é um sorriso de desespero. De acordo com Berger (2017), a loucura é um tipo de humor derivado do absurdo e traz uma representação grotesca e bizarra da realidade com a suspensão das regras da lógica e da ordem, criando uma desconexão com a realidade habitual.

Já a sátira, segundo Berger (2017), é o uso deliberado do cômico para atacar e geralmente os ataques são às instituições políticas e religiosas, grupos sociais e culturas. Na série, a sátira é usada para comentar sobre a indústria alimentícia e a cultura do trabalho. *The Bear* faz uma crítica ao ambiente laboral, em que os personagens estão constantemente se sacrificando por um ideal de sucesso que é insustentável. A série também satiriza as dinâmicas de poder no ambiente de trabalho, com personagens como Richie, que tenta controlar as situações sem entender realmente a complexidade do trabalho, e o próprio Carmen, que impõe sua visão sem levar em conta a dinâmica da equipe. Sobre a indústria dos restaurantes estrelados, a obra subverte a noção de que ser um *chef* renomado é a chave para a felicidade e o sucesso.

Ao analisar o tom na perspectiva de Duarte (2004), fica perceptível as modulações e gradações dos polos seriedade e humor. Só que diferente da análise da autora, que foi da série televisiva *Os Normais*, o tratamento das temáticas sérias não é lúdico, muito pelo contrário, *The Bear* não poupa o espectador de uma cena de crise de ansiedade do protagonista ou que Richie mostre sua caixa de remédio controlado. O tratamento com as temáticas que levam ao polo da seriedade é cru e direto. Todavia, esse polo nunca chega ao seu extremo, afinal, as crianças não morreram pelo uso do alprazolam, apenas dormiram, antes retorna para o meio do caminho e volta a oscilar entre seriedade e humor. A distância entre tais polos também é curta, pois apesar da densidade das temáticas, as piadas não farão o telespectador gargalhar por minutos, apenas rir rapidamente ou sorrir. Este sorriso vem imbuído de alívio pela tensão vivenciada pelos personagens, questionamentos sobre as situações em tela e empatia. É um riso de consolo.

Em resumo, o estilo da obra, pensando na perspectiva de padrões técnicos de imagem e som com funções na trama (Butler, 2010) se revela em: cenários urbanos da cidade de Chicago, dentro da claustrofóbica cozinha do *The Beef*, ou na casa de Carmen; iluminação baixa e naturalista; figurinos casuais e funcionais; paisagem sonora empática, com músicas de *rock and roll* e da cultura *pop* e ruídos sobrepostos que geram tensão; montagem rápida e cortes abruptos nas cenas de trabalho e lenta nos momentos de introspecção; e planos conjuntos, *close-ups* e planos detalhe, que expõem as relações entre os personagens e a intensidade de suas emoções. O tom da série é tragicômico e traz uma exploração profunda das emoções humanas. Há uma tensão constante, mas também momentos de ternura e conexão entre os personagens. O humor

oscila entre o tragicômico, a sagacidade, a loucura e a sátira, com piadas que consolam ou provocam o intelecto. Este tom equilibra o peso dos conflitos com a profundidade dos laços interpessoais, explorando temas como luto, ambição e comunidade.

### 3.2.3 *Barry*

A sequência de abertura de *Barry* dá o tom da série. Barry está em um quarto de hotel e a paisagem sonora é composta apenas por *foleys*. Ele anda para perto de um homem morto com um tiro na cabeça, pega a arma, coloca no bolso, checa se esqueceu algo e vai embora. Entra o *score* melancólico chamado *Barry*, que é tema da série e foi produzido por David Wingo (2018). Barry dorme no avião de boca aberta, sem demonstrar emoções pelo que acabou de vivenciar. Chega em casa, pega a correspondência, toma banho, joga *videogame* e dorme. Vemos um quadro do personagem vestido de soldado e a neve fora do prédio. Fuches chega e o acorda. Fuches diz que Barry fez um bom trabalho e que agora há um criminoso a menos no mundo, mas reclama pela demora no serviço. Fala também que se preocupa com o amigo e ele parece o antigo Barry, antes de ter um propósito. Propõe um novo trabalho em Los Angeles, mas Barry não se sente confortável e pergunta pela aposentadoria. Fuches responde que o dinheiro é bom, vai aproximá-lo da aposentadoria e que o avião não vai direto para Los Angeles, então uma parte do percurso Barry fará de carro. O protagonista pergunta a diferença de preço para ir direto de avião e sobe a música de abertura, o início de *Change For The World*, de Charles Bradley (2016), isto é, uma virada na bateria junto a um saxofone. A cartela com o nome Barry em vermelho aparece.

**Figura 42** - Sequência inicial de *Barry*

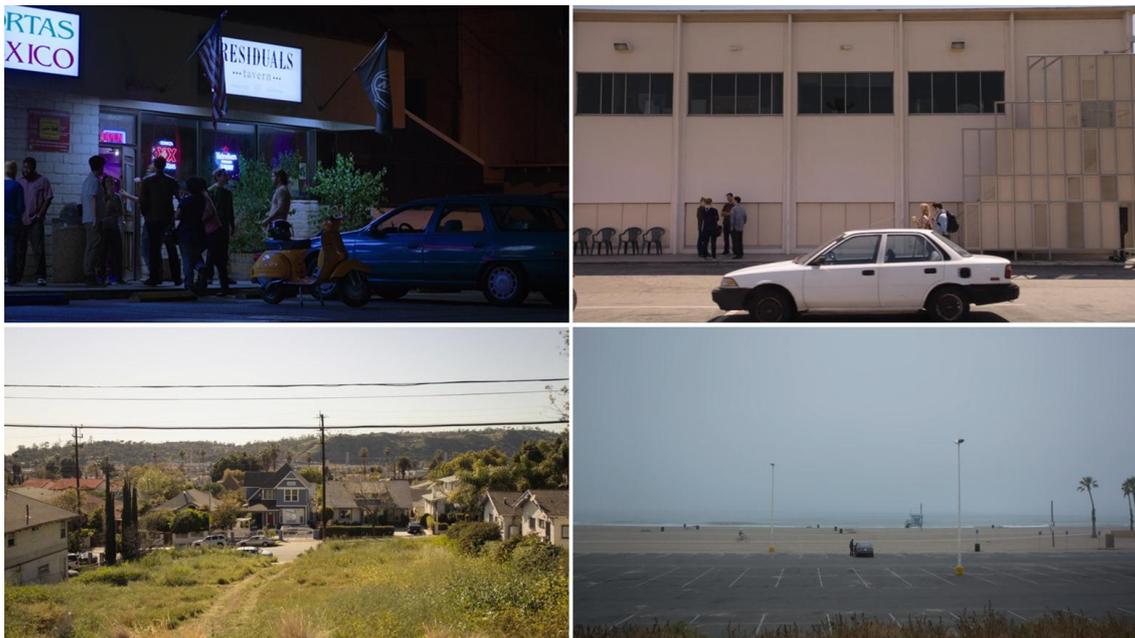


Fonte: *Barry* (HBO, 2018-2023)

Pela cena de abertura, já sabemos que a comédia não seguirá um tom tradicional, pois além de aparecer um homem morto com um tiro na testa, a música é melancólica, o protagonista não parece demonstrar pavor ou constrangimento com a morte e a iluminação é excessivamente baixa. No avião, temos uma *gag* que se dá pela expressão facial de Barry, ele dorme de boca aberta, o que é comicamente inesperado. Quando o vizinho abre a janela, Barry faz careta. Na casa, segue-se a melancolia do personagem. Descobrimos que ele serviu no exército pela foto na estante; e que agora trabalha como assassino de aluguel pela fala de Fuches. Seu conflito interior tem a ver com identidade e propósito, visto que Fuches declara que ele está parecendo o mesmo Barry antes de ter um propósito e pela expressão facial do protagonista, este propósito ainda não é claro. Sabemos também que a trama vai se passar em Los Angeles, pois o “novo mundo” é proposto para Barry logo nesta sequência de abertura.

Os cenários da obra são urbanos e suburbanos. A série se passa principalmente em Los Angeles, contrastando bairros residenciais tranquilos e até a praia com armazéns e clubes noturnos.

**Figura 43** - Cenas externas em *Barry*



Fonte: *Barry* (HBO, 2018-2023)

O teatro onde Cousineau ministra aulas é central para a trama, visto que é o espaço onde Barry tenta reinventar sua identidade, em contraste com os locais ligados ao seu passado violento. Os cenários reforçam a dualidade do protagonista, sua tentativa de abraçar um novo sonho, mesmo sendo um ator ruim, e a atração pelo mundo sombrio do crime. Os cenários internos mais comuns são o quarto de hotel onde Barry e Fuches se hospedam, o teatro e a casa e garagem de Goran. Em cenas com diálogos rápidos, a iluminação é suave e naturalista, enfatizando as relações. Na maior parte das cenas violentas e introspectivas, a iluminação é escura e sombria. Já no palco do teatro, a iluminação é direta, devido ao uso de *spots* no ambiente.

**Figura 44** - Iluminação no teatro em *Barry*



Fonte: *Barry* (HBO, 2018-2023)

Os figurinos são simples e cotidianos. Barry veste roupas funcionais e discretas, que refletem seu desejo de se camuflar socialmente. Geralmente está com blusas de botão e calças *jeans*. Os outros personagens também não apresentam estilos extravagantes. Em cena, os figurinos variam de acordo com o que está sendo representado, destacando o contraste entre o mundo ordinário e o drama teatral. Os figurinos contribuem para a construção do realismo da série e nas cenas de teatro sublinham os momentos de humor e absurdo.

A maquiagem é sutil em situações cotidianas, refletindo o dia a dia e o humor dos personagens, como olheiras em períodos difíceis. Nas cenas de violência, a maquiagem traz os hematomas, cortes e sangue, intensificando o impacto visceral. Esse elemento amplifica a tensão das cenas agressivas e humaniza os personagens. Em *Know Your Truth (Barry, T1E8)*, Goran atira em si mesmo em vez de atirar em Fuches. A cena tonaliza o tragicômico na série, afinal, ele é um perigoso chefe da máfia que se matou por engano. O sangue jorra intensamente da cabeça de Goran, e nesse momento acontece uma *gag* inesperada devido à própria maquiagem e ruídos do sangue. O sangue jorrando não é trágico, não há tensão, é cômico por parecer falso, é absurdo por jorrar, é tragicômico porque estamos rindo de alguém morrendo.

**Figura 45** - Morte de Goran



**Fonte:** *Barry* (HBO, 2018-2023)

O comportamento dos personagens varia. Em geral, eles parecem superficiais, mas com o decorrer da trama descobrimos suas subjetividades. Como exposto, Barry é contido e lacônico, oscilando entre uma letargia emocional e explosões de violência. Já Sally varia entre vulnerável emocionalmente vs determinada e ambiciosa, frequentemente exibindo nervosismo quando sob pressão. Cousineau é expressivo e narcisista, com gestos exagerados que contrastam com a rigidez de Barry.

A paisagem sonora apresenta música instrumental com tons melancólicos que sustenta os momentos de introspecção dos personagens; música de tensão e perseguição nos momentos de luta; músicas estadunidenses da cultura *pop*; e ruídos intensificados, trazendo realismo e

reforçando a violência. Este elemento auxilia a guiar as emoções do público e amplifica a gravidade dos eventos, alternando entre a tensão e a comicidade. Os temas originais foram compostos por David Wingo. Em *Listen With Your Ears, React With Your Face (Barry, T1E6)*, a *gag* vem pela paisagem sonora. Quando Sally está saindo do teatro, Vacha vai atrás dela e um instrumental de perseguição criado por David Wingo sobe no *design* de som. Detetive Moss chega ao teatro e acha a situação estranha, a música de perseguição desce. Moss pergunta a Vacha seu nome e percebe o sotaque russo, então começa a persegui-lo, a música de perseguição sobe novamente. Corta para Sally no carro sem perceber o que está acontecendo fora, pois está ouvindo *Fight Song*, de Rachel Platten (2016), no último volume. Mais um corte e a perseguição de Moss atrás de Vacha continua com a música extra diegética criada por Wingo. A cena de Sally vem como uma *gag* feita a partir da contradição, do inesperado cômico.

A montagem é similar à de *The Bear* ao que se refere aos cortes rápidos em cenas de tensão, neste caso, de violência, e lenta em momentos introspectivos, permitindo que o telespectador se conecte aos dilemas morais dos personagens. A montagem também sublinha o tom híbrido da série, alternando entre a gravidade do drama e o absurdo da comédia. Os planos cinematográficos mais comuns são o conjunto, *close-up*, plano próximo e plano geral. Diferente de *The Bear*, o uso de *close-up* não é tão intenso, mas ainda assim, acontece bastante.

**Figura 46** - Planos cinematográficos mais comuns em *Barry*. Na sequência: conjunto, próximo, *close-up* e plano geral.



**Fonte:** *Barry* (HBO, 2018-2023)

Na abertura de *Use It (Barry, T1E2)*, os alunos de Cousineau estão fazendo um exercício de aquecimento chamado “espelhos”. Barry e Sally imitam as reações um do outro frente a frente e a comicidade está no exagero das caretas. A câmera não os acompanha quando se abaixam no exercício e vemos a cinematografia utilizar os planos de forma criativa e expressiva.

**Figura 47** - Cena inicial de *Use It (Barry, T1E2)*



**Fonte:** *Barry* (HBO, 2018-2023)

Ainda na mesma sequência observamos o humor tragicômico e como a série hibridiza os gêneros. Cousineau chega com a notícia de que Ryan Madison foi assassinado e todos fazem cara de espanto, menos Barry. Quando o protagonista olha para trás e vê a reação dos colegas, os imita de forma mecânica, tentando se adequar ao meio. A piada é feita tendo como base o assassinato de um colega de classe, e o assassino é a fonte da piada, por mais que não tenha sido intencional, afinal, é uma série de comédia, o protagonista não se dá conta de sua falha cômica.

**Figura 48** - Barry imita os colegas ao ouvir sobre o assassinato de Ryan Madison



**Fonte:** *Barry* (HBO, 2018-2023)

Os episódios seguintes começam com *gags* parecidas e logo após são seguidos da música de abertura, *Change For The World*, a cartela de abertura e outra cartela com o nome do episódio.

**Figura 49** - Cartela de abertura de Barry



**Fonte:** *Barry* (HBO, 2018-2023)

São quatro tipos principais de humores que auxiliam na construção do tom, a sagacidade, o tragicômico, a loucura e a sátira (Berger, 2017). Em *Make Your Mark* (*Barry*, T1E1), na primeira vez que Barry vai à casa de Goran, é recebido com alegria por NoHo Hank, que torce o rosto. Ao entrar na casa, Hank oferece todos os tipos de bebida a ele. Na sala, a filha de Goran e suas amigas assistem *Jesse*. Temos aqui uma quebra de estereótipo do chefe da máfia, o que dá o tom de comicidade. Além disso, vemos o humor da loucura e absurdo em ação. É um contra mundo.

**Figura 50** - Crianças assistem um programa infantil na casa de Goran

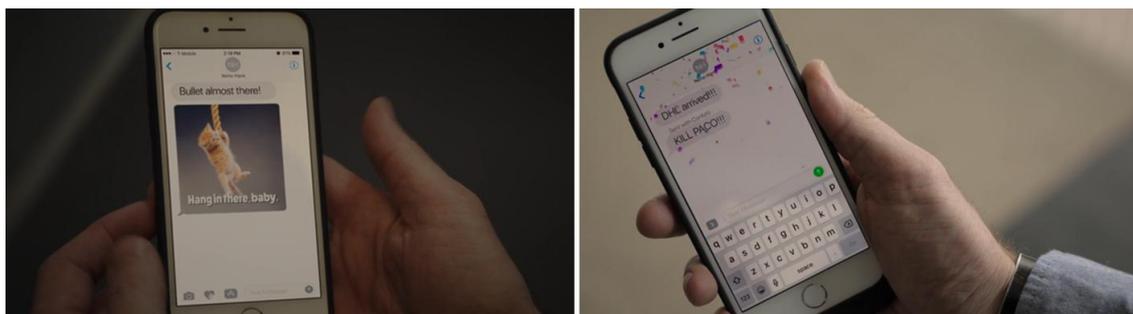


**Fonte:** *Barry* (HBO, 2018-2023)

Mais tarde, no mesmo episódio, Fuches aborda Barry no quarto de hotel e pede que ele procure outro *hobbie*, sugere a pintura, pois Hitler também pintava. As duas situações trazem o humor tragicômico e absurdo da obra, na primeira temos a contraposição de uma casa cheia de mafiosos falando sobre morte e drogas ilícitas e várias crianças em outro cômodo assistindo a uma série infanto-juvenil, e na segunda a dica de Fuches para o protagonista é que ele pinte, afinal, o líder nazista responsável por políticas de extermínio e o maior massacre da humanidade também pintava. A comparação entre os dois é cômica porque é exagerada e inesperada, e é triste, espantosa e absurda porque é proferida.

Outro exemplo ocorre em *Make The Unsafe Choice* (*Barry*, T1E3), quando NoHo Hank manda mensagens para Barry a fim de atualizá-lo sobre a permissão de matar ou não Paco, pois Hank quer que Paco receba um projétil antes de ser assassinado. A situação é trágica, a morte de alguém, mas a forma a que Hank se refere é com alegria e descontração. Em uma mensagem diz que o projétil está quase lá e segue com uma imagem de filhote de gato com o texto “aguenta firme, querido”, e na outra diz que a encomenda chegou e ele pode matar Paco, junto a figuras de doces. Nestas cenas, percebe-se também o uso dos *smartphones* na cultura contemporânea, como já foi comentado na seção sobre arcos.

**Figura 51** - Mensagens de NoHo Hank para Barry



**Fonte:** *Barry* (HBO, 2018-2023)

A sagacidade, ou o humor com grande dimensão cognitiva, está presente em várias situações, como em *Make The Unsafe Choice* (*Barry*, T1E3), quando Cousineau pede que Barry pense em detalhes para enriquecer a cena e ele pensa em sopa, mas não sabe dizer nada sobre a comida. O momento é cômico por causa do jeito excêntrico de Cousineau conduzir a classe e por ele pedir para Barry: “se entregue à sopa” (*Barry*, T1E3, 11’14”). Porém, ao final do episódio, Barry se imagina no mercado com Sally e consegue ver os detalhes da sopa. É sagaz o gancho feito com a piada que ocorre nos primeiros onze minutos de episódio. Na completude dessas duas cenas conseguimos ver de forma clara a proposta de Duarte (2004), em que com os ensinamentos de Cousineau existem a ironia e a gozação, mas quando Barry imagina o seu futuro com Sally fazendo compras como um casal bem resolvido, há seriedade. O contraposto das duas traz a tonalidade da série. Em *Do Your Job* (*Barry*, T1E5), Sally discute com Barry e o acusa de masculinidade tóxica. Quando o protagonista está no hotel, Fuches diz que Barry precisa matar Taylor Garrett e a resposta do protagonista é “Então é assim? A gente elimina quem nos ameaça? Isso é masculinidade tóxica.” (*Barry*, T1E5, 12’30”). É sagaz porque o assunto já apareceu antes, só que na primeira vez era verdade.

A sátira é usada para refletir sobre a indústria do entretenimento, o mundo da atuação e a natureza da violência. A série faz uma crítica bem-humorada ao ambiente de Hollywood, onde a busca pelo estrelato muitas vezes leva a personagens superficiais e egoístas. Cousineau, por exemplo, é um ator fracassado e professor de atuação, uma caricatura das figuras que se veem como artistas profundos, mas são, na realidade, apenas vaidosos. Já as cenas de violência não apenas servem como ação, mas também como crítica ao fato de que muitas vezes em filmes e séries a violência é tratada de forma romantizada. *Barry* subverte essa expectativa ao mostrar as consequências reais dos atos violentos, como as crises de ansiedade e a depressão.

O tom de *Barry* une situações trágicas com uma camada de ironia ou comicidade, desestabilizando o telespectador; melancolia com sensação de perda e fracasso, especialmente nos momentos em que Barry tenta se desvencilhar do passado; e absurdismo com o teatro, as interações sociais e os antagonistas excêntricos, que trazem um tom quase surreal para os acontecimentos. Apesar de buscar se aproximar da realidade através da maquiagem, figurinos e cenários, o absurdo da história e de alguns personagens ironicamente se sobressai. Esse tom já se presentifica na própria *logline* da série: Um assassino de aluguel ex-fuzileiro do exército está em depressão e busca redenção no sonho de atuar, entretanto ele é um péssimo ator. Está claro que se trata de uma comédia, os temas são obscuros e o problema central está posto.

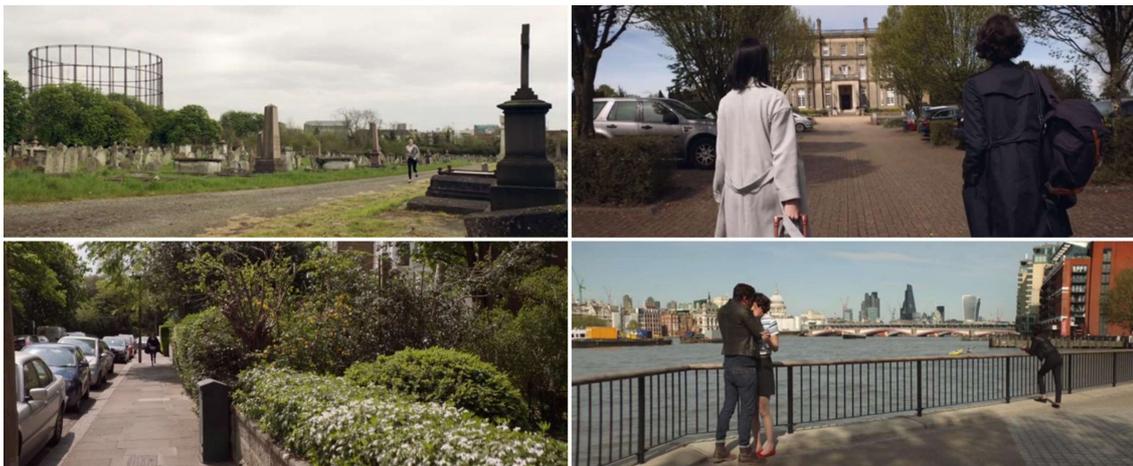
Em suma, *Barry* apresenta: cenários urbanos e suburbanos de Los Angeles, tendo como internas principais o teatro, o quarto de hotel de Barry e Fuches e a casa de Goran; iluminação suave e naturalista, sendo mais escura nas cenas introspectivas, e direta no teatro; figurinos simples e cotidianos; maquiagem sutil, refletindo o humor dos personagens e visceral nas cenas violentas; desenvolvimento profundo dos personagens principais, como Barry, Cousineau e Sally; paisagem sonora composta por ruídos, vozes e músicas extra diegéticas que agem de forma empática, além de temas produzidos exclusivamente para a obra; montagem com cortes rápidos em cenas de violência e lenta em momentos de introspecção; e uso dos planos cinematográficos *close-up*, conjunto, plano próximo e plano geral. A escolha deste estilo às vezes realista, com cenas como as de crise de ansiedade, e outras vezes absurdistas, como o sangue saindo da cabeça de Goran, dão o tom da tragicomédia, tensionando entre a sobriedade e não sobriedade, ludicidade e não ludicidade, seriedade e gozação, ou vulgaridade e espirotuosidade, como propõe Duarte (2004). Este tom reflete o dilema do protagonista, a busca por redenção em um mundo que não o deixa escapar de sua natureza violenta. A ficção seriada usa o contraste entre luz e sombra, humor e violência, sonho e realidade para explorar as contradições da psique humana.

### 3.2.4 *Fleabag*

*Fleabag* é uma série de humor sagaz, satírico, absurdo e tragicômico, com planos cinematográficos assimétricos, ângulos de câmera inusitados e uma protagonista que quebra a quarta parede constantemente. Assim como *The Bear* e *Barry*, é uma obra com idade indicativa de dezesseis anos, pois apresenta uma linguagem imprópria, temas adultos como luto e outros traumas psicológicos, e cenas com conteúdo sexual e nudez. O que revela o teor da comédia e o público-alvo jovem adulto.

Os cenários são urbanos e suburbanos, com foco em ambientes íntimos, como o apartamento bagunçado de Fleabag, o café quase vazio, a casa organizada de Claire e a casa do pai da protagonista. Estes cenários revelam sobre o estado emocional da protagonista, exemplos: o apartamento bagunçado e a cafeteria vazia simbolizam a solidão e o luto de Fleabag. Locais públicos, como as ruas, o cemitério onde a mãe está enterrada, o ônibus e o metrô, são usados para destacar a cidade em que a história se passa, Londres, e a fachada social que Fleabag opera em tais ambientes. Espaços familiares, como a casa do pai, carregam uma atmosfera de desconforto e manipulação emocional.

**Figura 52** - Cenários externos em *Fleabag*



**Fonte:** *Fleabag* (BBC, Prime Video, 2016-2019)

A proposta da iluminação é criar um efeito realista com tons suaves. Nos momentos de introspecção, usa-se uma luz mais difusa ou sombras para destacar o peso emocional. Nos *flashbacks* com Boo na cafeteria, a iluminação apresenta cores vivas, diferente de quando Fleabag está no espaço sozinha, em que o ambiente é escuro e sem vida.

**Figura 53** - Diferenças de iluminação na cafeteria



**Fonte:** *Fleabag* (BBC, Prime Video, 2016-2019)

Sobre os figurinos, a protagonista usa roupas práticas, neutras e casuais, frequentemente com tons escuros, sem muitas estampas, no máximo, com listras, que trazem um toque de descontração, mas mantém a coerência com o estilo geral, destacando sua autenticidade. Claire, por outro lado, veste figurinos estruturados e elegantes, transmitindo controle e rigidez. Já a

madrasta exibe roupas extravagantes e artísticas, alinhadas à sua personalidade narcisista e manipuladora. Tais figurinos ajudam a construir as personalidades dos personagens, contrastando Fleabag com os outros.

A maquiagem de Fleabag é mínima, enfatizando um visual natural. Quando se arruma, usa a simples e dramática combinação de batom vermelho e lápis preto de olho. Claire e a madrasta aparecem impecavelmente maquiadas, refletindo o controle. Momentos de crise emocional ou exaustão física são retratados com maquiagem borrada ou olheiras. A maquiagem simples de Fleabag contrasta com a aparência mais polida dos outros personagens, simbolizando sua desconexão dos padrões de perfeição social.

**Figura 54** - Maquiagem borrada e olheiras em Boo e Fleabag nos momentos de tristeza



**Fonte:** *Fleabag* (BBC, Prime Video, 2016-2019)

Como nas outras obras, a paisagem sonora é composta por ruídos, vozes e músicas extra diegéticas. A série preza pela inteligibilidade dos diálogos, efeitos sonoros discretos e cenas de intensidade emocional com músicas melancólicas. A abertura é muito similar ao que acontece em *Barry*, uma cena inicial com *gag* seguida de uma cartela preta com o nome da série e um rápido som extra diegético, neste caso, um som de vários instrumentos musicais em desarmonia. A música tema, *Fleabag*, foi composta pela artista britânica Isobel Waller-Bridge (2016), irmã da *showrunner*. O rock é veiculado nos créditos de todo episódio. Além desta, músicas originais compostas por Bruno Coulais e RSVP Voices e canções da cultura *pop* anglófona são veiculadas durante os episódios.

Dois exemplos no *Episódio 4* podem ser citados sobre como a música é usada em *Fleabag*. O primeiro ocorre quando a protagonista vai até o Seminário de Fim de Semana Homem Melhor pela primeira vez. Ela sai escondida do Retiro do Silêncio e a música que toca é um instrumental que lembra uma investigação criminal, sendo empática com o que está acontecendo visualmente. Mais tarde, no mesmo episódio, Fleabag conversa com o gerente do banco. Como a conversa é densa e profunda, a música veiculada é um instrumental melancólico.

No *Episódio 6*, quando Fleabag e o gerente riem na cena final, a música que é mixada é um instrumental alegre, dando o tom de final feliz da comédia.

A montagem é rápida e dinâmica, com uso frequente de *jump cuts* para capturar o fluxo de pensamentos e o ritmo acelerado de Fleabag. Ela também alterna entre os momentos cômicos e os emocionalmente profundos. Os *flashbacks* com Boo aparecem de forma constante, mas fragmentada, e representam o luto de Fleabag. *Flashbacks* com outros personagens também são usados para Fleabag contar ao público sobre seu passado.

Os planos cinematográficos mais usados são o conjunto, o *close-up*, plano próximo e plano médio, que se assemelha ao que acontece nas outras obras, que visa destacar as relações interpessoais e expressões dos personagens. Isto não significa que não existe plano geral, plano americano etc., só que os primeiros são mais comuns.

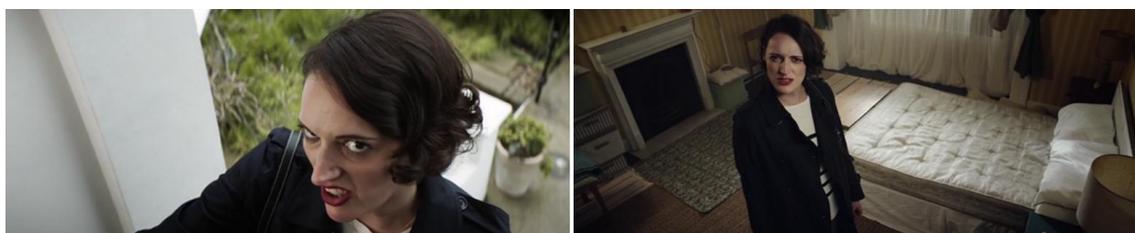
**Figura 55** - Planos cinematográficos mais recorrentes em *Fleabag*. Na sequência: conjunto, *close-up*, plano próximo e plano médio.



Fonte: *Fleabag* (BBC, Prime Video, 2016-2019)

A obra também conta com enquadramentos de câmera inusitados, como o assimétrico, em que o personagem fica disposto de um lado da tela e o outro fica vazio, e o uso do *plongé* em alguns momentos em que a protagonista conversa com o público.

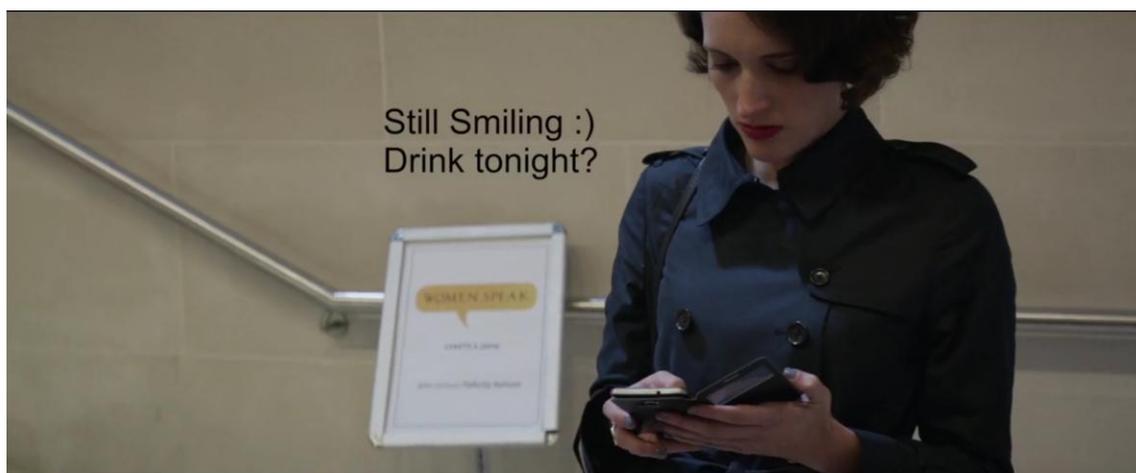
**Figura 56** - Uso do enquadramento assimétrico e ângulo *plongé*



**Fonte:** *Fleabag* (BBC, Prime Video, 2016-2019)

Assim como as outras obras, a série também mostra o uso de *smartphones* como uma marca do contemporâneo. Em *Fleabag*, a mensagem de texto que a protagonista troca com Bus Rodent aparece escrita ao lado do telefone, para que o telespectador leia.

**Figura 57** - Mensagem de texto entre Fleabag e Bus Rodent



**Fonte:** *Fleabag* (BBC, Prime Video, 2016-2019)

Sobre o comportamento dos personagens, a quebra da quarta parede é um elemento importante na série, pois serve de confissão entre Fleabag e o público, criando uma relação direta e íntima. Os diálogos são rápidos, sarcásticos e cheios de subtexto. O comportamento contrastante entre a protagonista com suas reações faciais sinceras e os outros personagens, ajuda a destacar o senso de inadequação de Fleabag.

**Figura 58** - *Fleabag* quebra a quarta parede



**Fonte:** *Fleabag* (BBC, Prime Video, 2016-2019)

Nos diálogos, observa-se o tom tragicômico e de tristeza, como quando Fleabag conversa com o taxista na última cena do episódio piloto, e ao ser perguntada sobre estar sozinha na cafeteria,

ela responde sorrindo, mas vemos pelas expressões faciais, gestos, tom de voz, e até o discurso proferido, a tristeza e ironia que carrega. O diálogo:

Taxista: Uma cafeteria?

Fleabag: Sim.

Taxista: Por conta própria?

Fleabag: Mais ou menos.

Taxista: Como assim? Conte mais.

Fleabag: É uma história engraçada, na verdade

Taxista: Isso é bom. Vai me manter acordado.

Fleabag: Eu abri a cafeteria com a minha amiga, Boo.

Taxista: Nome fofo.

Fleabag: Sim. Ela está morta agora. Se matou por acidente. Não foi intenção, mas não foi um completo acidente também. Ela não achou que iria morrer, só descobriu que o namorado estava transando com outra e quis puni-lo indo parar no hospital sem deixar ele ir visitá-la. Ela decidiu caminhar em uma ciclovia movimentada, esperando ser atingida por uma bicicleta, talvez quebrar um dedo. Mas bicicletas são rápidas e jogam você na rua. Três pessoas morreram. Ela era tão idiota. Então sim, estou por conta própria.

(*Fleabag*, T1E1, 23'50'')

<sup>89</sup>

A morte e o luto são assuntos recorrentes na obra. Na *crisis* da protagonista na temporada, antes de tentar o suicídio, vemos todos os elementos do estilo em ação. Sua maquiagem está borrada por causa das lágrimas, o cenário são as ruas de Londres, a iluminação é baixa com muitas sombras, revelando um denso momento emocional, e a paisagem sonora é composta por um ruído estridente e contínuo, como se a mente da personagem estivesse travando, junto à mensagem da caixa postal que Boo gravou e Fleabag liga constantemente para ouvir a voz da falecida melhor amiga.

---

<sup>89</sup> Original em inglês. Tradução livre: Taxi Driver: Oh, cafe? / Fleabag: Yes. / Taxi Driver: On your own? / Fleabag: Ah, kind of. / Taxi Driver: Kind of? Go on. / Fleabag: It's... It's quite a funny story, actually. / Taxi Driver: Oh, no, that's good. It'll keep me going. Shoot. / Fleabag: I opened the cafe with my friend Boo. / Taxi Driver: Cute name. / Fleabag: Yeah, she's dead now. She accidentally killed herself. Wasn't her intention, but it wasn't a total accident. She didn't actually think she'd die. She just found out that her boyfriend fucked someone else and wanted to punish him by ending up in hospital, not letting him visit her for a bit. She decided to walk into a busy cycle lane, wanting to get tangled in a bike - break a finger, maybe. As it turns out, bikes go fast and flip you into the road. Three people died. She was such a dick. So, yeah, kind of on my own.

**Figura 59** - *Crisis de Fleabag na temporada*



**Fonte:** *Fleabag* (BBC, Prime Video, 2016-2019)

Após esta cena, a música de tensão continua. Fleabag vai à cafeteria, dá comida e faz carinho em Hillary, como se fosse uma despedida. Ao sair, além da música, escuta-se o barulho do trânsito de Londres. Antes de tentar o suicídio, ela lembra de Boo na mesma posição, e a ficção nos mostra essa dualidade, com a mesma iluminação, maquiagem borrada e expressões faciais de tristeza. Toda a estética da cena corrobora para o momento de melancolia. O contraste entre as duas, em nível de estilo, acontece pela cor de blusa, enquanto Fleabag usa um casaco preto, Boo está de branco. Desta forma, a obra mescla momentos de sagacidade, ironia e tragicomédia com tristeza profunda.

**Figura 60** - Fleabag antes de tentar suicídio e o *flashback* de Boo



**Fonte:** *Fleabag* (BBC, Prime Video, 2016-2019)

O humor tragicômico pode ser exemplificado em vários momentos, como no *Episódio 2*, quando Fleabag está em casa com seu namorado Harry e em uma discussão, ele diz: “Não me faça odiar você. Amá-la já é doloroso demais.” (*Fleabag*, T1E2, 23’30’’) e em vez de ficar impactada, ela pede que ele escreva a frase para suas músicas. No *Episódio 5*, todos estão reunidos para recordar o dia de falecimento da mãe de Fleabag e Claire. Neste contexto, a madrasta diz sorrindo: “É um dia triste. Vou pegar o champagne” (*Fleabag*, T1E5, 3’14’’).

A sagacidade está presente no humor de todos os personagens, que mesmo não agindo assim, são alvos do humor sagaz de Fleabag. Uma cena que pode ser exemplificada relativa a este tipo de humor ocorre no *Episódio 6*, quando Madrasta fala sobre sua “escultura A Mulher Roubada”. No discurso inicial de sua exposição sobre sexo, a personagem narra:

Umás semanas atrás, uma das minhas peças mais delicadas foi roubada do meu estúdio. Mas, de certa forma, foi uma benção. De fato, seu rapto brutal me fez pensar em todas as mulheres do mundo que tiveram sua liberdade, sua felicidade, e nos casos mais tristes, seus corpos roubados. Então, tenho que agradecer ao ladrão de várias formas por ter criado minha obra mais profunda até agora: A Mulher Roubada. Agora, gostaria de pedir que deixem suas genitálias na entrada e tragam suas mentes para as peças. Não acredito que as pessoas sempre pensem em sexo ao ver um corpo nu, acredito que pensem sobre suas próprias mentes, seu próprio corpo e seu próprio poder. E essa exposição é sobre isso. Sobre poder. Obrigada.

(*Fleabag*, T1E6, 4’29’’) <sup>90</sup>

A imagem é de um totem sem objeto, apenas com a etiqueta da “escultura”. É cômico porque o discurso não vem de uma mulher privada de liberdade, além do fato que a madrasta recebe aplausos por uma obra inexistente. A sagacidade está no discurso profundo sobre as mulheres e os olhares destinados à protagonista ao mencionar sobre a escultura roubada, principalmente quando fala sobre poder.

---

<sup>90</sup> Original em inglês. Tradução livre: A few weeks ago one of my most delicate pieces was stolen from my studio. But in a sense it was a blessing. In fact, her brutal snatching made me think of all the women of the world they've been robbed of their freedom, of their happiness, and, in the saddest of cases, of their bodies. So in many ways I have to thank the thief for creating my most profound piece of work to date "A Woman Robbed". Now, I would ask you all to leave your genitals at the door and bring your minds to these pieces. I don't believe people always think about sex when they see a naked body, I believe they think about their own minds, their own bodies, and their own power. And that's what this show is really about... It's about power. Thank you.

**Figura 61** - Obra de arte “A Mulher Roubada”



**Fonte:** *Fleabag* (BBC, Prime Video, 2016-2019)

A loucura também é um tipo de humor presente na série. Um exemplo ocorre na cena inicial do *Episódio 2*, quando Fleabag está no metrô e toca o *pop rock* extra diegético *Sail*, de Awolnation (2010). A cada vez que a guitarra finaliza o *riff*, Fleabag imagina as pessoas fazendo caretas de dor e olha confusa para a situação. Antes da cena terminar, ela diz: “Acho que meu período está vindo” (*Fleabag*, T1E2, 48”). Aqui o humor absurdo segue uma lógica de representação grotesca e bizarra da realidade, um contramundo (Berger, 2017).

**Figura 62** - Cena inicial do *Episódio 2* (*Fleabag*, T1E2)



**Fonte:** *Fleabag* (BBC, Prime Video, 2016-2019)

A série usa o humor afiado e a sátira para explorar as expectativas sociais e a superficialidade das interações humanas. A obra satiriza as expectativas sociais sobre o comportamento feminino, principalmente em relação ao feminismo e aos papéis tradicionais

das mulheres. A protagonista constantemente se posiciona contra essas normas, inclusive às próprias normas ouvidas na palestra sobre feminismo no episódio piloto, usando o humor para questionar o que se espera de uma mulher. A relação de Fleabag com a sua irmã, Claire, também é uma sátira das tensões entre diferentes formas de feminilidade. Claire é bem-sucedida, controlada e “perfeita” aos olhos da sociedade, enquanto Fleabag é impulsiva e emocionalmente desestruturada. A série brinca com essas dinâmicas, mostrando como ambas lidam com as pressões da vida, mas de maneiras opostas. As interações de Fleabag com outros personagens são frequentemente uma sátira da superficialidade nas relações humanas. Um exemplo disso é a relação com sua madrasta, que é fria e competitiva, mas socialmente aceita. Fleabag expõe a falsidade e a hipocrisia dessas interações, muitas vezes comentando sobre elas de forma sarcástica para destacar o contraste entre a fachada e a realidade.

Ter a presença do tragicômico, da sagacidade, da sátira e do absurdo não exclui outros tipos de humor, como o gentil<sup>91</sup> (Berger, 2017), mais comum em *sitcoms* tradicionais. Isto acontece também nas outras obras analisadas. Em *Fleabag*, pode-se citar dois exemplos: quando a protagonista rouba o papel higiênico da casa de Claire e a irmã pede para devolver (*Fleabag*, T1E2) ou quando Martín sai da loja de sapatos de salto alto correndo de forma desengonçada (*Fleabag*, T1E3). Desta forma, considera-se que a série equilibra a comédia e a tragédia, alternando entre situações absurdas e reflexões dolorosas sobre a vida e os relacionamentos, refletindo a complexidade da vida de Fleabag. O humor é sagaz e muitas vezes desconfortável, enquanto os momentos de dor são sutis e realistas, isto ajuda o público a se conectar com a protagonista de maneira profunda, sentindo empatia por seus erros e imperfeições.

Em suma, os cenários são urbanos e suburbanos, com foco em ambientes fechados; a iluminação visa um efeito realista e nos momentos de introspecção usa-se sombras para destaque no peso emocional; os figurinos da protagonista são casuais e funcionais; a maquiagem é mínima e nos momentos de exaustão física aparecem olheiras, além de rímel e lápis borrado quando a protagonista chora; a paisagem sonora é empática e composta por ruídos, vozes e músicas extra diegéticas, tendo alguns temas compostos exclusivamente para a série por Isobel Waller-Bridge, Bruno Coulais e RSVP Voices; a montagem é rápida e dinâmica; os planos cinematográficos mais usados são o *close-up*, conjunto, plano próximo e plano médio; o ângulo *plongé* e enquadramentos assimétricos são comuns; no comportamento dos

---

<sup>91</sup> Segundo Berger (2017), o humor gentil não faz exigências intelectuais excessivas, não ataca e não apresenta um contra-mundo. É inofensivo e inocente, uma diversão suave que tem intenção de provocar prazer e descontração. Ele engrandece mais do que perturba.

personagens, a quebra da quarta parede pela protagonista é uma marca da série e os diálogos são rápidos, sarcásticos e cheios de subtexto. O tom oscila entre a seriedade e a gozação (Duarte, 2004) de uma forma quase que simultânea, pois a piada ocorre no meio do caos. Entretanto, a sobriedade não chega a romper uma linha que levaria ao trágico em sua totalidade, por exemplo, *Fleabag* não conclui o suicídio, antes, volta para um momento de resolução de conflitos.

A análise da seção Estilo e Tom seguiu a proposta de Butler (2010), a partir de uma investigação descritiva e funcional, com os elementos propostos por Bordwell (2008) e Bordwell e Thompson (2013), tendo como aporte metodológico a análise da criação audiovisual em Borges et al. (2022). Na próxima seção, para finalizar o capítulo, farei uma comparação entre os elementos expostos nas análises a nível de tom e estilo, além de outra comparação entre os tipos de comédias televisivas aqui citados.

### **3.2.5 Articulações tonais e estilísticas**

Ao pensar de forma articulada, vemos que muitos pontos são comuns, pois assim como ocorreu nos arcos, o que foi exposto na seção Estilo e Tom, apresenta características semelhantes. Os cenários das obras seguem a linha urbano e suburbano, com foco nos ambientes fechados, seja a casa do personagem ou o ambiente de trabalho. Em *The Bear*, o cenário recorrente é o The Beef, em *Barry* o teatro e em *Fleabag* sua casa, as casas do pai e da irmã e a cafeteria. A iluminação é o mais naturalista possível, sendo este “naturalismo” uma tentativa de imitação da realidade de forma maquiada, uma proposta diferente do que os movimentos cinematográficos que buscavam transmitir a realidade através dos filmes, como o neorealismo italiano. Aqui a iluminação vai usar aparatos tecnológicos e edição para transmitir um aspecto de “natural”. Os figurinos dos protagonistas são casuais e funcionais. As maquiagens dos protagonistas são leves e em algumas cenas refletem seus problemas emocionais, como o uso da marcação na parte das olheiras. O comportamento dos personagens mostra a falibilidade humana, também apresenta diálogos rápidos com desconfortos e eles nunca chegam a uma tragédia total, antes sobem no arco para uma situação positiva. A paisagem sonora é composta por ruídos, vozes e músicas extra diegéticas que agem de forma empática. A voz preza pela inteligibilidade dos diálogos e as músicas variam entre as da cultura *pop*, *rock* e *indie*, além dos *scores*. A montagem apoia o tom da série, equilibrando os momentos trágicos e cômicos, atuando de forma ágil nos diálogos e lentamente nos momentos de introspecção. Os planos cinematográficos mais recorrentes são o conjunto, o *close-up* e o plano próximo, o tom é

principalmente tragicômico e os principais tipos de humores são o tragicômico, a sagacidade, a sátira e a loucura/absurdo, seguindo a proposta de Berger (2017).

**Tabela 24** - Tabela comparativa entre os elementos estilísticos das comédias tristes

<b>CENÁRIOS</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Urbano e suburbano</li> <li>• Casa dos personagens</li> <li>• Ambiente de trabalho</li> </ul>
<b>ILUMINAÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naturalista</li> </ul>
<b>FIGURINO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Casual</li> <li>• Funcional</li> </ul>
<b>MAQUIAGEM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naturalista</li> <li>• Reflete os problemas emocionais dos personagens</li> </ul>
<b>COMPORTAMENTO DOS PERSONAGENS</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diálogos rápidos com pausas, hesitações e desconfortos</li> <li>• Falibilidade dos personagens</li> <li>• Nunca chega ao trágico total, antes volta para uma situação positiva</li> </ul>
<b>PAISAGEM SONORA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Empática</li> <li>• Preza pela inteligibilidade dos diálogos</li> <li>• Músicas da cultura <i>pop</i>, <i>rock</i> e <i>indie</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Scores</i></li> </ul> </li> </ul>
<b>MONTAGEM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apoia o tom da série, evidenciando a dinamicidade entre o humor e o trágico</li> </ul>
<b>PLANOS CINEMATOGRÁFICOS</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conjunto</li> <li>• <i>Close-up</i></li> <li>• Plano próximo</li> </ul>
<b>HUMOR</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tragicomédia</li> <li>• Sagacidade</li> <li>• Loucura/absurdo <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sátira</li> </ul> </li> </ul>
<b>TOM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tragicômico</li> </ul>

Fonte: Elaboração da autora (2025)

Cada obra possui um tema e as piadas irão girar em torno disto e das relações entre os personagens. Em *The Bear*, temos a cozinha, o suicídio e a ansiedade. O tom principal é o tragicômico, mas também pode-se propor que a série conta com um naturalismo dramático que enfatiza a intensidade emocional e o caos da vida na cozinha. *Barry* traz olhar crítico sobre a indústria do entretenimento e o mundo do crime, criando uma tensão entre o desejo de redenção do protagonista e a violência de sua vida. O humor absurdo da série está frequentemente ligado a essa dualidade. E *Fleabag*, embora tenha humor absurdo e sagaz, é profundamente pessoal, explorando relações humanas, solidão e autodescoberta com uma sensibilidade quase poética em alguns momentos. Sendo assim, apesar das três terem como tom principal o tragicômico, carregam outras tonalizações que as fazem únicas e estas têm a ver com o tema de cada ficção.

O interessante é perceber a ligação com a morte que as três séries possuem. No caso de *Barry*, um assassino com estresse pós-traumático, é um tipo de arco que mobiliza todas as temporadas da série, pois o protagonista está ao tempo todo tentando encontrar seu propósito. Já as primeiras temporadas de *Fleabag* e *The Bear* tem dois assuntos muito semelhantes, o luto (que também está associado à morte) e o local de trabalho, no caso, o *The Beef* e a cafeteria de *Fleabag*. O trabalho também é um âmbito comentado em *Barry*, mas nesse caso, não necessariamente um local físico, pois o protagonista assassina em qualquer lugar, mas deseja ter esse trabalho regular, pois mente para Sally na primeira temporada dizendo que é um mecânico automobilístico. Em *Fleabag* e *The Bear*, os dois protagonistas estão passando pelo luto de pessoas próximas, *Fleabag* perdeu a mãe e a melhor amiga, e *Carmen* perdeu o irmão. Os dois também precisam reestruturar o negócio no ramo da alimentação deixado por um ente perdido. Só que o momento mais intenso do luto tem fases e um prazo de validade. Segundo Kübler-Ross (2008): negação, raiva, barganha, depressão e aceitação. Desta maneira, não há como o luto perdurar a série toda, é tanto que ele é resolvido na primeira temporada das duas obras, e nas outras temporadas, vemos novos temas surgindo. Não é que o luto não deixe sequelas, mas de forma narrativa, ele precisa estar em sua intensidade para ser motor do arco do personagem, que é o que acontece em *The Bear* e *Fleabag*.

Em termos da comparação entre uma *sitcom* tradicional, como *Friends* ou *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019), uma dramédia, como *The Marvelous Mr. Maisel* ou *Dix Pour Cent* (France 2, 2015-2020), e uma comédia triste, existem certas diferenças. A *sitcom* tradicional é geralmente episódica, quando não, episódica e folhetinesca, apresenta um humor sem muitas camadas de interpretação, e os personagens não mudam significativamente. Mesmo as situações intensas, servem apenas como um pretexto para a comédia. Um caso que rompeu com muitos paradigmas na década de 1990 foi *Seinfeld*, em que os quatro personagens principais terminam

a série presos. O final pode ser considerado triste ou punitivo, especialmente considerando o tom da série ao longo das temporadas, mas o desfecho encapsula a essência deles: mesmo presos, eles permanecem fiéis às suas dinâmicas e piadas, como se estivessem em seu conforto existencial. O último episódio é fiel ao espírito da obra, visto que os personagens adaptam-se à situação de forma quase cômica, o que dá essa sensação de continuidade. Por sua vez, a dramédia, que apresenta episódios de aproximadamente quarenta e cinco minutos cada, é um meio termo entre as três, pois o humor e o drama coexistem de forma equilibrada. Os personagens podem evoluir, mas a mudança não é necessariamente o núcleo da narrativa. Muitas vezes, há um tom mais leve no desfecho. Por fim, a comédia triste, como *The Bear*, *Fleabag* e *Barry*, é um tipo de ficção que usa a comicidade para explorar a dor, trauma e falhas humanas, com arcos emocionais mais profundos. A tristeza não é apenas subtexto, é central à narrativa e ao humor. As principais diferenças estão entre as *sitcoms* tradicionais e as comédias tristes, mas como já exposto, a dramédia também é um tipo de comédia levemente diferente das analisadas aqui, visto que os temas e a carga dramática das comédias tristes são mais intensos.

A proposta de comparação entre esses três tipos de comédias diz respeito à maioria das obras, não necessariamente às especificidades de cada obra, visto que, se assim fosse, a comparação seria inviável. Exposto isso, segue-se uma comparação, por meio de tabela, entre elementos narrativos e estilísticos.

**Tabela 25** - Tabela comparativa entre os elementos narrativos e estilísticos da *sitcom*, dramédia e comédia triste

	<b>SITCOM</b>	<b>DRAMÉDIA</b>	<b>COMÉDIA TRISTE</b>
<b>ARCO DO PERSONAGEM</b>	Personagens que raramente evoluem ou aprendem, antes voltam ao <i>status quo</i> .	Personagens com arco de transformação emocional.	Personagens com profundos traumas e falhas na moral que apresentam um arco de transformação emocional.
<b>TRAMA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estrutura episódica ou episódica folhetinesca</li> <li>Os conflitos são leves e resolvidos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Transita pelas estruturas, mas tem o arco folhetinesco como principal.</li> <li>Conflitos se desenvolvem</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Transita pelas estruturas, mas tem o arco folhetinesco como principal.</li> <li>Conflitos se desenvolvem ao longo da temporada e</li> </ul>

	rapidamente.	ao longo da temporada.	são mais intensos que na dramédia, explorando temas como transtornos emocionais, morte etc.
<b>TEMPO DE EPISÓDIO</b>	Aproximadamente 22 minutos	Entre 45 a 55 minutos aproximadamente	Aproximadamente 30 minutos
<b>CENÁRIOS</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Internas fixas, como bares, casa de família e local de trabalho.</li> <li>• Pouco uso de externas.</li> </ul>	Externas e internas fixas.	Externas e internas fixas.
<b>ILUMINAÇÃO</b>	Alta ou naturalista	Naturalista	Naturalista
<b>MAQUIAGEM</b>	Naturalista	Naturalista	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Naturalista</li> <li>• Evidencia problemas emocionais</li> </ul>
<b>COMPORTAMENTO DOS PERSONAGENS</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Em muitos momentos, caricatural.</li> <li>• Diálogos rápidos e muitas piadas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Menos piadas</li> <li>• Diálogos rápidos</li> <li>• Personagens complexos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ainda menos piadas</li> <li>• Diálogos rápidos</li> <li>• Personagens complexos e traumatizados</li> </ul>
<b>PAISAGEM SONORA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Em algumas obras, uso de <i>laugh tracks</i>.</li> <li>• Ruídos, vozes e música, sendo a maior parte <i>scores</i></li> </ul>	Ruídos, vozes e música ( <i>cultura pop, indie, rock e scores</i> )	Ruídos, vozes e música ( <i>cultura pop, indie, rock e scores</i> )

<b>MONTAGEM E PLANOS CINEMATOGRAFICOS</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo rápido</li> <li>• Cortes que focam no <i>punchline</i></li> <li>• Planos: conjunto, médio e próximo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo rápido com espaço para momentos de introspecção e planos longos</li> <li>• Planos: conjunto, médio e próximo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo rápido com espaço para momentos de introspecção e planos longos</li> <li>• Planos: conjunto, <i>close-up</i>, médio e próximo</li> </ul>
<b>HUMOR</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gentil</li> <li>• Sátira</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tragicomédia</li> <li>• Sagacidade</li> <li>• Sátira</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tragicomédia</li> <li>• Sagacidade</li> <li>• Loucura/absurdo</li> <li>• Sátira</li> </ul>
<b>TOM</b>	Leve e otimista	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tragicômico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tragicômico</li> <li>• Melancólico</li> </ul>

Fonte: Elaboração da autora (2025)

Neste ponto de vista, a *sitcom* apresenta, em premissa, personagens com *ethos* inalterável, enquanto que a dramédia e a comédia triste tendem a ter personagens com um arco de transformação. A dramédia e a comédia triste também são propostas de séries com mais cenas externas da cidade do que a *sitcom*, além de terem menos piadas, uma paisagem sonora com mais elementos, e um humor tragicômico e sagaz. Novamente, essa comparação é de uma forma generalizada, pois existem exemplos de *sitcoms* que vão trazer a questão da morte e trauma emocional, como *M\*A\*S\*H*, que no episódio *Sometimes You Hear the Bullet*<sup>92</sup> (*M\*A\*S\*H*, T1E17), o protagonista, Pierce, ou Hawkeye, encontra-se com um antigo amigo, Tommy, na base de guerra. O episódio apresenta diálogos densos e Tommy traz a ideia de que na guerra, as pessoas não escutam o projétil, apenas morrem. O personagem também afirma que a regra número um da guerra é que homens jovens morrem, e a regra número dois é que não se pode impedir a primeira. Ao final do episódio, Tommy escuta um projétil e morre. Hawkeye chora por não conseguir salvar o amigo. *M\*A\*S\*H* é uma exceção na abordagem das temáticas, mas mesmo assim, não traz os outros elementos da comédia triste contemporânea.

<sup>92</sup> Original em inglês. Tradução livre: Algumas Vezes se Ouve uma Bala.

As diferenças entre a dramédia e a comédia triste são menores, mas ainda existem. Em relação à dramédia, a comédia triste traz a questão dos traumas, transtornos psicológicos e morte em maior profundidade, o protagonista tem uma falha na moral, o tempo médio de episódio é menor, apresenta ainda menos piadas, o absurdo é frequente nos tipos de humor, além da tragicomédia, da sátira e da sagacidade, e o tom é mais melancólico.

A partir do que foi apresentado, uma pergunta que pode surgir é o porquê de a comédia triste ser considerada comédia se muitas vezes é mais parecida com um drama. Inclusive, no estudo feito por Oliveira, Sigiliano e Borges (2024), essa foi uma pergunta corriqueira dos telespectadores e apareceu mais de uma vez em sites de crítica especializada (Duncan, 2024; Duvanel, 2024; Pinotti, 2024; Pinto, 2024).

Apesar de abordarem temáticas densas e emocionalmente carregadas, como luto, depressão, traumas psicológicos, ansiedade e crises existenciais, as séries analisadas nesta tese ainda podem ser compreendidas como comédias. Essa categorização não se sustenta apenas por convenções tradicionais, mas por uma série de características formais e narrativas que se manifestam, ainda que de maneira híbrida, ao longo das obras.

O primeiro ponto que justifica essa classificação é a presença do humor como ferramenta narrativa central, mesmo que em menor quantidade se comparado às *sitcoms* tradicionais. O riso, nesses casos, não é apenas escapista, mas catártico. Ele emerge do desconforto, da tragédia e da vulnerabilidade dos personagens. Diferente da leveza previsível das *sitcoms* tradicionais, em que a comicidade surge de situações exageradas e diálogos com *punchlines* nítidas, nas comédias tristes o riso vem do absurdo, da tensão cotidiana e das falhas humanas. A piada não dissipa o problema, mas ilumina suas nuances, funcionando como uma válvula de escape emocional. Por exemplo, em *The Bear*, a absurda tensão na cozinha gera momentos cômicos que evidenciam o sofrimento latente dos personagens. Em *Barry*, o humor nasce do contraste entre o desejo do protagonista por uma vida artística e sua realidade violenta como assassino. Outro ponto é a chamada “falha cômica” dos personagens. Eles carregam traços exagerados ou deslocados do comportamento social comum, o que gera situações tragicômicas, como Richie, em *The Bear*, com suas atitudes intempestivas; Martin, em *Fleabag*, com sua inconveniência; e NoHo Hank, em *Barry*, como um mafioso gentil e sentimental, são exemplos de figuras que, apesar da carga emocional que carregam ou geram, provocam o riso por sua incongruência frente ao mundo que os cerca.

Além disso, essas séries mantêm um ritmo narrativo que remete ao *timing* da comédia. Apesar dos episódios densos, há cortes rápidos, sobreposição de falas e montagem dinâmica, especialmente nos diálogos mais intensos. Esse ritmo contribui para sustentar o humor mesmo

em meio ao caos. Até mesmo nas situações mais dramáticas, o riso pode emergir, como Freud (1969) propôs, uma resposta à tensão, o riso que vem do alívio.

Outro elemento importante é o equilíbrio entre tensão dramática e alívios cômicos, que evita que a obra se torne opressivamente trágica. Um exemplo disso pode ser visto em *Dogs* (*The Bear*, T1E4), quando crianças tomam acidentalmente uma medicação misturada ao ponche, uma situação absurda e cômica, mas que evidencia o descontrole e a ansiedade patológica dos adultos. O espectador é lançado em uma montanha-russa emocional, em que o riso suaviza a dor, mas não a apaga.

Por fim, é necessário considerar a estrutura narrativa dessas obras, especialmente seus desfechos. Embora o tom geral seja melancólico e agridoce, os finais costumam apontar algum tipo de resolução positiva ou transformação emocional do protagonista. Não se trata do final feliz tradicional da comédia clássica, mas de um desfecho possível e, dentro do universo dos personagens, reconfortante. Esse arco em ascensão, em que há aprendizado, mudança ou simplesmente um fôlego diante do caos, também se alinha à lógica cômica.

Assim, mesmo que essas séries se distanciem das fórmulas tradicionais de comédia, a presença do humor como recurso central, a forma como ele opera sobre o drama, o ritmo narrativo, os personagens cômicos e os finais resolutivos contribuem para que tais obras sejam compreendidas como comédias. Elas desafiam os limites de gênero, mas preservam em sua essência o riso como forma de resistência e reflexão.

Desta forma, conclui-se que a comédia triste é um tipo de obra cômica que tem emergido com maior frequência na contemporaneidade, seus elementos não são necessariamente inovadores, mas aparecem com uma nova roupagem e em maior quantidade nos últimos quinze anos aproximadamente. Ao comparar um *corpus* com variadas obras, averigua-se a semelhança estilística e narrativa entre elas. São obras parecidas com a já conhecida dramédia, mas com uma carga emocional mais intensa, em que as piadas são produtos do desconforto ou vulnerabilidade dos personagens. Na próxima seção, será discutido o conceito de humor de qualidade e como ele pode ser percebido ao estudar as obras no âmbito da criação audiovisual.

#### 4 HUMOR DE QUALIDADE

A noção de qualidade na televisão não é uma categoria neutra nem tampouco estável. Ela é atravessada por disputas simbólicas, critérios estéticos, fatores mercadológicos e validações que moldam tanto o modo como os produtos audiovisuais são concebidos quanto a maneira como são circulados e recebidos. Discutir qualidade no contexto desta tese torna-se essencial, portanto, para compreender como a mensagem audiovisual trabalha com os parâmetros de qualidade de modo a diferenciar esse tipo de comédia de outros, além de observar como a comédia triste opera dentro de um circuito de prestígio e distinção ao tensionar convenções de gênero.

Desta maneira, este capítulo tem como objetivo examinar de que forma o discurso do humor de qualidade presente nas comédias tristes emerge na relação com o espectador para fortalecer a legitimidade dessas obras. Ele investiga como a qualidade na televisão se articula ao campo da comédia contemporânea, com ênfase especial nas produções anglófonas.

O humor de qualidade, aqui entendido como uma vertente da comédia em que o riso leva a uma reflexão profunda e conduz o espectador a um movimento emancipatório, é construído por meio de um conjunto de atributos estilísticos e narrativos: a complexidade emocional dos personagens, a intertextualidade, a abordagem existencial dos temas e a combinação de humor com elementos trágicos. Essas características são cruciais para a construção das obras e compreensão da legitimação e modo como elas são enquadradas em festivais, premiações e na recepção por parte do público e da imprensa especializada. Para compreensão do humor de qualidade, o texto analisa os parâmetros de qualidade da mensagem audiovisual presentes na metodologia de Borges et al. (2022), exemplificada no capítulo passado, são eles: oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, estereótipos e originalidade/criatividade.

A qualidade nas comédias seriadas contemporâneas ocupa papel central na reconfiguração do gênero. Se, durante muito tempo, a comédia esteve à margem do prestígio cultural atribuído a outros gêneros televisivos, a emergência das dramédias e agora das comédias tristes representa uma virada nesse panorama. Produções como *The Bear*, *Barry*, *Fleabag*, *Master of None*, *Ramy*, e tantas outras, exemplificam essa mudança ao conjugarem estratégias autorais e afetivas com um discurso estético de sofisticação. Discutir qualidade, nesse sentido, é compreender os mecanismos de distinção que tornam determinadas comédias diferentes de outras, se posicionando em um mercado com público muito específico e sendo objetos de consagração simbólica e mercadológica.

Ao longo deste capítulo, serão revisitados debates teóricos sobre qualidade na televisão, com especial atenção às contribuições que articulam qualidade ao campo do humor. Em seguida, serão examinados os critérios que têm sustentado a emergência de uma “comédia de prestígio” a partir da percepção de distinção em Bourdieu (2008), suas implicações para a crítica, o mercado e a formação de um novo gosto cômico. Por fim, apresenta-se uma análise dos parâmetros de qualidade da mensagem audiovisual nas comédias tristes.

Com isso, pretende-se demonstrar como as comédias tristes ocupam hoje um lugar central nas discussões sobre qualidade na televisão e como esse posicionamento impacta na construção de sentidos e na sua legitimação cultural.

#### 4.1 QUALIDADE NA FICÇÃO SERIADA

Este capítulo visa examinar de que forma o discurso do humor de qualidade presente nas comédias tristes emerge na relação com o espectador para fortalecer a legitimidade dessas obras. A discussão sobre qualidade na televisão se tornou conhecida academicamente nos anos 1980, em que vemos o termo *quality* (qualidade) sendo usado pela primeira vez com a publicação do livro *M.T.M: Quality Television* pelo British Film Institute (Machado, 2005), uma coletânea de ensaios que examina a contribuição da MTM Enterprises para a televisão, destacando seu papel na produção de programas que redefiniram os padrões estéticos e narrativos televisivos da época. A partir de então, o termo “qualidade” passa a ser usado com frequência, mas com pouca responsabilidade sobre tal conceito.

No campo televisivo, a qualidade vem sendo objeto de estudo desde a década de 1980, mas, no caso da ficção seriada, esse interesse se intensificou por volta dos anos 2000. Na década de 1980, o debate no Reino Unido concentrava-se na definição de estratégias para regulamentar o mercado, com a BBC desempenhando um papel importante, ao se consolidar como referência na criação de programas com responsabilidade social. Já nos anos 2000, a discussão ganhou força em razão da crescente competitividade, sobretudo impulsionada pelas séries produzidas nos Estados Unidos. Embora, inicialmente, o tema da qualidade remetesse principalmente à televisão pública, acabou por expandir-se para outros contextos com a convergência dos meios.

Cardwell (2007) introduz na discussão a distinção entre o que seria uma televisão de qualidade e uma boa televisão. A chamada “TV de qualidade” refere-se ao senso comum, sendo percebida como valiosa, associada a princípios educacionais, mas, muitas vezes, considerada maçante. Por outro lado, a “boa televisão” é aquela que provoca, atrai e conquista a valorização do público. Mas será que a televisão de qualidade pode, de fato, ser boa? A partir do texto de

Cardwell (2007) e Brunsdon (1990), Borges e Sigiliano (2019) propõem refletir sobre a qualidade como um conceito, deslocando o debate para além da avaliação de programas específicos.

A academia estadunidense compreende que a qualidade se manifesta por meio de convenções e atributos que podem ser associados à ideia de boa televisão. Esses programas induzem os espectadores a refletirem sobre a própria realidade a partir de uma dimensão simbólica, estimulando uma atitude crítica, na qual o público interpreta e avalia o conteúdo (Cardwell, 2007). No contexto da televisão contemporânea, inserida em uma cultura participativa, há ainda a possibilidade dos espectadores ampliarem o próprio texto ficcional. Segundo o autor, estabelecer indicadores avaliativos para os programas não implica classificá-los como bons ou ruins, mas enquadrá-los dentro da categoria de “programas de qualidade”, embora isso possa, eventualmente, também significar que sejam considerados bons.

De acordo com Borges e Sigiliano, tem-se dois enfoques:

Nos estudos britânicos, a qualidade não é sinônimo de valor e não define se um programa é bom, mas se ele apresenta uma série de atributos do gênero que o distinguem de um grupo de programas. Nos estudos estadunidenses, a televisão de qualidade é frequentemente vista como boa televisão. (Borges; Sigiliano, 2019)

O que se entende por qualidade na televisão neste texto, leva em consideração, principalmente, os textos de Pujadas (2002), Machado (2005), Cardwell (2007), Lopes e Munglioli (2013) e Borges (2014), no qual qualidade diz respeito à produção e consumo de obras que fortaleçam as relações sociais e o crescimento pessoal. Centraliza-se na defesa da diversidade cultural, na promoção da democratização social e na expansão da reflexão e emancipação do telespectador, o que difere do termo “TV de qualidade” abordado mais acima, que se refere ao senso comum de um programa com certos princípios morais.

Na perspectiva desenvolvida pelo Observatório da Qualidade no Audiovisual<sup>93</sup>, Borges e Sigiliano (2019) afirmam que “[...] a avaliação crítica de um programa de televisão pode ser realizada a partir da definição de parâmetros de qualidade que enquadram um determinado gênero, considerado a partir de suas especificidades”. Esses parâmetros relacionam-se com a

---

<sup>93</sup> O Observatório da Qualidade no Audiovisual é um projeto de ensino, investigação e extensão que teve início no Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Literacia Midiática do PPGCOM/UFJF e neste momento também pertence ao Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) e à Escola Superior de Educação e Comunicação (ESEC) da Universidade do Algarve, em Portugal.

forma, o conteúdo e a mensagem, como é o caso desta tese, mas também podem estar vinculados aos âmbitos da competência midiática, especialmente no que se refere à circulação e ao consumo, conforme especifica a metodologia proposta por Borges et al. (2022).

Mesmo tendo uma premissa que embasa o conceito da qualidade na televisão, o debate está longe de esgotar-se, isto porque o desenvolvimento das novas tecnologias é constante, principalmente se pensarmos na ascensão do *streaming*, e a importância da regulamentação dos meios de comunicação. É também um tema que envolve muitos atores, como gestores de redes de televisão, políticos, programadores, roteiristas, técnicos audiovisuais, etc., além dos telespectadores, a origem geográfica, a cultura local, as legislações, os contratos de concessão, entre outros. Então, entende-se que qualidade na televisão não se produz sozinha. Inclusive, a característica de laço social que se forma a partir do conteúdo televisivo, também é relevante na formação de discussões participativas sobre o que se examina dos programas veiculados. Assim sendo, a qualidade é percebida pelos espectadores através de suas experiências, experiências que afetam e edificam.

Segundo Pujadas (2013), a qualidade na televisão pode ser pensada seguindo critérios externos e internos. Os externos se referem a rentabilidade de um programa, perspectivas éticas e alcance da audiência, já os critérios internos levam em consideração as temáticas, a proximidade com o real, a forma, a relação entre forma e conteúdo e se o gênero do programa cumpriu sua função ou rompeu com as convenções de gênero. É uma nuance diferente, mas complementar, de pensamento, e é justamente por ter muitas variantes de pensamento que o conceito é complexo.

Pujadas (2002) e Borges (2014) sugerem que a qualidade pode ser avaliada a partir de quatro âmbitos distintos: a qualidade do sistema televisivo, dos canais, da programação e dos programas, o que envolve os diferentes grupos que fazem parte da comunicação feita através do meio televisivo.

A qualidade do sistema televisivo se refere às possibilidades proporcionadas às instituições, aos canais, aos produtores, entre outros, para produzir os programas. É uma área facilmente influenciada por grupos políticos, que tem capacidade de intervenção em tal sistema. Só que, é necessário lembrar que essa estruturação de pensamento foi feita para analisar a televisão de fluxo, seja *broadcasting* ou por assinatura, mas será que existem diferenças ao pensar no *streaming*? Principalmente pela maioria desses serviços serem comerciais e não parte da televisão pública, que exibe maior responsabilidade social desde sua criação.

Ao pensar de forma comparativa entre tevê aberta, por assinatura e os serviços de *streaming*, consegue-se alinhar algumas mudanças. O sistema televisivo pode ser visto como

um ecossistema de plataformas. Enquanto nas análises da tevê aberta e por assinatura o sistema envolve as redes de transmissão e suas regulamentações, os serviços de *streaming*, componentes de um ecossistema digital, agem como plataformas de distribuição de conteúdo audiovisual, que operam sem a necessidade de intermediários tradicionais, como emissoras de TV ou operadoras por cabo/satélite, movimento conhecido como *over-the-top*.

Já sobre as regulamentações da tevê comercial e do *streaming*, existem diferenças, que são, inclusive, locais. Nos Estados Unidos, a regulamentação da televisão comercial foca mais em aspectos legais, éticos e de proteção ao consumidor do que em critérios objetivos de qualidade. Entretanto, existem órgãos e leis que influenciam indiretamente o padrão dos conteúdos transmitidos. A Federal Communications Commission (FCC) é um dos principais órgãos reguladores das telecomunicações estadunidenses e impõe regras sobre acessibilidade, conteúdos obscenos, indecentes e profanos e a publicidade infantil<sup>94</sup>. É perceptível que a tevê estadunidense evita regulamentações diretas sobre qualidade devido à forte defesa da liberdade de expressão pela Primeira Emenda. A regulamentação foca mais em proteger o público de conteúdos inadequados. Em relação ao *streaming*, a liberdade é um pouco maior, pois a FCC não traz regulação direta, já que não se usa o espectro público de transmissão. A classificação de conteúdo geralmente é a adotada no sistema TV Parental Guidelines<sup>95</sup>, mesmo que o uso seja voluntário.

Sobre o contexto britânico, muito já foi exposto, mas aprofundando, a BBC foi fundada em 1937 e trazia como premissa a responsabilidade de educar, informar e entreter os telespectadores. A primeira concorrente foi o canal comercial ITV, em 1955, e sete anos depois o Relatório Pilkington Committee aferiu liberdade aos profissionais do meio televisivo para propiciar novas experiências ao público, que tinha a responsabilidade de julgar os programas. Outros três marcos são importantes para pensar a qualidade ocorreram: Broadcasting Research Unit (1985/1988), White Paper - Broadcasting in the 90s: Competition, Choice and Quality (1990) e Broadcasting Act (1990). De acordo com Borges (2014), o Broadcasting Research Unit determinou as metas e as responsabilidades a serem cumpridas pelos serviços de televisão pública e privada.

Os principais objetivos definidos foram os seguintes: acesso geográfico universal; apelo universal aos gostos e interesses; atenção especial às minorias; contribuição para a percepção da identidade e comunidade nacional; afastamento dos interesses adquiridos; financiamento direto e universalidade

---

<sup>94</sup> Disponível em: <https://www.fcc.gov/media/radio/public-and-broadcasting>. Acesso em: 24 fev. 2025.

<sup>95</sup> Original em inglês. Tradução livre: Diretrizes de Controle Parental para a TV.

do pagamento; competição baseada na boa programação ao invés de baseada nos índices de audiência; linhas de orientação que promovem a liberdade dos programadores muito mais do que restringem sua liberdade (Borges, 2014, p. 27-28).

Em 1990, o White Paper - Broadcasting in the 90s: Competition, Choice and Quality, formulado no governo de Thatcher, refletia as mudanças políticas, tecnológicas e sociais que estavam moldando o cenário da mídia e da televisão na época, como a chegada dos canais de tevê por assinatura. A proposta era criar um sistema mais competitivo, sem comprometer a qualidade da programação. O Broadcasting Act (1990) foi um desdobramento do White Paper e representou um marco na transformação da mídia no Reino Unido, moldando o que se conhece hoje como indústria televisiva diversificada e competitiva. O Broadcasting Act abriu o mercado de televisão para a concorrência privada, permitindo a entrada de mais canais comerciais por meio de licenças regionais e nacionais. Também preparou o terreno para a criação de uma autoridade reguladora independente, a Office of Communications (Ofcom), que foi estabelecida oficialmente em 2003.

A Ofcom supervisiona a televisão, rádio e serviços de telecomunicações no Reino Unido com o objetivo de garantir um conteúdo que atenda aos padrões éticos e sirva ao interesse público. Ela regula os conteúdos das emissoras, monitorando se as empresas cumprem as regras em relação à publicidade, classificação de programas e proteção de crianças, por exemplo. Sobre o conteúdo, existem padrões e diretrizes que incluem proibições contra a exibição de material obsceno ou prejudicial, a promoção de violência ou discriminação. As emissoras também precisam garantir diversidade de conteúdo. Na publicidade, há regulação sobre quais tipos de conteúdo podem ser exibidos e por quanto tempo. Além disso, filmes com classificação acima de 18 anos não podem ser transmitidos antes das 21h, salvo exceções com proteção diurna obrigatória. O conteúdo deve ser claramente rotulado para ajudar os adultos a determinar sua adequação para criança (Office of Communications, 2010). A Ofcom também regulamenta os serviços de *streaming*, trazendo regras administrativas, editoriais, de veiculação de materiais nocivos, patrocínios, quantidade de obras europeias no catálogo (pelo menos 30% dos programas incluídos no serviço devem ser obras europeias), entre outras (Office of Communications, 2020).

Já no Brasil, a televisão sempre esteve sujeita a regulamentações, e tais documentos geralmente abordam princípios amplos, como educação, cultura e respeito aos direitos humanos, em vez de definir critérios específicos para a qualidade na televisão. Na Constituição Federal de 1988, o artigo 221 estabelece princípios para a programação das emissoras de rádio

e tevê, como a preferência por finalidades educativas, artísticas, culturais e informativas; a promoção da cultura nacional e regional; o estímulo à produção independente; e o respeito aos valores éticos e sociais da pessoa e da família (Brasil, 1988). Embora não estabeleçam parâmetros claros de qualidade, essas diretrizes orientam, de alguma forma, as produtoras na criação de conteúdo. A Portaria nº 1.189/2018 do Ministério da Justiça regula a classificação indicativa, estabelecendo faixas etárias e horários adequados para a exibição de programas (Brasil, 2018). Já a Ancine determina cotas de conteúdo nacional nos canais por assinatura, incentivando a produção brasileira (Brasil, 2011). Apesar dessas regulamentações, os critérios de qualidade na televisão não são bem definidos tanto na tevê aberta quanto na por assinatura. A regulamentação dos serviços de *streaming* no Brasil tem sido objeto de intensos debates e propostas legislativas nos últimos anos. Atualmente, dois Projetos de Lei (PL) em tramitação no Congresso Nacional se destacam: o PL 2331/2022, que propõe que as plataformas de vídeo sob demanda recolham a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) (Brasil, 2022), e o PL 8889/2017, que visa regulamentar esses serviços, propondo alíquotas sobre a receita das plataformas para a Condecine, classificação indicativa dos conteúdos, tradução para libras, cotas de conteúdo nacional, entre outras medidas (Brasil, 2017). Embora o tema esteja em constante discussão, ainda não há uma legislação específica implementada.

De maneira comparativa, as legislações sobre a regulamentação tanto da tevê comercial quanto do *streaming* no Brasil e Estados Unidos não tocam no tema qualidade na televisão, já as regulamentações da televisão britânica são mais cautelosas com o assunto. Os Estados Unidos apresentam um modelo de autorregulação e responsabilidade limitada, com ênfase em proteção infantil e direitos autorais. No Brasil, as discussões sobre o *streaming* e a legislação são mais ativas, mas ainda não temos uma legislação específica sobre o assunto. Neste quesito, o Reino Unido é o país que mais apresenta avanços, propondo questões sobre qualidade e com leis mais definidas.

A qualidade dos canais pode ser percebida através da distribuição, das produtoras de conteúdo e do ponto de vista empresarial. A distribuição envolve a programação do canal, um projeto editorial original, a construção da identidade da marca, equilíbrio entre a programação própria e a externa, a maneira de criar novos hábitos para ver tevê e os mecanismos de proteção aos programas. Fica a encargo das produtoras de conteúdo a estrutura interna da cadeia televisiva, o profissionalismo, o grau de liberdade dos trabalhadores, a inovação no processo de produção de conteúdo e as inovações formais dos programas. O ponto de vista empresarial está conectado à eficiência da cadeia, que diz respeito à conexão entre os objetivos da política

editorial e os resultados obtidos. Especificamente, a relação entre os orçamentos, o público e o alcance das metas de imagem (posicionamento, reputação, identidade, acessibilidade, etc.).

Pensando no âmbito do *streaming*, as plataformas, pagas ou gratuitas, são distribuidoras e produtoras, atuam por algoritmos de recomendação, são monitoradas por regulamentações mais flexíveis, mas com discussões crescentes sobre cotas nacionais e proteção de dados, e se inserem em um mercado em que o conteúdo não está restrito por fronteiras ou horários locais. Desta maneira, os canais se assemelham às próprias plataformas. Se na TV tradicional os canais eram as vitrines da identidade editorial, como a HBO com os dramas de prestígio, já no VOD, as sub marcas cumprem esse papel, como o HBO Originals (conteúdo original) na HBO Max. Os catálogos são amplos, mas segmentados, sendo assim, existe espaço para diferentes nichos na mesma plataforma, como animações tanto para crianças como para adultos.

Já a programação diz respeito ao conjunto de conteúdos disponíveis em um sistema de televisão, abrangendo todos os canais acessíveis e a programação específica de cada um deles. Conforme Pujadas (2002, p. 6), “programação de qualidade é aquela que enriquece o tecido social e cultural do país onde é transmitida”<sup>96</sup>. O equilíbrio entre produção interna e externa também pode ser um indicador de qualidade. Neste sentido, Machado (2005) traz a perspectiva de que se deve buscar um conceito elástico ao ponto de:

[...] valorizar trabalhos nos quais os constrangimentos industriais (velocidade e estandardização da produção) não sejam esmagadoramente conflitantes com a inovação e a criação de alternativas diferenciadas, nos quais a liberdade de expressão dos criadores não seja totalmente avessa às demandas da audiência, nos quais ainda as necessidades de diversificação e segmentação não sejam inteiramente refratárias às grandes questões nacionais e universais. (Machado, 2005, p. 25)

Existe ainda a perspectiva da qualidade estar voltada à diversidade da programação, o que não necessariamente indica uma maior quantidade de canais, pois estes podem trazer reprises ou programas semelhantes a outrem apenas para corresponder ao setor publicitário, sem nenhum tipo de inovação ou discurso que leve o telespectador à emancipação.

No *streaming*, a programação é implementada por uma curadoria algorítmica e modelos de lançamento. Enquanto a programação tradicional é linear, o *streaming* apresenta vários

---

<sup>96</sup> Original em espanhol. Tradução livre: programación de calidad aquella que enriquece el tejido social y cultural del país donde se emite, la programación que fomenta la identidad cultural o la conciencia nacional.

formatos, com estratégias híbridas, sejam lançamentos semanais, diários ou em *one-drop*, e uma curadoria que corresponde aos interesses do usuário.

Por fim, a análise da qualidade dos programas, que é um dos objetivos da tese, envolve muitos fatores e nuances. De acordo com Pujadas (2002), o estudo destes pode envolver as disciplinas externas, que estão associadas ao contexto cultural e social, como a perspectiva econômica, o sucesso empresarial comercial e a obtenção de índices de audiência, todavia esses aspectos pouco dizem sobre a qualidade. Uma característica relevante para pensar a qualidade é a ética estabelecida na relação entre os programas e os espectadores, que envolve o tipo de consumo, estímulo à reflexão e grau de confiança. Outros parâmetros são as inovações e experimentações da linguagem televisiva, seja nos tipos de conteúdos, temas, formas e estratégias narrativas. De acordo com Borges,

A análise dos programas individuais permite que a qualidade seja discutida em relação aos diversos formatos de produção de conteúdos, além de proporcionar uma oportunidade para refletir sobre a construção e produção de sentido de uma unidade de articulação do discurso televisivo, o programa (Borges, 2014, p. 39).

O debate sobre a qualidade na televisão ganhou relevância a partir dos anos 1980, inicialmente no contexto britânico com a tevê pública. Nos anos 1990, o conceito de “*quality TV*” se consolidou sendo descrito como um super gênero que reúne atributos como alto investimento em produção, presença de atores renomados, estrutura dramática sofisticada e temas socialmente relevantes. Esse modelo foi impulsionado pelo desenvolvimento tecnológico, com o surgimento dos canais pagos.

No Brasil, a discussão é iniciada por Machado (2005), ao defender que a televisão é um meio de linguagem estética relevante cuja fruição depende do repertório cultural e interpretativo do espectador, assim como o cinema, o teatro ou a pintura. Também no contexto brasileiro, Fachine e Figueroa (2008) discutem o *slogan* da Rede Globo, “Padrão Globo de Qualidade”, apontando como a emissora se apropria de um discurso de distinção, à semelhança do que fez a HBO nos anos 1990.

Na ficção contemporânea, a qualidade está por vezes associada à complexidade narrativa, conforme destacado por Mittell (2013). A sofisticação estrutural, os arcos de personagens densos e as múltiplas camadas de sentido promovem uma experiência estética ativa e reflexiva, em que o espectador precisa se engajar criticamente para fruir plenamente o conteúdo. Essa complexidade se tornou uma marca valorizada das séries atuais, muitas vezes relacionadas à ideia de qualidade, embora, tal associação não seja automática.

Pensando no *streaming*, os programas podem trazer uma experiência de consumo diferente, apresentando uma proposta de consumo em *binge-watching*, com gêneros ainda mais híbridos e estratégias transmidiáticas cada dia mais dinâmicas, aumentando a longevidade da obra.

Além disso, a contemporaneidade é marcada pela convergência midiática e pela cultura participativa, fenômenos que reconfiguram o próprio conceito de qualidade. A transmidiação, como mostra Fechine et al. (2013), tornou-se uma estratégia essencial das produções seriadas, promovendo uma narrativa que se expande por múltiplas plataformas e convoca a participação ativa do público. A competência midiática, ou seja, a habilidade dos espectadores de navegar criticamente por esses ambientes, tornou-se central para a fruição das obras e para a ampliação do universo ficcional.

Sendo assim, pode-se pensar em diferentes formas da análise da qualidade, sem necessariamente uma uniformização, pois se esta existisse, teríamos uma autoridade de um grupo sob outro (Pujadas, 2002).

A visão de qualidade na televisão nesta tese é similar ao que entende-se no Observatório da Qualidade no Audiovisual, em que a qualidade audiovisual parte da ideia de expandir as perspectivas do público e promover a democratização social. Neste sentido, e pensando nos programas televisivos, visto que são os objetos empíricos da tese, uma obra televisiva com qualidade amplia o horizonte do público, não replica estereótipos, experimenta inovação e criatividade na linguagem e promove diversidade nos pontos de vista. Além disso, possui ambientação, fotografia, edição, trilha, personagens e narrativas bem arquitetados e que conseguem passar a mensagem a qual o produto se destina na premissa.

Um programa de qualidade é capaz de propiciar a interação dos espectadores a partir de dimensões que abrangem o fortalecimento das relações sociais e comunitárias, a promoção do desenvolvimento subjetivo e intelectual, a afirmação e valorização da diversidade cultural, bem como a ampliação dos processos de democratização social mediante o estímulo à participação cidadã. Ademais, favorece a ativação de competências críticas e emancipatórias do público, potencializando, assim, a complexificação e o aprofundamento da experiência estética e cognitiva associada ao consumo midiático.

## 4.2 HUMOR DE QUALIDADE

Se a qualidade na televisão expande as perspectivas do público e promove a democratização social, pela lógica, o humor de qualidade deve seguir a mesma proposta, só que

partindo de um produto humorístico, que tem a piada como parte emblemática da narrativa e possui, como vimos, um final positivo.

No cotidiano, humor, riso e cômico são termos usados como sinônimos, mas possuem significâncias diferentes. Humor é de origem latina e significa líquido ou fluido no que diz respeito às produções corpóreas. Acreditava-se que o estado emocional dependia do equilíbrio de quatro fluidos/humores: sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra. Apesar dessa percepção médica não ser mais utilizada, ainda hoje dizemos que uma pessoa está bem ou mal humorada por causa do seu estado emocional, alegre ou triste. Assim sendo, o humor estava associado ao estado de ânimo do ser, representando o estar psicológico. Por sua vez, o riso seria a consequência dos estados alterados do humor, uma emoção cômica, manifestação biológica visível.

No século XVII, o dramaturgo Ben Johnson utilizou o termo humor relacionado ao cômico, para ele: o que era idiossincrático e ridículo. Nos séculos seguintes, o humor seguiu a lógica de conexão com o cômico. Segundo Jerónimo (2015, p. 67, *grifos da autora*), considera-se humor “quaisquer eventos ou formulações discursivas, intencionadas ou inadvertidas, que provoquem *experiências cognitivas culturalmente partilhadas* capazes de suscitar o riso e providenciar divertimento”. A partir do autor, vemos a perspectiva de cognição e cultura compartilhada para suscitar o humor, manifestando o riso.

Esta ideia de fluidos desarmônicos no humor faz refletir a teoria filosófica da incongruência, em que há um embate entre graça e mecanicidade. Ao falar sobre o assunto, Kant (2008) menciona transportar-se a outra disposição de ânimo diferente do que é habitual.

Humor em bom sentido significa o talento de poder arbitrariamente *transportar-se a uma certa disposição de ânimo*, em que todas as coisas são ajuizadas de modo inteiramente diverso do habitual (até inversamente a ele) e contudo conformemente a certos princípios da razão em uma tal disposição de ânimo. Quem é involuntariamente submetido a tais mudanças chama-se caprichoso; quem porém é capaz de admiti-las arbitrariamente a fins (com vistas a uma apresentação viva através de um contraste suscitador de riso), chama-se - ele e seu modo de falar - humorístico (Kant, 2008, p. 229, *grifos da autora*).

Nesta perspectiva, “[...] o humor é o comportamento que diverge da norma” (Eagleton 2020, p. 71), surgindo do impacto entre aspectos incongruentes, como uma desfamiliarização do habitual.

Pirandello (1996) é sutil em diferenciar o humorístico do cômico. O autor concorda com a maioria dos teóricos sobre o riso ter forte ligação com a contradição, sendo a contradição o

embate entre o real e o ideal, o que acontece e o que se espera. E adiciona que o primeiro sentimento relacionado à essa espécie de contradição é o que podemos chamar de cômico, riso imediato, já quando refletimos sobre a incongruência, o riso passa a ser humorístico. Comparato (2009) traz visão semelhante, propõe que o cômico tem uma predominância à sátira, ao que faz gargalhar, e o humor é uma graça ao espírito, cócegas ao cérebro. Desta maneira, o personagem deixa de ser cômico para ser humorístico quando reflete sobre o seu contraste. A diferença está no que Pirandello denomina de “sentimento do contrário”, que acontece quando se desliga e julga o ocorrido.

Pois bem, nós veremos que, na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe diante, como um juiz; analisa-o, desligando-se dele; descompõe a sua imagem; desta análise, desta decomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: *aquele que poderia, chamar-se, e que eu de fato chamo, o sentimento do contrário* (Pirandello, 1996, p. 132, *grifos da autora*).

O exemplo que o autor usa no texto refere-se a uma velha senhora que usa roupas juvenis. Para quem vê, é engraçado pela incongruência, acontece então uma advertência do contrário ao cérebro. Entretanto, se ao conhecer a senhora descobre-se que ela se veste assim por medo de perder a atenção do esposo mais novo, existe uma reflexão para além da advertência, gerando o sentimento do contrário. Importante destacar que essa reflexão não é oposição ao espontâneo, como uma rejeição do mesmo, e sim uma observação do contrário. No sentimento do contrário, existe pulsão pela atividade fantástica, pelo ficcional.

Em *Um, Nenhum e Cem Mil*, livro ficcional escrito por Pirandello (2010), o dramaturgo propõe questionar se as outras pessoas o veem como você é. Uma questão complexa é abordada de maneira humorística. A obra se inicia com uma perspectiva de incongruência corporal, quando a esposa do protagonista afirma que o nariz dele é torto para o lado direito. A partir de um ponto tão pequeno, o personagem se questiona como as pessoas o vêem, provocando o riso junto à reflexão em toda a obra, sempre analisando este sentimento do contrário, não só observando a advertência. Segundo Vargas e Umbach (2015), os personagens de Pirandello são metateatrais e auto reflexivos.

É interessante essa aproximação com obras ficcionais para entender a construção de personagens. Existe um tipo cômico comum em comédias seriadas, *the dumb one* (Sedita, 2014), ou o bobo. Talvez o termo não contemple bem a categoria de personagens, pois, não é que sejam ignorantes intelectualmente, mas que possuam uma lógica própria. São um alívio

cômico dentro de uma série de comédia. Em *Friends*, é Joey; em *Community* (NBC, Yahoo! Screen, 2009-2015), é Troy Barnes; em *The Office*, é Kevin Malone, etc. Mas, se pensássemos em *Fleabag*, por exemplo? Martín. Em *Barry*, NoHo Hank. Em *The Bear*, Neil Fak. Só que esses últimos citados, que fazem parte dos objetos de análises, não são exatos tipos caricaturais, apesar de serem “bobos”. Jamais veríamos Joey, Troy e Kevin refletindo sobre suas incongruências de forma profunda e melancólica angariada ao riso. Em *Braciolo* (*The Bear*, T1E8), Neil Fak conversa com o personagem do jogo *ballbreaker* e pergunta se ele fica triste, a resposta é: “Claro que fico, Neil. Mas não falo sobre isso. Eu reprimo tudo. Me ajuda a meter a porrada nas pessoas” (*The Bear*, T1E8, 31’26’’). Essa exposição da tristeza é incomum na *sitcom* tradicional. O que percebe-se é que o desenvolvimento de personagens neste tipo de comédia que está sendo analisada aqui é próximo do que Pirandello (1996) entende como humor, não apenas os tipos caricaturais são levados em consideração, não rimos só da superficialidade, pelo contrário, também conhecemos um lado obscuro dos personagens, e até em suas profundidades existem *gaps* de riso.

Em suma, o humorismo de Pirandello é um movimento que consiste no sentimento do contrário provocado pela reflexão. O humorista olha para a sombra da piada, como a sombra anda, se contrai e se estende, sua preocupação não é com a piada em si. Ele também não tem uma necessidade de fundo ético, mas pode usar o recurso. Dependendo da personalidade do escritor, o humorismo muda de efeito, que pode ser mais ou menos áspero, amargo, pendendo para o trágico, para o cômico, para a sátira, etc. O efeito reflexivo do humor proposto em Pirandello é interessante para pensar o conceito de humor de qualidade, pois um programa de qualidade, como já exposto, é aquele leva à reflexão, ou seja, traz um novo entendimento.

No humor de qualidade, a queda mencionada por Bergson (2018), a desarrumação da harmonia, precisa levar à reflexão, ao pensamento crítico, uma emancipação intelectual, usando o termo de Rancière (2014). Se o evento estaciona no cômico, não alcança a dimensão de qualidade audiovisual, ele precisa chegar no humor. Isto se aproxima de uma das classificações do cômico na obra de Berger (2017): a sagacidade. Todo riso requer uma dimensão cognitiva, todavia a sagacidade se refere a uma cognição mais profunda. Berger (2017) define a sagacidade como um humor desinteressado e sofisticado que é seguido de reflexão, sendo assim, faz exigências intelectuais. Segundo o autor, os outros tipos de humores são: gentil, tragicômico, sátira e loucura/absurdo, que já foram explicados anteriormente. Nas comédias tristes, vimos agir principalmente a sagacidade e o tragicômico, e depois a sátira e a loucura/absurdo. Isto não significa que no momento exato da *gag* há sempre uma dimensão sagaz, pode acontecer, mas não é regra. O fundamental é que a narrativa traz junto ao humor

uma dimensão de ampliação do horizonte do público. Este tipo de riso é uma manifestação do poder de alcance reflexivo da tevê. Neste contexto, Borges, Perobeli e Lima (2016, p. 46), afirmam que o humor de qualidade é “aquele que ultrapassa o riso cômico, agregando valores e levantando discussões controversas que são relevantes na sociedade atual e levam à reflexão”. Desta maneira, o autor da mensagem não está ocupado no espectador que apenas ri, ele quer algo a mais.

#### 4.2.1 Distinção

Um discurso inerente a essas séries e este tipo de humor é o discurso de distinção, que se encontra em Bourdieu (2008). Ele vai ser discutido a fim de entender como as comédias tristes buscam legitimar-se através de um discurso não tradicional nas comédias seriadas.

O riso pertenceu a um lugar de marginalização por muito tempo nas ciências humanas e sociais, uma vez que ele é contrário ao sério, assim como a comédia teve dificuldade para se estabelecer na sociedade grega por estar associada a uma função natural de descargas emocionais, e, na arte, à representação de classes baixas. A televisão carrega uma característica parecida de desvalorização se comparada com outras artes como o cinema ou a literatura, visto que foi pensada como um meio de comunicação destinado às massas, a lógica de produção é rápida e contínua - na maioria dos programas, o cotidiano é exposto, as fórmulas são repetitivas e, de acordo com Serelle (2016), é um meio que hibridiza outras artes desde sua formação. Sendo assim, a comédia é um gênero tradicionalmente discriminado dentro de um meio de comunicação com igual valor histórico, o que intensifica a percepção de sua marginalização no campo artístico. O que parece ser uma associação lógica é que os produtores de comédias seriadas, assim como espectadores, busquem formas de legitimação deste produto audiovisual, e a proposta de gosto e distinção em Bourdieu (2008) auxilia a esclarecer alguns pontos.

Em Bourdieu (2008), o gosto é um marcador de classes. Não inato, é um mecanismo social ligado à posição que cada indivíduo ocupa na estrutura social. O gosto é resultado do *habitus*<sup>97</sup> e vem do capital cultural que o ser adquiriu durante a vida. Nas palavras do autor:

Gostos e cores não se discutem: o motivo não é tanto pelo fato de que, na natureza, há gostos para tudo, mas porque cada gosto pretende estar baseado na natureza - e o é praticamente, sendo *habitus* - lançando os outros no escândalo da contranaturalidade. (Bourdieu, 2008, p. 56-57)

---

<sup>97</sup> Conjunto de disposições inconscientes que obtivemos desde a infância por meio da família, escola e outras instituições sociais.

Todo gosto é também uma negação de outros gostos, uma base para se classificar e pelo qual se é classificado. Além disso, marca uma distinção em relação a outros grupos, por exemplo: a classe média recusa os gostos das classes populares, assim como a classe alta recusa os da classe média. Nisto, a intolerância estética pode exercer violências com outros grupos, exercendo um poder simbólico.

São três universos de gostos, que correspondem aos níveis escolares e classes sociais: legítimo, médio e popular (Bourdieu, 2008). O gosto legítimo é exercido pelas classes dominantes e a elite cultural, exige um capital cultural elevado ou conhecimento adquirido por meio da educação e socialização em ambientes que valorizem esse repertório. Como pertence à classe dominante, é imposto como uma norma de bom gosto. São exemplos as músicas clássicas, as pinturas renascentistas e a literatura clássica. O gosto médio, como é de se esperar, pertence à classe média. Funciona como uma tentativa de imitação do gosto legítimo, mas sem o mesmo domínio do capital cultural. Mistura elementos de cultura erudita com cultura popular, como filmes considerados “sofisticados”, mas não excessivamente complexos. Já o gosto popular é associado às classes trabalhadoras e privilegia a funcionalidade e a busca pelo prazer imediato, valorizando obras diretas, emocionantes e que tenham identificação com a vida cotidiana, como as telenovelas, comédias e filmes de ação. Novamente, essas distinções não são naturais; são construídas socialmente para reforçar a desigualdade e desqualificar os gostos que não são legítimos. O autor faz ainda outra diferenciação: as belas artes (arte pura) e as artes úteis (arte aplicada). A primeira está associada ao gosto das elites e envolve uma apreciação desinteressada, sem vínculo com a utilidade. Já a segunda, associada às classes populares e trabalhadoras, combina valor estético com utilidade; o olhar é interessado e busca prazer imediato ou beleza evidente, como a máxima do melodrama, que precisa fazer rir ou chorar.

A aproximação entre a obra bourdieusiana e a qualidade na televisão também aparece em Greco (2010), que propõe uma análise da relação entre as críticas especializada e popular no Brasil. Segundo a autora, a “qualidade” pode se apresentar como uma construção social resultante de disputas simbólicas entre agentes sociais, como especialistas, críticos, produtores e público. O juízo de gosto (Bourdieu, 2008) da crítica especializada é geralmente legitimado como superior; no entanto, o público também exerce juízo crítico, baseado em outros referenciais. A crítica especializada apresenta esse poder de legitimação, ditando quais obras são consideradas “de qualidade” e quais são classificadas apenas como “populares”. No entanto, a autora destaca que a força do público, expressa através da audiência, das premiações com voto popular e da internet, vem tensionando esse monopólio da crítica especializada.

No conceito de qualidade no audiovisual, pouco importa se a obra é vista como legítima ou popular, o que importa é se ela evoca o pensamento crítico e traz uma proposta emancipadora ao espectador. Mas, o que percebe-se no discurso por trás das comédias tristes é que existe uma tensão entre o prazer imediato e a contemplação, expondo um mal estar no gosto médio, que oscila entre o desejo de leveza e a necessidade de autenticidade. Sendo assim, uma das hipóteses que pode-se aferir é que para fazer a comédia, gênero historicamente deslegitimado, receber validação, ser reconhecido pela crítica e estar no *campus* das premiações<sup>98</sup> é necessário complexificar o enredo, trazer personagens profundos e adicionar um pouco do gênero considerado nobre pelos gregos, a tragédia.

Essa estratégia de legitimação se dá, em grande medida, pela incorporação do drama como um dispositivo estético e narrativo. O drama, associado à representação do sofrimento individual, carrega um valor simbólico mais elevado dentro das hierarquias culturais descritas por Bourdieu (2008). Ao tensionar o humor com momentos de silêncio, vulnerabilidade emocional e dilemas existenciais, essas obras produzem um efeito de deslocamento em relação às expectativas tradicionais da comédia televisiva. Não se trata apenas de provocar o riso, mas de inserir esse riso em uma moldura que exige uma apreciação mais reflexiva.

Desta forma, a presença da tristeza nas narrativas não é meramente um traço temático, mas um marcador de distinção simbólica. O humor tragicômico e a sagacidade funcionam como sinais de uma inteligência sensível, que se afasta da gratificação imediata das *sitcoms* tradicionais e aproxima a comédia de um regime de recepção considerado mais elevado. Esse deslocamento permite que o gênero, visto como uma arte menor, reivindique um novo estatuto cultural. Mais do que apenas uma escolha estética, a fusão entre comédia e drama opera como uma estratégia discursiva que legitima a produção cômica. O valor que tais obras recebem não está apenas no conteúdo tragicômico, mas naquilo que elas dizem sobre elas mesmas e sobre quem as aprecia.

Entretanto, essa legitimação não se dá de forma absoluta. A autodeclaração como comédia preserva um vínculo com a leveza e a acessibilidade, características associadas ao gosto médio e popular. Ao se situar nesse espaço intermediário, as comédias tristes oferecem ao espectador final uma marca de intelectualidade. Assim, o próprio rótulo de comédia funciona como uma operação simbólica, permitindo que essas obras ocupem uma posição ambígua entre o entretenimento e a arte, entre o prazer imediato e a distinção reflexiva.

---

<sup>98</sup> Na perspectiva bourdieusiana, *campus* é uma estrutura social em que indivíduos ou grupos lutam por um tipo de capital (econômico, cultural, simbólico, etc.) dentro de uma área de prática, como a arte, a ciência ou a literatura. Cada campo tem suas próprias regras, valores e lógicas de funcionamento.

Outro marcador de distinção simbólica é a autoria de tais séries. Um profissional central nessa discussão é o *showrunner*, responsável por supervisionar a criação, produção e execução de uma série televisiva, função análoga à do autor no cinema. Com a ascensão das comédias tristes e a associação ao prestígio cultural, a figura do *showrunner* adquire um papel fundamental, funcionando como um selo de distinção (Bourdieu, 2008) que legitima essas produções no campo audiovisual.

Como destacam Castellano e Meimaridis (2018), historicamente a televisão foi desvalorizada enquanto meio artístico, associada a produtos massivos e de menor valor simbólico. Entretanto, com a transformação do meio televisivo, especialmente a partir da expansão da *peak TV* e do fortalecimento das plataformas de *streaming*, a presença do *showrunner* passou a ser mobilizada como uma marca autoral, reforçando a percepção de que determinadas séries são produtos artísticos dignos de reconhecimento estético e crítico.

No contexto das comédias tristes, essa distinção se materializa na valorização do criador enquanto sujeito criativo e gestor da obra, cujo nome agrega valor simbólico e mercadológico, transformando o *showrunner* não apenas em um agente da indústria, mas também em um operador de prestígio. Embora o movimento de incorporar autores oriundos do cinema à televisão como estratégia de legitimação não seja recente, como na série *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), criada por David Lynch e Mark Frost, atualmente as ficções televisivas assumem um caráter ainda mais autoral, na medida em que muitos *showrunners* atuam diretamente em múltiplas etapas do processo criativo e produtivo.

Exemplos paradigmáticos incluem *Fleabag*, em que Phoebe Waller-Bridge é criadora, roteirista, produtora executiva, atriz principal e a obra é baseada em sua própria peça teatral; *Barry*, em que Bill Hader, além de criador e produtor executivo (em parceria com Alec Berg), é também o protagonista; *Master of None*, com Aziz Ansari como criador (junto de Alan Yang) e ator principal; *Shrinking*, em que Jason Segel, além de criador (com Bill Lawrence e Brett Goldstein), integra a produção executiva e atua como protagonista; *Ramy*, com Ramy Youssef desempenhando múltiplas funções, criador, roteirista, diretor, produtor executivo e ator principal; e *Louie*, em que Louis C.K. acumula as funções de criador, diretor, ator, produtor executivo e editor. Esses exemplos ilustram como, nas comédias tristes, a autoria se consolida como um fator distintivo e legitimador, profundamente associado à figura multifacetada do *showrunner*.

A ideia de semi-autobiografia, discutida por Pinho (2021) também se revela fundamental para compreender o fenômeno da autoria. Pinho (2021) busca investigar de que maneira a identidade dos criadores dessas produções, que acumulam igualmente as funções de

atores protagonistas e *showrunners*, influencia diretamente o enredo, por meio da incorporação de traços autobiográficos. Ele sugere que esse tipo de narrativa ganhou destaque na década de 2010, com obras que se estruturam a partir de um núcleo voltado para a experiência íntima e pessoal, configurando-se como semi-autobiografias ultrapersonalistas. Além disso, Pinho argumenta que, assim como ocorre no âmbito da indústria televisiva, os próprios autores utilizam essa dimensão semi-autobiográfica como uma estratégia para legitimar tais produções. As narrativas desenvolvidas são não hegemônicas, priorizando um olhar sensível para a vida ordinária, o que faz com que o consumo dessas séries se situe em uma zona híbrida, simultaneamente ficcional e real. Entre os exemplos mencionados, destacam-se *Louie*, *Ramy* e *Master of None*.

Quando na década de 1990, as produtoras utilizaram o termo “qualidade” como marcador cultural, exemplos o supracitado *slogan* da HBO, ou a famosa expressão “Padrão Globo de Qualidade” da Rede Globo, explicitada em peças publicitárias de variadas formas, como o *slogan* “Q de Qualidade - a gente vê por aqui”. Esses “padrões” anunciados pelas produtoras como estratégia de *marketing* de um produto superior aos de outros canais diz respeito ao valor técnico e ao sucesso empresarial. Apesar das comédias tristes não se autointitulem como de “qualidade”, é inegável que o discurso da tristeza e o da autoria perpassam esse caminho de legitimação.

Dessa forma, percebe-se que a distinção simbólica atribuída às comédias tristes não se dissocia das características que conferem qualidade a essas produções, mas, ao contrário, é justamente a partir delas que se constrói seu valor diferencial no campo audiovisual. Elementos como a dimensão semi-autobiográfica, a presença marcante do *showrunner* como figura autoral, a incorporação do drama e da reflexão existencial, bem como a recusa às fórmulas tradicionais da comédia televisiva, constituem, simultaneamente, mecanismos de distinção e atributos de qualidade. Assim, não se trata de afirmar que tais obras possuem também qualidades, mas de reconhecer que a sua legitimação simbólica, crítica e mercadológica se articula intrinsecamente a uma concepção de qualidade complexa, que será explorada nas próximas seções a partir dos parâmetros definidos nesta tese.

#### 4.3 QUALIDADE NAS COMÉDIAS TRISTES

A partir da análise da distinção simbólica que caracteriza as comédias tristes, torna-se possível aprofundar a reflexão sobre como essas produções incorporam e ressignificam parâmetros específicos de qualidade na televisão, consolidando-se como expressões

contemporâneas de um humor que busca legitimidade estética e cultural de um gênero historicamente marginalizado, a comédia.

Para tanto, esta seção retoma a metodologia proposta por Borges et al. (2022), já mencionada anteriormente, que concebe a qualidade televisiva a partir da análise da mensagem audiovisual e se estrutura em torno de cinco parâmetros fundamentais: oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, estereótipos e originalidade/criatividade. Já definido o conceito de humor de qualidade, agora ele será tensionado com ênfase na especificidade das comédias tristes.

De acordo com Borges et al. (2022), o parâmetro oportunidade avalia se os temas abordados são pertinentes e relevantes no contexto nacional e internacional, considerando se o produto audiovisual se inspira ou dialoga com questões em evidência na mídia em suas escolhas temáticas e formas de abordagem. A ampliação do horizonte do público analisa se as propostas apresentadas são provocativas, contraditórias ou estimulantes, de modo a incentivar a reflexão crítica sobre o que é exibido. Espera-se que essas propostas contribuam para ampliar o repertório cultural do público, apresentando novas questões, pontos de vista e debates que possam enriquecer sua percepção de mundo. O indicador diversidade examina a presença de diferentes perspectivas e grupos sociais representados na obra audiovisual, levando em conta aspectos como temas abordados, regiões geográficas, posicionamentos políticos, classes sociais, culturas, etnias, religiões e identidades de gênero. O parâmetro estereótipo examina se as representações reforçam imagens generalizadas e cristalizadas sobre determinados grupos sociais ou se questionam e desconstróem essas visões. No segundo caso, investiga-se como essa desconstrução pode estimular a reflexão crítica do público. Por fim, o parâmetro originalidade/criatividade busca identificar se o produto audiovisual apresenta um formato inovador, com ideias que surpreendem o público e se experimentam com a linguagem audiovisual, seja na forma narrativa ou na abordagem dos temas. A análise dos parâmetros auxilia a entender se as obras trazem a promoção da diversidade cultural, o incentivo à democratização social e o estímulo ao pensamento crítico e à autonomia do público televisivo.

Nesse sentido, os parâmetros de qualidade descritos não apenas estruturam a avaliação das produções televisivas contemporâneas, mas também configuram a base sobre a qual se desenvolve um humor de qualidade que é, simultaneamente, um traço distintivo e uma marca de ambivalência dramática característica das comédias tristes. O humor nessas séries não se apresenta como mera estratégia de entretenimento, mas como um recurso estético e discursivo profundamente associado à problematização de temas oportunos, à promoção da diversidade e à desconstrução de estereótipos, elementos que ampliam a capacidade da narrativa de gerar

identificação e reflexão crítica no espectador. Assim, o humor de qualidade manifesta-se na tensão entre o riso e a melancolia, entre o cômico e o trágico, compondo um registro afetivo e expressivo que amplia o horizonte do público e se distancia das fórmulas tradicionais do gênero comédia. Essa ambivalência, longe de comprometer a coerência estética, constitui justamente o núcleo de distinção e qualidade das comédias tristes, evidenciando como a convergência entre os parâmetros metodológicos e a proposta humorística resulta em obras que interpelam o espectador de modo singular e complexo.

Cabe lembrar que, nas comédias tristes, a qualidade da mensagem audiovisual está profundamente associada à centralidade da figura do *showrunner*, cuja atuação multifacetada garante a coesão autoral e estética das obras, articulando os elementos técnicos e criativos que sustentam a construção desse humor distintivo. Como discutido na seção anterior, o *showrunner* não apenas supervisiona a produção, mas imprime à série uma marca pessoal, muitas vezes vinculada a experiências autobiográficas, que resulta em narrativas mais íntimas, complexas e afastadas das convenções tradicionais da comédia televisiva. Assim, a qualidade nessas produções emerge também da capacidade de produzir uma mensagem audiovisual que reflita a visão singular do *showrunner* e, ao mesmo tempo, dialogue criticamente com o público, ampliando sua experiência estética e afetiva.

Desse modo, o que se pretende nesta seção é analisar como as comédias tristes articulam, de forma singular, os parâmetros de qualidade definidos por Borges et al. (2022), mostrando que tais critérios não operam como métricas isoladas ou externas, mas como dimensões imbricadas ao processo criativo, à proposta humorística e à estratégia de distinção dessas obras no campo televisivo contemporâneo. Trata-se, portanto, de compreender a qualidade não como uma camada acessória, mas como uma característica constitutiva da própria identidade dessas séries, manifestada tanto na sua estrutura narrativa quanto na sua estética e no modo como interpelam o espectador.

#### **4.3.1 Comédias tristes**

Como mencionado anteriormente, os parâmetros de qualidade a serem analisados são: oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, estereótipo e originalidade/criatividade. Na análise que se segue, seguirei a mesma proposta do capítulo anterior, fazendo um balanço geral de algumas comédias tristes e, depois, analisando em maior profundidade as obras *The Bear*, *Fleabag* e *Barry*.

Começarei pensando em *Louie*, que é um marco inicial nas comédias tristes. A série se insere num contexto em que a tevê por assinatura estava investindo em narrativas autorais e personagens mais complexos. No parâmetro oportunidade, afere-se que a ficção dialoga com questões contemporâneas da classe média alta urbana nos Estados Unidos, como paternidade solo, crises de meia-idade e dificuldades nas relações afetivas. Além disso, aborda tabus como depressão, envelhecimento e fracasso masculino, temas que ganharam espaço na agenda midiática dos anos 2010. Na ampliação do horizonte do público, vê-se que *Louie* propõe reflexões existenciais e desconfortáveis, especialmente sobre a solidão e a vulnerabilidade masculina. Episódios como *Duckling* (*Louie*, T2E11), que explora a dimensão afetiva e a empatia humana ao acompanhar uma viagem de Louie a uma base militar no Afeganistão, que questiona a relação entre religião e sofrimento, ou *So Did the Fat Lady* (*Louie*, T4E3), que discute gordofobia e padrões de beleza, instigam o público a repensar questões sociais a partir de perspectivas pouco convencionais.

Embora o protagonismo seja centrado em um homem branco, a série insere algumas vozes dissidentes em episódios específicos, como personagens negros, mulheres e imigrantes. No entanto, a diversidade não é uma constante e nem sempre essas vozes têm destaque. Sobre estereótipos, a série desconstrói o ideal de masculinidade triunfante, apresentando o protagonista como um homem vulnerável, inseguro e, por vezes, fracassado. No quesito originalidade/criatividade, o tom melancólico e o uso de situações surreais conferem à série uma mistura de realismo e absurdo. Essa abordagem desafia as convenções da comédia televisiva. Sendo assim, *Louie* manifesta parâmetros importantes associados à qualidade na televisão, especialmente no que se refere à oportunidade, à ampliação do horizonte do público e à originalidade/criatividade; contudo, no que tange à diversidade, as representações permanecem limitadas.

Em *Master of None*, vê-se, no quesito oportunidade, a abordagem de questões contemporâneas, como identidade cultural, imigração, racismo, desigualdade de gênero e o impacto das mídias sociais nas relações. O modo como a série lida com os dilemas da geração que nasceu na década de 1990, aproximadamente, e suas escolhas pessoais e profissionais dialoga com a agenda midiática e social, principalmente em relação à diversidade racial e de gênero. No parâmetro ampliação do horizonte do público, destacam-se episódios como *Parents* (*Master of None*, T1E2), que aborda a experiência de filhos de imigrantes nos Estados Unidos, mostrando as dificuldades e sacrifícios enfrentados pelos pais de Dev. A narrativa alterna entre o presente e *flashbacks*, revelando as jornadas de imigração do pai de Dev, Ramesh Shah (Shoukath Ansari), vindo da Índia, e do pai do amigo do protagonista, Brian (Kelvin Yu), vindo

de Taiwan. Tal abordagem contribui para ampliar o horizonte cultural, trazendo temas menos discutidos em produções *mainstream*. A série também é marcada pela diversidade, tanto no elenco quanto nas temáticas. O protagonista, Dev Shah, é um ator de origem indiana nos Estados Unidos, e a série explora suas experiências como imigrante. Além disso, os episódios frequentemente trazem questões sobre representatividade no cinema, racismo, relações interculturais e dificuldades enfrentadas minorias, contribuindo para uma representação mais ampla da sociedade.

Há, ainda, uma desconstrução de estereótipos, pois Dev foge da representação usual de personagens de origem indiana na TV. *Master of None* também critica a forma como o mundo do entretenimento representa minorias e como elas são frequentemente confinadas a papéis estereotipados. O episódio *Indians on TV* (*Master of None*, T1E8), por exemplo, lida com a questão de como atores de origem indiana são retratados em Hollywood e a falta de papéis que vão além do estereótipo do imigrante. Em relação à originalidade/criatividade, a série se destaca pela abordagem criativa da comédia, investindo em episódios com formas diferentes, com o uso de uma estrutura narrativa não linear e de múltiplos pontos de vista. A experimentação com a linguagem audiovisual, a mistura de comédia e drama e o uso de elementos cinematográficos para destacar questões sociais fazem da série um exemplo de originalidade e inovação.

A partir da análise de *Master of None*, afere-se que a obra tem potencial para motivar o pensamento crítico, além de trazer várias perspectivas culturais e de quebra de estereótipos. Todavia, algo a se considerar também é a construção da terceira temporada da obra. Aziz Ansari esteve no centro de polêmicas em 2018, após ser acusado de má conduta sexual por uma mulher chamada Grace, que descreveu um encontro com o ator como desconfortável e coercitivo (Uol, Online, 2018). A acusação gerou discussões sobre consentimento, comportamentos inadequados em encontros e o impacto das acusações na carreira de figuras públicas. No entanto, após a acusação, Aziz Ansari se manifestou publicamente e expressou arrependimento por seu comportamento durante o encontro, destacando que não havia percebido que a mulher estava desconfortável (Dehó, 2019). Ansari não foi acusado de crimes, mas o incidente levantou discussões mais amplas sobre o tratamento de mulheres no setor de entretenimento. Tal situação teve impacto na criação e recepção de *Master of None*. Embora a série tenha sido aclamada por seu tratamento de questões sociais e culturais, a situação de Ansari gerou incertezas sobre seu papel na indústria e o futuro da série. Isso, combinado com a vontade do próprio Aziz de se afastar um pouco do centro das atenções e se concentrar em diferentes aspectos de sua vida e carreira, foi um dos motivos pelos quais ele não foi o foco da terceira temporada. Nesta, intitulada *Master of None: Moments in Love*, a narrativa mudou de direção e focou na

personagem Denise (Carvalho, 2021). Aziz Ansari ainda tem um papel de criação e direção na temporada, mas decidiu dar espaço para um enredo centrado em Denise, como uma maneira de trazer uma nova abordagem à série. A transição reflete tanto a resposta à polêmica em torno de Aziz quanto o desejo de reinventar a série e explorar novas perspectivas, dando maior protagonismo a personagens secundários que não eram o centro das temporadas anteriores. É estranho pensar que o criador de uma série que trabalha questões feministas e desconstrução de estereótipos tenha sido acusado e admitido o erro. É difícil não questionar se os discursos veiculados não são apenas uma estratégia para fazer sucesso com um determinado público e ser validado pela crítica televisiva. De qualquer forma, nada se pode afirmar, apenas analisar a obra audiovisual.

Já a série *Shrinking* se destaca no parâmetro oportunidade por abordar temas relevantes da contemporaneidade, como saúde mental, luto e ética profissional na psicoterapia. Ao explorar as complexidades emocionais de seus personagens, a série dialoga com a crescente atenção dada à importância do bem-estar mental e à necessidade de discutir abertamente questões psicológicas. Em relação à ampliação do horizonte do público, a série provoca reflexões sobre as práticas terapêuticas tradicionais e os limites éticos na relação entre terapeuta e paciente. Ao apresentar um protagonista que desafia convenções profissionais, *Shrinking* questiona abordagens tradicionais na psicoterapia e formas de rompê-las, o que pode, em algumas situações, mas não em todas, ser prejudicial a ambas as partes. No parâmetro diversidade, constata-se que a ficção seriada apresenta um elenco diversificado, com personagens de diferentes etnias, como a Gaby (interpretada por Jessica Williams), uma mulher negra, independente e qualificada em seu campo de atuação, ou a Alice (interpretada por Lukita Maxwell), filha de Paul, de origem indonésia.

No parâmetro originalidade/criatividade, a narrativa, em determinados momentos, se sustenta em arcos previsíveis, o que pode reduzir a sensação de novidade. Ainda assim, a série combina humor e drama de maneira eficaz, proporcionando uma experiência envolvente, embora sem grandes experimentações. Em suma, *Shrinking* apresenta indicadores de qualidade na televisão, como a oportunidade de promover debates sobre saúde mental, um elenco diversificado e a ampliação do horizonte do público em relação às diferentes abordagens psicoterapêuticas. Todavia, a série ainda traz arcos narrativos previsíveis e uma estética com poucas inovações linguísticas.

Em *Dead to Me*, no parâmetro oportunidade, percebe-se uma abordagem de questões universais como luto e amizade, ressoando em telespectadores que enfrentam perdas e buscam conexões significativas. A série também toca em temas como saúde mental e relacionamentos

complexos, alinhando-se com discussões atuais sobre bem-estar emocional. Sobre a ampliação do horizonte do público, a narrativa incentiva reflexões sobre moralidade, perdão e as múltiplas nuances das relações humanas. Ao apresentar personagens femininas fortes e imperfeitas, a série desafia estereótipos tradicionais e convida o público a considerar diferentes perspectivas sobre amizade e superação de traumas pessoais.

Embora o elenco principal seja composto por mulheres brancas, *Dead to Me* inclui personagens de diferentes origens e orientações sexuais, como a Detetive Ana Perez (Diana Maria Riva), uma policial latina que desempenha papel significativo na investigação criminal da série, e Nick Prager (Brandon Scott), um policial afro-americano. A ficção subverte estereótipos de gênero ao retratar mulheres em papéis complexos, lidando com emoções intensas e situações moralmente ambíguas. Essa abordagem oferece uma visão mais realista e multifacetada das personagens femininas, afastando-se de representações simplistas. No quesito originalidade/criatividade, *Dead to Me* não só combina elementos de comédia e drama, assim como as outras obras do *corpus*, mas também cria uma narrativa com suspense e reviravoltas inesperadas. A dinâmica entre Jen Harding e Judy Hale e o uso de *flashbacks* enriquecem a história, mantendo o público intrigado. Em resumo, a série oferece uma abordagem rica sobre temas universais, destacando-se pela profundidade de suas personagens principais e pela habilidade de mesclar humor e drama de maneira eficaz.

*Ted Lasso* é uma série de 2020, ano em que o mundo vivia a pandemia da Covid-19, então pode-se aferir que o público buscava por conteúdos leves e inspiradores, além de revisitar reprises, que simbolizam um lugar seguro e conhecido. Dessa maneira, no que se refere à oportunidade, a série trabalha com temas como empatia, liderança positiva, comunicação aberta e resiliência, alinhando-se com a necessidade de narrativas que promovem bem-estar e otimismo. Ao apresentar um protagonista que enfrenta desafios em um ambiente desconhecido, a série busca ampliar o horizonte do público ao considerar novas perspectivas sobre adaptação, crescimento pessoal e valorização das diferenças culturais.

No parâmetro diversidade, destaca-se o seu elenco plural, incluindo personagens de diferentes origens étnicas e culturais, como o jogador do Richmond, Dani Rojas (Cristo Fernández), um carismático mexicano conhecido pelo bordão “Futebol é vida!”, e Sam Obisanya (Toheeb Jimoh), jogador nigeriano que se envolve com questões políticas ligadas à Nigéria por meio das mídias sociais. Essa variedade enriquece a narrativa e reflete a composição multicultural das equipes de futebol, promovendo representatividade e inclusão.

Inicialmente, a série apresenta estereótipos culturais, como o americano ingênuo e os britânicos céticos. Contudo, à medida que a história avança, esses estereótipos são

desconstruídos, revelando a complexidade e profundidade de cada personagem, o que desafia as expectativas iniciais do público. Sobre o parâmetro originalidade/criatividade, tem-se mais uma vez a combinação de comédia e drama com protagonistas que enfrentam profundos problemas emocionais, como ocorre em todo o *corpus*. A série também utiliza um humor sagaz e situações emocionantes para explorar temas universais, além de recorrer pontualmente à experimentação estética, mesclando outros formatos, não como regra, mas como recurso para explorar as subjetividades de determinados personagens.

Em resumo, *Ted Lasso* é uma obra que apresenta a oportunidade de expor temas empáticos em um momento pandêmico, ampliando o horizonte do público, promovendo representatividade e inclusão com uma equipe multicultural de atores, além de empregar algumas experimentação estética, ainda que pontual. No início da série, há estereótipos marcados, mas há também sua desconstrução conforme os episódios avançam.

#### **4.3.2 *The Bear***

*The Bear* é uma série lançada logo após a pandemia da Covid-19, e, diferentemente de *Ted Lasso*, utiliza esse contexto como oportunidade para abordar questões pertinentes ao período, como saúde mental e instabilidade no trabalho. Como já descrito, em *Hands* (*The Bear*, T1E2), Carmen tem flashbacks com seu antigo chefe o abusando verbalmente, além de outras perturbações mentais que carrega em decorrência do ambiente da cozinha. Em *Sheridan* (*The Bear*, T1E5), Fak conta a Carmen que Richie está vendendo cocaína por trás do restaurante, e o primo explica que a ideia foi de Michael, justificando que, por isso, conseguiram sobreviver à crise financeira durante a pandemia. Sendo assim, citar a pandemia mundial não serve apenas para contextualizar a época em que a série se passa, mas funciona como recurso narrativo para desenvolver os problemas decorrentes daquele momento. Ainda dentro do indicador oportunidade, a obra aborda temas como luto e dinâmicas familiares, evidenciados quando Carmen começa a participar do Al-Anon ou na raiva que nutre do irmão, além da dificuldade de encarar de frente o processo de luto.

Sobre o parâmetro ampliação do horizonte do público, a série propõe uma reflexão acerca da importância da comunicação, do cuidado consigo e com os outros. Isso é evidenciado na cozinha, onde os personagens são constantemente chamados a praticar uma comunicação eficaz, que, por sua vez, falha repetidamente, fazendo com que as situações saiam do controle. Na relação com Natalie, esse aspecto também se destaca: apenas quando os dois ficam frente a frente ocorre algum tipo de reparo. Natalie, além disso, exerce um papel de cuidado com o

irmão e é quem sugere sua participação no Al-Anon, indicando a importância de vínculos afetivos e de suporte emocional no enfrentamento de traumas e dores.

A obra apresenta um elenco diversificado, refletindo a composição étnica e social da cidade de Chicago. Sydney é uma jovem mulher negra de classe média/média baixa que busca seu espaço na cozinha. Já Marcus, o confeitiro afro-americano, teve ainda menos recursos ao longo da vida do que Sydney. Tina, uma mulher latina, acrescenta uma dimensão geracional e cultural à equipe, abordando questões de adaptação e resistência às mudanças no ambiente de trabalho. Ebraheim (Edwin Lee Gibson) é um cozinheiro imigrante com poucas falas, mas cuja presença sugere uma trajetória marcada por desafios; seu lugar na cozinha representa os trabalhadores imigrantes que, com frequência, ocupam posições invisibilizadas nos ambientes laborais. Esses personagens enriquecem a narrativa com suas experiências e perspectivas, ampliando a representatividade na série. No entanto, o aprofundamento de seus arcos pessoais não ocorre na primeira temporada, e sim na segunda. Sendo assim, na primeira temporada, a série concentra-se principalmente em Carmen e nas dinâmicas entre as pessoas no restaurante, sem se aprofundar nos arcos dos coadjuvantes.

Uma das relações mais evidenciadas na temporada é a de Sydney e Tina, que poderia facilmente seguir uma construção típica e estereotipada de rivalidade feminina. No entanto, mesmo com Tina demonstrando resistência a Sydney no início da série, esta se aproxima com um discurso empático, dizendo que sabe o que é ser uma mulher na cozinha. Essa identificação estabelece uma base para a conexão entre as duas. Após a tensão entre elas atingir o ápice, o conflito se resolve e ambas se tornam amigas, subvertendo a expectativa inicial e oferecendo uma abordagem mais sensível e realista das relações femininas em ambientes competitivos e tradicionalmente masculinos.

A diversidade linguística ocorre pela presença de Tina, que às vezes fala em espanhol, e pelos sotaques de alguns cozinheiros. Não é falado sobre religião na obra, então não há como pensar em diversidade religiosa. Já sobre a culinária, os pratos apresentados são os conhecidos em Chicago ou da cozinha francesa, que é o contexto cultural da própria série. Mas algo que não se pode deixar de pensar é que, assim como nas outras obras, com exceção de *Master of None*, os protagonistas são todos brancos e de classe média/média alta. As mulheres também são minoria.

Em relação aos estereótipos, alguns personagens começam a ficção seriada de forma tipificada, como Richie, exemplificando o primo falastrão e resistente a mudanças, ou Fak como *the dumb one* (Sedita, 2014). Todavia, com o passar dos episódios, são reveladas outras camadas dos personagens, complexas e humanizadas, como quando Richie conta a Sydney das

dificuldades de se relacionar com a filha em *Hands (The Bear, T1E2)*, ou quando Fak fala de sua tristeza com o personagem do *ballbreaker* em *Braciole (The Bear, T1E8)*. Essa abordagem desconstrói percepções superficiais, evidenciando a vulnerabilidade e a evolução dos personagens.

Já sobre o parâmetro originalidade/criatividade, a série se destaca pelo uso da linguagem audiovisual fora do habitual em uma comédia televisiva, com uma montagem muito dinâmica, como em um filme de ação, principalmente nas cenas de discussão na cozinha e planos tão fechados que acentuam a claustrofobia do ambiente de trabalho. Os planos fechados já são padrão nas comédias, mas não com *closes* tão evidenciados. No episódio *Review (The Bear, T1E7)*, quando o restaurante recebe uma quantidade de pedidos que não pode cozinhar, por erro de Sydney, a montagem se torna frenética, e as vozes dos personagens se sobrepõem umas às outras, tornando a sensação de nervosismo ainda pior. Ou ainda, em *Braciole (The Bear, T1E8)*, no sonho de Carmen, como exemplificado na seção Estilo e Tom. Além disso, a narrativa entrelaça momentos cômicos com a tensão dramática, explorando um equilíbrio entre humor e melancolia.

Propõe-se aqui que séries de qualidade são aquelas que levam o espectador à reflexão, além de apresentar conteúdos plurais. No caso do gênero analisado, a comédia, as obras fazem isso também através do humor. Em *The Bear*, temos casos de piadas que levam à reflexão, configurando o humor de qualidade, como quando as crianças dormem por causa do alprazolam no ponche em *Dogs (The Bear, T1E4)*, o que direciona o telespectador a ponderar sobre os transtornos mentais na contemporaneidade, por causa da ansiedade patológica de Richie. Também existem outras piadas que servem apenas para o riso em um primeiro nível, derivado da mecanicidade ou quebra de fluidez, como explicou Bergson (2018). Um exemplo, no mesmo episódio, é quando Carmen e Richie brigam para saber se vão levar ou não a roupa de cachorro-quente gigante para a festa infantil. Ou seja, nem toda *gag* precisa ser sagaz. A piada que tem mais de uma camada de interpretação, o que acontece muitas vezes nas comédias tristes, é um quesito de qualidade, mas, além dessa característica, *The Bear* traz questões de oportunidade, ampliação do horizonte do público, quebra de estereótipos e originalidade/criatividade, a ressalva fica para a diversidade dos protagonistas, um caso que se repete nas demais obras.

### 4.3.3 *Barry*

No parâmetro oportunidade, *Barry* aborda temas contemporâneos como a busca de identidade e os desafios de reintegração de veteranos de guerra na sociedade civil e, com isso,

o transtorno de estresse pós-traumático, além, claro, dos traumas psicológicos e crises existenciais. Sobre o transtorno pós-traumático, a série apresenta várias vezes a depressão do protagonista por causa do que foi vivenciado na guerra, como no supracitado discurso que Barry faz para Cousineau no capítulo *Make Your Mark* (Barry, T1E1). Na também supracitada conversa que Barry tem com Fuches neste episódio piloto, vemos que há um problema de identidade, pois Fuches diz ao protagonista que ele parece o antigo Barry, antes de ter um propósito. Os traumas e crises são exemplificados em muitos momentos da temporada, como já exposto na análise do arco do personagem.

Na ampliação do horizonte do público, acompanha-se os debates sobre dualidade humana e a possibilidade de redenção através da arte. A dualidade é algo que já foi trabalhado, em que os personagens das séries analisadas não são nem totalmente maus, nem totalmente bons, e, no caso de Barry, uma pergunta pode ser feita pelos telespectadores: será que o protagonista pode ser diferente ou está condenado à violência? Durante a temporada, Barry enfrenta uma possibilidade de redenção e busca isso no teatro. Só que, mesmo querendo ser outra pessoa, não consegue se desvencilhar do seu passado e da natureza violenta, o que reflete o quanto uma guerra pode ser determinante na vida de uma pessoa, sobretudo ex-combatentes. Obviamente, isso não justifica os crimes que Barry comete, mas a obra mostra a crueldade que pode ser a mente de uma pessoa que passou por esse tipo de situação.

No quesito diversidade, a maior parte do elenco é branca e estadunidense, mas existe uma gama de personagens que não se enquadram nessa origem, como Goran, Hank, Cristobal e todos os capangas da máfia, seja chechena ou boliviana, ou ainda personagens negros, que não têm os arcos tão aprofundados, como Jermaine (Darrell Britt-Gibson), um aspirante a ator que participa da classe de teatro, trazendo uma dimensão sutil sobre como o campo artístico acolhe uma diversidade social e racial, mesmo que de maneira periférica. Desses, apenas o arco de NoHo Hank e Cristobal é aprofundado, e não é na primeira temporada. As classes sociais não são variadas; em geral, são representadas as classes média e média/alta. Um tipo de diversidade presente na obra é a de perspectivas morais, visto que, a todo momento, é proposto ao telespectador o questionamento de até onde vai o que é bom. Também existe diversidade linguística, pois muitas vezes é falado o russo ou espanhol pelos personagens. Há ainda a diversidade de gênero, pois Sally é uma das personagens principais, e a série aprofunda o seu arco, inclusive mostrando sua força como atriz, e a diversidade de orientação sexual sem estereótipos típicos das séries estadunidenses, através do arco de Hank.

Neste contexto, sobre os estereótipos, a obra começa com alguns personagens sendo tipificados, como em *The Bear*, mas depois essa dimensão é desconstruída. Cousineau é

apresentado inicialmente como o clássico ator fracassado narcisista, mas, aos poucos, revela-se um mentor interessado no crescimento de seus alunos, ainda que de maneira excêntrica. Barry, por sua vez, encarna o clichê do assassino frio em crise de consciência, mas a série desmonta essa premissa ao evidenciar que sua vontade de mudança não se sustenta diante da violência estruturante que busca defini-lo. Poderia-se pensar que NoHo Hank é um mafioso checheno severo e implacável, quando, na verdade, é gentil, amável e sensível. Já Goran poderia ser um solitário mafioso mal-humorado, mas é o pai presente na vida de uma adolescente e sua casa é um lugar em que acontece até festa do pijama. Sendo assim, os estereótipos são por vezes quebrados.

No parâmetro originalidade/criatividade, observa-se que a série busca romper não só as convenções presentes em comédias televisivas, como também as do gênero criminal, criando um tom tragicômico com ação e suspense. Um exemplo disso é no capítulo *Do Your Job* (Barry, T1E5), quando Barry e Taylor invadem o território dos bolivianos. Os dois ex-soldados estão armados, e o primeiro boliviano que encontram e matam estava com comida de gato na mão, quebrando as expectativas e gerando a comicidade, além de desconstruir o estereótipo do vilão. Depois, encontram os outros homens bolivianos reunidos assistindo a um clipe musical na televisão. A sequência a seguir é de um ágil tiroteio em que a violência se mistura com o absurdo, principalmente quando Taylor grita “Leeroy Jenkins” antes de ir para o centro do espaço. Nesse momento, Barry fica paralisado e não consegue avançar, então vemos o aspecto dos traumas no interior do personagem, além das dúvidas em relação à moralidade. Ele sonha que está conversando com seu filho e o disciplinando por ter batido em um colega de escola. Temos então a ação com uma marcada montagem, a violência da morte, a comicidade e a traumática tristeza em Barry. Piadas como as desta cena apontam para o humor de qualidade, pois nos fazem pensar sobre o estereótipo dos mafiosos e os desafios de reintegração de veteranos de guerra na sociedade civil.

Em suma, a primeira temporada de *Barry* produz uma relação entre violência, identidade e arte, articulando uma reflexão que se conecta com debates contemporâneos sobre saúde mental e reintegração social. A série mescla humor, melancolia e suspense de forma original, desafiando as expectativas de gênero e criando personagens complexos que questionam os limites da moralidade. Essas questões posicionam *Barry* como uma obra que amplia o horizonte do público, convidando o espectador a refletir sobre as ambivalências da natureza humana, além de estabelecer outros parâmetros da qualidade na tevê. Só que, mais uma vez, vemos o protagonismo dado ao homem branco de classe média ou média/alta.

#### 4.3.4 *Fleabag*

*Fleabag* surge em um contexto de crescente debate sobre questões relacionadas às mulheres, como independência, equidade no trabalho, violência e relações familiares, especialmente após o movimento #MeToo, que ganhou força a partir de 2017. A série aborda de maneira aberta e irreverente as experiências da protagonista lidando com o luto, o desejo, a culpa e a solidão, oferecendo uma perspectiva que se alinha ao interesse crescente por narrativas protagonizadas por mulheres complexas e imperfeitas.

Sobre a ampliação do horizonte do público, convida-se o telespectador a refletir sobre as dificuldades das relações familiares, a solidão e a pressão social sobre as mulheres. O uso constante da quebra da quarta parede funciona como uma ferramenta narrativa que estabelece um diálogo íntimo entre a protagonista e o público, tornando-o cúmplice e confidente de seus pensamentos íntimos. As tensões familiares podem ser exemplificadas em vários episódios, mas, no quinto e sexto episódio da primeira temporada temos o ápice do desconforto. A relação de *Fleabag* com o pai é ambivalente: há afeto, mas também ressentimento, principalmente pelo casamento com a madrinha. A solidão recorrente e verbalizada é contínua, mas *Fleabag* não permite que ela seja rompida, visto que não se deixa ser amada. Outra questão de ampliação do horizonte do público é a pressão social colocada sobre as mulheres para que sejam algo específico, às vezes até boas feministas, e esse é um dos desesperos de *Fleabag* na já citada conversa com o pai no final do primeiro episódio, em que ela diz que talvez não sirva para ser feminista. O autocontrole emocional das mulheres também é levado ao debate. No quarto episódio, há uma justaposição irônica entre o incentivo ao autocontrole feminino e a falta de controle masculino: enquanto *Fleabag* e Claire estão em um retiro do silêncio, exercendo atividades domésticas de forma opressiva, os homens estão em um retiro ao lado, gritando e colocando seus pensamentos para fora.

A obra não apresenta um elenco diverso etnicamente, pois os personagens são, em sua maioria, brancos. Além disso, eles não possuem corpos fora do padrão estético midiático, embora *Fleabag* não se mantenha sempre arrumada; ainda assim, ela é alta, magra e branca. Entretanto, a série explora a diversidade das experiências femininas através das personagens *Fleabag*, Claire, Boo e a madrinha. Já a relação entre *Fleabag* e o pai traz uma dimensão geracional, em que a dificuldade de comunicação reflete o embate entre diferentes formas de lidar com o luto e a intimidade. Dessa maneira, apesar de trazer perspectivas diferentes de mulheres e gerações, a série não aborda outros tipos de diversidade.

A série desconstrói o estereótipo da mulher idealizada ao apresentar uma protagonista que não busca agradar, mas que revela suas falhas e contradições. Fleabag é uma figura irônica, que desafia a expectativa de que personagens femininas devem ser sempre simpáticas. Há também a desconstrução da maternidade idealizada, através da figura da madrinha, e do homem controlado e insensível, através de Harry, que é um namorado vulnerável emocionalmente, todavia também estabelece uma dinâmica de controle passivo com a protagonista.

No parâmetro originalidade/criatividade, a direção e a fotografia privilegiam ângulos inusitados, que contribuem para a quebra de expectativas, criando um humor visual que complementa o tom irônico da série, além da sensação de espionagem ou de um olhar intrusivo, pois alguns enquadramentos parecem simular câmeras de segurança ou olhares de terceiros, reforçando a ideia de que Fleabag está sendo observada e julgada (pelos outros e por si mesma). A narrativa é fragmentada, com muitos *flashbacks*, expondo como a memória se impõe na experiência do luto. A obra também utiliza o humor como mecanismo para lidar com temas dolorosos, como luto e isolamento emocional, mantendo um equilíbrio entre comicidade e melancolia. Neste quesito, reverbera o humor de qualidade, pois as piadas ultrapassam a primeira camada de interpretação, como quando Fleabag diz no primeiro episódio, durante a palestra sobre feminismo, que ela e a irmã são péssimas feministas, não se enquadrando no movimento.

Em suma, a ficção seriada discute tensões familiares, como a relação ambivalente de Fleabag com o pai e sua solidão auto imposta, questiona o autocontrole emocional feminino e desconstrói estereótipos ao apresentar uma protagonista imperfeita e irônica. A direção usa ângulos inusitados que reforçam o humor visual e a sensação de vigilância; já o humor equilibra comicidade e melancolia, com piadas que vão além da interpretação imediata. Entretanto, mesmo que exista a exploração de diferentes experiências femininas, o elenco é pouco diversificado, e a maioria dos personagens segue um padrão estético midiático homogêneo.

#### **4.3.5 Entrelaçamentos no humor de qualidade**

Este último subitem do terceiro capítulo propõe uma reflexão que busca entrelaçar as análises realizadas, evidenciando como os parâmetros de qualidade delineados por Borges et al. (2022) se manifestam, tensionam e ressignificam de maneira singular em cada uma dessas produções. A escolha do termo “entrelaçamentos” visa justamente enfatizar o caráter processual, dinâmico e complexo dessas conexões. Assim, mais do que uma simples

comparação, trata-se aqui de evidenciar como os parâmetros de qualidade operam em movimento, atualizando-se a partir das especificidades de cada obra.

Pensando nas séries descritas, os parâmetros de qualidade são evidenciados, principalmente a oportunidade e a ampliação do horizonte do público. Apesar de todos os temas serem contemporâneos e suas discussões relevantes, eles são distintos e heterogêneos: enquanto uma série aborda a paternidade solo, outra trata da imigração, outra do luto, outra da instabilidade no trabalho, outra dos desafios de reintegração de veteranos de guerra na sociedade civil, entre outros. Mas todas abordam algo em comum: transtornos mentais e traumas psicológicos. Algumas dessas obras utilizam o contexto histórico como campo de oportunidade. *Fleabag* foi lançada em uma época em que havia um crescente debate sobre questões relacionadas às mulheres, principalmente após o fortalecimento do movimento #MeToo; já *Ted Lasso*, com tom mais positivo, foi lançada durante a pandemia mundial da Covid-19 e traz temas como empatia e resiliência, que dialogam com os anseios do público naquele período; *The Bear*, por sua vez, foi lançada logo após a pandemia e se refere à instabilidade no trabalho tão vivida durante aquele tempo.

No aspecto diversidade, em geral, as obras apresentam elencos heterogêneos, com exceção de *Louie* e *Fleabag*. Em *Louie*, as vozes de personagens negros e imigrantes aparecem em episódios específicos, e em *Fleabag* há pouquíssima diversidade étnica, visto que os personagens são, em sua maioria, brancos e com corpos que seguem o padrão estético midiático.

Já os estereótipos são poucos e desconstruídos com o tempo. Em *Ted Lasso*, *The Bear* e *Barry*, os personagens começam de forma tipificada, mas, com o passar dos episódios, suas camadas mais profundas são reveladas, dissipando os estereótipos iniciais. No quesito originalidade/criatividade, as obras experimentam com a linguagem audiovisual, desafiando convenções da comédia televisiva. Além da inovação estética, há também diversidade na aplicação do humor, seja pela tragicomédia, pela sagacidade, pelo absurdo ou pela sátira. No caso de *Shrinking*, há recorrência de clichês e arcos previsíveis, sendo, entre as séries analisadas, uma exceção.

Algo que não se pode deixar de apontar é que, ao comparar essas séries, percebe-se que os elencos podem até ser diversos, mas os protagonistas não. Em sua maioria, são homens brancos de classe média ou média alta, embora haja também protagonismo feminino. As exceções entre as séries analisadas são *Master of None* e *Ramy*, cujos protagonistas e atores não são estadunidenses. Em *The Chair*, a protagonista Ji-Yoon (interpretada por Sandra Oh) é estadunidense, embora de ascendência coreana; a atriz, por sua vez, é canadense. O que se observa é que os personagens coadjuvantes, ainda que importantes e com arcos emocionais

desenvolvidos em determinados momentos, são mais propensos a fugir do padrão estético midiático do que os protagonistas.

De qualquer forma, as comédias contemporâneas que possuem uma forte nuance de tristeza nos arcos dos personagens não apenas mobilizam os parâmetros de qualidade da mensagem audiovisual, conforme proposto por Borges et al. (2022), mas também os tensionam e ressignificam a partir da especificidade de seu humor. O que se observa é que esses parâmetros, oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, estereótipo e originalidade/criatividade, não operam apenas como critérios avaliativos, mas se articulam diretamente ao modo como o humor é produzido e experienciado nessas séries. Em outras palavras, o humor de qualidade, aqui entendido como aquele que ultrapassa a função cômica para provocar reflexão e engajamento crítico, é um dos aspectos que possibilita que tais produções sejam reconhecidas como programas de qualidade, constituindo-se como um marcador distintivo dessas obras.

Esse humor, entretanto, não é homogêneo, ele se caracteriza por uma ambivalência dramática, em que o riso e a melancolia, a ironia e o desconforto, a leveza e a densidade emocional coexistem e se retroalimentam. Esse traço distintivo é fundamental para compreender a especificidade das comédias tristes como um fenômeno que, ao mesmo tempo, insere-se no campo da comédia e rompe com ele.

Assim, o humor de qualidade que emerge nessas produções não apenas satisfaz os parâmetros metodológicos, mas os atualiza a partir de sua própria gramática narrativa e estética. A oportunidade, por exemplo, não se restringe ao tratamento de temas em voga, mas se manifesta na escolha de abordar questões socialmente relevantes, como saúde mental, crises afetivas e identidades subalternizadas, por meio de uma chave humorística que evita o sarcasmo superficial e aposta numa ironia compassiva e vulnerabilidade sincera.

De modo semelhante, a ampliação do horizonte do público leva o espectador para habitar zonas de desconforto emocional e refletir sobre aspectos da experiência humana frequentemente silenciados na comédia convencional. A diversidade, nesse contexto, se expressa na multiplicidade de vozes e perspectivas narrativas que se afirmam nessas tramas, quebrando estereótipos ao mesmo tempo em que, por vezes, os tensionam e os reinscrevem de modo crítico. A desconstrução ou a problematização de estereótipos, por sua vez, se associa diretamente à proposta de um humor que não visa apenas entreter, mas provocar deslocamentos no olhar e na sensibilidade do espectador, funcionando como um instrumento de crítica social e cultural.

Por fim, a originalidade e a criatividade dessas obras se evidenciam justamente na fusão entre elementos tradicionalmente dissociados, o riso e o trágico, o banal e o sublime, o cotidiano e o absurdo, que resulta em formas narrativas inovadoras e complexas, capazes de subverter as expectativas de um público habituado às fórmulas mais convencionais da comédia televisiva. Assim, o humor de qualidade constitui-se também como um critério de qualidade televisiva, sendo indissociável dos parâmetros metodológicos analisados.

Nesse sentido, a qualidade nas comédias tristes não é uma camada que se adiciona posteriormente ao humor, mas emerge precisamente da maneira como essas produções reconfiguram o fazer humorístico, elevando-o a um dispositivo de distinção simbólica e de engajamento crítico. Trata-se, portanto, de compreender que, no caso específico dessas obras, qualidade e humor não são categorias dissociadas, mas mutuamente constitutivas: a qualidade se realiza através do humor, e este, por sua vez, adquire uma complexidade e uma profundidade que o afasta de funções escapistas.

Assim, definir uma comédia triste como um programa de qualidade implica reconhecer que ela mobiliza, de forma singular, os parâmetros metodológicos analisados, mas sobretudo que ela o faz através de uma proposta estética e narrativa que coloca o humor a serviço da reflexão e da crítica social, promovendo experiências que desafiam tanto as convenções do gênero quanto as expectativas do público. Essa especificidade explica por que tais obras alcançaram não apenas reconhecimento crítico e consagração mercadológica, mas também uma posição de destaque no circuito de prestígio televisivo contemporâneo.

Caminhando para o fim da tese, no capítulo a seguir será discutido o gênero televisivo, a complexidade narrativa, a tragicomédia e, por fim, como esse fenômeno contemporâneo nas comédias se apresenta no contexto brasileiro.

## 5 TESSITURAS CONCEITUAIS

Este capítulo final propõe-se a expandir e aprofundar as reflexões desenvolvidas ao longo da tese, promovendo uma síntese analítica que articula as principais categorias mobilizadas na análise do fenômeno das comédias tristes. Sua relevância está em sistematizar a discussão construída a partir das análises empreendidas, colocando-as em diálogo com três eixos fundamentais: o gênero televisivo, a complexidade narrativa e o hibridismo da linguagem. O objetivo específico que orienta esta etapa consiste em discutir como esses elementos operam, de modo interdependente, para a compreensão dos aspectos sociais, estéticos e culturais que circundam tais obras, iluminando as transformações contemporâneas da ficção televisiva.

A escolha do termo “tessituras conceituais” como título deste capítulo sugere a ideia de um entrelaçamento cuidadoso e processual de diferentes fios teóricos e analíticos. Assim como uma tessitura envolve múltiplos fios que, ao se cruzarem, produzem uma estrutura coesa e significativa, aqui os conceitos de gênero, complexidade e hibridismo são tecidos em conjunto, formando uma trama interpretativa que busca dar conta da singularidade das comédias tristes no panorama audiovisual contemporâneo. Trata-se, portanto, de enfatizar que não se pretende apresentar categorias estanques ou conclusivas, mas, antes, evidenciar como esses elementos se conectam e se reforçam mutuamente, compondo um campo dinâmico e aberto de análise.

Neste sentido, este capítulo visa demonstrar como as comédias tristes não apenas se constituem como formas híbridas e complexas no âmbito da televisão, mas também como objetos que catalisam transformações significativas nos modos de narrar, representar e compreender o social, tensionando fronteiras tradicionais entre gêneros e provocando deslocamentos na própria concepção de qualidade televisiva. Assim, a tessitura conceitual aqui proposta é, ao mesmo tempo, uma síntese do percurso analítico realizado e uma abertura para novas possibilidades de reflexão sobre o fenômeno investigado.

### 5.1 GÊNERO TELEVISIVO

Este capítulo final objetiva discutir o gênero televisivo, a complexidade narrativa e o hibridismo da linguagem nas comédias tristes, visando à compreensão dos aspectos sociais que circundam tais obras. Com a análise já encaminhada, uma pergunta pode ser facilmente feita: esta tese não é, afinal, uma questão sobre gênero televisivo? Para responder, é preciso discutir sobre o que é um gênero televisivo.

A origem do termo “gênero” vem do latim *genus*, que significa grupo, família ou tipo. Sendo assim, refere-se a uma comunidade com características similares. No campo das Letras, o termo remete a características temáticas e formais de um determinado texto, que podem ser replicadas em outros. Bakhtin (1997) estuda os gêneros do discurso e propõe questões linguísticas para pensar o termo. O autor sugere que as esferas da atividade humana utilizam a língua, por isso existem modos de atuação tão variados. A língua opera por enunciados (escritos, orais, gestuais, audiovisuais, entre outros), que são únicos, refletem as condições humanas em que foram criados e para as quais foram destinados, e se manifestam através do conteúdo temático, estilo e construção composicional. Cada esfera de utilização da língua possui seus “tipos relativamente estáveis de enunciados” (Bakhtin, 1997, p. 250); essa é a definição de gênero do discurso.

Os gêneros são muitos, pois a variedade de atividades humanas também é vasta e cresce a cada dia. Bakhtin (1997) utiliza o termo “infinitas” para se referir a tais atividades. Ao mencionar “relativamente estáveis”, o autor indica que, apesar da ideia de estrutura ser relevante, as próprias escolas que fundamentam os conceitos de forma e estrutura narrativa — o Formalismo e o Estruturalismo — sugerem que, à medida que se afirma algo, é necessário deixar pontos-chave para reformulação com o tempo. Nesse contexto, ele cita alguns exemplos: os diálogos cotidianos, as cartas, manifestações científicas, entre outros.

Todo enunciado possui estilo individual e quando o enunciado é linguístico ou funcional pertence a um gênero, que participa de alguma esfera da atividade humana.

Uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico (Bakhtin, 1997, p. 255).

Sendo assim, o gênero é uma unidade de base. Ele se desfaz e se reorganiza a partir de mudanças de forma, estilo e tema. No caso da tevê, os enunciados podem corresponder a uma reportagem, um comercial, uma *tag*, um *teaser*, vinheta, um episódio completo, entre outros. Logo, uma obra produzida em uma esfera de atividades singular, com códigos próprios, organizados a partir de certas regras, formam os gêneros.

Com tecnologias recentes, os gêneros se tornam cada vez mais anárquicos e inacabados. Segundo Irene Machado (2001), a desorganização dos gêneros exige ordem ou métodos de compreensão. Os gêneros não desaparecem; modificam-se com o tempo, e as novas formas de interação entre humanos os tornam cada vez mais mutáveis. É ilusório dizer que um texto

literário, arte expressa pela escrita, com origens há séculos, não participe de algum gênero audiovisual contemporâneo. Será mesmo que um sistema inteiro de comunicação não seria influenciado pela literatura? Até os pontos de virada em narrativas televisivas são exemplos de derivações de sintagmas literários.

Os gêneros são, assim, instrumentos para o conhecimento das construções comunicativas que se servem de sistemas específicos de linguagem que não se limitam ao sistema verbal, mas, pelo contrário, implicam algum tipo de mediação. Nesse sentido, conhecer as propriedades discursivas que se manifestam em termos de gêneros é conhecer as linguagens dos sistemas comunicativos em sua transformação (Irene Machado, 2001, p. 6).

Na concepção de Irene Machado (2001), observa-se duas questões curiosas. A primeira é a da mediação na construção dos gêneros. Ela analisa produtos midiáticos e, por isso, leva em consideração as interações disponíveis no cotidiano, online ou não, e o quanto os atos comunicacionais ali presentes podem remodelar o gênero do produto. A segunda diz respeito ao entendimento sobre as linguagens dos sistemas comunicativos em transformação. À medida que as culturas se organizam de novas maneiras, outros fenômenos comunicacionais surgem e, com isso, novos gêneros.

A autora também observa o quanto a dinâmica das narrativas sofreu transformações ao longo do tempo. O gênero "narrativa" é associado ao deslocamento de personagens e à convocação para alguma espécie de mudança, o que atrai mais espectadores, tornando-se o gênero que mais recebeu modificações: mitos, lendas, folhetins, romances, notícias jornalísticas, propagandas, música, histórias em quadrinhos, entre outros. Contudo, a palavra é dúbia. *Narrativa* pode significar um gênero ou um modo de contar uma história. No gênero televisivo, pode-se encontrar vários tipos de narrativas ou, na narrativa televisiva, muitos gêneros. Concordo com Machado (2005) neste ponto: a narrativa seriada pode ser compreendida como um gênero amplo na televisão, no qual estão inseridas as ficções — cada uma com seu(s) gênero(s) específico(s).

Sobre gênero na televisão, Vicente (2020) propõe que este é uma:

[...] forma de reconhecer os produtos televisivos como articuladores de uma força modeladora e estruturante das competências midiáticas, por meio da qual se pode compreender e analisar os jogos de repetições, imitações e empréstimos das configurações dos produtos. (Vicente, 2020, p. 221).

Tem-se então combinações que auxiliam a grade produtiva, de circulação e recepção para reconhecer os modos operacionais dos programas, promovendo conhecimento para entender as repetições, imitações e empréstimos que tais gêneros fazem de outras formas de obras de arte. Neste contexto, gêneros televisivos são como as formas e conteúdos operam e referenciam outras obras, eles aglutinam e estabilizam uma forma de linguagem.

No livro *Compreender a Televisão*, de Jost (2007), existe uma abordagem comercial em relação aos gêneros. Ao serem lançados, os programas televisivos são atrelados a uma campanha de marketing que os rotula; isso auxilia os espectadores e futuros fãs a se identificarem com o gênero. Também existem interesses jurídicos e econômicos visados pela imprensa e pelas emissoras na divulgação. O gênero vai além disso — tem um sentido cultural que aponta para modos narrativos, progresso cognitivo e desenvolvimento de obras. Mas, em nível mercadológico, essas são as questões mais relevantes. Segundo Jost (2007, p. 60), as “[...] etiquetas vão satisfazer essa incoercível necessidade do espírito humano de tornar conhecido o desconhecido [...]”. O autor menciona “mundos” nos quais os gêneros poderiam encontrar morada, são eles: real, fictício e lúdico<sup>99</sup>.

Outra questão para Jost (2007) é o tom das emissões, mencionado anteriormente ao se referir ao texto de Duarte (2004; 2007; 2008). O tom pode estar presente em qualquer gênero. Pode haver um telejornal com tom formal, como o *Jornal Nacional* (TV Globo, 1969–Presente), ou com tom cômico, como o *Furo MTV* (MTV Brasil, 2009–2013). Ambos pertencem ao mundo real, ao gênero telejornal ou telerrealidade, apesar de o segundo apresentar abordagens ficcionais ocasionalmente, mas, ainda assim, o tom os coloca em extremos opostos dentro do mesmo gênero. Jost sugere que o tom é “[...] o que seguidamente distingue as ficções das diferentes emissoras” (Jost, 2007, p. 66).

É interessante perceber que os canais de vídeo sob demanda seguem um perfil narrativo próprio, e isso concerne aos gêneros e aos tons das obras, até porque esses serviços estão focando no trabalho com públicos de nicho. Exemplos: o Globoplay investe nos produtos de maior alcance da TV Globo — como as telenovelas — e em alguns originais, como a dramédia *Eu, a Vó e a Boi* (Globoplay, 2019), que utiliza os tons de comédia já caricatos da TV Globo (Oliveira; Caldeira, 2022). Ademais, tem licenciado para seu catálogo algumas obras de outros países, como *The Good Doctor* (ABC, 2017–2024) e *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017–2025).

---

<sup>99</sup> O real seria o mundo televisionado com mínima edição. O conceito de real já foi amplamente debatido, e sabe-se que a “realidade” audiovisual não é absoluta, pois envolve perspectivas e modos de vida. Já o mundo fictício recorre à ficção, enquanto o mundo lúdico remonta às ilusões dos jogos, transformando o telespectador em jogador e situando-se entre realidade e ficção.

A HBO Max é conhecida pelo padrão estético, cinemático e narrativo de alto teor, sendo especializada em obras densas, carregadas de camadas de significados e com personagens complexos. A Disney+ mantém um estilo voltado para a família, sem violências explícitas. O Mubi foca em filmes antigos, experimentais, alternativos e independentes. O Prime Video é uma ampliação dos serviços da Amazon e busca atingir um público jovem-adulto com poder aquisitivo, já que a plataforma vem integrada ao modelo premium da empresa. Os produtos ficcionais mais premiados são séries com um tom cômico e reflexivo, o que agrada jovens adultos, como *Fleabag* e *The Marvelous Mrs. Maisel*. Já a Netflix, pioneira nos serviços de vídeo sob demanda, iniciou sua trajetória com produtos audiovisuais de grandes investimentos; entretanto, para vender assinaturas mundialmente, optou por obras com cunho melodramático e de fácil reconhecimento pelo público, como *La Casa de Papel* (Antena 3 [2017], Netflix [2019–2021]). Ainda na perspectiva comercial do gênero televisivo, Jost (2007) apresenta os interesses jurídicos e econômicos: obrigações em relação ao caderno de encargos, categorização e auxílios à produção.

Na perspectiva de Machado (2001; 2005), o texto de Bakhtin é o que consegue trazer concepções mais abrangentes para o cenário atual, apesar de o autor russo não ter mencionado o cinema ou a televisão. Segundo Machado (2001), cada vinheta, *tag*, bloco de um capítulo de novela, episódio ou até mesmo um programa pode ser considerado um enunciado. Esses enunciados refletem condições específicas das esferas humanas — relacionais, intencionalidades políticas, econômicas — que os roteirizaram, produziram, montaram e editaram. Suas organizações de maneira relativamente estável, com códigos interpretados por produtores e receptores, formam os gêneros televisivos. Nas palavras de Machado (2005, p. 144), gêneros televisivos são “[...] modos de trabalhar a matéria televisual”. Os gêneros são incontáveis; desaparecem e reaparecem algumas vezes, alguns imperam mais em determinada região do que outros, e alguns se subdividem.

Dessa forma, Machado (2005) não se propõe a classificar todos os gêneros televisivos, apesar de reconhecer a importância de percebê-los, mas busca dividi-los em seis grandes grupos: 1. As formas fundadas no diálogo; 2. Poesia visual; 3. Telejornal; 4. Transmissão ao vivo; 5. Videoclipe; e 6. Narrativas seriadas.

O gênero televisivo tem, em suas premissas, a serialidade e a repetição. De acordo com Machado (1999), existem várias explicações que levaram a TV a adotar a serialidade como estrutura básica. A televisão carrega um cunho industrial que outros ramos já possuíam, como a indústria automobilística, e como precisava preencher uma carga horária elevada, ininterrupta e diária, a replicação era o método mais rentável para isso. O modelo de serialização no

audiovisual começou no cinema com as sessões *nickelodeon*, que consistiam em filmes curtos exibidos para um público com menos poder aquisitivo, que assistia em pé ou sentado em bancos de madeira desconfortáveis. Como eram várias exibições seguidas, havia uma espécie de serialização. Entretanto, a industrialização das obras audiovisuais seriadas se fortaleceu na televisão. A montagem na TV aberta também era diferenciada e pode ser pensada em três níveis: uma montagem interna dos programas, feita pelos produtores e editores; uma montagem de macroestrutura, com *breaks* comerciais; e uma montagem do telespectador, já que a TV aberta é um meio dispersivo por natureza.

A repetição não é necessariamente uma redundância, pode acontecer, mas nem sempre. Em um primeiro momento, a repetição é útil para as distrações que acompanham a televisão em sua forma *broadcasting*: “[...] a televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano [...]” (Machado, 2001, p. 87). Em um segundo momento, a repetição dos sintagmas de enunciados no programa televisivo, em qualquer tipo de distribuição, inclusive no *streaming*, é interessante como princípio organizativo dos sistemas poéticos, como as “olhadelas” que *Fleabag* direciona à câmera. Na série, trata-se de uma repetição, mas, se comparada a outras produções, é uma inovação.

Inovações surgem a partir de repetições (Calabrese, 1984; Eco, 1989), seja em programas que seguem os mesmos padrões de personagens, esquemas narrativos, ou ainda, como no caso mencionado de *Fleabag*, no uso de recursos específicos que ganham nova função. As repetições e inovações em determinado contexto também podem fazer parte da criação de um gênero. Este seria “[...] um fenômeno que se define na dialética entre repetição e inovação, entre prescrição e transgressão, entre continuidades (tradição) e rupturas” (Fechine, 2001, p. 16). Em um constante movimento entre formas, na repetição e na inovação de organizações, gêneros nascem e também são esquecidos.

Além da abordagem textual e comercial, os estudos sobre gênero televisivo também o apresentam como uma categoria cultural. Esta é a insistência de Mittell (2001; 2004) e Gomes (2011). Mittell (2001) propõe o conceito de gênero como “[...] agrupamentos categóricos de processos discursivos que cortam textos por meio de suas interações culturais com indústrias, audiências e contextos mais amplos” (Mittell, 2001, p. 12)<sup>100</sup>. A visão de Mittell (2001) se

---

<sup>100</sup> Original em inglês. Tradução livre: [...] genres are categorical clusters of discursive processes that transect texts via their cultural interactions with industries, audiences, and broader contexts.

aproxima da proposta de Jost (2007) em âmbito comercial, visto que a indústria se utiliza das denominações genéricas para agendamento midiático.

Mittell (2001) defende que a classificação em gênero é necessária, mas seu ponto principal não é este, e sim a perspectiva do contexto que forma o gênero. Segundo o autor, existem quatro modos de análise dos gêneros televisivos. O primeiro é uma análise textual, em que o gênero aparece como componente do texto e se observam quais elementos e mecanismos constituem a sua essência. O segundo é a análise interpretativa, que explora os significados textuais dos gêneros em circunstâncias sociais mais abrangentes. O terceiro é uma análise histórica, com o objetivo de enfatizar a dinâmica evolutiva dos gêneros. E, por fim, a quarta diz respeito às circunstâncias culturais que atravessam os gêneros televisivos. Não se trata de definir qual seria o melhor modo de análise, mas de compreender que, para se chegar a qualquer uma dessas abordagens, é fundamental entender o contexto cultural em que o possível gênero está inserido.

A visão de Fachine (2001) se baseia em Machado (2001; 2005) e Bakhtin (1997) para conduzir uma discussão sobre os gêneros como unidades estéticas e culturais, dialogando com a proposta de Mittell (2001; 2004). De acordo com a autora, os gêneros são “[...] formas discursivas prototípicas, definidas a partir de determinadas propriedades semânticas e sintáticas de uma dada linguagem, tecidas e reconhecíveis em função de fatores históricos e socioculturais” (Fachine, 2001, p. 16).

Já Gomes (2011) busca entender o gênero dentro do mapa das mediações, a partir do que propôs Jesús Martín-Barbero. Essa é uma chave importante para refletir sobre o tipo de comédia analisado aqui enquanto categoria cultural, pois a relação entre televisão e cultura está no centro da discussão.

Essa ideia é relevante para esta tese porque permite compreender as comédias tristes como uma categoria cultural enredada nas transformações contemporâneas da televisão e das sensibilidades sociais. Ao conceber o gênero como uma mediação, tal como propõe Jesús Martín-Barbero e é retomado por Gomes (2011), desloca-se o foco da análise da identificação de convenções formais para a compreensão de como tais produtos dialogam com processos culturais mais amplos, como as mudanças nas relações de gênero televisivo, as novas formas de sociabilidade e a valorização crescente de narrativas que articulam humor e sofrimento. Assim, pensar o gênero como mediação permite situar as comédias tristes no cruzamento entre as práticas da indústria televisiva, as demandas do público e as mutações nas maneiras de representar e elaborar o social, compreendendo-as como respostas culturalmente situadas a essas dinâmicas. É justamente essa concepção que sustenta a análise proposta nesta tese,

permitindo identificar, nas comédias tristes, não apenas uma inovação estética, mas um fenômeno cultural que traduz e negocia tensões contemporâneas sobre identidade e formas de vida.

Na perspectiva de Gomes (2011), o gênero é um processo de construção de significado que emerge da interação entre diversas práticas, incluindo as criativas, econômicas, sociais, tecnológicas, institucionais, industriais e interpretativas. Nesse sentido, o gênero não se define apenas pelos elementos internos das obras, mas também pela familiaridade do público com ele e pelos fatores de distribuição. Assim, pode-se enxergar o tipo de comédia em análise também como uma estratégia de comunicação e interação com o telespectador. No entanto, essa estratégia não está presente apenas no próprio produto, no discurso de distinção e nos modos de distribuição, mas também é questionada pelos telespectadores, que possuem um entendimento sobre as características do gênero cômico televisivo e o contexto cultural que o influencia.

Em outra oportunidade, foi possível analisar a experiência estética dos telespectadores com a exibição da segunda temporada de *The Bear* (Oliveira; Sigiliano; Borges, 2024), em que se constatou que o público possui um repertório midiático de comédia televisiva e sentiram estranhamento diante da tristeza e dramaticidade da série estadunidense. Também trouxeram à tona o debate sobre como o mercado da TV paga (nesse caso, o *streaming*) busca se distanciar da televisão aberta por meio de novos temas, narrativas e estéticas trabalhadas nas comédias.

Um termo usado pela crítica e pelos fãs para se referir a um tipo de comédia muito próxima dos objetos analisados aqui é *sadcom*, como já exposto no primeiro capítulo. Na academia, o termo também aparece, e os textos buscam discutir as temáticas presentes nas ficções e a forma das obras, sendo a maior parte das análises voltada para a série *BoJack Horseman*, que também é uma comédia contemporânea com arcos de tristeza profundos. Sánchez Saura (2019) propõe que o estado de “pós-modernidade” traz a hegemonia dos produtos audiovisuais consumidos e, desde 2008, alguns desses produtos passam a questionar a superficialidade das pessoas a partir de uma nova visão criativa. O autor analisa as obras *Os Simpsons* (FOX, 1989–Presente) e *BoJack Horseman*, e sugere que, na comédia contemporânea, ou seja, em *BoJack*, os personagens buscam corrigir o que há de errado em suas vidas, diferente da sociedade sem saída retratada em *Os Simpsons*.

A tese de Rudzińska (2021) se dedica às questões sociais ilustradas em *BoJack Horseman*, como saúde mental, abuso de drogas, direito das mulheres, desigualdade de gênero, assédio, guerra, acesso a armas de fogo, política, uso de mídias sociais, entre outros, e às formas como a ficção utiliza recursos como a ironia, a sátira e o absurdo para promover crítica social.

Por sua vez, a pesquisa de Sawallisch (2021) trabalha com as conexões entre humor e tragédia na quinta temporada de *BoJack Horseman*, que apresenta temas relacionados ao movimento #MeToo. De acordo com Sawallisch (2021), essa temporada cristaliza o que pode-se chamar de *sadcom*, pois “[...] combina o estilo de assinatura do programa, que contém elementos de humor alegre, bobo, desajeitado, assustador ou mórbido, com negociações 'sérias' de assédio sexual, sexismo, desigualdade e os papéis das mulheres na indústria do entretenimento” (Sawallisch, 2021, p. 1)<sup>101</sup>. Por fim, o trabalho de Hess (2021) analisa o uso de elementos de constrangimento na ficção seriada *Flowers* (Channel 4, Seeso, 2016-2018) para questionar as normas sociais da pessoa típica mentalmente em relação à pessoa com sofrimento psíquico, além de trazer estudos sobre o humor e a *cringe comedy*. Segundo a autora, *Flowers* utiliza uma narrativa auto reflexiva a fim de chamar atenção para a construção cultural do transtorno mental.

Os termos “*sadcom*” ou “comédia triste” trazem a mesma proposta e são usados aqui apenas para indicar que há uma diferença em algumas comédias contemporâneas em relação às demais. No que se refere à forma, já foram explicitadas as diferenças em relação às outras comédias. O contexto de criação de cada obra é único: algumas foram produzidas depois da pandemia mundial da Covid-19, outras durante, outras antes; enfim, todas carregam a questão debatida da distinção como importante para se destacar no mercado contemporâneo.

As premiações seguem uma linha dual de padronização de gêneros: comédia ou drama. Nos aplicativos em que as obras são disponibilizadas, a produção confirma a marcação “comédia”, mesmo que ao lado estejam outros gêneros. Por exemplo, *Fleabag* é disponibilizada no Prime Video apenas como “comédia”; *Ted Lasso* e *Shrinking*, no Apple TV+, também aparecem apenas como “comédia”; já *Barry* surge no Max como “comédia” e “crime”; *Master of None* é marcada como “comédia”, “drama” e “EUA”; *Dead to Me* também como “comédia”, “drama” e “EUA” — invertendo apenas a posição entre comédia e drama; *The Bear* é categorizada como “drama” e “comédia”; entre outros exemplos. Ou seja, tanto a produção quanto as premiações não aceitam nomenclaturas híbridas nos gêneros, como o termo “dramédia”, amplamente utilizado pelos telespectadores há décadas. Todavia, como mencionado, há uma clara desconfiança dos espectadores, fãs e críticos televisivos sobre a

---

<sup>101</sup> Original em inglês. Tradução livre: [...] combines the show’s signature style, which contains elements of lighthearted, silly, awkward, cringe, or morbid humor, with “serious” negotiations of sexual harassment, sexism, inequality, and the roles of women in the entertainment industry.

narrativa e estética dessas obras, isso é evidenciado nos textos acadêmicos mencionados, em *sites* especializados e nas mídias sociais, como propõem Oliveira, Sigiliano e Borges (2024).

Diante do percurso analítico empreendido, é possível afirmar que a comédia triste se configura como um subgênero da comédia, justamente porque apresenta um conjunto de características distintivas que a singularizam dentro do espectro mais amplo do gênero cômico. Mais do que uma simples variação temática ou estilística, o que a delimita como subgênero é, sobretudo, a especificidade do tom com que constrói suas narrativas. Como propõe Jost (2003), retomado por Duarte (2004; 2007; 2008), o tom é um dos elementos centrais na definição dos subgêneros televisivos, pois orienta a interpretação do espectador ao conferir inflexões particulares à realidade representada, seja de forma séria, humorística, irônica, entre outras. Assim, o tom constitui a “promessa” feita ao espectador, que se expressa na nomeação e na experiência do subgênero.

No caso da comédia triste, o tom é fundamentalmente ambivalente: ao mesmo tempo em que mobiliza recursos humorísticos, como o uso de situações cotidianas, o foco em personagens ordinários e a presença da piada como linguagem fundamental, recusa a leveza típica da comédia tradicional, incorporando inflexões profundas, melancólicas e existencialistas. Essa ambivalência tonal não é um traço acidental, mas um elemento que estrutura a proposta narrativa dessas produções, orientando o espectador para uma experiência simultaneamente cômica e reflexiva.

Entre as características distintivas que a consolidam como subgênero, destacam-se: a centralidade de personagens emocionalmente traumatizados e socialmente deslocados; a tematização de experiências como o luto, a depressão, a crise de pânico, a solidão, o fracasso e a crise identitária; a valorização de estruturas narrativas híbridas e complexas, que rompem com as *sitcoms* tradicionais; e, ainda, a presença marcante do *showrunner* como figura autoral, frequentemente imprimindo à obra uma dimensão semi-autobiográfica.

Assim, propor a comédia triste como um subgênero não implica uma rigidez classificatória, mas, antes, reconhece sua posição dentro de uma lógica de diferenciação interna ao gênero da comédia, inserida em um contexto sociocultural específico, sendo direcionada a um público de nicho, e sustentada pela especificidade do tom e pela reconfiguração das convenções narrativas e estilísticas que tradicionalmente delimitam o gênero cômico. A partir dessa perspectiva, a comédia triste exemplifica como a televisão contemporânea amplia as fronteiras dos gêneros, instaurando novas tessituras narrativas e estéticas que respondem às transformações culturais e industriais do audiovisual.

## 5.2 INFLUÊNCIA TRAGICÔMICA

Seria equivocado discutir sobre a nuance de tristeza nas comédias seriadas contemporâneas e não buscar entender as bases da tragicomédia, que é o que se busca fazer nesta seção. E, antes de compreender a tragicomédia, é preciso fazer um breve resumo dos três tipos clássicos de comédias gregas: antiga, média e nova (*néa*).

A comédia antiga se dividia em dois âmbitos: o *kômos* e a farsa, sendo o *kômos* oriundo da famosa comédia ática, por meio de Aristófanos, e a farsa advinda da comédia dórica. A palavra comédia provém do grego *komodía* (κωμῳδία), ou seja, o canto de um grupo de foliões, em que *kômos* é uma procissão jocosa, *oidé* o canto, e posteriormente o sufixo *ía*.

Aristófanos foi o grande dramaturgo da comédia antiga. Em suas obras, observa-se a sátira aos abusos introduzidos nos sistemas de governo da época, não necessariamente aos próprios sistemas. Ele defendia a paz, uma vida alegre e farta para todos. É perceptível, assim, o poder de crítica das comédias: “Aristófanos foi indubitavelmente um intérprete no teatro daquilo que se pensava e não se dizia, ou se dizia em voz baixa na *Ágora*, porque não tinha a coragem de dizê-lo em voz alta nas tribunas” (Brandão, 1999, p. 77). Em 386 a.C., Aristófanos faleceu, dando início à era da comédia média, seguida da comédia nova (*néa*).

Após a Guerra do Peloponeso e o governo dos Trinta Tiranos, a democracia foi restabelecida, trazendo uma nova proposta cômica. A comédia média retirou o coro dos espetáculos e voltou-se para a mitologia e a paródia. Já a comédia nova passou a enfatizar a família e o amor, substituindo o ideal patriótico pelo ideal familiar. Com o desinteresse dos cidadãos pela *pólis* no pós-guerra, a *néa* focou nos costumes e condições sociais, excluindo das narrativas os elementos fantasiosos.

A comédia nova adotou um tom burguês ao retratar a vida privada e os desafios do amor entre casais socialmente desiguais ou com temperamentos opostos. Menandro foi seu principal representante, utilizando uma linguagem cotidiana e moderada. O herói da comédia nova passou a ter um cúmplice e combinava traços caricaturais (como o soldado fanfarrão e o bobo) com características individuais. A ação cômica girava em torno de sua falha, que provocava o riso sem causar danos a terceiros. Foi nesse período que se iniciaram os primeiros ensaios do gênero tragicômico (Brandão, 1999). Nas comédias tristes, consegue-se perceber a influência de tal comédia, pois são trabalhados temas como o amor e as relações interpessoais. Nas comédias analisadas, os relacionamentos são mais relevantes do que o ambiente em que se está inserido ou a ação dramática ao redor.

A tragicomédia é um gênero de ambivalência dramática, influenciado principalmente pela comédia nova, que associa características típicas da comédia e da tragédia, mesclando os opostos e criando um gênero singular. Como já exposto, no teatro grego a tragédia e a comédia eram gêneros bem definidos e desempenhavam funções distintas. A tragédia explorava o destino, a moralidade e os dilemas humanos por meio de personagens nobres, enquanto a comédia focava no cotidiano e representava pessoas de classe baixa, como propõe Aristóteles (2018, p. 43, v. 31), em *Poética*, com original lançado por volta de 335 a.C.: “a comédia é, como dissemos, a imitação de homens mais vis, mas não em relação a qualquer vício, mas em relação à parte do feio que é o risível”. Entretanto, havia espaços intermediários entre esses dois pólos. Um exemplo eram os dramas satíricos, que ofereciam um tom mais leve ao final das apresentações.

Foi no teatro romano que a fusão entre tragédia e comédia se tornou mais evidente. Os comediógrafos latinos, como Terêncio e Plauto, atuaram como tradutores e adaptadores de peças gregas ligadas à comédia nova, mas também buscaram inovar e se distanciar do modelo grego. Terêncio, de estilo mais refinado e sóbrio, priorizava a caracterização dos personagens e provocava sorrisos sutis. Já Plauto explorava um humor mais popular e expansivo, com camadas cômicas que iam do trocadilho à farsa, levando muitas vezes à gargalhada. Em ambos, percebe-se um esforço para imprimir originalidade ao gênero cômico (Cardoso, 2008).

Plauto (c. 230 a.C. – 180 a.C.) foi especialmente importante para a história da tragicomédia. Ele não foi o primeiro a escrever uma peça assim, nem o primeiro a utilizar o termo, mas, devido à sua fama e inovação, é o nome mais associado ao gênero. Seu trabalho foi inspiração para renomados dramaturgos, como Shakespeare e Molière. Em *Anfitrião*, com data original de 194 a.C., Plauto (2020) cristaliza o que seria o gênero tragicômico antes de suas muitas variações ao longo do tempo e em diferentes culturas.

*Anfitrião* é uma das primeiras e mais conhecidas peças transmitidas com essa abordagem, chegando a empregar o próprio termo tragicomédia. A estrutura da peça e sua organização seguem os moldes da comédia nova, no entanto, o discurso dos personagens se distancia do tom habitual de uma comédia, assumindo, em diversos momentos, uma seriedade inesperada, sem perder as características cômicas já conhecidas nas peças do autor, as ações movimentadas, as cenas de pancadaria, confusões, *quiproquós*, entre outras (Cardoso, 2008).

Com a ascensão social da burguesia no século XVIII, Denis Diderot apresenta, na literatura, um gênero próximo ao tragicômico, que aborda o contexto familiar e privado e, mais tarde, ficou conhecido como drama burguês (Mazoti, 2016). As cenas que representavam a vida privada, muito presentes na comédia nova, foram exploradas nesse drama, no melodrama e,

posteriormente, consagradas nas telenovelas. No século XIX, tem-se o drama moderno, em que o personagem apresenta como marcas principais o isolamento, a regressão e a crise existencial (Szondi, 2011). Esses gêneros dialogam diretamente com a tragicomédia de Plauto e outros dramaturgos supracitados.

No século XX, a tragicomédia encontrou nova força no cinema e na televisão, com o desenvolvimento de narrativas que desafiavam a separação rígida entre os gêneros. O teatro do absurdo, com autores como Samuel Beckett e Eugène Ionesco, trouxe um humor melancólico e existencial, preparando o terreno para a emergência das comédias com personagens complexos na cultura contemporânea.

A noção de comédia triste, tal como delineada na tese, não se limita a uma categorização estanque, mas aponta para uma zona de tensão onde se encontram diferentes tradições narrativas e estéticas. Nesse contexto, torna-se fundamental examinar os atravessamentos do teatro do absurdo como uma influência sensível, ainda que não direta, na constituição de uma poética televisiva contemporânea marcada pela fragmentação, pela ambiguidade e pelo desalento. Essa influência se manifesta tanto em procedimentos formais quanto em conteúdos temáticos, servindo como matriz estética para a elaboração de narrativas que oscilam entre o cômico e o trágico, entre a banalidade cotidiana e a angústia existencial.

O teatro do absurdo opera a partir da negação de estruturas narrativas convencionais e da recusa do sentido totalizante. Como argumenta Borges (2004), a transposição da poética beckettiana para a televisão dá origem a um conjunto de telepeças que radicalizam a exploração do tempo, da linguagem e da presença, esvaziando o conteúdo da cena para dar lugar ao silêncio. Esses elementos, ainda que ressignificados, aparecem nas comédias tristes contemporâneas, que não raro se valem de pausas dramáticas, da quebra de expectativa cômica e de protagonistas em crise.

No caso de obras como *The Bear*, *Barry* e *Fleabag*, observa-se um claro interesse pelo desconforto emocional, um dos aspectos que evoca a estética da incomunicabilidade do teatro do absurdo. A fala, por vezes, é interrompida ou esvaziada de sentido, e a progressão narrativa dá lugar a estruturas fragmentárias, em que o tempo psicológico e a introspecção prevalecem sobre a linearidade dramática.

Outro aspecto fundamental para compreender o fenômeno é o hibridismo de gênero que marca as narrativas em questão. O tragicômico atual se apresenta como um gênero híbrido, no qual convivem personagens nobres e das camadas populares, rompendo a divisão tradicional entre tragédia e comédia. Além disso, ainda que a trama possa ter um tom sério, ela não conduz

a uma catástrofe. No que diz respeito ao estilo, mescla-se a linguagem elevada e expressiva da tragédia com o discurso cotidiano e coloquial típico da comédia.

A comédia triste, como se delineia nesta tese, é por definição um produto híbrido, que se constitui na interseção entre diferentes matrizes genéricas. Só que, tal hibridismo não apenas borra as fronteiras entre comédia e drama, mas tensiona as categorias convencionais da crítica televisiva, desafiando as classificações duais e as expectativas do espectador.

Nas comédias tristes, essa negociação se faz presente não apenas na forma, mas também no conteúdo, ela se ancora no desconforto, na ironia amarga, na solidão. Esse movimento sugere uma nova função dramática para o humor, mais próxima da introspecção. Não é que os protagonistas deixem de ser “vis”, usando o termo de Aristóteles, mas não pobres, tampouco nobres ou deuses: são pessoas de classe média ou média alta, que ocupam uma posição intermediária. Seus defeitos se mesclam, às vezes ridículos, às vezes não. É bobo que Barry não consiga largar o crime ou que seja um mau ator, mas, quando o vemos matar pessoas, seu defeito perde o aspecto cômico.

O riso tem potencial subversivo e regenerador, mas nas obras aqui analisadas ele é absorvido por uma lógica narrativa que valoriza a dor, o trauma e a falência emocional como pontos de partida para a reflexão existencial. Assim, o hibridismo de gênero contribui para complexificar a experiência do espectador e permite que o humor se manifeste de maneira mais diluída, muitas vezes confundido com melancolia ou absurdo.

É importante notar que esse processo ocorre no interior de um ecossistema midiático que favorece a experimentação. A ampliação do modelo de produção e distribuição serializada por plataformas como FX, HBO, Prime Video, Netflix, etc., possibilita que obras mais autorais e estilisticamente ousadas encontrem espaço. Essa relativa liberdade criativa é condição para a emergência de mais gêneros híbridos, que não caberiam nos formatos rigidamente estruturados da televisão linear. Nesse cenário, o legado do teatro do absurdo encontra uma nova via de expressão, não como citação direta, mas como substrato estético que continua a influenciar formas narrativas comprometidas com o estranhamento e com a recusa de respostas fáceis.

Assim, o hibridismo de gênero nas comédias tristes não é apenas um traço formal, mas um vetor de sentido que se articula com a tradição do absurdo, do tragicômico e da experimentação televisual. Ele permite pensar o contemporâneo como espaço de negociação entre o velho e o novo, entre a comicidade clássica e a sensibilidade fragmentada do presente, e reforça a ideia de que rir, hoje, é também uma forma de pensar o mundo em suas contradições mais agudas.

A mescla de gêneros e categorias desempenha um papel fundamental na construção da complexidade narrativa, ampliando as possibilidades de engajamento do público e desafiando convenções tradicionais. Séries como *The Bear*, *Barry* e *Fleabag* combinam elementos da comédia e do drama, criando experiências híbridas que exigem do espectador uma leitura mais atenta e sofisticada. Essa fusão não apenas amplia o potencial expressivo das narrativas, como também favorece a construção de camadas de significado, ao equilibrar momentos de leveza e introspecção. Além disso, tal combinação está diretamente ligada ao modelo de narrativa complexa descrito por Mittell (2012; 2015), que adota abordagens mais dinâmicas e não lineares, explorando arcos emocionais profundos e estratégias narrativas inovadoras.

### 5.3 COMPLEXIDADE NARRATIVA

O autor Jason Mittell (2012, 2015) começou a pensar em complexidade narrativa a partir de uma mudança percebida na televisão estadunidense no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, com obras como *Dallas* (CBS, 1978–1991), *Dynasty* (ABC, 1981–1989), *Hill Street Blues* (NBC, 1981–1987), *Cheers* (NBC, 1982–1993), entre outras, que traziam inovações narrativas. Essas séries combinavam episódios procedurais com histórias folhetinescas que atravessavam os episódios, como romances. Outras séries começaram a incorporar e aprofundar o recurso da hibridação entre tramas seriadas e episódicas, ainda que esta última permanecesse como proeminente na narrativa.

A partir dos anos 1990, as inovações se expandiram, com obras consagradas pelo autor como complexas, como *The X-Files* (Fox, 1993–2002, 2016–2018) e *The Sopranos*. Mas como se efetiva, de fato, a narrativa complexa? Mittell (2012, 2015) propõe que ela é um modo narrativo marcado por estruturas não convencionais, com equilíbrio volátil entre formas episódicas e seriadas, que ganha força no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, em um contexto de transformações tecnológicas, tanto na televisão quanto na sociedade, contribuindo para o posicionamento do telespectador frente às obras. A narrativa complexa não é uma marca de julgamento de valor, não representa uma distinção sobre um produto melhor que outros, e sim um modo narrativo. E, apesar de ter se tornado comum no contemporâneo acompanhar séries complexas, elas não são as únicas produzidas.

Essas obras começam a se expandir em um contexto específico. Em primeiro lugar, trata-se de um momento em que a televisão por assinatura ganha força e, com ela, maiores possibilidades narrativas, devido à menor interferência de propagandas e à maior liberdade autoral nas obras, visto que eram direcionadas a um público de nicho. Somado a isso, a liberdade

proporcionada pelo controle remoto e pelas tecnologias de gravação de vídeo permitiu que os telespectadores pudessem assistir às obras mais de uma vez e pausar quando quisessem analisar uma cena específica, o que colabora para a compreensão de textos televisivos com mais de uma camada de interpretação.

O contexto tecnológico que não tem a ver necessariamente com a tevê também influencia nesse cenário. A ascensão da internet, e com isto, os fóruns e grupos de fãs online, trazem uma alta demanda de engajamento dos telespectadores, sejam eles fãs ou não. O público pode até ser menor, até pela quantidade de canais que emergem com a tevê por assinatura no final da década de 1990, mas é um público engajado, que se envolve com os jogos narrativos propostos nas ficções seriadas, como desvendar um crime que envolve várias tramas. Por ter um público altamente engajado, as narrativas transmídia<sup>102</sup>, sejam elas desenvolvidas oficialmente pela produção ou criadas pelos próprios fãs, possuem grande capacidade de expansão e difusão. Esse fenômeno ocorre porque os paratextos, como teorias, conteúdos extras, análises e produtos derivados, não apenas auxiliam na compreensão do texto original, mas também ampliam seu alcance, enriquecendo a experiência narrativa. Dessa forma, o universo da história se torna mais vasto e interativo, incentivando novas interpretações e prolongando o envolvimento do público com a obra ao longo do tempo. Segundo Mittell (2012; 2015), um dos prazeres dos telespectadores ao assistirem às séries complexas é interpretar as lacunas narrativas deixadas propositalmente no roteiro, conectando pistas dispersas e desvendando mistérios que enriquecem a experiência de engajamento com a história.

Dessa forma, as séries complexas não surgem de maneira isolada, mas como resultado das transformações no modelo de consumo televisivo, desde a expansão da televisão por assinatura até a consolidação do *streaming*. Esse contexto favorece um público mais engajado, a segmentação das obras para nichos específicos e o aumento do letramento midiático dos espectadores. Além disso, a evolução tecnológica e o prestígio crescente da televisão como meio de expressão artística contribuíram para a consolidação desse tipo de produção. Esse novo cenário permitiu que a televisão explorasse narrativas mais sofisticadas, com personagens ambíguos, estruturas temporais não lineares e histórias que requerem um público ativo e comprometido, características da TV complexa que discutirei adiante.

A proposta de Mittell (2012, 2015) é entender a ficção seriada complexa a partir de uma *poética storytelling*, que é influenciada por um modelo de circulação cultural, e, por isso, o

---

<sup>102</sup> Entende-se como narrativa transmídia as histórias contadas de forma expandida através de múltiplas mídias (TV, cinema, livros, quadrinhos, *games*, entre outras), em que cada meio contribui de maneira única para o universo narrativo.

contexto em que esse tipo de obra surgiu é relevante em seu texto. Ele se afasta da concepção de poética baseada na escola estruturalista, sob o termo de narratologia, por esta se fechar ao texto sem considerar os demais aspectos contextuais, culturais e tecnológicos. Ao autor interessa a forma televisiva, mais do que as representações que o conteúdo aborda. Ele propõe investigar os modos como o texto constrói seu significado, buscando responder à pergunta: como este texto funciona?

[...] a poética pode ser definida de modo amplo como o estudo das maneiras possíveis por meio das quais os textos produzem sentido, isto é, referindo-se mais estritamente aos aspectos formais do meio do que a questões de conteúdo ou mais amplamente de forças culturais – em resumo, a questão central da poética referente a um texto cultural como a série televisiva é, “como esse texto funciona?” (Mittell, 2015, p. 4)<sup>103</sup>.

O autor se baseia na poética histórica presente no texto de Bordwell, que entende as inovações no cinema não como meros avanços criativos de artistas visionários, mas como resultado da convergência de forças históricas que redefinem normas e expandem possibilidades. Também tem como aporte uma poética cognitiva, que se refere a como os espectadores se envolvem com os textos. Mittell (2015) procura conectar as estratégias narrativas das obras seriadas com as práticas de recepção e circulação realizadas. A televisão complexa não funciona apenas por causa da proposta narrativa, mas também devido à facilidade dos telespectadores em exercer discussões coletivas sobre os produtos e às práticas de decodificação realizadas em sites de fãs.

Desta forma, a *poética storytelling* não se baseia no isolamento dos textos televisivos de seus respectivos contextos históricos, tecnológicos e culturais, e não considera os objetos analisados como casos de estudo delimitados, claramente definidos e estáveis. Nas palavras do autor, “o texto seriado em si é menos um objeto de narrativa linear do que uma biblioteca extensa de conteúdo narrativo que pode ser consumido por meio de uma ampla gama de práticas, sequências, fragmentos, momentos, escolhas e repetições” (Mittell, 2015, p. 16)<sup>104</sup>.

Ao propor uma poética para estas ficções, Mittell (2015) argumenta que a complexidade narrativa não constitui um gênero, mas sim um modelo de contar histórias que desafia as

---

<sup>103</sup> Original em inglês. Tradução livre: [...] poetics can be defined broadly as a focus on the specific ways that texts make meaning, concerned with formal aspects of media more than issues of content or broader cultural forces - in short, the guiding question for poetics looking at a cultural text such as a television series is “how does this text work?”

<sup>104</sup> Original em inglês. Tradução livre: [...] the serial text itself is less of a linear storytelling object than a sprawling library of narrative content that might be consumed via a wide range of practices, sequences, fragments, moments, choices, and repetitions.

convenções televisivas, integrando diferentes gêneros, autores e movimentos artísticos para criar um conjunto de práticas narrativas. Este modelo explora uma gama de paratextos que auxilia os telespectadores a entender o desenvolvimento dos personagens, a temporalidade, as tramas e a orientação espacial. Além disso, as séries criam métodos para maximizar a compreensão do telespectador e brincar com seus conhecimentos e memórias, criando surpresas incomuns.

A abordagem de Mittell (2015) sobre a poética empregada foi questionada por Picado (2019; 2020), pois o texto não aborda as matrizes culturalistas do pensamento sobre a tevê, o que limita o debate. Para o autor, a forma como a poética é referenciada no texto de Mittell é reducionista, mesmo que venha de uma correta interpretação histórica sobre as ficções seriadas, visto que Mittell se distancia da herança epistemológica da poética e desenvolve diretamente um repertório para a narrativa televisiva.

Existe ainda um apelo à serialização longa, que cria novas possibilidades de experimentação, pois o tempo de tela é maior do que outras mídias, como o cinema. Em vez de duas horas, os roteiristas têm inúmeros episódios para a construção de um personagem com diferentes nuances e ambiguidades. Basicamente, a serialização se caracteriza por um fluxo constante de acontecimentos narrativos, em que a trama avança de forma contínua, intercalada com breves revelações e *flashbacks*. Enquanto que alguns arcos nunca voltarão a ser mencionados, outros se estendem. *Seinfeld* e *Arrested Development* são exemplos de comédias que utilizam a serialização longa na estrutura, junto com o procedural, e subverte convenções do gênero. Em *Arrested Development*, muitos episódios terminam com um *teaser* do episódio da próxima semana, mas essas cenas nunca ocorrem e nem entram na diegese da história. Já em *Seinfeld*, existe uma recusa às resoluções de conflitos habituais, pois vários episódios acabam sem um desenlace satisfatório, a situação vivida pelos personagens é tão insustentável, que a ficção usa o momento apenas para uma *gag* e finaliza a história, fazendo com que o telespectador nunca mais lembre daquele momento em alguma referência. Esses exemplos evidenciam por que devemos ver a serialidade televisiva contemporânea não como apenas um sinal de continuidade, mas como um elemento multifacetado, capaz de oferecer uma ampla gama de possibilidades narrativas.

Ao abordar a serialização longa, Mittell (2015) menciona a conexão do melodrama com as séries complexas, mas não o melodrama enquanto gênero, e sim em suas respostas emocionais, que auxiliam a forjar o apelo do gênero misto na tevê complexa. Só que, as ficções complexas não são diretas, elas subvertem as convenções para desafiar as suposições consolidadas das categorias genéricas. O termo telenovela carrega um desdém depreciativo,

principalmente nos Estados Unidos, devido à terminologia *soap opera* e a conexão com um sentimentalismo em excesso<sup>105</sup>, mas o melodrama seriado vai além dessas questões. Na tevê complexa, palco de mistura de gêneros e subversão de pressupostos formais televisivos, o melodrama em sua ampla definição atua como um “[...] modo e não como um gênero, que une várias formas de televisão em série por meio de um compromisso compartilhado de vincular moralidade, resposta emocional e impulso narrativo.” (Mittell, 2015, p. 227)<sup>106</sup>. Desta forma, o melodrama, enquanto discurso e em certos momentos, estrutura, é essencial para a tevê complexa.

Em relação às características das narrativas complexas, abordarei as que mais se destacam: fruição narratológica, metalinguagem e ironia, deslocamento temporal e personagens tridimensionais (Sigiliano, 2024). Como não é um modelo narrativo fechado, e sim multifacetado, é difícil pontuar exatamente todas as características, mas, ao se referir aos aspectos textuais, essas são as principais. Mittell (2012) se refere também a uma metarreflexão, que acredito que se encaixe na categoria metalinguagem e ironia, pois, apesar de serem conceitos diferentes, são próximos. Enquanto a metalinguagem envolve um comentário explícito sobre os processos de criação e os elementos da própria linguagem da narrativa, a metarreflexividade vai além, implicando uma reflexão mais profunda e, muitas vezes, mais sutil sobre as questões existenciais, sociais ou filosóficas que a própria narrativa levanta, com a consciência da construção formal da história, mas sem necessariamente explicitar esse processo de maneira direta.

Sobre a fruição narratológica, a discussão gira em torno do que foi exposto sobre a continuidade dos arcos que se estendem por episódios e até temporadas, opondo-se a uma demanda unicamente episódica, o que era comum nas ficções seriadas anteriores. A fruição das estruturas narrativas também está relacionada à revisitação. Mittell (2012, 2015) propõe que muitas séries contemporâneas são feitas para serem reassistidas e analisadas, com camadas adicionais de significado se revelando a cada nova visualização. Isso fortalece o envolvimento dos fãs e a cultura participativa ao redor dessas produções, criando uma relação mais duradoura

---

<sup>105</sup> A *soap opera* é um tipo de série dramática, geralmente de longa duração e episódios diários ou semanais, caracterizada por tramas altamente emocionais que exploram temas como relacionamentos, intrigas familiares, escândalos e conflitos interpessoais. O termo “*soap opera*” tem origem no fato de muitas dessas produções serem inicialmente patrocinadas por empresas de sabonetes, que eram os principais anunciantes, especialmente nas décadas de 1930 a 1950, no rádio e depois na televisão.

<sup>106</sup> Original em inglês. Tradução livre: as mode rather than genre unites various forms of serial television via a shared commitment to linking morality, emotional response, and narrative drive.

e aprofundada com o conteúdo televisivo. Essa fruição é fundamental para a experiência do espectador, pois exige inferências e estimula o público a resolver enigmas narrativos.

Tal característica da complexidade acontece também nas comédias tristes, que fazem parte deste modo narrativo. Dois exemplos interessantes e similares que podem ser citados são em *The Bear* e *Fleabag*. Essas duas séries apresentam início e fim no estilo *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979), em que o protagonista está na cozinha tentando fazer o café da manhã do filho e não consegue, expondo seus defeitos e distância da criança, e na cena final, que faz referência à outra, mostra o mesmo personagem sabendo lidar com a situação do café da manhã e sendo amoroso com o filho, mudando totalmente sua conduta. Em *The Bear*, temos as já comentadas cenas do molho de tomate, em que, no episódio piloto, Carmen se recusa a cozinhar o famoso macarrão ao sugo do irmão, e, no último episódio da temporada, se rende à comida familiar, o que o faz encontrar o dinheiro deixado por Michael. Em *Fleabag*, a protagonista abre o coração com o pai no final do episódio piloto, mas não é acolhida. Já no último episódio, faz o mesmo movimento com o gerente do banco, que a recebe bem e refaz a entrevista que tinha dado errado na primeira vez. No início da segunda temporada, descobrimos que a cafeteria está estável financeiramente, e se infere que seja por causa do empréstimo do banco. Essa interpretação pode ser percebida à primeira vista, mas provavelmente necessita do aspecto da revisitação que o autor cita. Como também, o episódio final só pode fazer alusão ao primeiro dessa maneira, em contraponto, se os arcos forem contínuos. Esta é uma forma de mexer com a memória do telespectador, reforçando a coesão narrativa e criando um efeito de reconhecimento que amplia a fruição das estruturas seriadas. O jogo entre passado e presente não apenas remete a eventos anteriores, mas também reconfigura seu significado, tornando a experiência mais rica e interativa.

Os elementos metalinguísticos e irônicos são outras características comuns na narrativa complexa. Eles consolidam as normas do mundo ficcional e adicionam novas camadas de significado às histórias. Aqui, a trama faz referência ao seu próprio paratexto com ironia, sarcasmo e paródia. Nesse contexto, a metalinguagem refere-se ao modo como as séries reconhecem e comentam sua própria construção, seja através de referências explícitas aos processos de criação audiovisual ou pela manipulação consciente das expectativas do público.

Alguns exemplos de metalinguagem são: em *Braciolo (The Bear, T1E8)*, quando Carmen sonha com o já descrito programa de auditório que utiliza as famosas risadas de fundo da comédia televisiva tradicional. Essa é uma referência à própria tevê falando menos do mundo exterior e mais de si mesma, um movimento comum no período de neotelevisão proposto por Eco (1984). Em *Master of None*, tem-se a referência ao *Ladrões de Bicicleta* no primeiro

episódio da segunda temporada (*The Thief*, T2E1), que é todo em preto e branco, e a primeira parte do episódio é de alegria para Dev, que se apaixona por uma desconhecida, até que seu celular, com o telefone da moça, é roubado. Igual ao famoso longa-metragem, o protagonista grita “ladrão” várias vezes, e a narrativa se desenrola na busca pelo ladrão, ao lado de uma criança que mora na pensão em que Dev está hospedado. A metalinguagem irônica é uma citação explícita ao filme, mas, em vez de roubar uma bicicleta, é roubado um smartphone, trazendo a contemporaneidade da obra. Pode-se ainda mencionar outro exemplo, em *Barry*, na supracitada cena em que o protagonista conversa com Cousineau para convencê-lo a entrar para a turma de teatro. No episódio piloto, *Make Your Mark (Barry)*, T1E1), Barry conta sua história para o professor, ou seja, a trama da série, e a resposta de Cousineau é que é ruim, mas promete. Esta é uma cena que cristaliza o conceito de metalinguagem irônica nas comédias complexas.

A metarreflexão diz respeito aos recursos de *storytelling* que são usados para romper com padrões narrativos, chegando a causar até uma confusão temporária no telespectador. É nesse contexto que vem a necessidade de adquirir competências para decodificar as histórias e os universos ficcionais das obras. Os recursos, como analepses ou alterações cronológicas, estão longe de serem exclusivos do modo de narração complexo, mas a regularidade do uso é tão alta que deixa de ser uma exceção. Esta é uma estratégia narrativa que faz os telespectadores acompanharem o programa a fim de entender como os roteiristas irão proceder com a ação e encontrar, como em um jogo, a violação das regras convencionais. A metarreflexão não é exclusiva dos dramas, nas comédias que Mittell (2012, 2015) denomina como complexas, também há o mesmo movimento. Segundo o autor,

Os espectadores dessas comédias complexas como *Seinfeld* e *Arrested Development* não se concentram no mundo diegético proporcionado pelas *sitcoms*, mas descobrem nos mecanismos criativos e na habilidade dos produtores em garantir essas estruturas complexas uma maneira de acompanhar que Sconce denomina metarreflexiva, [...]. (Mittell, 2012, p. 42)

Na fruição metarreflexiva, importa mais as motivações dos atos do que necessariamente o que vai acontecer, não apenas para se envolver com a história, mas para vê-la funcionar.

As comédias tristes costumam ser autoconscientes sobre sua forma, estrutura e o próprio papel da comédia dentro de histórias que abordam dor, trauma e crise existencial, desconstruindo as expectativas do gênero cômico. *Fleabag*, por exemplo, usa a ironia como mecanismo de defesa, mas a série mostra que isso não a protege do sofrimento. A protagonista estabelece um diálogo direto com o telespectador, criando um jogo entre a narrativa interna e a autoconsciência da personagem sobre o próprio ato de narrar. Esse recurso, inicialmente usado

de forma cômica e controlada, se torna um reflexo de sua incapacidade de lidar com a dor, sendo desconstruído à medida que a série avança, até que, no último episódio da primeira temporada, ela não consegue se esconder, nem dos outros personagens, nem dos telespectadores.

Em *BoJack Horseman*, há um constante jogo metanarrativo em que o próprio formato de animação é comentado pelos personagens, e a série questiona a utilidade da comédia como ferramenta para enfrentar traumas. Desta maneira, a metarreflexão não é apenas um artifício narrativo, mas uma estratégia para reforçar a complexidade. Ela permite que as séries comentem sobre sua própria construção, questionem o papel do humor e desconstruam convenções de gênero, tornando-se narrativas mais ambíguas.

O deslocamento temporal está relacionado à quebra da linearidade do tempo narrativo, empregando elementos como viagens no tempo (*flashbacks*, *flashforwards* e *flashsides*) e memórias distorcidas. Desta maneira, um mesmo episódio pode apresentar diversas temporalidades e realidades diferentes. Booth (2011) se aprofunda no assunto e propõe três tipos de distorções temporais na ficção: *extensive flashback*, *memory temporality* e *character temporality*.

*Extensive flashback* refere-se a uma técnica narrativa em que o passado é explorado de forma detalhada e prolongada, ocupando uma parte significativa da trama. Esse tipo de *flashback* não apenas serve para revelar eventos passados importantes, mas também para aprofundar a compreensão do presente dos personagens. *How I Met Your Mother* (CBS, 2005–2014), por exemplo, é uma obra que se constrói em cima dessa distorção.

A *memory temporality* lida com a representação da memória, que não segue uma ordem linear ou objetiva. As memórias dos personagens podem ser imprecisas, fragmentadas ou distorcidas, o que cria uma noção de tempo subjetiva e fluida. Essa distorção temporal explora como as pessoas lembram e reinterpretam eventos passados, muitas vezes mesclando o passado com o presente. No caso dos personagens em séries complexas, o resgate de ações passadas busca explicar por que o anti-herói age dessa forma e ajuda os telespectadores a entender suas motivações.

Por fim, a *character temporality* refere-se à maneira como o tempo é percebido e vivido de forma única pelos personagens. Cada personagem pode ter uma experiência subjetiva do tempo, que não necessariamente segue a cronologia da narrativa externa. Isso pode envolver a percepção do tempo como acelerada, desacelerada ou distorcida, de acordo com as vivências e estados emocionais dos personagens. Por exemplo, em *The Sopranos*, a experiência do tempo de Tony Soprano pode ser vista como fragmentada e desorganizada, refletindo seu estado

emocional instável e seus conflitos internos, o que afeta a maneira como ele se relaciona com os eventos ao seu redor.

Essas distorções temporais contribuem para uma experiência narrativa mais complexa, em que a linearidade do tempo é quebrada e reconfigurada para explorar a memória, a subjetividade e a experiência dos personagens.

Nas comédias analisadas na tese, os três recursos são utilizados. Tem-se episódios inteiros que mostram o passado, lembranças reais, memórias distorcidas e pensamentos sobre o futuro. *Barry*, *Fleabag* e *The Bear*, por exemplo, são séries que trabalham com muitos *flashbacks*, sempre tentando explicar por que o protagonista age com moralidade dúbia, confundindo o telespectador com a temporalidade dos fatos. *Barry* está sempre lembrando o que passou na guerra e tendo *flashforwards* sobre como sonha em refazer sua vida, *Fleabag* utiliza os *flashbacks* para explicar ao telespectador o que aconteceu com Boo, e *The Bear* narra os problemas que Carmen passou e que o fazem agir como age no tempo presente. Apesar de se utilizar de tais recursos, o impulso narrativo continua sendo para frente, o que é uma característica proposta por Mittell (2015) nos programas serializados.

Os personagens também são tridimensionais, como abordado na seção sobre o arco dos personagens. O herói da narrativa complexa é apresentado de maneira progressiva, o que reforça sua proximidade com a realidade e facilita a criação de empatia por parte do público. Tal relação é essencial para continuar acompanhando a narrativa por tantas temporadas, visto que é como se aquele personagem estivesse sendo convidado para residir no mesmo local que o telespectador, ele se torna presente no dia a dia. Quando o personagem vai mudando com o passar dos episódios, acumula-se um repertório no público, que o utiliza para preencher as lacunas informacionais. Sendo assim, entender as mudanças nos personagens exige a leitura atenta dos telespectadores. São ainda personagens que fogem do reforço de estereótipos e arquétipos, e as transformações não são avassaladoras, vão se desenvolvendo aos poucos no interior do personagem.

A ascensão do anti-herói ou do herói mimético baixo, como proposto por Jost (2012), é outra questão da complexidade narrativa. Estes personagens apresentam densidade psicológica e emocional e vivem em um contexto tênue e contraditório. Segundo Jost (2012), o herói mimético baixo está relacionado à ideia de que o herói de narrativas contemporâneas muitas vezes é caracterizado por uma figura mais comum, imperfeita e anti-heróica, em contraste com os heróis tradicionais e grandiosos das narrativas clássicas. No contexto das narrativas complexas, o herói mimético baixo não é um ser excepcional ou idealizado, mas alguém que compartilha características mais humanas, vulneráveis e até grandes falhas, o que o torna mais

próximo e identificável para o público. Mimético, no caso, refere-se à ideia de imitação ou representação de figuras comuns da sociedade. Esses heróis não são super-homens nem figuras de moralidade imaculada, eles enfrentam dilemas, cometem erros e, muitas vezes, lidam com questões de identidade, insegurança e desilusão. Em vez de se destacar por feitos heróicos grandiosos, o herói mimético baixo é mais definido por sua luta interna, seus conflitos pessoais e sua busca por uma identidade, o que reflete melhor as complexidades e imperfeições da vida cotidiana. Sem exceções, todos os protagonistas analisados na tese se enquadram nessa característica.

Desta forma, as comédias tristes se inserem dentro do modelo de narrativa complexa descrito por Jason Mittell, adotando e ressignificando suas principais características. Elas rompem com a linearidade tradicional, explorando deslocamentos temporais, memórias fragmentadas e estruturas narrativas que exigem um engajamento ativo do espectador. Essas séries também se apropriam de mecanismos de metalinguagem e ironia, reforçando a autoconsciência de sua própria condição ficcional e criando camadas interpretativas que enriquecem a experiência do espectador. Elementos como quebras da quarta parede (*Fleabag*), inserções estilísticas que distorcem a percepção do tempo (*The Bear*) e subversões das expectativas cômicas e dramáticas (*Barry*) reforçam a maneira como tais fictions dialogam com o conceito de fruição narratológica de Mittell, desafiando a previsibilidade do formato seriado tradicional. O público, por sua vez, é convidado a participar ativamente desse jogo narrativo, acompanhando personagens em trajetórias marcadas por uma tensão constante entre fracasso e resiliência.

#### 5.4 O FENÔMENO DA COMÉDIA TRISTE E O HUMOR NA TEVÊ CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Relembrando o que foi visto ao longo do texto da tese, o fenômeno da comédia triste surge em um contexto de transformações culturais, estéticas e tecnológicas da televisão contemporânea, sobretudo a partir da consolidação do *streaming* e do consumo segmentado. Ao contrário da *sitcom* tradicional e até da dramédia, essas comédias trabalham com protagonistas emocionalmente colapsados, marcados por traumas e questões psicológicas profundas. Os personagens passam por processos de queda e reconstrução no arco emocional, que tensiona com o arco da trama. O estilo é mais naturalista, mesmo que sendo um naturalismo maquiado, com direção sensível, trilha melancólica e uso recorrente de recursos como planos fechados e planos conjuntos. O humor, por sua vez, é sagaz, desconfortável e frequentemente

reflexivo, surge da falha, do constrangimento e da crise. Não se trata de humor escapista, mas de uma comicidade que estimula o envolvimento emocional e cognitivo.

As comédias tristes desestabilizam categorias tradicionais ao hibridizar códigos da comédia e da tragédia. Operando com personagens fragilizados e tramas que tematizam a estagnação, o fracasso e o desconcerto existencial, essas obras aproximam-se de uma estética do absurdo, constituindo um subgênero reconhecível que articula linguagem e estilo próprios.

Além disso, as comédias tristes mobilizam os parâmetros de qualidade da mensagem audiovisual, conforme proposto por Borges et al. (2022), a partir da especificidade de seu humor. O que se observa é que tais parâmetros (oportunidade, ampliação do horizonte do público, diversidade, estereótipo e originalidade/criatividade) não operam apenas como critérios avaliativos, mas se articulam diretamente à maneira como o humor é produzido e experienciado nessas séries. O humor de qualidade, aqui entendido como aquele que ultrapassa a mera função cômica para provocar reflexão e engajamento crítico, torna-se um marcador distintivo dessas produções.

Essas obras também se alinham à complexidade narrativa (Mittell, 2012; 2015), operando com deslocamentos temporais, camadas metalinguísticas e exigências interpretativas que tornam o público parte ativa do processo de leitura. Além disso, integram o circuito simbólico da distinção televisiva (Bourdieu, 2008), com ênfase na curadoria autoral do *showrunner* e na construção de um capital de prestígio vinculado ao consumo cultural de nicho. Desta forma, esse fenômeno marca uma nova etapa da televisão cômica, deslocando o gênero para um território mais ambíguo, sofisticado e emocionalmente potente. Mas, como esse fenômeno repercute na tevê brasileira contemporânea?

Nos últimos dez anos, a comédia seriada televisiva brasileira passou por uma transformação significativa, impulsionada por mudanças no modelo de produção, nas formas de circulação e nas expectativas do público. Historicamente, o humor na televisão brasileira esteve vinculado a um formato de esquetes e ao uso recorrente de tipos sociais e caricaturais, como observado em *Chico City*, *A Praça é Nossa* e *Zorra Total* (TV Globo, 1999-2015). No entanto, as comédias seriadas com desenvolvimento de personagens e arcos dramáticos sempre ocuparam um espaço menor, sendo faixas específicas da programação. Na década passada, com o crescimento das plataformas de vídeo sob demanda e da televisão por assinatura, a produção nacional abriu espaço para narrativas mais autorais, voltadas a públicos de nicho e com maior liberdade estética.

Na TV aberta, a comédia seriada perdeu cada vez mais espaço. A Globo, por exemplo, que antes sustentava sucessos como *A Grande Família*, *A Diarista*, *Tapas & Beijos* e *Pé na*

*Cova*, praticamente cessou a produção de novas séries do gênero em sua grade tradicional. Em parte, isso se deve à centralidade das telenovelas como carro-chefe da emissora, mas também à percepção de que a comédia não gera o mesmo engajamento comercial que os dramas contemporâneos, além das questões de dispersão midiática e cancelamento de humoristas. Quando a comédia aparece, é em estrutura mais episódica ou híbrida, como *Pais de Primeira* (TV Globo, 2018), que teve apenas uma temporada com seis episódios. As exceções ocorrem com programas exibidos no Globoplay, como *Diário de um Confinado* (Globoplay, 2020), *Shippados* e *Eu, a Vó e a Boi*, que experimentam o gênero cômico com temáticas mais contemporâneas, as duas últimas, inclusive, são atravessadas por melancolia, solidão e crises pessoais, aproximando-se do que se observa nas comédias tristes anglófonas.

Na televisão por assinatura, especialmente nos canais Multishow e Comedy Central, houve uma produção mais constante de séries cômicas, geralmente com estilo mais popular e linguagem informal. Séries como *Treme Treme* (Multishow, 2015–2019), *A Vila* (Multishow, 2017–2020), *Dra. Darci* (Multishow, 2018–Presente), *Os Roni* (Multishow, 2019–2021) e *Tô de Graça* (Multishow, 2017–Presente) mantêm o formato tradicional baseado na performance, nos estereótipos e nas situações episódicas. Essas obras dialogam com o humor direto, mas raramente se aproximam das narrativas emocionalmente densas ou esteticamente ousadas vistas nas produções internacionais mais recentes. Ainda assim, representam uma vertente importante do humor nacional, ancorada na linguagem corporal, nas *gags* e nos arquétipos culturais.

É no *streaming*, contudo, que se nota uma tentativa mais clara de hibridização entre comédia e drama, com arcos emocionais mais profundos e protagonistas marcados por fragilidades. Exemplos: a série *Samantha!* (Netflix, 2018–2019) trouxe uma releitura nostálgica da fama infantil e um olhar irônico sobre o passado midiático brasileiro; *Encantado's* (Globoplay, 2022–Presente) explora os desafios e conflitos de dois irmãos que herdaram um supermercado e uma escola de samba do falecido pai na zona norte do Rio de Janeiro, mesclando humor e questões sociais latentes; *As Seguidoras* (Paramount+, 2022) narra a história de uma influenciadora digital assassina e apresenta humor ácido e satírico; as supracitadas *Shippados* e *Eu, a Vó e a Boi*, entre outras. Já *O Cangaceiro do Futuro* (Netflix, 2022), *B.O.* (Netflix, 2023), *Sem Filtro* (Netflix, 2023), etc. apostam em humor mais ágil e de situação, ainda que com alguma tentativa de aprofundar personagens.

Mesmo que a produção brasileira não costuma desenvolver comédias tristes nos mesmos moldes de *Fleabag* ou *The Bear*, nota-se uma crescente abertura para personagens emocionalmente mais ambíguos e temas menos escapistas. Algumas séries abordam saúde mental, envelhecimento, pressão social ou fracassos afetivos. Desta forma, a comédia seriada

brasileira tem passado a experimentar o tom agridoce, a construção de arcos de personagem mais complexos e a fusão de gêneros.

Especialmente com o VOD, o gênero vem sendo influenciado por modelos narrativos mais híbridos, que se afastam da comicidade pura e abraçam o desconforto e a instabilidade emocional como matéria dramaturgica. Ainda que com menor volume, a televisão brasileira começa a incorporar traços da chamada comédia triste anglófona, mesmo que sem radicalizar seus dispositivos narrativos. É um campo em mutação, em que tradição e inovação disputam espaço e, o riso, cada vez mais, se encontra com a dor.

De acordo com o criador, diretor e roteirista Felipe Braga, em entrevista concedida ao Observatório da Qualidade no Audiovisual (2025), sob título *Atravessamentos entre criação, roteiro e direção no audiovisual nacional*, o modus operandi de produção, distribuição e hábitos de consumo explorados pela Netflix, principalmente pelo lançamento de temporadas em *one-drop*, mudaram a forma como a comédia começou a ser produzida no Brasil, em um contexto em que os profissionais precisaram se adaptar às novas realidades no audiovisual. Segundo Felipe Braga:

Quando você lança temporadas ao mesmo tempo, você cria uma obrigação nas séries de comédia, delas trazerem um arco narrativo mais elaborado com uma história, você não consegue tanto fazer comédias procedurais, com um episódio absolutamente distante, independente do outro, e tendo uma história nova que acontece. Você tem essa obrigação de conexão entre episódios. E no momento que você faz isso, é como se você jogasse na comédia uma âncora dramática e ela é muito pesada, né? E você fica com esse desafio: como que eu faço sorrir ao mesmo tempo que eu conto uma história que tem um arco dramático mais elaborado com profissionais que estão sofrendo uma pressão por se transformarem. (Observatório da Qualidade no Audiovisual, 2025)

Sendo assim, não é apenas uma questão de escolha narrativa, mas faz parte do contexto cultural e sobretudo mercadológico essa nova forma de narrar.

A dispersão midiática proporcionada pelas novas tecnologias de comunicação é também um dos fatores da diminuição de comédias na tevê aberta. O consumo de humor migrou para formatos mais curtos e dinâmicos, amplamente disseminados pelas redes sociais digitais, como TikTok, Instagram, YouTube Shorts e outras plataformas de vídeo. O público passou a consumir o riso de maneira fragmentada, sob demanda e com gratificação imediata, o que desloca o humor televisivo tradicional para um segundo plano. As chamadas “pílulas de humor” no aplicativo da Netflix, ou vídeos breves com estrutura cômica fechada, tornam-se uma alternativa ao engajamento exigido pelas séries de comédia com arco longo. Esse novo modelo de consumo impacta o investimento das emissoras nesse tipo de ficção, já que o público não

depende mais de uma grade fixa, ou de vinte e dois minutos dispostos, para acessar conteúdo humorístico. Na entrevista supracitada, Felipe Braga aponta que o modelo narrativo da Netflix transformou o mercado, mas destaca que estamos apenas começando a viver o processo de adequação ao auge que esse modelo representou. Segundo ele, isso implica “[...] olhar para algumas experiências do passado que eram positivas e dar novas chances para elas, porque o público pede por elas [...]” (Observatório da Qualidade no Audiovisual, 2025). Braga, aqui, se refere a outras estruturas de comédia que têm sido menos produzidas, mas que ainda despertam interesse: o público, segundo ele, busca nas plataformas títulos antigos que seguiam tais formatos.

No ambiente do *streaming*, existe maior liberdade autoral, estética e temática, o que também permite o surgimento de séries híbridas, que exploram o humor em diálogo com o drama, o absurdo e a crítica social. Obras como as supracitadas *Samantha!*, *As Seguidoras* e *Encantado's* indicam que a comédia brasileira não desapareceu, mas passou a habitar plataformas direcionadas a públicos de nicho. Por outro lado, a TV aberta, historicamente dependente de uma audiência ampla, opta por manter a hegemonia da telenovela e dos programas de variedades, que podem ser mais seguros em termos de retorno comercial.

Tal esvaziamento também pode ser compreendido à luz da ascensão dos criadores de conteúdo independentes, que, através da internet, produziram novas formas de humor com forte apelo popular. Nomes como Whindersson Nunes, Pequena Lô, João Pimenta e Nathália Cruz tornaram-se referências cômicas fora da lógica tradicional televisiva, atuando diretamente com o público e conquistando visibilidade. Com isso, a TV aberta perdeu seu monopólio, e a comédia seriada passou a disputar atenção com um ecossistema digital mais ágil, diversificado e autônomo. Em paralelo, o humor televisivo contemporâneo vem adquirindo um novo *status* cultural, migrando do riso fácil e caricatural para formas mais elaboradas.

Outro fenômeno que auxilia na diminuição das comédias na tevê aberta é o cancelamento digital de alguns humoristas. O humor passou a ser cada vez mais vigiado e regulado por um público atento aos limites éticos e morais do discurso, e esta regulação é necessária para que não se fira os direitos humanos. A cultura do cancelamento configura-se como uma forma de vigilância moral, em que as redes sociais digitais operam não só como arenas de denúncia, mas também de punição simbólica (Ramos, 2023). Nesse contexto, diversos humoristas brasileiros foram alvo de críticas públicas e campanhas de boicote por reproduzirem piadas consideradas racistas, misóginas, homofóbicas ou capacitistas. Casos como os de

Rafinha Bastos<sup>107</sup> e Léo Lins<sup>108</sup> colocaram em pauta o embate entre liberdade de expressão e responsabilidade discursiva no humor contemporâneo.

Esse ambiente monitorado gerou um efeito por vezes paralisante na indústria audiovisual. O cancelamento, embora não tenha força legal, atua como filtro editorial e influencia diretamente decisões de produção, os projetos são revisados, suavizados ou até mesmo descartados para evitar polêmicas. O humor não é um direito absoluto e deve ser ponderado à luz de outros direitos fundamentais, como a dignidade da pessoa humana, a privacidade e a imagem. A jurisprudência brasileira e internacional tem sinalizado que o exercício da liberdade humorística deve estar alinhado a critérios objetivos como o propósito da piada, o conteúdo veiculado e o contexto da sua circulação (Filho; Nery, 2021). A televisão aberta, que opera com um público mais heterogêneo, torna-se ainda mais conservadora em relação ao humor, preferindo apostar em estruturas mais previsíveis. Isso ajuda a explicar, em parte, o declínio da comédia seriada na grade aberta e a sua migração para espaços de menor exposição pública, como o *streaming*.

No entanto, isto não significa o desaparecimento da comédia brasileira, mas sua reconfiguração estética e ética. A transgressão continua sendo motor do riso, mas agora se volta menos para o “outro” e mais para o “eu”, numa lógica de humor autodepreciativo, introspectivo e muitas vezes melancólico. A comédia triste é também uma resposta possível a esse novo cenário: o riso emerge da dor, da crise existencial e da exposição das falhas do sujeito. Essas mudanças indicam uma transição mais ampla nas formas de representar o humor na televisão. A transgressão fácil, o escárnio e a caricatura perdem espaço para o afeto, a vulnerabilidade e a complexidade emocional. A dor se torna matéria cômica, mas sem desrespeitar o outro, e sim expondo o próprio colapso. Desta maneira, o cenário atual exige uma reconfiguração simbólica da tradição humorística. O cancelamento vem não só reprimindo determinadas formas estereotipadas e até ofensivas de humor, mas também estimula o surgimento de outras.

Apesar do lado positivo para a comédia televisiva, como programas que não se pautam em estereótipos ou ofendem os direitos humanos, todo tipo de humor acaba perdendo espaço na televisão aberta. No Brasil, entre os anos 1990 e 2010, a paródia e sátira recebem espaço importante na televisão, com programas questionadores como *TV Pirata* e *Casseta & Planeta*, que se caracterizavam por um humor crítico direcionado a políticos, celebridades, instituições e estereótipos sociais. No entanto, à luz dos debates contemporâneos sobre ética,

---

<sup>107</sup> Disponível em: <https://bit.ly/4jflHYW>. Acesso em: 02 abr. 2025.

<sup>108</sup> Disponível em: <https://bit.ly/4jftTbG>. Acesso em: 02 abr. 2025.

representatividade e direitos humanos, diversos quadros desses programas podem ser considerados ofensivos, pois trazem o reforço de estereótipos racistas e machistas, falta de representatividade na criação, e exploração da dor alheia ou desigualdade. Mesmo assim, tais programas, e outros, apresentavam um lado positivo de crítica televisiva, o que hoje diminuiu bastante, quase deixando de existir.

Se humor televisivo brasileiro carrega uma história de criticidade, e ela some da TV, a mídia se torna mais perigosa. Quem irá criticar? Apenas os telespectadores? E o palco para os humoristas que, não sendo ofensivos, nos fazem levar à reflexão através do riso? De fato, esses profissionais continuam fazendo o seu trabalho, só que cada vez menos. É preciso ter atenção ao risco que a falta de um bom humor pode trazer.

Assim sendo, ainda que de modo tímido e desigual, o fenômeno da comédia triste começa a influenciar a produção brasileira contemporânea. Séries produzidas para plataformas de *streaming*, como *Eu, a Vó e a Boi*, *As Seguidoras* e *Shippados*, indicam uma tendência de construção de personagens frágeis, arcos de transformação emocional e humor com camadas dramáticas. A estética dessas obras também aponta para um afastamento da comicidade tradicional, explorando uma direção mais sensível e um humor menos escancarado. Tal movimento revela uma aproximação com as comédias anglófonas analisadas na tese, como *Fleabag* ou *Ted Lasso*, ainda que adaptado ao contexto sociocultural e econômico brasileiro.

Em síntese, o humor na televisão brasileira encontra-se em processo de reinvenção. A influência das comédias tristes estrangeiras não se manifesta apenas na estética ou no enredo, mas no modo como o riso é concebido: menos como fuga, mais como enfrentamento.

Em um cenário midiático marcado por vigilância e novos modos de consumo, a comédia nacional ainda busca seu lugar entre tradição e renovação. A presença crescente de elementos trágicos no humor televisivo aponta para um novo ciclo narrativo, no qual rir também é reconhecer a dor, e fazer comédia é, sobretudo, um gesto de escuta sensível das contradições humanas.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou compreender a conjuntura sócio-histórica da comédia seriada triste e os elementos que a caracterizam em torno do estilo, tom e narrativa. Este propósito norteou toda a investigação, sendo fundamental para delimitar as escolhas metodológicas e analíticas. O conceito de comédia triste é uma tentativa de sistematizar um fenômeno na televisão anglófona, cujas obras têm em comum a presença de personagens emocionalmente fragilizados e narrativas marcadas por um equilíbrio entre melancolia e humor.

Ao longo desta tese, cada capítulo foi elaborado com o intuito de responder a um dos objetivos específicos propostos na pesquisa, contribuindo para a compreensão abrangente do fenômeno da comédia triste na televisão contemporânea.

O primeiro capítulo, *Historicidade da ficção seriada*, dedica-se a contextualizar a comédia seriada anglófona e brasileira, traçando um panorama histórico que evidencia as transformações pelas quais o gênero passou, sobretudo em sua estética e em suas estratégias narrativas, oferecendo, assim, subsídios para a diferenciação entre os modelos tradicionais e as expressões contemporâneas do cômico.

O segundo capítulo, *Comédia triste*, assume caráter analítico e cumpre dois objetivos específicos: analisar os elementos estéticos e narrativos de um conjunto de ficções cômicas e suas funções dramáticas, além de estabelecer distinções entre a comédia triste, a dramédia e as *sitcoms* convencionais, com base em seus arcos narrativos e no estilo audiovisual.

No terceiro capítulo, *Humor de qualidade*, o foco recai sobre a relação entre o discurso do humor de qualidade e a legitimidade das comédias tristes perante o público e a crítica especializada, analisando como essas produções mobilizam o riso não apenas como recurso de entretenimento, mas como instrumento de crítica e engajamento simbólico.

Por fim, o quarto capítulo, *Tessituras conceituais*, se volta para uma reflexão mais teórica e conceitual, discutindo os gêneros televisivos, o hibridismo e a complexidade narrativa, articulando essas dimensões aos aspectos sociais e culturais que envolvem a produção e a recepção dessas comédias. Com essa trajetória, a tese busca mapear, analisar e refletir sobre as especificidades e distinções de um tipo de comédia que vem ganhando visibilidade e relevância crítica na televisão atual.

Em modo de conclusão, a comédia triste surge como um fenômeno televisivo que reflete as transformações culturais, sociais e midiáticas da contemporaneidade. A partir da virada promovida por *Louie*, esse tipo de comédia ganha força nos últimos anos, em um contexto de fragmentação do público, ascensão das plataformas de vídeo sob demanda e crescente interesse

por narrativas que abordam temáticas densas com sofisticação estética. Essas produções dialogam com um público segmentado e sensível a experiências narrativas mais ambíguas e emocionalmente complexas. O riso é tensionado pela tristeza, os episódios mesclam dor e comicidade, e a televisão passa a tratar a comédia com maior prestígio cultural. Os temas e o modo como são tratados são sintomas socioculturais de uma época e um mercado específico.

Uma das perspectivas de análise da comédia triste está na sobreposição entre o arco da trama e o arco do personagem. Os protagonistas são miméticos baixos (Jost, 2012), de classe média/média alta, emocionalmente frágeis, com traumas não resolvidos e motivados por desejos internos que se revelam ao longo da narrativa. A trama se estrutura no conflito entre o colapso e a reconstrução emocional desses indivíduos. A estrutura é geralmente de três atos, mas tensionada por um tom mais introspectivo. Esses personagens caminham da crise à transformação, em um arco de queda e ascensão, mesmo quando o percurso é tortuoso.

Em termos de estilo e tom, essas obras apostam em naturalismo estético, iluminação discreta, planos fechados e ambientação urbana. A direção opta por uma montagem que alterna entre o ritmo ágil das interações cômicas e a lentidão contemplativa dos momentos dramáticos mais intimistas. A paisagem sonora é marcada por ruídos do cotidiano, diálogos, *foleys* e músicas extra diegéticas. O tom predominante é o tragicômico, mas também há espaço para o humor sagaz, a sátira e o absurdo, sempre em articulação com os temas centrais de cada obra, como luto, identidade, instabilidade emocional e relações familiares.

Comparando com a *sitcom* tradicional e a dramédia, a comédia triste representa uma inflexão significativa. A *sitcom* é episódica ou episódica folhetinesca, em geral seus personagens mudam apenas no final da obra, e o humor é leve e imediato. A dramédia, por sua vez, combina drama e comédia, mas sem a intensidade emocional e a centralidade do trauma como nas comédias tristes. Já estas últimas trabalham com um humor que emerge do constrangimento, da falha moral ou do colapso emocional, um tipo de comicidade que exige alto investimento cognitivo. A piada serve à reflexão, e o riso é frequentemente desconfortável, pois está atrelado a dores e fracassos profundamente humanos.

Esse tipo de humor, discutido no terceiro capítulo, representa uma inflexão importante no panorama da comédia televisiva, na medida em que rompe com os modelos tradicionais associados à comicidade simplificada. As comédias tristes operam dentro de uma lógica de distinção cultural (Bourdieu, 2008), que legitima determinadas formas simbólicas como superiores ou mais “cultas”, em contraste com produtos considerados populares. Essa distinção se manifesta tanto na recepção, por parte de uma audiência que reivindica capital cultural ao

consumir essas obras, quanto na produção, com a valorização de aspectos como a densidade estética, a complexidade narrativa e o uso autoral da linguagem audiovisual.

Desta forma, inspiradas na lógica de legitimação da televisão por assinatura dos anos 2000, essas obras buscam reconhecimento crítico e prestígio cultural por meio da complexificação narrativa e da introdução de elementos dramáticos, tradicionalmente associados à nobreza estética. Com base nas ideias bourdieusianas, observa-se que o humor, historicamente desvalorizado, passa a ser validado quando tensionado por silêncios, dilemas existenciais e vulnerabilidades emocionais. O prazer imediato do riso cede espaço à contemplação, e o rótulo de comédia se transforma em operação simbólica, permitindo que essas produções transitem entre o popular e o sofisticado, oferecendo um sentimento de intelectualidade àqueles que as consomem. Assim, o riso torna-se um veículo de distinção.

Nesse sentido, a qualidade na televisão, muito além de um atributo técnico, ligado a orçamentos elevados ou à fotografia sofisticada, é compreendida como um discurso que atravessa as práticas criativas, os modos de enunciação e as expectativas do público. Conforme argumenta Borges (2015), o humor de qualidade se caracteriza por articular o riso a uma camada crítica e reflexiva, frequentemente incômoda, em que o espectador é convocado a confrontar contradições, dores psíquicas e dilemas contemporâneos. O riso, aqui, não é leve nem conciliador, mas tensiona afetos e expõe vulnerabilidades humanas.

Outro aspecto relevante é a centralidade da autoria, especialmente na figura do *showrunner*, cuja presença pública reforça a ideia de intencionalidade e assinatura artística por trás das obras. A personalização da criação, já consagrada nos dramas televisivos a partir do final dos anos 1990, também se estende a essas comédias, contribuindo para sua consagração crítica. Essas produções se mostram como um terreno fértil para a experimentação estética e para a legitimação cultural do humor como forma de arte. Assim, o humor de qualidade não apenas caracteriza essas séries, como também contribui para o entendimento da comédia triste enquanto fenômeno cultural contemporâneo, marcado por hibridismos, densidade simbólica e disputas por valor no campo audiovisual.

A comédia triste insere-se nas disputas em torno da definição de gênero televisivo ao desafiar e tensionar as categorias tradicionais. Neste trabalho, ela foi compreendida como um subgênero, dada sua recorrência no panorama contemporâneo e o reconhecimento crescente por parte do público e da crítica. Marcada por um hibridismo entre comédia e tragédia, este subgênero se alinha à tradição da tragicomédia. Assim como nela, os protagonistas das comédias tristes não assumem posições heroicas nem são reduzidos à pura miséria: são sujeitos

ordinários, atravessados por dilemas existenciais, cujas experiências revelam a complexidade do viver em um mundo instável e emocionalmente ambíguo.

Essa condição cotidiana e melancólica aproxima essas obras de uma tradição estética mais ampla, especialmente do teatro do absurdo, que exerce influência, mesmo que indireta, sobre o tom dessas produções. Elementos característicos do absurdo, como o vazio de sentido, o silêncio incômodo e a falência da linguagem, são frequentemente mobilizados por essas séries para evidenciar o desalento contemporâneo. Como em autores como Samuel Beckett e Eugène Ionesco, muitas dessas comédias constroem situações em que os personagens estão imersos em fracassos cotidianos e relações atravessadas por ruídos, omissões e constrangimentos. Assim, o humor dessas narrativas não está dissociado da angústia, mas precisamente ancorado nela.

Essas obras também se articulam dentro da lógica da complexidade narrativa (Mittell, 2015). Elas rompem com a linearidade clássica, apostam na serialização longa, exploram deslocamentos temporais (*flashbacks*, memórias distorcidas, etc.), investem em metalinguagem e exigem um engajamento ativo do público. Há revisitações e camadas interpretativas que desafiam o espectador a decodificar sutilezas e reconfigurar sentidos. É uma televisão que demanda mais do público, do texto, do mercado, e, por isso, encontra um novo espaço de distinção dentro do sistema cultural, ao mesmo tempo que questiona os próprios limites do gênero cômico.

Dialogando com autores como Bakhtin (1997), Fachine (2001), Machado (2001; 2005), Gomes (2011), Borges (2014; 2015), Borges, Perobelli, Lima (2016), Mittell (2001; 2004; 2012; 2015) e Bourdieu (2008), o trabalho articula questões de gênero televisivo, qualidade, hibridismo, distinção e complexidade narrativa para pensar as formas que o humor seriado televisivo emerge nas últimas décadas. Metodologicamente, a tese adotou uma perspectiva comparativa baseada no âmbito da criação audiovisual em Borges et al. (2022), com análise orientada por categorias previamente definidas, como arco da trama, arco do personagem, estilo e tom e qualidade na televisão, o que favoreceu uma leitura mais sistemática das ficções seriadas.

O problema de pesquisa, “como a comédia seriada triste, um fenômeno contemporâneo, se configura a partir de seus elementos sociais, históricos e estéticos?”, é respondido a partir da articulação entre as transformações na produção televisiva, os modos narrativos e o envolvimento emocional que essas obras mobilizam. As comédias tristes revelam-se como um fenômeno cultural que tensiona os limites do gênero, reconfigurando a própria maneira de contar histórias cômicas. Elas incorporam elementos dramáticos e melancólicos, como parte intrínseca do projeto narrativo, não como exceção ou recurso pontual. Assim, o riso não surge

da leveza ou do escapismo, mas do desconforto, da ironia e da fragilidade humana. A complexidade dos arcos narrativos, a densidade emocional dos personagens e a sofisticação estética apontam para uma nova forma de narrar a comédia, uma que dialoga com o trauma, o fracasso e a introspecção sem abandonar a potência do humor. Nesse sentido, a comédia triste não apenas atualiza o gênero para os desafios do presente, como também o ressignifica, expandindo suas possibilidades expressivas e refletindo os modos contemporâneos de sentir, rir e existir.

Do ponto de vista prático, o estudo pode auxiliar roteiristas, produtores e críticos a identificar tendências emergentes na produção audiovisual, oferecendo uma chave de leitura para a construção de personagens e tramas em que o riso não se opõe à dor, mas dialoga com ela. Ao mesmo tempo, abre caminho para que os espectadores se engajem criticamente com as formas de humor que consomem, compreendendo os sentidos socioculturais que atravessam essas obras.

A relevância da pesquisa se destaca, sobretudo, pelo objeto de análise e pela abordagem adotada. O campo dos estudos televisivos ainda carece de investigações mais sistemáticas na perspectiva da forma e da linguagem. É comum que as análises televisivas tendam a se concentrar nos conteúdos temáticos e nas representações, deixando em segundo plano as construções estéticas e narrativas que sustentam os discursos. Esta tese propõe um olhar que concilia ambas as dimensões, compreendendo o humor como discurso e como forma. Além disso, ao tratar de um fenômeno contemporâneo e em curso, a pesquisa contribui para o mapeamento de uma tendência ainda não sistematizada na literatura científica brasileira.

Embora a pesquisa tenha se concentrado na análise textual das séries, acredita-se que futuros trabalhos poderiam aprofundar a dimensão da recepção. A metodologia de Borges et al. (2022), que propõe um eixo de consumo na análise da qualidade na televisão e competência midiática, é pertinente para investigar como os telespectadores compreendem e se identificam com as comédias tristes. Entrevistas, grupos focais e análise de comentários em redes sociais podem ampliar a compreensão do fenômeno, articulando forma, conteúdo e prática cultural.

Em suma, esta tese busca contribuir para a consolidação de um olhar crítico e sensível sobre as novas formas de comédia na televisão contemporânea. A comédia triste, enquanto fenômeno, reúne uma série de elementos que tensionam o gênero e desafiam os limites do humor televisivo tradicional. Seu estudo permite não apenas mapear transformações estéticas e narrativas, mas também refletir sobre os modos de sentir, rir e sofrer mediados pela televisão contemporânea.

Ao acompanhar personagens emocionalmente complexos em tramas não convencionais, essas séries promovem um envolvimento profundo e uma experiência estética marcada pela ambiguidade. A pesquisa, portanto, não pretende encerrar o debate, mas estimular novas investigações sobre como o humor se reinventa diante de um mundo também em transformação.

## 7 REFERÊNCIAS

AMPERE ANALYSIS. **US scripted series released in 2023 crash as Peak TV comes to an abrupt end**. London, jan. 2024. Disponível em: <https://bit.ly/3Us1rZe>. Acesso em: 03 mai. 2024.

ARAÚJO, J. E. S. **Crystal Blue Persuasion: A Construção do Mundo Ficcional no Seriado Televisivo Breaking Bad**. 2015. 167 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/45zMbyR>. Acesso em: 24 jun. 2024.

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997

BERGER, P. **O riso redentor: a dimensão cômica da experiência humana**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.

BERGSON, H. **O Riso: Ensaio sobre o significado do cômico**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Edipro, 2018.

BIANCHINI, M. **A Netflix no campo de produção de séries televisivas e a construção narrativa de Arrested Development**. 2018. 220 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3Qrrf6w>. Acesso em: 03 mai. 2024.

BOOKER, C. **The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories**. London, New York: Continuum, 2004.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BORDWELL, D. THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BORGES, G. Beckett e a poética televisual do fracasso. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 8, p. 149-160, out. 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1386>. Acesso em: 5 jun. 2025.

BORGES, G. **Qualidade na TV pública portuguesa - Análise dos programas do canal 2**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2014.

BORGES, G., SIGILIANO, D. Qualidade na ficção seriada lusófona. In: FERIN, I; CASTILHO, F; GUEDES, A (Orgs). **Ficção seriada televisivano espaço lusófono**. Covilhã: Labcom, 2017.

BORGES, G.; SIGILIANO, D. A ficção seriada brasileira no século XXI: interrelações entre a qualidade e a literacia midiática. In ROCHA, S.; FERRARAZ, R. (Eds.) **Análise da ficção televisiva: Metodologias e práticas**. Florianópolis: Insular, 2019, p. 103-120.

BORGES, G. Humor e qualidade na tv brasileira: um contrassenso? In: CONGRESSO INTERNACIONAL IBERCOM, XIV, 2015, São Paulo. **Anais** [...], São Paulo: Associação Ibero-Americana de Comunicação, 2015. p. 1–15. Disponível em: <https://bit.ly/3OIHhWj>. Acesso em: 15 out. 2020.

BORGES, G.; PEROBELLI, L.; LIMA, M. S. Porta dos Fundos: humor de qualidade no audiovisual? **Revista GEMInIS**, v. 7, n. 2, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3vIqzIN>. Acesso em: 26 jan. 2024.

BORGES, G. et al. **A qualidade e a competência midiática na ficção seriada contemporânea no Brasil e em Portugal**. Coimbra: Coleção Humanitas, 2022.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BRANDÃO, J. S. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRANDT, G. (Ed.). **British Television Drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 5 out. 1988. Disponível em: <https://bit.ly/3Fol1Sm>. Acesso em: 24 fev. 2025.

BRASIL. Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado, altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e dá outras providências. **Diário Oficial da União: seção 1**, Brasília, DF, 13 set. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/4hr6YZq>. Acesso em: 25 fev. 2025.

BRASIL. Projeto de Lei nº 8.889, de 2017. Dispõe sobre a provisão de conteúdo audiovisual por demanda (CAvD) e dá outras providências. **Câmara dos Deputados**: Brasília, DF, p. 1-10, 18 out. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/4kDQRut>. Acesso em: 11 mar. 2025.

BRASIL. Ministério da Justiça. Portaria nº 1.189, de 3 de agosto de 2018. Regulamenta o processo de classificação indicativa de que tratam o art. 74 da Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990, o art. 3º da Lei nº 10.359, de 27 de dezembro de 2001, e o art. 11 da Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011. **Diário Oficial da União: seção 1**, Brasília, DF, p. 61-64, 6 ago. 2018. Disponível em: <https://dspace.mj.gov.br/handle/1/153>. Acesso em: 24 fev. 2025.

BRASIL. Projeto de Lei nº 2.331, de 2022. Dispõe sobre a oferta de serviços de vídeo sob demanda ao mercado brasileiro e cria nova modalidade de Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine). **Câmara dos Deputados**: Brasília, DF, p. 1-15, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3FgnSg3>. Acesso em: 11 mar. 2025.

BRUNDSOON, C. Problems with quality. **Screen**, v. 31, n. 1, Primavera, p. 67-90, 1990.

BOOTH, P. Memories, Temporalities, Fictions: Temporal Displacement in Contemporary Television. **Television & New Media**, v. 12, n. 4, p. 370-388, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1177/1527476410392806>

BUONANNO, M. **The age of television: experiences and theory**. Chicago: Intellect Books, 2008.

BUTLER, J. **Television style**. Nova York: Library of Congress, 2010.

BUTLER, J. **The Sitcom**. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2020.

CALABRESE, O. Los replicantes. **Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura**, n. 9, p. 71-90, 1984. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/record/33038>. Acesso em: 11 mar. 2025.

CARDOSO, Z. A. O Anfitrião, de Plauto: uma tragicomédia? **Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 15- 34, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/4hVOrER>. Acesso em: 28 mar. 2025.

CARDWELL, S. Is quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement. In: **Quality TV: Contemporary American Television and Beyond**. London: I.B. Tauris & Co Ltd., 2007, p. 19-34.

CARREIRO, R. (Org.). **O som do filme: uma introdução**. Recife: Editora UFPE, 2014.

CARREIRO, R. **A linguagem do cinema: uma introdução**. Recife: Ed. UFPE, 2021.

CARVALHO, V. **Ator é cancelado, mas série volta com tudo na Netflix**. Observatório do Cinema, 23 mai. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3QJ1xu4>. Acesso em: 04 mar. 2025.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M. A ascensão do showrunner: autoria e legitimidade na era da peak TV. HOLZBACH, A.; CASTELLANO, M. (Org.). **Televisões: Reflexões para além da TV**. Rio de Janeiro: E-papers, 2018. P. 195-217.

CASTLEMAN, H.; PODRAZIK, W. J. **Watching TV: six decades of American Television**, 2a Edição, Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2010.

CAUGHIE, J. **Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture**. London: Clarendon Press, 2000.

CHAMBERLAIN, J. **The Nutshell Technique: Crack the Secret of Secret of Successful Screenwriting**. Austin: University of Texas Press, 2016.

CHION, M. **A audiovisual**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

COOK, J. **The Sadcom: How a new genre of comedy is teaching people about depression**. Northeastern University Political Review, 30 out. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/4bmGZ2Y>. Acesso em: 28 mar. 2025.

COOKE, L. **British Television Drama: A History**. London: British Film Institute, 2003.

COSTA, L. N. O discurso de Sósia: uma contribuição para o estudo dos gêneros na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto. In: Seminário de Pesquisas da Graduação, 4, 2007, Campinas. **Anais** [...], Campinas: Língua, Literatura e Ensino, 2007, p. 1-8. Disponível em: <https://bit.ly/443R1Fz>. Acesso em: 28 mar. 2025.

CREEBER, G. **Serial Television: Big Drama on the Small Screen**. London: Palgrave Macmillan, 2004a.

CREEBER, G. (Ed.). **Fifty Key Television Programmes**. London: Arnold Publication, 2004b.

DEHÓ, M. **Aziz Ansari fala sobre acusações de assédio**: “Achei que nunca mais faria comédia”. Uol Online, 14 fev. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3DjWi0X>. Acesso em: 04 mar. 2025.

DESTRÉE, P. A Comédia na Poética de Aristóteles. **Organon**, Porto Alegre, n. 49, p. 69–94., jul.-dez., 2010. Disponível em: <https://bit.ly/47UBZSG>. Acesso em: 06 out. 2024.

DUARTE, E. B. O tom de uma experiência: os Normais. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), XIII, 2004, São Bernardo do Campo. **Anais** [...], São Bernardo do Campo: Galoá, 2004. p. 1-17. Disponível em: <https://bit.ly/43FX5E6>. Acesso em: 24 jun. 2024.

DUARTE, E. B. Televisão: entre gêneros, formatos e tons. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), XXX, 2007, Santos. **Anais** [...], Santos: Intercom, 2007. p. 1-14. Disponível em: <https://bit.ly/3Fx17qK>. Acesso em: 23 jul. 2024.

DUARTE, E. B. *Sitcoms*: novas tendências. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), XVII, 2008, Campinas. **Anais** [...], Campinas: Galoá, 2008. p. 1-14. Disponível em: <https://bit.ly/3RFHXQo>. Acesso em: 24 jun. 2024.

DUNCAN, D. **Afinal, The Bear é uma comédia?**. Entre Piadas, 08 jan. 2024. Disponível em: <https://bit.ly/3JQuyQZ>. Acesso em: 03 mai. 2024.

DUVANEL, T. **'O urso' é comédia? 'Deixamos isso a critério do criador da série', diz CEO da Academia de Televisão às vésperas do Emmy**. O Globo, 2024. Disponível em: <https://bit.ly/3DISKFX>. Acesso em: 12 mar. 2025.

EAGLETON, T. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Rio de Janeiro: Record, 2020.

ECO, U. Tevê: a transparência perdida. In: **Viagem na irrealdade cotidiana**. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ECO, U. A inovação no seriado. In: **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EGRI, L. **The art of dramatic writing**: its basis in the creative interpretation of human motives. Rockville, Md.: Wildside Press, 2011.

FECHINE, Y. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Revista Symposium**, Universidade Católica de Pernambuco, ano 5, n. 1, p. 14-21, jan./jun., 2001. Disponível em: <https://bit.ly/4kK6dh2>. Acesso em: 11 mar. 2025.

FECHINE, Y. FIGUEIRÔA, A. **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: CEPE, 2008.

FERREIRA, D. A. O humor como resistência ao controle social autoritário no Brasil pós-1964: reflexões sobre a imprensa alternativa. In: Simpósio Internacional Processo Civilizador, XII, 2009, Recife. **Anais [...]**, Recife, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3WrGpwI>. Acesso em: 03 mai. 2024.

FIALHO, F.; MARTINS, T. **A Era de Ouro da comédia na TV brasileira**. Comunica UERJ, 28 ago. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/4a2VSGn>. Acesso em: 03 mai. 2024.

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

FILHO, C.; NERY, M. **O mérito do riso**: limites e possibilidades da liberdade no humor. Editora FÓRUM, 28 jul. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/4hZmOei>. Acesso em: 2 abr. 2025.

FREUD, S. **Os Chistes e Sua Relação Com o Inconsciente**. Edição Standart Brasileira da Obras Psicológicas completas de Freud. Volume VIII (1905). Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1969.

FREYTAG, G. **Technique of the Drama**: An Exposition of Dramatic Composition and Art. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1894.

GRECO, C. **Qualidade na ficção televisiva brasileira: as críticas especializada e popular**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-10012013-164608/>. Acesso em: 05 jun. 2025.

GOLDBERG, L. **John Landgraf Opens Up About What Led to — and Ultimately Killed — Peak TV**. The Hollywood Reporter, 12 fev. 2024. Disponível em: <https://bit.ly/3xZjVce>. Acesso em: 03 mai. 2024.

GOMES, I. M. M. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2011.1.8801>

GUPTA, P. **Bob Odenkirk's advice to young people: “Get out of comedy, because it's about to collapse”**. Salon, 10 out. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/4dlwA9r>. Acesso em: 03 mai. 2024.

HAMMOND, M.; MAZDON, L. (Ed.). **The Contemporary Television Series**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

HANDLEN, Z. **BoJack Horseman, Rick and Morty, and the Art of Cynical Sincerity**. AV Club, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/4bkbqa2>. Acesso em: 29 mai. 2023.

HAVAS, J.; SULIMMA, M. Through the Gaps of My Fingers: Genre, Femininity, and Cringe Aesthetics in Dramedy Television. **Television & New Media**, v. 21, n. 1, p. 1-20, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1177/152747641877783>

HESS, L. M. Cringe and Sympathy: The Comedy of Mental Illness in Flowers. **Humanities**, v. 10, n. 4, p. 1-10, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/41WGpH3>. Acesso em: 11 mar. 2025.

IRENE MACHADO. Por que se ocupar dos gêneros? **Revista Symposium**, Universidade Católica de Pernambuco, ano 5, n. 1, p. 5-13, jan./jun. 2001. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2011.1.8801>

ISHIKAWA, S. (Org.). **Quality assessment of television**. Luton: University of Luton, 1996.

JACOBS, J. **The Intimate Screen: Early British Television Drama**. London: Clarendon Press, 2000.

JAFFE, J. **The rise of the sadcom**. Vulture, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/4iHmoK6>. Acesso em: 11 mar. 2025.

JANCOVICH, M.; LYONS, J. (Ed.). **Quality Popular Television: Cult TV, the Industry and Fans**. Londres: BFI Publishing, 2003.

JERÓNIMO, N. A. **Humor na Sociedade Contemporânea**. 2015. 268 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Ciências Sociais e Humanas, Universidade da Beira Interior, 99 Covilhã, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/4iILMPI>. Acesso em: 17 mai. 2023.

JOHNSON, C. **Online TV**. London, New York: Routledge, 2019.

JOST, F. **Realità/ Finzione: l'impero del falso**. Paris: Castoro, 2003.

JOST, F. **Comprender a televisão**. Tradução de Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007.

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

KAMM, J. BIRGIT, N. (Eds.). **British TV Comedies: Cultural Concepts, Contexts and Controversies**. London: Palgrave Macmillan, 2016.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KING, A. **Comedy Is Too Sad Right Now**. The Gamer, 09 ago. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/4cGyD7z>. Acesso em: 02 mai. 2024.

KÜBLER-ROSS, E. **Sobre a Morte e o Morrer**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KUBOTA, S. **Jerry Seinfeld says the 'extreme left' has ruined sitcoms with 'PC crap'**. Today, 1 mai. 2024. Disponível em: <https://bit.ly/4iku9Gb>. Acesso em: 03 mai. 2024.

LAWSON, R. **Yet Again, the Year's Most Acclaimed TV Comedies Aren't Very Funny**. Vanity Fair, 11 jul., 2023. Disponível em: <https://bit.ly/4cC1nhV>. Acesso em: 02 mai. 2024.

LOPES, M. I. V. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. In: Encontro da Associação dos Programas de Pós-Graduação (Compós), XXIII, 2014, Belém. **Anais [...]**, Belém: Galoá, 2014. p. 1-16. Disponível em: <https://bit.ly/3FkqauJ>. Acesso em: 03 mai. 2024.

LOPES, M. I. V.; MUNGIOLI, M. C. P. Qualidade da ficção televisiva no Brasil: elementos teóricos para a construção de um modelo de análise. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., 2013, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: COMPÓS, 2013. Disponível em: <http://www.compos.org.br>. Acesso em: 5 jun. 2025.

LOTZ, A. D. **The television will be revolutionized**. New York: NYU Press, 2007.

LOTZ, A. D. **Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television**. Ann Arbor: Michigan Publishing, University of Michigan Library, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/mpub.9699689>

LOTZ, A. D. **We now disrupt this broadcast: how cable transformed television and the internet revolutionized it all**. Cambridge, London: The MIT Press, 2018.

LOTZ, A. D. **Media Disrupted: Surviving Pirates, Cannibals, and Streaming Wars**. Cambridge, London: The MIT Press, 2021.

MACHADO, A. **A arte do vídeo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MACHADO, A. Pode-se falar em gêneros na televisão? **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 142-158, jun. 1999. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.1999.10.3037>

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 4 ed. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MASON, E. **“How do you not be sad?”: Sadness and Communication in BoJack Horseman**. Post45, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3XL2sOx>. Acesso em: 11 mar. 2025.

MATTOS, S. **Um perfil da TV Brasileira (40 anos de história: 1950-1990)**. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda, Bahia: A TARDE, 1990.

MAZOTI, P. A. C. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos: drama burguês e drama novo. **A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura**. Ano 8, n. 8, p. 6-16, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/4iPwfyd>. Acesso em: 28 mar. 2025.

MEIMARIDIS, M. Um meio em transição: análise das reconfigurações da televisão estadunidense. **Temática**, ano 6, n.8, ago. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/43DMOZ3>. Acesso em: 03 mai. 2024.

MEIMARIDIS, M.; QUINAN, R. A ficção seriada televisiva estadunidense durante a Peak TV: hibridismo, serialização e fidelização. **Lumina**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 61–78, 2022. DOI: <http://doi.org/10.34019/1981-4070.2022.v16.32301>

MITTELL, J. A Cultural Approach to Television Genre Theory. **Cinema Journal**, v. 40, n. 3, p. 3-24, Spring 2001. DOI: <https://doi.org/10.1353/cj.2001.0009>

MITTELL, J. **Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**. New York: Routledge, 2004.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, Brasil, v. 5, n. 2, p. 29–52, 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52>

MITTELL, J. The qualities of complexity: vast versus dense seriality in contemporary television. In: JACOBS, J.; PEACOCK, S. **Television Aesthetics and style**. London; New York: Bloomsbury Academic, 2013. p. 45-56.

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

NEWMAN, M. Z. From beats to arcs: Toward a poetics of television narrative. **The Velvet Light Trap**, Austin, n. 58, p. 16-28, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0033>

OBSERVATÓRIO DA QUALIDADE NO AUDIOVISUAL. **Atravessamentos entre criação, roteiro e direção no audiovisual nacional: entrevista com Felipe Braga**. Série #Observatório, 2025.

OFFICE OF COMMUNICATIONS. **Programme-related guidance**. Ofcom, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3DooJeh>. Acesso em: 11 mar. 2025.

OFFICE OF COMMUNICATIONS. **The Ofcom Broadcasting Code (with the Cross-promotion Code and the On Demand Programme Service Rules)**. Ofcom, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/4ikAPUL>. Acesso em: 11 mar. 2025.

OLIVEIRA, L.; CALDEIRA, G. **Eu, a Vó e a Boi**. Site Observatório da Qualidade no Audiovisual, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/4iH9nQP>. Acesso em: 02 jun. 2023.

OLIVEIRA, L.; SIGILIANO, D.; RAMOS, E. Kotas: o empacotamento de *streaming* no Brasil sob o viés da economia compartilhada. In: Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies - A consolidação dos seres media, VI, 2023, São Paulo. **Anais [...]**, São Paulo: Ria Editorial, 2023. p. 1-15. Disponível em: <https://bit.ly/3QpeGZK>. Acesso em: 03 mai. 2024.

OLIVEIRA, L.; SIGILIANO, D.; BORGES, G. Literacia midiática e a comédia triste: análise da experiência estética de *The Bear*. In: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 47, 2024, Itajaí. **Anais [...]**, Itajaí: Intercom, 2024. p. 1-15. Disponível em: <https://bit.ly/4iIYAWk>. Acesso em: 11 mar. 2025.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PICADO, B.; NERI, J. Reparções do risível: estrutura episódica e serialização cômica em *Seinfeld* e *Comedians in Cars Getting Coffee*. **ALCEU**, v. 15, n. 29, p. 19-33, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3VB1KmT>. Acesso em: 29 mar. 2024.

PICADO, B.; SOUZA, M. C. J. Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. **MATRIZES**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 53-77, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3VWQqBo>. Acesso em: 24 jun. 2024.

PICADO, B. Por uma poética do storytelling televisual (ou de quando Jason Mittell se equivoca, mesmo quando parece ter razão). In: II Congresso TeleVisões, 16-17 maio 2019, Niterói. **Anais [...]**, Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/4c16g45>. Acesso em: 19 mar. 2025.

PICADO, B. Dois dogmas da poética do storytelling televisual: transcendência culturalista e imanência mediática em Jason Mittell. **Contemporânea**, v. 18, n. 2, p. 25-46, 2020. DOI: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v18i2.32462>

PINHO, J. P. **A dramédia em Girls**: Da euforia à disforia, do episódico ao serializado. 2018. Monografia (Graduação em Estudos de Mídia) - Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/42cOLcm>. Acesso em: 26 jan. 2024.

PINHO, J. P. **Semi-Autobiografia e Realismo em Séries Televisivas**: Uma Análise de *Better Things* e *Master of None*. 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3JKdSuz>. Acesso em: 27 abr. 2024.

PINOTTI, F. **Por que “O Urso” concorre como comédia no Emmy?**. CNN Brasil, 2024. Disponível em: <https://bit.ly/4hpzuuv>. Acesso em: 12 mar. 2025.

PINTO, F. **Emmy 2023**: Por que O Urso compete em comédia e The White Lotus em drama?. Omelete, 2024. Disponível em: <https://bit.ly/3FkoLEt>. Acesso em: 12 mar. 2025.

PIRANDELLO, L. **O Humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.

PIRANDELLO, L. **Um, nenhum, cem mil**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

PLAUTO. **Anfitrião**. Tradução, introdução e posfácio de Leandro Dorval Cardoso. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

PUCCI JUNIOR, R. L. Inovações estilísticas na telenovela: a situação em Avenida Brasil. **Revista Famecos**, v. 21, n. 2, mai.-ago., p. 675-697, 2014. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2014.2.16648>

PUJADAS, E. A qualidade televisiva além de um conceito politicamente correto. Conteúdos e perspectivas envolvidas. **MATRIZES**, ano 7, n. 2, jul.-dez., p. 235-248, 2013. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v7i2p235-248>

RAMOS, K. P. B. **Conflitos discursivos e seu consumo na cultura do cancelamento**: o caso Karol Conká. 2023. 108 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo) – Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://bit.ly/3XL0e1Q>. Acesso em: 2 abr. 2025.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: martinsfontes, 2014.

ROXBOROUGH, S. **The End of Peak TV “Could Be a Good Thing,” Says Sony International TV Boss Wayne Garvie**. Hollywood Reporter, 20 mar. 2024. Disponível em: <https://bit.ly/3Wp6lcg>. Acesso em: 03 mai. 2024.

RUDZIŃSKA, W. Problemy społeczne w serialu animowanym BoJack Horseman. 2021. Tese (Doutorado em Gestão e Comunicação Social), Jagiellonian University, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/4ikuEA3>. Acesso em: 11 mar. 2025.

SALAMOVA, Z. Adaptation of Stand-up Persona To The Narratives Of Sitcom and Dramey. **International Journal Of TV Serial Narratives**, v. 2, n. 1, p. 35 - 46, 2016. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/6162>

SÁNCHEZ SAURA, R. Bojack Horseman, or the exhaustion of postmodernism and the envisioning of a creative way out. **Creativity Studies**, v. 12, n. 2, p. 291-300, 2019. DOI: <https://doi.org/10.3846/cs.2019.10845>

SAVORELLI, A. **Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy**. North Carolina: McFarland & Company, 2010.

SAWALLISCH, N. “Horsin’ Around”? #MeToo, the Sadcom, and BoJack Horseman. **Humanities**, v. 10, n. 4, p. 1-10. DOI: <https://doi.org/10.3390/h10040115>

SEABRA, R. **Renascença: A Série de TV no Século XXI**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SEDLITZ, S. **The Eight Characters of Comedy: A Guide to Sitcom Acting and Writing**. Los Angeles, California: Atides Publishing, 2014.

SERELLE, M. A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 43, n. 45, p. 187-199, 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.109226>

SIGILIANO, D.; BORGES, G. Complexidade narrativa e literacia midiática: uma proposta teórico-metodológica de análise do universo ficcional e do backchannel. 33º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal Fluminense, p. 1-27, 2024. **Anais [...]**, 2024. Disponível em: <https://bit.ly/4fvDoB7>. Acesso em: 26 dez. 2024.

SIGILIANO, D. **Literacia midiática: a compreensão crítica e a produção criativa no universo ficcional de Euphoria**. 2024. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2024. Disponível em: <https://bit.ly/4bCJDD5>. Acesso em: 19 mar. 2025.

SILVA, M. V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. **MATRIZES**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 127-143, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/41ZtT9S>. Acesso em: 02 dez. 2019.

SOUSA, J. C. A. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2015.

SOUSA NETO, D. F. A cartomante: uma tragicomédia machadiana. **Machado de Assis em Linha**, v. 5, n. 9, p. 171-185, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1983-68212012000100010>

STONE, W. **Ricky Gervais doesn't worry about 'getting cancelled' and gets thrill from offensive jokes**. Daily Star, 21 dez. 2023. Disponível em: <https://bit.ly/3DwEYWE>. Acesso em: 03 mai. 2024.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

THOMPSON, K. **Storytelling in film and television**. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 2003.

UOL. **Aziz Ansari é acusado de má conduta sexual; ele diz que foi consensual**. Uol Online, 15 jan. 2018. Disponível em: <http://bit.ly/3XqUEI8>. Acesso em: 04 mar. 2025.

VARGAS, A. Q.; UMBACH, R. K. As Personagens Autorreflexivas de Pirandello: ser ou parecer? **Revista Letras**, Curitiba, n. 91, p. 89-107, jan./jun., 2015. Disponível em: <https://bit.ly/4kKadOw>. Acesso em: 17 mai. 2023

VICENTE, K. B. O gênero: do literário ao audiovisual. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 7, n. 21, p. 217-233, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3aMYhMA>. Acesso em: 11 mar. 2024.

WEILAND, K. M. **Creating Character Arcs Workbook: The Masterful Author's Guide to Uniting Story Structure, Plot, and Character Development**. PenForASword Publishing, 2016.

WILLIAMS, S. D. **The moral premise: harnessing virtue & vice for box office success**. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2006.

ZOOK, K. B. **Color by Fox: the Fox network and the revolution in black television**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.

## MÚSICAS

AWOLNATION. **Sail**. [S.l.]: Red Bull Records, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/4bGHQg4>. Acesso em: 26 dez. 2024.

BRADLEY, C. **Change for the World**. Changes. Nova York: Daptone Records, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/4bLjCSI>. Acesso em: 18 dez. 2024.

REFUSED. **New Noise**. The Shape of Punk to Come. Estocolmo: Burning Heart Records, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/4kK7I4g>. Acesso em: 18 dez. 2024.

PLATTEN, R. **Fight Song**. Wildfire. Nova York: Columbia Records, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/43D8ODm>. Acesso em: 18 dez. 2024.

WALLER-BRIDGE, I. **Fleabag**. Original Soundtrack Album. BBC Three. 2016.

WINGO, D. **Barry**. Barry (Original Score). Los Angeles: HBO, 2018. Disponível em: <https://spoti.fi/3XJQJQa>. Acesso em: 18 dez. 2024.