

DÉBORA MARQUES NOLL

MAIOR QUE O CRIME

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre

2016

Ficha Catalográfica

N793m Noll, Débora Marques

Maiores que o crime / Débora Marques Noll . – 2016.

68 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

1. Romance policial. 2. Série televisiva. 3. Detetive. 4. True detective. 5. HBO. I. Barberena, Ricardo Araújo. II. Título.

Ao meu avô, Idelfonso, que acreditou em mim com todo o amor
de seu velho coração.

A minha bola de pelos, Pimenta, que me ama com todo o amor
de seu pequeno coração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais. A ele, por querer que eu continue mesmo quando não entende para onde estou indo. A ela, por ler comigo, por assistir todos os seriados do mundo comigo, por solucionar crimes comigo e por achar que pode ser espiã da CIA ou advogada ou CSI ou médica ou terapeuta ou fugitiva de agências do governo ou policial. Mãe, eu também acho que posso ser tudo isso.

Ao meu irmão, por ter me deixado descobrir dentro dele um amigo, por ter parado de dar socos no meu braço e dizer que faço drama, por continuar dando socos no meu braço e continuar dizendo que faço drama, por ter me feito uma irmã mais velha.

A minha avó Almerinda, por ter me dado paciência.

Aos meus amigos. Obrigada por emprestar seus olhos quando os meus estavam cansados. Obrigada por emprestar seus conselhos mesmo quando você dizia que não era um bom dia para dar conselhos. Obrigada por emprestar a sua boca, a sua saliva e a sua fome para quando encontro uma nova obsessão no livro de receitas. Obrigada por emprestar seu sentido para as digressões que surgem na madrugada. Elas não fazem o menor sentido, mas você e ela e ele, vocês dão um sentido muito maior do que os que eu consigo pensar com a ponta dos meus dedos. Obrigada por emprestar a sua voz tão doce quando a minha se perdia no choro das crianças assustadas que vivem dentro de mim. Obrigada por emprestar confiança para quebrar maldições de chuva em outubro e terminar a noite me achando boba por acreditar que maldições existem. Obrigada por emprestar seus ouvidos em um grupo de terapia de empoderamento feminino no café da manhã. Obrigada por emprestar seu carinho quando mais precisei. Obrigada por emprestar seus (a)braços para eu tocar quase sem encostar, por emprestar sua piscina e sua praia, seu fusca, seus livros e seus desenhos, e obrigada por emprestar até sua cachorra. Eu realmente amo essa cadela. Obrigada por serem fortes, muito fortes, para me fazerem mais forte também. Sou feita de todos vocês.

Ao meu orientador Ricardo, pela sua tranquilidade de sempre nos meus momentos de desespero. Professor, você me ensinou nas salas de aula, na biblioteca, nos cafés do prédio 9. Me ensinou quando concordei e quando discordei.

À vida acadêmica que começou em 2008. Vocês me bateram com burocracia e com palavras duras. Mas eu agradeço por ter aprendido e por defender uma educação construída com afeto. Me fiz professora porque acredito no amor.

PAI DE MAGGIE

- Como vai aquele caso? O grande?

MARTY HART

- Estamos trabalhando nele.

PAI DE MAGGIE

- Essas coisas não aconteciam quando eu era jovem. Pessoas diziam "senhora" e "senhor". As famílias ficavam unidas.

MARTY HART

- Era assim mesmo, não é?

PAI DE MAGGIE

- Nem sempre. Havia mais dignidade. Todos saíam às ruas para reivindicar seus direitos.

MARTY HART

- Bem, se as coisas fossem boas assim, jamais mudariam.

TRUE DETECTIVE. "Seeing Things". EP. 1x02.

RESUMO

Pertencente a literatura de massa, o gênero romance policial transformou-se ao longo dos tempos, mas nunca perdeu sua composição original: o criminoso, a vítima e o detetive. Uma vez que o crime é descoberto, a narrativa é sustentada pelo enigma acerca da identidade do criminoso, que mantém o suspense ao longo de toda a narrativa. Meu trabalho propõe analisar como o gênero romance policial se desenvolveu até os nossos dias, levando em conta seu surgimento no âmbito literário, mas levando a discussão até as séries televisivas. Em especial, analiso a série da HBO, True Detective (2014 -), e tento entender como a série atualiza as restritas regras de como produzir uma história de detetives, onde fica o aprofundamento psicológico dos personagens ou suas análises filosóficas e como podemos classificar uma série como True Detective que torna o desenvolvimento psicológico das personagens maior do que o crime.

Palavras-chave: romance policial, detetive, série televisiva, True Detective, HBO.

ABSTRACT

Belonging to mass literature, the novel detective novel genre has change over the years, but never lost his original composition: the criminal, the victim and the detective. Once the crime is discovered, the narrative is sustained by the mystery about the criminal's identity, which maintains the suspense throughout the story. My work aims to analyze how the detective novel genre has evolved to the present day, taking into account its appearance in the literary context, but taking the discussion to the television series. In particular, I analyze the HBO series True Detective (2014 -) and try to understand how the series updates the strict rules of how to produce a detective story. Where is the psychological depth of the characters or their philosophical analysis? How can we classify a series like True Detective that makes the psychological development of the characters larger than the crime?

Keywords: romance policial, detetive, série televisiva, True Detective, HBO

SUMÁRIO

1	CONVITE PARA UM HOMICÍDIO	9
2	É FÁCIL MATAR	12
3	UM PRESENTIMENTO FUNESTO	21
4	UM CRIME ADORMECIDO	26
5	SÓCIOS NO CRIME	36
6	E NO FINAL A MORTE	61
	REFERÊNCIAS	67

1. CONVITE PARA UM HOMICÍDIO

Acredito que uma pesquisa deve partir das grandes paixões do pesquisador. Acredito também que a pesquisa acadêmica não deve se limitar aos temas considerados canônicos. Também acho que a literatura deve estar aberta para abraçar outras áreas, não ficar presa dentro de si mesma. O fazer literário não pode ser visto como sinônimo do objeto livro. O fazer literário precisa ser matéria fluida e borrar as margens que nos separam de outras disciplinas.

As incomodações partiram de diferentes ângulos. Antes de entrar na teoria e evidenciar as estruturas por trás dos roteiros, meu inconsciente já fazia. Ele já sabia o que esperar de cada episódio de *House M.D.* por já ter internalizado suas estruturas. E isso me incomodava. Eu queria sentir surpresa. Queria que não fossem tão fáceis as resoluções.

Durante todo o show, foram pouquíssimos os episódios em que a série opta por brincar com sua própria estrutura. Dois específicos me veem a mente: o episódio que segue o ponto de vista de Wilson e o que segue o de Cuddy. Parece uma mudança pequena, mas altera completamente o que podemos esperar. Justamente porque nós não conhecemos tão bem esses personagens. Estamos sempre centrados no protagonista.

Também queria conhecer melhor aqueles personagens. Queria ser convidada para a casa deles e entender como eles se construíram. Queria que cada um daqueles médicos tivesse uma vida fora do hospital. Que eles dormissem e sentissem fome. Queria que eles transassem. Queria que eles se apaixonassem. Queria que os amores não fossem tão simples. Eu queria personagens mais humanos.

E quando falo desses personagens, me refiro mais especificamente ao secundários. Nós sabemos quem é *House*. Conhecemos sua ex-esposa e sua doença. Seu vício em analgésicos. Sabemos quando o personagem mente. E adoramos quando ele mente. Sabemos até melhor do que ele quem que o personagem ama. Ele é um personagem extremamente complexo por ser tão cheio de falhas.

Eu estava diante de uma série procedural e não sabia como chamá-la. Minha pesquisa parte de uma grande paixão: a linguagem cinematográfica e televisiva. Tenho buscado leituras que me ajudem a compreender como é tecida a linguagem

de roteiros, linguagem essa tão diferente daquela empregada na literatura. Tenho aprendido termos e tentado conectá-los com seus equivalentes na literatura.

Minha proposta é pensar o que é o gênero romance policial. Em meu primeiro capítulo, irei nas suas origens na literatura e buscarei quais são as regras que regem o gênero. Como ele nasce e como é desenvolvido pelos mais famosos expoentes da área. Como se escreve romance policial? E, a partir das regras, pensar como posso subvertê-las para expandir as fronteiras do gênero.

Depois, levarei a discussão para a televisão. Pretendo comparar duas formas de narrar séries de televisão: a narrativa procedural e a narrativa contínua. Quais as diferenças entre as duas? Qual a fórmula que é repetida em cada episódio para criar tensão? E por que uma se tornou sinônimo de produções de melhor qualidade? Como se faz uma série detetivesca na televisão dos anos 2010?

No segundo capítulo, passo para uma discussão da evolução do fazer televisão. Como a televisão a cabo se consolidou como campo para a produção das ideias mais inovadoras e o que faz grandes atores e diretores migrarem do cinema para a televisão. Quais os grandes atrativos que a televisão pode oferecer aos escritores que se diferencia do produto hollywoodiano.

Também quero pensar no que é essa produção em massa. Tanto na literatura quando na televisão. Os livros de romance policial são vendidos em rodoviárias porque não valem muito. A televisão entrou na casa de toda a classe média e é vista como produtora de conteúdo de baixa qualidade. Mas pode a televisão fazer arte? Porque separar as produções cinematográficas das televisivas? E como importar as tecnologias empregadas no cinema para transformar a televisão em um ambiente de produção de material artístico?

Analiso esses novos personagens que se repetem na televisão: os protagonistas homens falhos, de caráter duvidoso e que se mantém no limiar entre o bem e o mal. Como esse novo personagem se tornou uma figura tão icônica? Quando a sociedade mudou e passou a aceitar os criminosos como protagonistas? E se mudanças aconteceram no modo de fazer televisão, é importante analisar como que a sociedade mudou, afinal é ela que provoca essa transformação. O que o espectador espera ver numa série de televisão?

O homem contemporâneo é tão centrado em si mesmo, em seus próprios pensamentos, em sua representação do mundo, deixando pouco espaço para a voz do outro, parece ser o resultado desse mergulho para dentro do eu. A humanidade

sente-se sozinha mesmo com os sete bilhões de pessoas no planeta.

Uma vez que tiver explicitado as regras, as estruturas e fórmulas, tento entender como aplicá-las em um *show* como True Detective. Aqui é importante dizer que o recorte feito foi a primeira temporada de True Detective, afinal cada temporada é independente da outra e apresenta novos personagens e novo enredo. O que Nick Pizzolato, criador e *showrunner* da série, apresenta de novidade ao gênero? Russel e Cohle são reflexos do *zeitgeist* da minha geração? Pretendo analisar como o seriado se desenvolve levando em conta tanto o que já foi o padrão para narrativas policiais, quanto os programas que são seus contemporâneos para entender como ele se encaixa em seu tempo.

As regras de boa conduta me pedem que eu faça um alerta de *spoiler*. São muitas séries. Escampam *spoilers* sobre várias delas. Falo apenas de séries americanas, para fazer um recorte espacial, além do temporal. Algumas dessas séries foram transmitidas pelos canais abertos, outras não, assim não tendo seus títulos traduzidos para o português. Para criar unidade, utilizo os nomes originais em inglês, seguidos da emissora e dos anos em que o seriado esteve no ar. E se você não viu *True Detective* (HBO, 2014 -)... Fique avisado: são muitos *spoilers*. Vamos ao *show*.

2. É FÁCIL MATAR

No terceiro ano do Ensino Médio, minha professora da literatura pediu para que nos dividíssemos em grupos e criássemos curtas-metragens. Na época, minha timidez me impedia de sequer cogitar a possibilidade de brincar de ser atriz, então a mim coube o papel de roteirista e diretora. A ideia era simples: um filme policial. A fórmula também é simples: para escrever um romance policial precisamos essencialmente de um criminoso, uma vítima e um detetive. Minha empreitada na carreira cinematográfica começava com um atropelamento; na cena, vemos a estudante ser atropelada, mas a luz dos faróis do carro impedem que o espectador consiga ver o rosto do motorista. É exatamente o enigma de desconhecer a identidade do assassino que sustenta o suspense numa narrativa detetivesca, o suspense que mantém o espectador preso à narrativa do início ao fim.

Bem, se temos um assassinato e desconhecemos a identidade do assassino, nos resta convocar quem desvende o mistério. Entra aí a personagem detetive. É ela quem se utilizará de seus poderes de dedução para revelar o porquê e o como o crime foi cometido, para então nos apresentar o criminoso. Em meu roteiro adolescente, é outra estudante que, por sua curiosidade e indignação frente a injustiça de ver sua melhor amiga morta, escolhe solucionar o crime. Pra isso, ela conta com as demais colegas da vítima. São elas que recolhem pistas e entrevistam os estudantes recolhendo evidências. É interessante que, todas as estudantes têm acesso as mesmas informações, elas reúnem os dados em grupo, mas é só uma delas que chega ao veredito final e soluciona o mistério, as demais estudantes não dispõem do mesmo engenho para resolverem o caso sozinhas, ainda que auxiliem a detetive da história a chegar à solução.

O desconhecimento da identidade do assassino também é responsável pelo desenrolar da trama, afinal enquanto o criminoso não tiver a identidade revelada, ele pode continuar a fazer novas vítimas – as ações do detetive e as ações do criminoso estão sempre intimamente interligadas. Enquanto o detetive é só um, o número de vítimas depende da performance do detetive e sua astúcia de descobrir em pouco tempo quem está cometendo as barbáries contra os estudantes. Meu criminoso não fez novas vítimas – ele assusta algumas alunas com ameaças pintadas nas paredes e em bilhetes pela escola, mas nosso elenco era limitado demais para que pudéssemos matar mais personagens. A história termina com o descobrimento de

uma amante lésbica e um namorado ciumento que não permitia que sua reputação fosse manchada. Devo dizer que a escolha da motivação foi feita unicamente por uma revolta juvenil de estudar em um colégio luterano e extremamente conservador. O último passo é o encarceramento do bandido para que seus crimes possam ser punidos. Assim, o assassino é preso e levado à justiça.

Ainda que longe de ganhar qualquer prêmio de melhor filme, meu roteiro inconscientemente dispunha de todos os elementos de um romance policial. O gênero foi criado por Edgar Allan Poe e é impossível falar de narrativa policial sem mencionar Poe, não por um caráter historicista, mas porque esse modelo continuou a ser seguido, por quase dois séculos, por autores como Agatha Christie e Arthur Conan Doyle. São nos contos “Os crimes da rua Morgue”, “O mistério de Marie Roget” e “A carta roubada” que Poe nos apresenta o detetive Auguste Dupin que viria a se tornar o estereotípico detetive: o homem metódico que trabalha sozinho e, o mais importante, é chamado para auxiliar a polícia por ser o único capaz de desvendar os crimes mais bizarros. O foco da narrativa é justamente a performance do detetive e sua incapacidade de falhar; em nenhum momento o leitor questiona se o detetive encontrará o culpado: é uma certeza que a investigação será bem-sucedida. Sem auxiliares, o detetive diferencia-se da polícia tradicional por aplicar métodos e técnicas próprias.

Assim como o homem robusto vibra em sua força e habilidade física, dedicando-se com entusiasmo aos exercícios que põem seus músculos em ação, assim o analista se glorifica naquela atividade moral que desembaraça e deslinda. Encontra prazer até mesmo nas ocupações mais triviais que lhe permitam exercer seus talentos. Ama os enigmas, os paradoxos e os hieróglifos; exhibe, na solução de cada mistério, um grau de acurácia que parece sobrenatural às pessoas de compreensão mais ordinária. Seus resultados, ainda que obtidos através da própria alma e essência do método, apresentam, de fato, todo o aspecto da intuição. Assim como o homem robusto vibra em sua força e habilidade física, dedicando-se com entusiasmo aos exercícios que põem seus músculos em ação, assim o analista se glorifica naquela atividade moral que desembaraça e deslinda. Encontra prazer até mesmo nas ocupações mais triviais que lhe permitam exercer seus talentos. Ama os enigmas, os paradoxos e os hieróglifos; exhibe, na solução de cada mistério, um grau de acurácia que parece sobrenatural às pessoas de

compreensão mais ordinária. Seus resultados, ainda que obtidos através da própria alma e essência do método, apresentam, de fato, todo o aspecto da intuição. (POE, 1961, p.9)

Sherlock Holmes instaurou-se no imaginário popular de tal maneira que é impossível não associar seu nome a palavra detetive. Um detetive arrogante que leva ao extremo os métodos científicos. Para um grande detetive, um grande vilão – conhecemos Moriarty. Aqui entendemos o quão simbiótica é a relação criminoso-detetive. O detetive entediase com trabalho fáceis demais, ele precisa de adversários não só a sua altura, como também não muito diferentes de si. É como se os dois fossem só lados diferentes de uma mesma moeda. Seus intelectos são comparáveis. Para que o detetive desvende o crime, ele precisa ter íntimo conhecimento de como os crimes são praticados, de como ocultar ou disfarçar evidências. Ele podia ser o criminoso, mas escolhe trabalhar do lado da lei (ainda que muitas vezes a subverta para seus propósitos de capturar o bandido).

Agatha Christie, a Dama do Crime, com Hercule Poirot, engendra pelo mesmo caminho do detetive que usa exclusivamente da dedução para solucionar os crimes, mas busca humanizar a personagem detetive com Miss Marple, uma idosa solteirona com muita experiência de vida. É nessa maturidade e traquejo social que a senhora se apoia para construir a narrativa. Ela interroga os suspeitos bebendo uma xícara de chá. Os suspeitos são sujeitos a uma análise psicológica de seus caracteres e é isso que Miss Marple leva em conta para formular suas respostas. O crime é grande não porque é pavoroso, mas porque afeta diversas pessoas de uma pequena comunidade, porque todos são suspeitos e todos têm motivos para querer a vítima morta. O método científico é aplicado às emoções humanas de pequenas comunidades que não têm para onde fugir.

É por essa repetição de modelo que o romance policial é posto na estante da literatura de massa. A originalidade é posta em descobrir uma nova maneira de elaborar um crime – de maneira mais chocante, com motivações mais intrincadas, com venenos exóticos –, mas não me reinventar o gênero. Zilberman (1984, p.11), ao falar de literatura de massa, explica como na produção em série, a repetibilidade da obra é a grande marca desse nicho. Ainda que as histórias mudem e que cada autor crie um detetive com suas próprias excentricidades, a fórmula de um criminoso, uma vítima e um detetive acaba sempre sendo a mesma e o leitor sabe exatamente

o que esperar da leitura.

Essa repetição, faz com que o livro torne-se descartável, uma vez que, ao descobrir o assassino, ao leitor não é imposto nenhum outro desafio. Não estou falando de um *Ulysses*, de James Joyce, em que o leitor se perde em suas páginas e ao lê-lo e relê-lo e ocupar todos os seus verões analisando a obra, ainda assim descobrirá novas chaves de leitura. O público-alvo do romance policial abre o livro esperando um mistério e uma solução e é isso que encontra ao chegar nas últimas páginas. O escritor entrega o que o público quer e por isso é um *best-seller*, ainda que muitas vezes acabe abrindo mão de “posicionamento emancipatório, valor estético e atitude revolucionária” (ZILBERMAN, 1984, p.19). Para seguir a fórmula, François Fosca (APUD. BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 22) propõe uma série de leis para o romance policial:

- 1) O caso que constitui o assunto é um mistério aparentemente inexplicável.
- 2) Uma personagem (ou mais) – simultânea ou sucessivamente – é considerada, sem razão, culpada, porque índices superficiais parecem designá-la.
- 3) Uma minuciosa observação dos fatos, materiais e psicológicos, que segue a discussão dos testemunhos, e acima de tudo um perigoso método de raciocínio triunfam sobre as teorias apressadas. O analista nunca adivinha. Ele observa e raciocina.
- 4) A solução, que concorda perfeitamente com os fatos, é totalmente imprevista.
- 5) Quanto mais extraordinário parecer um caso, tanto mais fácil é resolvê-lo.
- 6) Quando se eliminaram todas as impossibilidades, o que permanece, embora inacreditável à primeira vista é a solução correta.

As regras, que são relatadas como uma receita de bolo, são facilmente aplicadas nos romances policiais que qualquer um de nós já leu. Um mistério inexplicável como um homem encontrado morto, envolto em manchas de sangue, mas sem nenhum ferimento. O crime deve ser tão engendrado que a própria polícia admite que não consegue resolvê-lo sozinho. Cenários exóticos também ajudam a criar o clima de mistério: um trem parado em uma nevasca ou o crime ocorrido em uma ilha caribenha. Em muitos casos, é o suspeito que procura o auxílio de detetive

particular para a solução do crime, como uma forma de obter absolvição pelo que não cometeu. Quando o detetive diz que “esse não é um pelo de animal” não o faz na base da adivinhação. O detetive possui conhecimentos aprofundados em botânica, tamanhos que o permite identificar a espécie através de um exame de um único fio de cabelo. O leitor, após saber a identidade do assassino, poderia reler o livro e observar como todas as pistas foram descobertas ao longo da narrativa e entregues a ele e ao detetive ao mesmo tempo. O leitor não soluciona o crime por não possuir o mesmo intelecto que o detetive. Os casos parecem sobrenaturais, mas a explicação nunca estará em um cão fantasma ou maldições. As mortes ocorrem por ataques cardíacos cotidianos, elas só são entregues enroladas em um papel de presente que distrai o leitor. E a quinta regra? É impossível não escutar a regra da improbabilidade em qualquer franquia de Sherlock Holmes ou CSI.

Boileau-Narcejac (1991, p.7) repete várias vezes que o romance policial, desde Poe, precisamente não evoluiu por ter seus traços tão fortemente marcados, que “simplesmente desenvolveu as virtualidades que trazia em sua natureza”. Para pensar nessas diferentes formas de escrever um romance policial, é preciso voltar a Todorov, que divide o gênero policial em três: o romance de enigma, o romance negro e o romance de suspense.

O romance de enigma é marcada por duas narrativas: a narrativa do crime, que acontece no passado, e a narrativa do inquérito, do detetive que descobrirá o assassino. As personagens da segunda história somente descobrem o que acontece na primeira, o detetive é imune e nada lhe acontece. Junto com a descoberta do assassino aparecem suas motivações passionais. Essa história costuma ser contada por um amigo do detetive e reconhece explicitamente ser livro, ser literatura.

[...] o romance policial clássico que conheceu sua hora de glória entre as duas guerras, e que podemos chamar “romance de enigma”, não contém um, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não tem nenhum ponto em comum. (TODOROV, 2008, p.95)

O romance negro é marcado pelo crime bárbaro, pelas paixões desenfreadas, pela violência sórdida. O crime é mais importante do que a solução. O crime coincide com a narrativa, não há narrativa no passado, e os personagens não estão mais isentos de coisas ruins lhes acontecerem. Não é possível saber se o detetive

chegará vivo ao final da história. O mistério que causa curiosidade ao leitor dá-se tanto ao tentar descobrir quem é o culpado do crime, mas também ao tentar adivinhar como a trama vai se desenvolver, qual e como o crime será cometido. É frequente aparecer mais de um detetive e o assassino costuma ser profissional.

[...] é em torno dessas constantes que se constitui o romance negro: a violência, o crime geralmente sórdido, a amoralidade dos personagens. [...] a “segunda história”, aquele que se desenrola no presente, ocupa aí um lugar central; mas a supressão da primeira não é um traço obrigatório: o importante é que ele [o *mistério*] terá aqui uma função secundária, subordinada e não mais central, como no romance de enigma. (TODOROV, 2008, p.100)

O romance de suspense é um híbrido. Conserva as duas histórias, a do crime no passado e a história no presente, que agora já não é mais uma simples detecção da verdade. Assim como no romance negro, a segunda história é a mais importante. O detetive está sempre arriscando a vida e o suspense se dá ao tentar descobrir o que pode acontecer aos personagens. É subdividido em dois. A “história do detetive vulnerável” é marcada pelo detetive que, assim como os demais personagens, está constantemente em perigo. A “história do suspeito-detetive” foge do convencional – aquele de quem a polícia suspeita é quem deve provar sua inocência e encontrar o verdadeiro criminoso.

Não é de se espantar que entre essas duas formas tão diferentes tenha podido surgir uma terceira, que combina suas propriedades: o romance de suspense. Do romance de enigma, ele conserva o mistério e as duas histórias, a do passado e a do presente; mas recusa-se a reduzir a segunda a uma simples detecção da verdade. Como no romance negro, é essa segunda história que toma aqui o lugar central. [...] existe a curiosidade de saber como se explicam os acontecimentos já passados; e há também o suspense: o que vai acontecer com as personagens principais? (TODOROV, 2008, p.102)

É como se o escritor brincasse com leitor: as casas do tabuleiro estão sempre no mesmo lugar, são os jogadores que mudam. O criminoso? Esse é encontrado num jogo de eliminação, são vários os suspeitos, é uma questão de pesar as

evidências e encontrar quem se encaixa no perfil. Os motivos são os mais variados: mata-se por dinheiro, por amor, por loucura ou por vingança. A vítima? O leitor deve criar empatia com ela, ainda que ela nem sempre seja escrupulosa. Ou a vítima pode ser o próprio criminoso, numa reviravolta de última página. O detetive? Desde o arrogante Sherlock Holmes à idosa Miss Marple. É o intelecto e a curiosidade que fazem o detetive, não o seu *background* em resolver assassinatos.

Ainda que seja o nome do detetive que marque todos nós, o romance policial não é caracterizado apenas por ele. Talvez o que una a literatura dentro do guarda-chuva do gênero policial seja o medo. Despertar o medo no leitor, deixá-lo curioso quanto àquilo que mais lhe dá medo. O estranho crime, o criminoso desconhecido, o enigma a ser resolvido. Sem que o escritor apele para o horror ou para o fantástico, o gênero policial nem mesmo precisa apelar para a brutalidade ou para a violência e os detalhes não precisam ser explicitados para causar aversão ao leitor.

Através da palavra, o medo se torna uma tortura da imaginação e estabelece uma relação poética entre narrador e leitor; o mundo é, dessa forma, uma fonte de inspiração literária, visto que, mistérios sempre existiram desde os primórdios da história da humanidade. A raiz metafísica deste gênero está na necessidade humana de eliminar a angústia e o sofrimento que nos domina enquanto não atingimos a compreensão de uma determinada situação de mistério. (PIRES, 2005)

Aquela que pode ser a grande mudança de Poe para o romance policial contemporâneo, é justamente o deslocamento do foco da narrativa. O foco não é mais a performance do detetive ou, conseqüentemente, a performance do criminoso. O enredo do crime e investigação continuam presentes no romance policial contemporâneo, mas recebem menos destaque do que no romance policial tradicional, deixando espaço para que outras temáticas sejam exploradas.

Com a descentralização da figura do detetive, aqueles que antes eram meros coadjuvantes, seus auxiliares, agora também podem desempenhar o papel de detetive. Não é raro encontrar romances policiais com uma dupla de detetives ou, então, com uma equipe de profissionais de diversas áreas que agem em conjunto para encontrar o assassino. Todos eles possuem a capacidade de juntar as peças do quebra-cabeça para encontrar o vilão da trama, porque, agora, o detetive não é mais um ser dotado de inteligência extraordinária acompanhado de um prestativo

auxiliar em constante estado de admiração pela inteligência de seu parceiro e sem nenhum pudor de enaltece-la; são homens comuns que possuem a técnica para a solução do crime e, geralmente, fazem parte da força policial.

Talvez seja hora de pensar nas circunstâncias do nascimento do romance policial. É a ideia de uma cidade, de uma megalópole, em que estamos em constante contato com o outro, mas mesmo assim não o percebemos. É no meio de muitos que tornamo-nos ninguém. Os suspeitos são muitos e a polícia depende de denúncias imparciais e testemunhas não confiáveis e confissões forçadas para fazer suas prisões. O método não existe e as cidades crescem. Os negócios crescem. Os motivos multiplicam-se. O pensamento científico desenvolve-se e com ele a ideia de um mistério e um problema ainda não resolvido.

No romance policial, a própria cidade, a atmosfera urbana, torna-se uma personagem. A multidão é o que possibilita o anonimato e, conseqüentemente, a proteção do criminoso. É com o crescimento das cidades que esse tipo de narrativa se desenvolve. O romance policial torna-se literatura de massa e acaba por ser explorado em grande escala, tornando-se escravo das regras do mercado. Uma história criativa é o que importa, perde-se o valor da escrita e o caráter literário do texto. Benjamin parece prever o aumento exponencial da criminalidade nos grandes centros urbanos.

As mezinhas calmantes que os fisiologistas punham à venda logo foram ultrapassadas. Por outro lado, à literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana, estava reservado um grande futuro. Essa literatura também tem a ver com as massas, mas parece que de modo diferente das fisiologias. Pouco lhe importa a determinação dos tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande. Entre essas, uma que [...] é destacada num relatório policial: 'É quase impossível – escreve um agente secreto em 1798 – manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém.' Aqui a massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais. (BENJAMIN, 1989, p.38)

Sherlock Holmes precisa aprender a mexer nas redes sociais se pretende continuar utilizando seus métodos dedutivos. Sua famosa rede de moradores de rua não é mais o suficiente para encontrar suspeitos na Londres moderna. Hercule Poirot precisa aprender a usar um espectrômetro de massa para analisar as partículas deixadas pelos criminosos na cena do crime. É necessário mais do que especulações para prendê-los, é preciso amostras de DNA. E a pobre Miss Marple, bem, minha senhora, fica difícil imaginá-la perseguindo criminosos armados e perturbados. Bandidos sádicos que torturam suas vítimas pelo prazer de mostrar a competência de fugir da polícia. É preciso um *upgrade*.

3. UM PRESENTIMENTO FUNESTO

Os últimos 15 anos mudaram o jeito de se fazer televisão nos Estados Unidos. É inegável a qualidade que as novas séries trazem. Séries como *Breaking Bad* (AMC 2008 - 2013) ou *Deadwood* (HBO 2004 - 2006), contam com direção e fotografia com cuidados que antes eram reservados ao cinema. Os grandes atores estão se rendendo a papéis de destaque nessas produções, uma vez que a televisão passa a perder a associação com novelas de baixo orçamento e péssimas atuações. Não é inusitado saber que grandes diretores de cinema estão por trás da produção de seriados – o caso de *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-2014) produzido e dirigido por Martin Scorsese.

Assim como não foi difícil prever que novas plataformas acabariam por também se inserir no mercado de produções originais, o caso da Netflix e da Amazon, por exemplo. Essas últimas, elevam o jogo a um novo patamar: os personagens não mais entram na sua casa, eles são convidados ao seu quarto, a um rápido bate-papo dentro do ônibus; um sinal de internet é tudo que é preciso para que sua série preferida possa ser assistida em qualquer lugar. Outro diferencial é apostar no espectador que tem fome de histórias e se acostumou ao *binge watching* – ele não quer mais ver um episódio por semana, quer ver todos os episódios nos seu tempo.

O que tudo isso representou foi uma nova edição dos Anos Dourados – a terceira na curta existência da televisão, segundo a maioria. A primeira havia sido um desabrochar da criatividade ao longo dos primeiros tempos desse meio; a segunda, um breve período de excelência incomum na programação das emissoras durante os anos 1980. Um resultado que não é ruim para um meio com reputação oscilando entre algo menos do que revistas em quadrinhos e algo mais do que panfletos religiosos. (MARTIN, 2014, p.27)

Por muitos anos, emissoras da TV aberta abordavam as séries policiais como sinônimo de procedurais excessivamente esquemáticos e voltados principalmente à tentativa de gerar surpresa com a revelação da identidade do criminoso. São raras as situações em que os olhos de quem de fato vive uma investigação policial são mais importantes do que o crime em si; apoiam seus sucessos justamente nessa

fórmula, séries como *CSI* (CBS, 2000 - 2015), *NCIS* (CBS, 2003 -), *Criminal Minds* (ABC/CBS, 2005), *Law & Order* (NBC, 1990 - 2010), *Hawaii Five-0*, tanto o original produzido pela CBS entre 1968 e 1980, quanto o *reboot* de 2010 também produzido pela CBS. É interessante pensar um pouco mais na esquematização das séries citadas: não só cada um de seus episódios segue uma fórmula pronta, como essa fórmula costuma mudar muito pouco para criar um *spin-off*. Assim, do *CSI* original, aparecem os *CSI: New York* (CBS, 2004 – 2013), o *CSI: Miami* (CBS, 2002 – 2012) e o *CSI: Cyber* (CBS, 2015 -). A própria série *NCIS* já é um *spin-off* da antiga *JAG* (CBS, 1995 – 2005); e de *NCIS*, saem o *NCIS: Los Angeles* (CBS, 2009 -) e o *NCIS: New Orleans* (CBS, 2014 -). Daquela que é uma das franquias mais bem-sucedidas do gênero policial, *Law & Order*, surgem *Law & Order: Criminal Intent* (NBC/USA, 2001 - 2011), *Law & Order: Trial by Jury* (CBS, 2005 - 2006), *Law & Order: Los Angeles* (NBC, 2005 - 2006), *Law & Order: Special Victims Unit* (NBC, 1999 -), única da franquia que ainda continua no ar.

No caso *CSI*, não é difícil perceber o esquema repetido em todos os episódios: a câmera-testemunha acompanha o crime sendo perpetrado e a vítima no desespero de seus momentos finais, os policiais são chamados a cena do crime e começam a recolher evidências, um dos atores diz uma frase de efeito que serve como gancho para cortar para a abertura da série, o médico legista dá seu parecer, é feita a análise laboratorial de alguma das pistas, eles interrogam um suspeito que não é o verdadeiro criminoso, mais análise laboratorial, interrogatório de um novo suspeito que também não é o verdadeiro criminoso, o que se repete até o suspeito mais improvável confessar o crime e o episódio fecha com outra frase de efeito. Poderia escrever a fórmula de qualquer um desses procedurais e vocês concordaria que são poucos os episódios que são narrados de maneira diferente.

Um dos jeitos que Dick Wolfe, criador da franquia *Law & Order*, encontrou para revitalizar essa estrutura é trabalhar com os *crossovers*. Em sua mais recente franquia *Chicago*, os personagens de diferentes áreas fazem parte de um mesmo universo e circulam por todas os programas da franquia. O primeiro que veio foi *Chicago Fire* (NBC 2012 -), que traz os bombeiros e paramédicos do 51º Batalhão do Corpo de Bombeiros de Chicago, depois nos introduz ao *Chicago P.D.* (NBC, 2014 -), uma evolução natural já que bombeiros e policiais trabalham nas mesmas cenas de crimes. E esses bombeiros e policiais se machucam ou vão entrevistar vítimas no hospital, o que nos leva ao *Chicago Med* (NBC, 2015 -). A diferença é

que os personagens não participam eventualmente de uma série para a outra, eles participam frequentemente. As três séries estão intimamente interligadas e nos fazem acreditar nesse universo único que as interliga. Para a próxima temporada, Dick promete introduzir mais uma irmã – *Chicago Law*, que trabalhará com os crimes apresentados nesse universo, mas agora com o depois do trabalho policial, levando-os até os tribunais.

Martínez (2014, p.13) é quem diz que a estrutura da narrativa continuada, essa que desenvolve os grandes arcos de enredo ao invés de lidar com o "caso da semana", era reservada às telenovelas. Eram elas que seguiam (e ainda seguem) o padrão dos conflitos que se renovam constantemente conservando o suspense do enredo. As *soap operas* americanas são praticamente infinitas, vide *Days of Our Lives* que está no ar desde 1965. Nas séries, *Twin Peaks* (ABC 1990 - 1991) é uma das primeiras a fazer a telenovelização dos seriados, traduzindo isso em um formato narrativo muito mais complicado e desafiador. Hoje, não é difícil encontrar séries que privilegiem a história de fundo, aquela que completa o arco da temporada e dá unidade narrativa, ainda que de forma mista ainda tenha episódios procedurais (são os *anthology plot*, mas que também são chamados de *fillers* já que, quando mal escritos, evidenciam que estão ali só para "tapar-buraco" e não para continuar o desenvolvimento do show).

Vamos entender algumas limitações da televisão norte-americana, não é preciso muita técnica para perceber. Quero partir do padrão: o drama dura 43 minutos, a comédia dura 22. Assim, com as pausas publicitárias, o drama ocupa uma hora de programação e a comédia, 30. Qualquer um que acompanha alguma série da HBO sabe que a emissora está aumentando cada vez mais a duração de cada episódio, que agora tem entre 50 e 70 minutos, e não há corte na programação. Os intervalos dividem o episódio nos habituais 4 atos. O número de episódios por ano também é fixo: entre 22-24 nos canais abertos e 10-13 nos canais a cabo.

Cada episódio desenvolve um arco com começo, meio e fim. Se for um procedural, o caso da semana deve ser concluído dentro do mesmo episódio, já a narrativa contínua termina com um gancho para a próxima semana, pois cada episódio está conectado aos demais episódios da temporada. Assim, a temporada, no todo, também se desenvolve com um arco de começo, meio e fim. Se a série for um procedural de canal aberto, com 24 episódios, significa que ela entrará em hiato em novembro ou dezembro e volta ao ar entre janeiro e março. Assim, cada metade

da temporada se desenvolve num pequeno arco também. Em geral, o conflito da série é apresentado nos primeiros episódios, lá pelos episódios 6 a 8 o conflito é reiterado e desenvolvido mais um pouquinho, e o episódio 12 ou 13 costuma ser o último exibido antes das férias e precisa de uma grande *cliffhanger* que segure a expectativa até a volta. A segunda parte da temporada não é muito diferente: o episódio 13 ou 14 traz a solução do *cliffhanger* da primeira metade da temporada (e a não ser que seja *Game of Thrones*, o seu personagem preferido não morreu, ele vai conseguir sair do carro capotado antes que exploda, eles vão conseguir estancar a hemorragia e ele estava usando um colete à prova de balas), o episódio 18 ou 19 traz mais um trecho do desenvolvimento, em geral, já preparando o terreno para o final, e o último episódio, é quem traz o final do conflito da temporada e já prepara o gancho para a próxima. Com isso em mente, é hora de desenhar o último grande arco, aquele que mostra que todas as temporadas também estão debaixo de um gigante guarda-chuva que introduz e solidifica a personalidade das personagens nas primeiras temporadas, desenvolve seus conflitos nas temporadas intermediárias e prepara o fechamento da série nas temporadas finais, dando resolução para todos os ganchos que ficaram abertos no decorrer dos anos.

A quantidade de regras que eu acabei de explicar pode parecer castrar o escritor, mas o que quero mostrar é que a televisão é justamente o oposto disso: é ela que vai dar a liberdade criativa que uma vez já foi do cinema. Martin (2014, p. 23) fala sobre como essa “nova estrutura garantia enorme liberdade criativa em termos do desenvolvimento de personagens que durariam longos períodos, e de como contar histórias para cobrir cinquenta horas ou mais, o equivalente a um sem-número de filmes”. *The Blacklist* (NBC, 2013 -) já exibiu 66 episódio em suas “três temporadas de idade” (enquanto eu escrevo, só 57 episódios foram ao ar, mas os demais serão exibidos nas semanas antes de eu defender essa dissertação). Três temporadas, 22 episódios em cada temporada, uma média de 45 minutos por episódio – estou falando de quase 50 horas de programação sem intervalos. Considerando que cada página do roteiro equivale a um minuto, é o equivalente a um romance de 2970, o suficiente para deixar George R. R. Martin com inveja. E, ainda assim, nem eu nem o resto do mundo sabe se qual a relação entre Elizabeth e Red. As possibilidades de desenvolvimento de enredo são infinitas. As chances dos roteiristas convencerem você que Red nem é tão mau assim são muito maiores do que num filme de duas horas de duração.

A história em série fornece histórias contínuas através de múltiplos episódios, com um mundo narrativo em desenvolvimento reivindicando para os telespectadores que eles construam um universo ficcional abrangente utilizando as informações obtidas durante o curso de visualização. (MITTEL, 2007, p.164)¹

A grande diferença entre um procedural e uma série de narrativa contínua é justamente o tempo do conflito, o quão grande é o arco. É a diferença entre resolver um crime em 43 minutos ou em 13 episódios. Se há 13 episódios para desenvolver o mesmo crime, pode-se deixá-lo em segundo plano e dar atenção aos personagens. Pode-se entender o *background* que o leva a ser esse homem miserável, pode-se traçar o paralelo que o leva tão perto de ser um criminoso, mas que não o deixa cruzar essa linha.

1 Tradução minha.

4. UM CRIME ADORMECIDO

Pensando na variedade de séries aclamadas pelo público nos últimos anos, o denominador comum parece ser justamente a ambiguidade moral. As novas séries televisivas buscam mostrar personagens mais verossímeis, os anti-heróis - protagonistas que não encontram seus lugares no mundo. Eles são os marginais. Suas visões da sociedade e de seu funcionamento e também das possibilidades de futuro são negativas – divido-me entre usar a palavra negativa ou realista. Suas vidas fazem com que não possam esperar mais do que desapontamento com a sociedade e seus membros. São personagens desapontados com si mesmos e com suas próprias vidas. Desapontamento que vem de uma vida marcada por más experiências. Frye (2006, p.151) explica os anti-heróis como heróis irônicos, "inferiores a nós no poder e inteligência, de modo que temos a sensação de assistir a uma cena de escravidão, frustração ou absurdo"², mas essa definição não parece se encaixar aos protagonistas imorais que a televisão veem nos dando.

Gosto mais de Shaffer e Raney (2012, p.1030) que chama os anti-heróis de "criminosos, mas redimíveis (...). Ainda que façam coisas claramente indecentes por (muitas vezes) razões corruptas, os anti-heróis ainda funcionam como 'forças do bem' em muitas histórias"³. Vogler (2006, p.58) é outro que traz uma classificação de anti-heróis da qual vou me apropriar. Basicamente, podemos encontrar anti-heróis de dois tipos fundamentais:

1. Personagens que se comportam de modo muito semelhante aos Heróis convencionais, mas a quem é dado um toque muito forte de cinismo, ou uma ferida qualquer, como os personagens vividos por Humphrey Bogart em *À beira do abismo* e *Casablanca*.
2. Heróis trágicos, figuras centrais de uma história, que podem não ser admiráveis nem despertar amor, e cujas ações podemos até deplorar — como Macbeth, ou Scarface, ou o personagem Joan Crawford em *Mamãezinha querida*.

Vários personagens da produção televisiva norte-americana contemporânea podem se enquadrar nessa classificação. Eles são facilmente reconhecidos: Walter

2 Tradução minha.

3 Tradução minha.

White (*Breaking Bad*, AMC, 2008 - 2013)), o professor de química com câncer terminal que se torna traficante de metanfetamina, Gregory House (*House M.D.*, Fox, 2004 - 2012), o médico antipático com habilidades *sherlockianas*, Dexter (*Dexter*, Showtime 2006 – 2013), o *serial killer* que trabalha como perito forense para a polícia de *Las Vegas*. Ou nosso (e uso *nosso* por assumir que você está tão envolvido na série quanto eu) querido protagonista de *True Detective* (HBO, 2014 -), Rust Cohle. Personagens obscuros que se enquadram na classificação de um anti-herói arquetípico. O que era sonho americano virou fracasso americano, e esse fracasso é o novo protagonista das séries de TV, é ele que espelha a sociedade e guia o enredo das séries. O espectador não tem mais tempo para finais felizes e sortudos.

Você coloca esses protagonistas na caixa dos vilões se estiver pensando em ambiguidade moral, mas na caixa dos heróis quando pensa nos seus objetivos. São personagens contraditórias que não nos deixam decidir entre admirá-los ou desprezá-los. Ainda que possuam inteligência, coragem e profissionalismo, também são cruéis, mentirosos e violentos. É justamente no ponto de encontro que as séries trabalham: o pessoal versus o profissional, o interior amável versus o exterior criminal. Habita aí uma questão importante – o que nos faz torcer pelo traficante ou *serial killer* e não pelo policial? Esses protagonistas colocam em si um trabalho a mais, devem sempre renovar a cumplicidade com o público, e fazem isso justamente com essa dualidade. É um trabalho de roteiro bastante intrincado em que se mostra o lado vilão para, logo em seguida, elevar ao máximo a carga de drama e nos fazer sentir empatia. Eleva-se a carga dramática, os conflitos se multiplicam e a série se desenrola por várias temporadas.

Tony Soprano é um dos maiores marcos para essa era de personagens ambíguos. É depois dele que a TV vai dar chance para personagens como os de *The Wire* (HBO, 2002 - 2008), onde encontramos um policial alcoólatra e narcisista e um assaltante gay homicida. A televisão convencional não permitiria que esses senhores entrassem na sala de estar dos cidadãos americanos, mas a nova era traz uma coleção de homens intragáveis que dividem-se entre suas atitudes imorais. Eles são infelizes, incorretos e complicados, por isso: humanos. O personagem deve seduzir o espectador e ele usa seu charme cafajuste para conseguir atenção.

Em parte, o público mostrava-se disponível porque esses programas

traziam homens enfrentando batalhas cotidianas que os espectadores conheciam. Esses protagonistas pertenciam a uma espécie que poderia se chamar de Homem Acossado ou Homem Oprimido – atormentado, aflito e frustrado pelo mundo moderno.

Martínez (2014, p.9)⁴ explica as estratégias dramáticas aplicadas nos seriados norte-americanos contemporâneos para que eu e você, no papel de espectadores, se deixemos ser seduzidos emocionalmente pelos protagonistas. 1) "Em primeiro lugar, a vitimização: simpatizamos com personagens que estão em perigo ou sofrimento". White não tem dinheiro para pagar o tratamento para seu câncer. House sofre de dores terríveis por complicações em uma cirurgia na perna esquerda. Tony Soprano, de *The Sopranos* (HBO, 1999 - 2007), sofre com crises de ansiedade. 2) "A segunda estratégia se refere a um 'comparatismo moral': os antagonistas são muito mais perversos que os protagonistas". Torcemos por Dexter porque ele é serial killer que só mata criminosos. Os criminosos que ele captura são muito mais perversos do que ele, somos levados a inconscientemente compará-los. Sempre há alguém pior do que eles e um bandido que mata bandido já não parece algo tão ruim assim. Eles até podem ser maus, mas ainda estão no time dos bons, nós escolhemos o menos pior, algo impensável se não nessa novíssima televisão. Minha mãe, por exemplo, não conseguiu assistir ao seriado *The Following* (Fox, 2013 - 2015), ela se sentia consternada com a ambiguidade moral de se ver muito mais atraída pelo serial killer do que pelo policial que tentava capturá-lo. 3) A terceira e última estratégia é a família. "Por um lado, a recurso da família serve como álibi para justificar a necessidade de muitas de suas ações condenáveis. Mas por outro lado, é fato que o ambiente doméstico traz o melhor desses personagens, suas facetas mais românticas, altruístas ou desinteressadas". Ainda que as ações sejam reprováveis, elas são feitas para garantir o bem-estar da família. Em *Game of Thrones* (HBO 2011 -), por exemplo, a maioria dos atos bárbaros são praticados para defender um membro da família ou assegurar a continuidade da dinastia.

É como se esses personagens vivessem num eterno jogo de luz e sombras, com uma bússola moral quebrada que os guia para o norte e para o sul. O formato seriado é ideal para retratar essas duas esferas – ela oferece um tempo maior para que o personagem possa ser desenvolvido, assim, os dois lados do jogo

4 Traduções minhas.

podem ser contemplados.

Ainda que dominado por homens, as personagens femininas também precisaram ser desenvolvidas. Elas ainda ocupam o papel de suporte ao personagem masculino, mas deixaram de ser personagens tão rasas e já não são mais esteriótipos da família heterossexual tradicional. Elas se mostram com muito mais variações, já não estão sempre felizes e dispostas a agradar ao marido. Elas são corruptas e impiedosas, assumem as mesmas atitudes moralmente ambíguas que suas contrapartes masculinas, e o sexo já não pertence mais somente ao homens – as mulheres acabam por tomar uma postura muito mais dominadora e emancipatória. Essa nova mulher quer dinheiro e não se incomoda que ele venha manchado de sangue. Essa mulher pode ser prostituta porque seu valor não está em seu corpo. Essa nova mulher desafia sociedades machistas e marca seu lugar no local de trabalho.

Essa é apenas uma razão para um fato inequívoco: embora um grupo de mulheres desempenhe papéis altamente influentes nessa narrativa – como roteiristas, atrizes, produtoras e executivas –, elas não estão em número suficiente. Não apenas os programas mais importantes do período foram comendados por homens, como também eles falavam basicamente *sobre* masculinidade, em especial os contornos do poder masculino e as infinitas variedades de combates entre homens. (MARTIN, 2014, p.31)

A dominação masculina se percebe até mesmo no tamanho dos shows. As protagonistas femininas ganham shows de meia hora – como *Sex & the City* (HBO, 1998 – 2004), *Weeds* (HBO, 2005 - 2012) e *Girls* (HBO, 2012 -). Pensando em *Weeds*, o contraponto com *Breaking Bad* é claro: os dois shows tem como personagens principais suburbanos que envolvem-se no tráfico de drogas para dar suporte à família, mas só um dos show ganha uma hora semanal na programação. Martin (2014, p.31) vê que “as razões disso relacionam-se com um cenário cultural ainda inundado pela confusão e pelo deslocamento pós-feminista acerca do que significa exatamente ser homem”. Fomos inundados por homens de meia idade e cheios de defeitos. Mas é ainda Martin que admite do que um *zeitgeist* da época, a temática masculina predomina porque o homem ainda é quem domina o mercado. “Em outros termos, os homens de meia-idade predominavam porque homens de

meia-idade tinham o poder de criá-los. E claro que o poder autocrático do showrunner-autor coça numa comichão particularmente masculina.” (MARTIN, 2014, p.31)

Parece que nos encaminhamos para uma época que para uma série ou um seriado se estabelecer como sucesso, seguir as normas tradicionais já não é o bastante. Ainda que as séries policiais se baseiem cada vez mais na fidelidade de artifícios tecnológicos, é no quesito humano que elas falham. Seus personagens são postos em segundo plano e a narrativa do mistério, do crime, ganha mais destaque do que o desenvolvimento dos detetives.

A televisão é a cópia da vida real ou, utilizando o termo grego para imitação, oriundo da filosofia da arte e da literatura, é um caso de mimesis artística. Ao invés de saudar *Mad Men* por sua autenticidade, talvez deveríamos saudá-lo por ser uma mimesis extremamente acurada e charmosa do mundo que ele representa. (DUNN, 2010, p.22).

Desde *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007), a HBO luta para trilhar um caminho que valorize sua marca como entretenimento de qualidade. Inclusive, podemos usar a história da consagração da HBO para falarmos dessa terceira era de ouro e do novo entretenimento televisivo. Surgida em 1972, a *Home Box Office* ser aproveitava da baixa censura aos canais a cabo para produzir programação original marcada pela nudez, violência e vocabulário chulo. Essa continua até hoje a ser a grande marca do canal: televisão para um público-alvo bastante diferente daquele que assiste as *soap operas* no meio da tarde. Por suas cenas de sexo bastante explícitas, o canal do *Youtube CollegeHumor*, cria, em 2014, um vídeo de comédia que brinca com o slogan “It's not porn, it's HBO”⁵, e narra cenas de *True Blood* (HBO 2008 – 2014) e *Game of Thrones* (HBO, 2011 -), entre outros.

Brincadeira a parte, a HBO desassocia a ideia de que o “proibido para menores” é sinônimo de baixa qualidade. *The Sopranos*, tornou-se parâmetro de comparação para os demais programas que tentam mimetizar a experiência de constante angústia do homem contemporâneo. A série foi ganhadora de cinco prêmios *Golden Globes*, vinte e um prêmios *Emmy* e um prêmio *Peabody*, além de uma audiência consolidada, mostrando que tanto a crítica crítica especializada

5 “It's not porn, it's HBO”, por Alberto Belli, para o canal *CollegeHumor*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pBhLI3NqnaQ>.

quanto o público leigo abraçaram essa revolução em como fazer televisão.

É esse sucesso que encoraja a TV aberta, mas especialmente a cabo, a investir em demais produções que protagonizassem homens inconstantes. O gênero de casa uma dessas produções era o mais variado, o que foi aplicado aos gêneros existentes foi a ideia da quebra da dicotomia bem e mal. Os personagens são difíceis de serem classificados. Os temas desenvolvidos também se expandem; aquilo que era proibido agora faz parte da natureza humana e ocupa um espaço grande na construção da identidade do sujeito. O *serial killer* é quem narra sua própria história. O vampiro não se esconde mais na noite. O adultério é tema central no enredo.

Correspondendo aos seus protagonistas, essa nova geração de programas trazia histórias muito mais ambíguas e complicadas do que qualquer outra coisa que a televisão, sempre tentando agradar ao público mais amplo e ao maior número de anunciantes possível, já tinha colocado no ar. Esses programas apresentavam narrativas cruéis: sem demonstrar a menor comiseração pelos personagens prediletos do público, não ofereciam muita catarse nem aquelas resoluções fáceis, tradicionalmente oferecidas. (MARTIN, 2014, p.22)

Os anos 2000 trouxeram produções que tratavam tanto os "mocinhos" quanto os "bandidos" com a mesma profundidade, dando tempo para a narrativa desenvolver seus personagens e sem apressar o desfecho da história. As personagens já são se enquadram em um binômio, mas são moralmente ambíguas, contraditórias, confusas, complicadas, infelizes, ou seja, humanas. As posições de quem é o vilão ou o herói da série são intercambiáveis.

Se essa era é de ouro, é porque a qualidade dos programas é consistente. Não são poucos os que conseguem manter-se no patamar lançado pela família Soprano. E essa qualidade não fica restrita a uma emissora. Incluo aqui a recente emissora *Starz!*, fundada em 1994, mas que só começou a produzir séries originais em 2009⁶. Hoje, tem no ar duas de minhas séries favoritas: *Blunt Talk* (Starz!, 2015 -), produzida por Seth MacFarlane e Jonathan Ames, estrelada por Patrick Stewart,

6 Brian Stelter (March 18, 2009). "Starz Has High Hopes for Its Original Shows". The New York Times (The New York Times Company), disponível em http://www.nytimes.com/2009/03/19/arts/television/19starz.html?_r=2.

no papel de Walter Blunt, um veterano de guerra que trabalha como apresentador de um noticiário; e *Outlander* (Starz!, 2014 -), baseada na série de livros de Diana Gabaldon, e que inova por trazer uma protagonista feminina forte e feminista mesmo na opressora Escócia de 1743.

(...) há tanta coisa boa na TV que está se tornando quase impossível se manter a par de tudo. E está surgindo de tudo! Grandes redes mostram um dos melhores possíveis ângulos sobre a segurança de estado pós onze de setembro - *Person of Interest* - e um temperamental exame da intimidade emocional entre dois homens, um deles que acaba por ser um famoso serial killer ficcional - *Hannibal*. As redes de TV a cabo, que trouxeram muito do que foi o começo da era de ouro anterior, mostram um frenético ângulo sobre uma geração de jovens mulheres que fazem suas marcas na paisagem urbana implacável - *Girl* e sobre a Guerra Fria que é o casamento americano, *The Americans*. Rede a cabo, vocês nunca ouviram sobre minha escolha para o próximo *Sopranos* - *Rectify* - e seguindo, um sincero exame das emoções de meninas adolescentes - *Bunheads*. Ainda há os serviços de streamin e os canais de boutique, trazendo cópias importantes - *The Fall* ou *Moone Boy* ou *Borgen* - e vindo com seus próprios shows originais - *Orange is the New Black*. Tem um show na emissora BYU de temática Mormon que várias pessoas já me disseram que é muito bom. Já vi? Nem um capítulo. Vou procurá-la? Sim. E eu nem comecei a mencionar web series. (VANDERWERFF, 2013)

Os grandes diretores e roteiristas acabam por migrar para esse novo meio, agora que já não é mais visto como menor do que o cinema. Enquanto Hollywood, visando homogeneizar o público global de suas produções, torna-se cada vez mais púdica, a televisão aposta justamente na subversão. Os temas que são proibidos na grande tela podem se tornar centrais nas produções de TV.

O sexo é um grande exemplo disso. Se antes, tanto nas *soap operas* quanto nos seriados da década de 60-70, o sexo era tratado como tatu, até mesmo entre marido e mulher, agora vivemos a era de ouro do sexo na televisão. Os *shows* perderam o pudor e vemos as relações sexuais sendo usadas com diferentes intenções. Em *Outlander*, por exemplo, o sexo é usado para mostrar a força da personagem principal que assume um papel bastante feminista e sente-se

empoderada ao exigir sexo oral. O sexo também aproxima-se muito mais da realidade, deixando de ser algo imaculado e irreal, para transformar-se em peitos desnudos que estão em cena sem nenhuma conotação sexual, como na cena em que Hannah usa heroína e tira a camiseta, no seriado *Girls*.

(...) filmes têm se movido na direção oposta, tornando-se cada vez menos gráfico como eles lutam para alcançar maiores - isto é, mais mainstream - audiências. Com os espectadores da família como seu público-alvo e sem potencial unificador da transmissão, a indústria cinematográfica escolheu um rumo diferente. (ARMSTRONG, 2015)⁷

A televisão tornou-se esse espaço em que se pode ousar, experimentar. Os papéis com o cinema foram invertidos. Antes, a televisão era esse meio familiar que deveria entregar conteúdo visando as massas. Agora, ela pode se especializar em nichos e escolher seu público algo. Os limites da censura foram empurrados um pouquinho mais adiante na TV a cabo. Armstrong (2015) esclarece como o cinema se rendeu às massas com mais violência e explosões, mas deixando o corpo nu de fora da equação, para agradar as audiências mais recatadas quanto a conteúdos explícitos. A não ser que o filme seja sobre sexo, como *Fifty Shades of Grey* (2015) ou *Magic Mike* (2012). Ou como *Magic Mike XXL* (2015), com ainda menos enredo, mais tempo em tela com homens sem camisas e, para levar à audiência a loucura, em 3D. Mas aí falta justamente um pouco de sutileza.

Anteriormente, já citei *Outlander* como *show* que traz o sexo associado ao feminismo. Mas não posso deixar de trazer o império de Shonda Rhymes como outro grande exemplo de feminismo. Não só por suas protagonistas fortes que opinam sobre todos os aspectos da sociedade. Mas também por exporem o sexo como algo feminino. O sexo lésbico também foi resgatado na televisão. Armstrong (2015) mostra como o sexo lésbico era tratado como fetiche saído de filmes pornográficos. Mas *shows* como *Orange is the new black* (Netflix, 2013 -) trazem o sexo como aspecto natural, doce ou amargurado, explosivo ou sem tesão, sem idealizações.

O personagem não está mais seguro. Uma piada recorrente em redes sociais é com o fato de nenhum personagem de *Game of Thrones* estar a salvo, nem

7 Tradução minha.

mesmo aqueles que parecem os protagonistas da história. Sem nenhuma pena, tanto o escritor quanto os roteiristas do programa, matam os personagens mais queridos do público. Se pensarmos nas outras eras da TV, fica claro o quanto ela estava presa pela coleira que à ligava ao público e aos patrocinadores. O personagem principal não poderia morrer porque sem ele não há história. Agora, o enredo é desenvolvido de forma multidimensional e todos os personagens, incluindo aqui os coadjuvantes, precisam ser construídos de maneira que eles possa carregar o peso do show mesmo quando seu protagonista morre.

O universo da série precisa estar bem construído. Ainda mais na era do *internet*. O telespectador está sempre conectado à trama. Ele interage com ela e muda desfechos. Um exemplo dessa nova cultura é a série *Community* (NBC/Yahoo! Screen, 2009 – 2015). A série brinca com a própria metalinguagem de ser uma série. Eles explicam os esteriótipos dos personagens e fazem piadas com a própria previsibilidade dos *sitcoms*. Um dos personagens, Abed Nadir, é um aficionado por série de televisão, em especial, *The Cape*, série também da NBC e que não passou de 10 episódios no ano de 2011. Quando a série companheira de canal estava ameaçada de cancelamento, Abed começa a campanha “Six seasons and a movie”, com a esperança de que a série durasse realmente seis temporadas e um filme. A piada foi feita em só um episódio. Mas os fãs a levaram tão a sério que virou lema para a própria *Community*. Quando o seriado foi cancelado na quinta temporada pela NBC, o envolvimento dos fãs nas redes sociais foi tão grande, que a *Yahoo! Screen* comprou a série para ganhar um sexta temporada aos fãs. Agora, eu e todo o *fandom*, só estamos esperando pelo filme.

A experiência televisiva de assistir a série se transformou. Eu posso assistir todas as temporadas de *Lost* (ABC, 2004 – 2010) sem sair da minha cama. Posso interagir com fãs que gostam dos mesmo seriados. Posso entrar na página oficial da rede de televisão e buscar conteúdo exclusivo. Isso me torna uma fã com um olhar diferente daquela de, digamos, 20 anos atrás. Eu não preciso esperar uma semana para assistir o próximo episódio. Ao assisti-los de uma só vez, posso prestar atenção em encadeamentos que teriam se perdido na memória com a espera de um ano acompanhando a temporada. Ao procurar respostas para as perguntas sem conclusão no seriado e ao discutir o seriado com outras pessoas, meu olhos se treinam para observar qualquer pormenor. Qualquer incoerência será descoberta.

A trama aberta, dividida em doze ou treze episódios, amadureceu-se em uma nova e distinta forma de arte. O mais notável, é que se transformou na assinatura da obra de arte norte-americana da primeira década do século XXI, o equivalente ao que os filmes de Scorsese, Altman, Coppola e outros foram nos anos 1970 ou as novelas de Updike, Roth e Mailer foram nos anos 1960 (MARTIN, 2014, p.112).

Assim como a literatura de massa, a televisão também é categorizada como lugar de entretenimento de massa, e não só criticada como também demonizada por isso. Seus programas são de baixo nível cultural e apoiam-se nas mesmas permissões da venda de um *best-seller*: sexo, violência e mistério. O espectador é um agente passivo na equação, que deixa-se absorver o conteúdo inadequado.

Já acusaram a televisão de induzir ao vício, de corromper, de se responsável por levar crianças perfeitas e bem-comportadas à violência e à depravação. Isso é dizer que os crimes da TV não foram apenas estéticos, mas também morais e até mesmo metafísicos. (MARTIN, 2014, p.41)

Ainda assim, defendo a televisão. Ela soube se adaptar ao mais diversos gostos e preferências da audiência. Cada vez mais a oferta de bons programas é maior. Vemos *shows* com posicionamentos políticos e que subvertem os padrões da família tradicional. Vemos a ficção envolvendo-se cada vez mais com as complexidades da sociedade. Quando *Law & Order: SVU* se utiliza de um crime real de grande repercussão como crime para seu episódio. Quando os personagens de *30 Rock* (NBC, 2006 – 2013) demonstram seu apoio a Obama nas eleições de 2008. A criatividade dos roteiristas é cada vez mais evidente em *shows* como *Mixology* (HBO, 2014) em que toda temporada se passam na mesma noite e a cada episódio somos apresentados ao ângulo de um personagem. A TV mudou.

4. SÓCIOS NO CRIME

É impossível não ver Chole e Hart como oposto, não sentir um impacto imediato nas roupas e nas faces. A volta ao passado aproxima os dois fisicamente, mas nunca mentalmente. Eles voltam a um tempo que eram parceiros, mas nunca a um tempo em que a comunicação realmente existia entre os dois. A investigação não é a protagonista da trama, mas um recurso para explorar a dupla diametralmente oposta – e não só em personalidade.

Criador e *showrunner*, Nic Pizzolatto, cria a série em dois planos narrativos. O hoje com um Marty Hart (Woody Harrelson) engravatado relembrando seu antigo parceiro, Rust Cohle (Matthew McConaughey), criando um contraste evidente entre os dois detetives. Cohle é o oposto do terno de Hart, é um homem acabado, é drenado de qualquer sentimento, seu corpo parece já não conter o mesmo detetive do passado. Hart *parece* ter se encontrado com um novo propósito após a carreira de detetive. Ambos relatam a dois novos detetives um assassinato investigado em 1995, quando a prostituta Dora Lange foi brutalmente assassinada. O ator sozinho em frente a câmeras reconstruindo o caso de 17 anos atrás.

Aqui o excelente trabalho dos atores merece crédito. O Rust de McConaughey é frio e distante, é mergulhado em várias camadas que parecem lutar entre si. Um Rust que luta para não responder perguntas, mas não consegue segurar um discurso pessimista sobre a vida. Mesmo quando suas palavras jorram, Marty e Rust não criam um diálogo, eles nunca se aproximam, suas vidas estão a milhas de distancia e seus olhares não conseguem se cruzar.

Cary Fukunuga faz um belíssimo trabalho de direção, conseguindo mostrar Rust em diversas camadas, as imagens refletem sua personalidade. A dificuldade de manter uma conversa considerada normal com o colega de trabalho, a aversão a responder perguntas. Quando sóbrio. Rust bêbado sabe quando é esperado que ele dê flores de presente, quando bêbado ele consegue manter o que parece ser uma conversa civilizada com Maggie (Michelle Monaghan), a esposa de Marty. Rust é um alcoólatra e é quando bebe que ele se abre para seus próprios demônios.

2014

DETETIVE THOMAS PAPANIA

- Sobre Cohle, e aquele jantar em que ele chegou bêbado?

MARTY HART

- Sim. Bem... Aquele jantar foi bem depois. Foi engraçado. As flores... Ele leu que, ao ser convidado para jantar, é preciso levar flores.

1995

MARTY HART

- Que merda. Você mal consegue ficar de pé! Você não bebe comigo nem com os rapazes, mas pode ficar bêbado antes de visitar minha família?

RUST COHLE

- Não, Marty, não é assim. Não foi minha intenção, está bem? E não bebo porque tive problemas com isso antes. Não foi minha intenção. Fui ver uma informante e acabei parando em um bar. Entrei. Não pensei em um motivo para não entrar. Geralmente eu penso.

MARTY HART

- Não se preocupe. Beba mais café e tente conversar por pelo menos dez minutos.

RUST COHLE

- Pode deixar.

MARTY HART

- Vou ligar para o Chris ou alguém para te levar para casa.

RUST COHLE

- Marty... Sinto muito, cara.

MARTY HART

- Deixe para lá. Vamos tentar outro dia.

TRUE DETECTIVE. "The Long Bright Dark ", EP. 1x01.

É simplista pensar em Marty como o esteriótipo de um detetive. Ele é o posto de Cohle e, ainda que Rust seja o protagonista de True Detective, Marty foi construído delicadamente: uma família tradicional, uma esposa que vela pelo seu bem, as duas filhas que vemos crescer ao longo da série, um detetive exemplar parte dos 80% que nunca dispararam suas armas. Marty, o detetive com a família perfeita e uma amante nos bastidores. Aqui somos apresentados a Lisa Tragnetti (Alessandra Daddario).

Pizzolatto constrói a narrativa com uma ordem não linear, mas respeitando o crescimento de cada personagem e da relação de Marty e Rust. Não são só suas diferenças, mas as motivações de cada um que vão alinhando o roteiro. A memória é o fio condutor. Subverte o esperado no gênero policial que se compromete a levar o espectador a descobrir o assassino, a solucionar o crime. É interessante observar como o clichê pode ou não ser parte de uma obra tão inovadora. Rust acaba por ser o extremo oposto do esperado de um detetive, o extremo oposto de Marty. Rust é puramente um realista, não cabe nenhum raio de esperança no seu futuro. Tudo foi destruído quando sua filha morreu, só a solidão resta, sua vida não pode ser nada além de uma derrocada.

É interessante o jogo com o espectador. Ao mesmo tempo em que ele é instigado a descobrir a identidade do assassino e desmembrar todos os aspectos do crime que abala a pequena cidade, também é possível perceber como o roteiro brinca com Rust. Como suas respostas são evasivas, como em algum momento passa pela cabeça de quem assiste que Rust pode estar mais envolvido com o crime do que revela. São pequenas as nuances que constroem o complicado relacionamento dos dois detetives. Mais dúvidas são semeadas do que esclarecidas. As sementes de mistério serão semeadas no futuro, não se sobressaem na competente introdução dos personagens.

Talvez esse seja o ponto que traga True Detective para um patamar diferente do esperado numa série policial. O tempo da narrativa não é apressado, os personagens têm tempo para atingir a maturidade, as respostas não são dadas no episódio piloto. As respostas para as perguntas do primeiro episódio ainda não foram respondidas, mas a série não tem medo de entregar mais questionamentos. É uma história longa que precisa de tempo para ser desenvolvida. O crime não pode ser desenvolvido no arco do episódio, é preciso um arco de temporada. A qualidade do episódio pesa mais do que a necessidade de desenvolver reviravoltas.

RUST COHLE

Acho que o trabalho faz isso com muitos homens. Você muda. Alguns percebem, é só isso. O trabalho não me deixou assim. O trabalho é meu porque eu sou assim. E eu pensava mais sobre isso, mas... quando se chega a certa idade, você sabe quem você é. Agora eu moro em um quartinho, no interior, atrás de um bar. Trabalho 4 noites por semana e bebo enquanto isso. E não há ninguém lá para me impedir. Eu sei quem sou. Após todos esses anos, isso é uma vitória.

TRUE DETECTIVE. "Seeing Things" EP.1x02

Aliás, reviravoltas é um termo interessante. Pizzolatto não parece ter pressa com acontecimentos. Não recorre a um tempo da série que transcorre em velocidade diferente da velocidade da “vida real”. O resultados de exames de DNA não são dados em minutos. As entrevistas com suspeitos não sempre frutíferas. O assassinato de Dora Lange não vem recheado de novas pistas que convenientemente aparecem quando os detetives precisam. Eles procuram novas pistas, mas encontram muitos becos sem saída. A impaciência dos detetives e dos chefes dos detetives é mostrada. Se o caso não tem um grande desenvolvimento, esse fica por conta dos personagens. Os diálogos são sempre orgânicos e relevantes, são densos, o espectador é puxado para dentro do personagem, mergulha na sua profundidade.

O relacionamento de Marty com Maggie e sua família. O relacionamento de Marty com Lisa (que apesar de já ser evidente no piloto, agora é explicitado). Marty começa a ganhar contornos mais humanos, ele já não é só o oposto de Marty, é um personagem por si só. Ele não é só um esteriótipo perfeito de detetive dos anos 90. Rust não é o oposto de um policial correto, porque Marty também tem seus problemas. Ainda que esses problemas sejam uma família e uma amante, e não visões alucinógenas provocadas pelo antigo abuso de drogas.

Rust transita naturalmente pelo mundo do crime com seu “pessimismo disfarçado de realismo”. Torturar para obter respostas. Sua pose já clássica, sua aparente tranquilidade não se dissolve enquanto arranca respostas de seus antigos contatos. A violência é só mais um recurso a sua disposição. Ao contrário de Marty. Marty ainda acredita num futuro, acredita na humanidade, acredita em resolver crimes. Quando o sogro diz que não acredita nas crianças da atualidade, Marty mostra que ele ainda acredita: “todos os velhos na história provavelmente criticaram as crianças de suas épocas.” Ele ainda se preocupa com Dora Lange, com seu assassinato, com suas filhas, com o comportamento perturbador que elas apresentam; Marty se preocupa com sua família. Marty não quer perder.

Rust já perdeu. A escolha de elenco é admirável, ambos os atores dão carga dramática aos seus personagens, constroem mundos diferentes que se chocam. Eles são universos diferentes. Rust não fala da filha. Não fala da sua morte. Não fala de como isso o afetou. Rust fala do hospital psiquiátrico, fala de qualquer coisa, mas não fala de sua filha. Rust que sempre tem respostas intrincadas não tem uma

resposta para nenhuma pergunta sobre sua família. Só dor. Ele sobrevive desacreditando o mundo em que vive como um mecanismo de auto-defesa. Se o agora não apresenta esperança, é melhor que sua filha tenha morrido, é melhor que ela tenha sido poupada.

Ao contrário da maioria das produções norte-americanas, True Detective tem seus oito episódios escritos por um único roteirista, Nic Pizzolatto, e é dirigido por um único diretor, Cary Fukunaga. O grande mérito de True Detective são seus diálogos. Eles exploram um caráter menos expositivo, mas mais filosófico. A relação passa de estritamente profissional para aparecerem laços de amizade e mostra uma química entre McConaughey e Harrelson que faz com que o espectador crie empatia com ambos. Expulso de casa, Marty agora vive com Rust. Marty agora se olha no minúsculo espelho de Rust e só enxerga seu olho ao invés do universo. Marty enxerga uma cruz, não vê uma reflexão. Marty não entende a falta de mobília, só agradece a recepção.

O casamento de Hart não começa a desmoronar com a chegada de Rust, mas é a partir desse ponto que Maggie começa a questionar seu relacionamento. O relacionamento de Rust e Maggie é interessante, com uma tensão sexual que é evitada por ambos e é sentida por Marty. Cohle acolhe o amigo em casa, mas evita discutir o fim do relacionamento. Os papéis são invertidos e Rust surge como um conselheiro, como alguém em quem Maggie pode confiar suas angústias. Marty agora é quem se auto-destrói com sua própria personalidade. Marty não consegue mais lidar com sua família ou com sua amante. Suas emoções descontroladas, seu ataque de ciúmes pela amante, é o que põe seu casamento em risco.

LISA TRAGNETTI

- Pare com isso!

MARTY HART

- Vá se foder!

LISA TRAGNETTI

- Porra, Marty! Vá embora!

MARTY HART

- É só o que tem a dizer?

LISA TRAGNETTI

- Vá embora. Não quero mais isso.

MARTY HART

- Aquele merda está aqui?

Vá embora! Vou chamar a polícia!

MARTY HART

- Vamos ver como se vira.

LISA TRAGNETTI

- Conheço outros policiais. Saia! Marty, saia!

NOVO NAMORADO DE LISA

- Ela disse que era solteira!

LISA TRAGNETTI

- Pare!

MARTY HART

- Ela chupou seu pau?

LISA TRAGNETTI

- Pare! Pare! Saia! Saia de cima dele!

MARTY HART

Você tentou? Responda, ou vai virar uma puta na cadeia. Ela chupou seu pau?

NOVO NAMORADO DE LISA

Um pouco.

LISA TRAGNETTI

Saia! Por favor, pare!

MARTY HART

Desculpe pela reação. Eu nunca teria feito algo assim. Não sou um psicopata.

TRUE DETECTIVE. "The Locked Room ". EP. 1x03.

Quando a série encontra sua metade é que uma cena de ação digna dos melhores filmes policiais nos é apresentada. Foi por essa cena que eu decidi escrever sobre True Detective e trabalhar com toda a literariedade da série. Rust e Marty estão a procura de seu principal suspeito do assassinato de Dora Lange, Reggie Ledoux, antigo companheiro de cela do ex-marido de Dora, Charlie Lange. Para chegar a Ledoux, cozinheiro de metanfetamina para a gangue de motociclistas The Iron Crusade, eles perseguem Tyrone Weems, que Rust já conhece de seus antigos trabalhos como policial infiltrado no narcotráfico.

A cumplicidade dos dois detetives atinge seu cume quando Marty em nenhum momento questiona o plano formulado por Rust para ir atrás de Tyrone. Ele aceita o plano de investigar extra-oficialmente, ajuda Rust a falsificar as marcas de seringa em seu braço. Aqui a série também mostra sua cumplicidade com os expectadores. A cena da fuga de Rust e Tyrone é magistralmente dirigida. São mais de 6 minutos de ação filmados sem nenhum corte de cena. Os detetives Gilbough e Papania escutam uma versão da história diferente daquela que o público assiste. Rust não foi visitar seu pai doente.

Rust convencendo Ginger de que ainda é de confiança. Rust cometendo um crime para provar a lealdade. Pizzolatto nos entregando mais um pedaço do passado de Rust e do homem que ele foi. Rust se arriscando para chegar a Ledoux. Rust invadindo a casa. A câmera caótica e inquieta de Fukunaga criando a tensão. Ginger sendo capturado por Rust e Hart. Hart chegando para regatar Rust no momento certo. A vontade cada vez maior de solucionar o caso. Tudo isso embalado com belíssimas atuações.

A identidade do assassino fica em segundo plano diante de motivações e relacionamentos. O mistério do crime nunca fica acima dos personagens. Todas as tramas são exploradas. E, ainda assim, True Detective não deixa de entregar um verdadeiro espécime do gênero policial que é ao mesmo tempo atrativo e dinâmico.

True Detective é impressionante. Ainda que uma série policial, ela não se intimida ao jogar a investigação para o segundo plano e se focar no relacionamento dos dois protagonistas. É um policial que subverte uma enorme quantidade de clichês. Quando acreditamos ver para a onde a série se encaminha que Pizzolatto surpreende. Marty mata Reggie Ledoux dominado pelo mais puro ódio.

O detetive que joga dentro das regras é o detetive que se deixa levar pelas emoções. Ao descobrirem o esconderijo de Ledoux, ao finalmente encontrarem

aquele que parece ser o criminoso, ao encontrarem as crianças. Estupradas. Torturadas. Mortas. Pensamos ver uma captura de um criminoso, mas vemos uma execução.

A cumplicidade dos dois detetives se estreita cada vez mais. Numa das melhores cenas da temporada, novamente o espectador é cúmplice dos detetives. Novamente a história narrada, aquela que sai da boca dos personagens, não condiz com a história em tela. Os dois forjam a cena de um crime em legítima defesa, e essa é a história que repetirão o resto de suas vidas. Mesmo quando a amizade desmorona, a história da captura de Ledoux não muda. Eles são os heróis que capturaram o assassino.

Papania e Gilbough são os únicos que não aceitam essa história. São eles que revelam que o crime não foi solucionado nos anos 90. Eles ainda suspeitam. Suspeitam de Marty e Rust. Esse é um episódio de transição. Da narrativa marcada por *flashbacks*, da narrativa que é dupla, agora vivemos só no presente. No agora o crime continua.

Ledoux é eliminado rapidamente deixando o espectador com a mesma dúvida de Papania e Gilbough. Ele é usado como um divisor de águas. É para matar Ledoux que Marty usa sua arma pela primeira vez. A captura é fácil, mas as consequências desse conflito se desenvolverão até o final da temporada. Marty não é mais o mesmo. Somos enganados pelo primeiro Marty de terno e gravata que vemos no episódio piloto. A continuidade, as pistas que levam Marty a se corromper estão todas à vista. É recompensado o público que brinca de procurar essas pequenas pérolas.

A transição também é mais humana. As filhas de Marty crescem. A inocência foi perdida. A filha mais velha é pega em flagrante por policiais transando com dois meninos dentro de um carro. Marty espancando os meninos. Os bons tempos de Marty já se foram, ele não vem com o que deveria ser a resolução do caso.

Rust pode ser visto como a força que corrompe o personagem. Rust é quem se alegra ao ver Marty tomando atitudes decisivas. Rust é uma força destruidora, é um buraco negro que suga todos ao seu redor na incompetência de sair de sua própria escuridão. Desde os detetives que não queriam trabalhar juntos até o encobrimento da execução de Ledoux, é um roteiro desenvolvido graciosamente de modo a interligar essas duas personalidades que tanto se estranharam. É um crescendo no clímax da história para coroar o público como coadjuvante do crime,

eu e todos os demais que assistem estão contra Papania e Gilbough. Nós sabemos a verdade e nós ajudamos os protagonistas a guardá-la por 17 anos.

MARTY HART

Vocês conhecem Rust. Durante os sete anos, Ele conseguiu mais confissões que outros detetives do estado. A notícia foi passada rápido. Se quisessem uma confissão, que vissem se o detetive Cohle estava disponível.

DETETIVE PAPANIA

Sua técnica de interrogatório. Não pode nos revelar algum segredo seu?

RUST COHLE

Todos sabem que há algo errado com eles. Só não sabem o que é. Todos querem confissão, querem uma narrativa catártica, principalmente o culpado. Mas todos são culpados. Sabem quando se está em uma época boa... ou se espera por ela até pegarem um câncer... e percebem que ela já foi embora? Há uma sensação... vocês devem perceber às vezes... Uma sensação de que a vida escorreu por seus dedos... como se o futuro estivesse para trás... como sempre estive.

TRUE DETECTIVE. "The Secret Fate of All Life". EP. 1x05.

True Detective agora entra numa nova fase; a segunda metade da temporada passa por um divisor de águas. Vemos Rust como uma lenda dos interrogatórios. O detetive que ninguém queria na divisão agora é chamado para concluir casos. Rust cresce na carreira enquanto Marty afoga-se cada vez mais. Na segunda narrativa, os interrogadores dos detetives tornam-se mais agressivos, mostram suas cartas. Rust é um suspeito, ele não é mais o antigo detetive do caso.

Papania e Gilbough precisam nos manipular. Precisam nos fazer acreditar que o protagonista com quem nos envolvemos por 5 episódios é o verdadeiro assassino. Eles devem nos colocar dúvidas, e devem disseminar essas dúvidas dentre os demais personagens. Esse é o papel dos detetives. Nos fazer questionar os 17 anos de história que lentamente contruímos. Ledoux não foi o último a falar do Yellow King. Pequenos detalhes fazem com que questionemos as atitudes de Cohle: ele se irrita com o suspeito porque ele tem informações sobre um crime que ele consideravam resolvido ou porque ele vai revelá-lo como criminoso.

Chega a hora de trazer Maggie para o interrogatório. Ela como sempre uma barreira que divide os dois personagens. Ela era a força que puxava Rust e com a qual Marty não consegue lidar. Agora é a vez dela mentir e dela nos fazer de cúmplices dos seus pecados. Ela é a causadora do rompimento da amizade de Rust e Cohle. É ela quem procura Cohle. Ela sabe a verdade, eles não falam sobre o assunto. Eles não tem nada a dizer. A mentira em tela é novamente usada de forma sensacional, os *flashbacks* trazem novamente a verdade, os fatos, enquanto a palavra de Maggie é só mentiras. Os dramas pessoais dos personagens devem ser superados para que o crime possa ser solucionado.

Marty sentado sozinho num quarto de hotel comendo comida congelada. Essa cena reflete perfeitamente o que se torna o detetive. O detetive perfeito que não é perfeito. Enquanto ele acendeu fósforos em sua relação por muitos anos, foi Maggie que conseguiu incendiar. As diferenças entre os protagonistas se estreitam, suas imperfeições são cada vez mais evidentes. A bússola moral que parece reger Rust não é a mesma que atua sobre Marty. Eles não são personagens maniqueístas saídos de romances de Agatha Christie.

É como se Marty não pudesse lidar com seu casamento, com sua esposa, com essa vida perfeita que o esperava em casa. Ele novamente se envolve com uma garota mais jovem. Prostituta que encontrou nos trailers durante as investigações de Lange. O sentimento de Maggie é de decepção, é de desespero

para dar fim àquilo com que ela não pode mais lidar. Ela não quer entrar no ciclo sem fim de mentiras de Marty. Para Marty, mentir e trair torna-se algo corriqueiro, nem mesmo é retratado como um desvio de caráter.

Maggie entende que é preciso queimar as pontes de seu casamento e impedir qualquer chance de reconciliação. Maggie sabe que ele não aceita o fim, ainda que seja ele que leve seu casamento ao fim. E é Rust que é arrastado para o meio dessa loucura. É com ele que ela escolhe trair Marty. Sua vergonha é a mesma vergonha dos detetives, nenhum deles pode lidar com o que fizeram. Nenhum crime foi maior do que a quebra de confiança, a traição de Maggie. É essa traição que resulta em briga e em separação. Não só do casal, mas também da dupla de detetives. Todos são culpados, ainda que cada um carregue seu fardo sozinho. Rust volta a Louisiana, não se reencontram até o presente da investigação que é recorte da linha do tempo da série. Finalmente as duas narrativas se chocam. Se acabam em si. Agora é hora de voltar ao caso que não resolveram.

O tempo em True Detective subverte o tradicional gênero policial. É somente nesse capítulo que conseguimos identificar qual dos detetives foi entrevistado primeiro. A história não é linear. A história tem falhas. A história não é concomitante. O tempo dos personagens é diferente. O discurso filosófico e depressivo de Rust é condizente com o esperado de um suspeito. Suas repostas são tiradas de Nietzsche e Ligotti, mas não respondem as perguntas. Sua obsessão pelo crime, sua aparição nas cenas de crimes. Seu isolamento. Ainda que o público esteja conectado ao personagem, ainda que queira acreditar na sua inocência, Rust como suspeito é algo perfeitamente plausível.

Os fatos, a personalidade do personagem. As ações e as sequências narrativas criadas são os guias dessa suspeita. Torcemos para que ele não seja o criminoso, para que o roteirista não tenha nos enganado por tanto tempo, mas não podemos negar a probabilidade. É o vínculo entre o espectador e o personagem que cria a tensão e o suspense.

Mas esse não é o grande clímax de True Detective. Não estamos falando de uma representação clássica do gênero. “Quem é o assassino” não é a maior pergunta da série. O envolvimento dos protagonistas é um laço que não pode ser cortado com a resposta de um nome. Ao iniciar a segunda metade de sua temporada, True Detective já estava sendo aclamada como uma das produções mais bem conduzidas da televisão atual.

MARTY HART

Uma coisa me perturbou nos últimos dez anos. Não todo dia. Era de vez em quando. Quando brigamos, no dia em que você se demitiu, você estava pegando leve?

RUST COHLE

Não vejo por quê.

MARTY HART

Sim, você pegou. Você sempre se achava superior.

RUST COHLE

O que quer dizer?

MARTY HART

É muita arrogância... pegar leve em uma briga comigo. Acha que pode ter me abatido?

RUST COHLE

Não sei. Eu teria que te matar. Você estava furioso.

MARTY HART

Quando me contou, ela disse... para não te culpar, que não foi escolha sua. Você estava bêbado e ela tinha tomado a iniciativa.

RUST COHLE

Todos têm escolha, Marty. Eu pus a culpa em você.

MARTY HART

Você me culpou? Pelo quê?

RUST COHLE

Por magoar uma mulher a ponto de ela me usar e usar nossa parceria para se livrar de você. Por você ser um grande bosta.

MARTY HART

Ela não te usou. Você não queria nada.

RUST COHLE.

Esse é meu ponto. Todos têm escolha. E ela ainda se importa com você.

TRUE DETECTIVE. "Form and Void". EP. 1x08.

Ao se propor a explorar o relacionamento dos protagonistas mais do que o verdadeiro culpado do crime, *True Detective* se coloca ao lado de outras produções atuais como *The Sopranos* que se propõe a explorar mais do que os crimes da máfia, ou *Mad Men* que faz mais do que desenhar o panorama dos anos 60. São séries sobre pessoas. Não é a série sobre um crime. Não é o policial que vemos em *CSI* ou *NCIS*. Não são necessários recursos tecnológicos intrincados. Não é o DNA que resolve o crime. Não são necessárias equipes com dez policiais. Não temos confissões fáceis fechando episódios. O médico legista não vai a campo prender o culpado. O computador é substituído pelo velho e bom trabalho manual.

É ao chegar ao começo do fim que *True Detective* deixa a investigação sobressair-se ao drama dos detetives. É como se fosse preciso em algum momento dar voz as vítimas, deixar o crime falar por si mesmo. Os capítulos finais têm esse papel de encerrar a investigação e encontrar respostas para algumas das pontas soltas.

McConaughey interpreta maestralmente a obsessão de Cohle. Nada é mais importante do que o desaparecimento das crianças, nem mesmo sua carreira policial. É como se ao salvar as outras crianças, Rust pudesse salvar a sua própria filha. Seu drama é um catalisador de forças para que o caso não seja esquecido em sua memória. É na gentileza de Rust ao falar com crianças que o homem com cicatrizes no rosto é revelado. Um suspeito novo, alguém conectado a um plano muito maior. O assassinado de Dora Lange não é só seu, é parte de muito assassinatos, é parte de algo muito maior do que o assassinato. O Yellow King leva crianças ao seu reino há muitos anos.

É hora de encontrar o assassino. A tensão chega ao limite. Temos uma retomada de relações. Marty e Rust devem deixar suas mágoas para trás e resolver o crime. Seu crime. Leais, entendem-se responsáveis pelas pontas que não amarraram. Marty e Maggie se reencontram, já não são um casal e isso se reflete neles. A distância entre os dois, a distância ao perguntar das filhas. Ele não perdeu só a esposa, perdeu a família. Já não dividem mais nada. Maggie reencontrando Rust no bar em que trabalha. Um olhar trocado entre os dois. A mágoa de Rust.

É interessante como a lealdade é distribuída diferentemente entre os personagens. Ainda que Marty seja extremamente fiel ao seu trabalho de detetive, ele nunca foi fiel a própria esposa. Ainda que ele nunca tenha sido fiel a ela, é a infidelidade dela que ele não pode perdoar. Rust, o homem que nos foi apresentado

como um lobo solitário, é leal ao seu único amigo. Amigo na época que a narrativa alcança a traição. Aqui reside a não planificação dos personagens. Os detetives não são competentes apenas como soldados no combate ao crime, são competentes em nos convencer a acreditar neles como humanos. Ao contrário dos *shows* tradicionais, os dramas pessoais não podem ser colocados de lado para a solução do crime. Os dramas interferem no crime, ferem os personagens, os deixam sem forças para continuar as investigações. Os *flashbacks* são um recurso muito maior de mostrar o crescimento dos personagens do que o desenrolar dos crimes.

Pizzolatto prefere inocentar os detetives dos crimes. Ainda que um *plot twist* fascinante, revelaria-se desrespeitoso com o público. Incongruências na resolução do crime seriam encontradas, seria esperar que o público não tivesse prestado atenção nos personagens. True Detective é fascinante a sua maneira, atem-se ao que foi proposto. Mostra-se como uma série que começou tendo um final claro, é uma construção fechada dentro de si, sem pontas soltas.

Com os *flashbacks* encerrados, cabe a Rust mostrar sua investigação paralela. Tuttle que tentou encerrar a investigação em 1994. As propriedades de Tuttle. Mas ele ainda não é o assassino. Nesse momento a série prefere destacar o crime ao criminoso. Mostra a fragilidade dos dois homens frente ao crime. A bebida para suportar a dor do que veem. Rust de costas para a televisão. Marty aos gritos. Ainda que detetives, ainda que vendo a morte como algo corriqueiro, ele ainda espantam-se com a selvageria. A fita que Rust rouba da casa de Tuttle não é a prova que leva ao assassino, é a prova que mostra a brutalidade dos crimes. Ainda mais aqueles crimes perpetuados contra crianças.

O penúltimo episódio termina com Gilbough e Papania pedindo informação ao assassino. Mostra como saber o nome do personagem pouco importa nessa história. Não é saber quem é o assassino que estraga o jogo de True Detective. O como, o porque, o após é muito mais importante do que o quem. True Detective é maior do que o crime.

True Detective têm o mesmo ritmo de investigação de *Twin Peaks*, mas não deixa-se cair para o sobrenatural. Há toda uma temática religiosa que tenta justificar seus crimes com o poder sacralizador dos cultos. Tuttle e Errol são homens do Senhor. São de família proeminente. Mas é Rust, aquele que não acredita, aquele que está física e mentalmente em dúvida, com dor, aquele que está fraco, que é o salvador. O homem que acredita na consciência como um erro genético da raça

humana é quem não se conforma com um mundo animal. Não é contra Errol que ele luta, é contra toda a corrupção do ser. Corrupção essa que ele não é capaz de vencer.

RUST COHLE

Acho que a consciência humana foi um erro trágico na evolução. Nos tornamos muito autoconscientes. A natureza criou um aspecto seu separado de si. Não deveríamos existir pela lei natural.

MARTIN HART

Isso parece ruim pra porra.

RUST COHLE

Somos coisas que operam sob a ilusão de ter um eu-próprio, essa acreção de experiência sensorial, e fomos programados para pensar que somos alguém quando, na verdade, todos são ninguém.

MARTIN HART

Eu não espalharia essa bobagem. Ninguém aqui pensa assim. Eu não penso assim.

RUST COHLE

A coisa mais honrável para nossa espécie é negar nossa programação. Parar de se reproduzir. Caminhar, de mãos dadas, até a extinção, uma última meia-noite, irmãos e irmãs deixando tudo para trás.

TRUE DETECTIVE. "The Long Bright Dark". EP.1x01

Se os detetives foram mostrados como completo opostos, agora chega a vez de funcionarem como uma máquina bem lubrificada, agora eles são um. São parceiros em sinergia. Conseguem falar sobre o que por dez anos não conseguiam nem pensar. Rust e Marty conseguiram afastar todos de suas vidas, mas não conseguem afastar um ao outro. Conseguem superar os pecados de cada um que os afastaram. Eles não mais se opõem, agora completam um ao outro. Marty endureceu, não hesita ao apontar sua arma.

Rust é obstinado na sua caçada, como se a reconhecesse como um desfecho não só para o caso, mas para sua vida também. Ele deixa para trás todo o medo, tudo aquilo que o prende materialmente. Rust não tem nada a perder. Rust não vê nada além do homem que está decidido a matar. Sua obsessão não o permite fazer nada além de seguir mesmo quando sabe que esse será o fim. Marty vê as roupas infantis penduradas no varal. O corpo morto na cabana. Marty ainda tem o que perder. Aqui há a dualidade: teriam eles encurralado Errol na caverna ou Errol encurralado eles em seu reino. Na caverna Errol é rei.

A escuridão da caverna, a longa cena do embate entre os três. Errol, o bobo que é rei. True Detective não entrega um final morno para o telespectador que espera uma história policial tradicional. A luta, o bem e o mal, a entrega total em troca da redenção. A tensão de não conseguir ver tudo que acontece na caverna. A escolha de permanecer interligado a realidade e não entrar no mundo fantasioso de Errol. Mergulhamos na caverna junto com os protagonistas, lutamos para sobreviver tanto quanto eles. Estamos todos presos num labirinto procurando o rei.

Outra pista para o espectador atento: Rust e Errol já haviam se encontrado antes. Rust também pediu informações para um simpático cortador de grama. Ele também é um detetive falível que não tem todas as respostas. Ele não tem um sexto sentido, um *gut feeling*, que o leva diretamente ao assassino. O protagonista está em perigo. Essa talvez seja uma das grandes marcas da televisão contemporânea – os personagens estão todos em perigo (a lembrar *Game of Thrones*).

Rust é assombrado por fantasmas. O trauma de perder a filha não se manifesta só como uma dor emocional. Foi nesse momento de completa dor que ele se entrega ao trabalho contra o narcotráfico. O abuso de drogas que lhe causa um distúrbio nas sinapses e o faz ver sons e enxergar gostos. As visões de Rust o mantêm com um pé na loucura, no *boderline*. Aqui elas atrapalham, ela não são visões redentoras, mas simples marca da vencibilidade do homem.

Papania e Gilbough não chegam no exato momento. Eles chegam um momento depois. Não temos o recurso clichê do parceiro que chega na hora exata. Quando os reforços aparecem eles já estão feridos, sangrando, a batalha já acabou. Não é um resgate providencial que mata o criminoso antes que ele possa ferir o detetive. Não é o resgate que apela ao detetive para que deixe a justiça seguir seu curso. Rust é juiz e carrasco.

Esse é o momento em que a crítica se divide: deveria ou não Rust ter morrido. A morte do personagem seria condizente com o que esperamos do personagem, nem mesmo Rust esperava sair vivo da caverna. Mas ao salvar o personagem, Pizzolatto lhe dá uma saída mais difícil em que o detetive é obrigado a lidar com sua própria vida, com as escolhas que tomou. Esse é seu momento mais vulnerável, é um momento de entrega muito maior do que quando no duelo com Errol. Aqui a entrega não é só física, seu corpo já está abalado. Agora vem a entrega emocional. O personagem sofre por estar vivo. Sofre fisicamente, sofre por sua filha que morreu há tantos anos, sofre por tudo que não teve e por tudo em que não acredita.

Rust não é um personagem insensível, é repleto de dor. Ainda assim, ele acredita nas luzes, ele acredita no bem, e é ele que deve convencer Marty disso. Marty é quem tem uma visão pessimista sobre a dominação das trevas. Eles resolveram um crime, mataram um criminoso, mas não todos eles. Aqui cabe a escolha: acreditar no pessimismo de ter derrubado um quantos tantos outros estão soltos ou acreditar no otimismo de ter trazido um pouco de luz diante de tanta escuridão. Ainda que o mundo seja um lugar repleto de escuridão – há luz.

True Detective brinca com os clássicos. Seja ao afastar-se deles, ao repudiá-los ou ao homenageá-los. Os conceitos filosóficos saídos da boca de Rust. As dúvidas mundanas que pairam na vida de Marty. O próprio Yellow King tem sua origem no livro de Robert W. Chambers.

RUST COHLE

Vou dizer uma coisa, Marty: estive naquele quarto, olhando para as janelas à noite e pensando... Só existe uma história. A mais antiga de todas.

MARTY HART

Qual?

RUST COHLE

Luz contra escuridão.

MARTY HART

Bem... sei que não estamos no Alasca... mas me parece que a escuridão tem mais território.

RUST COHLE

Sim. Você está certo. Ouça...

MARTY HART

O quê?

RUST COHLE

Leve-me para seu carro. Já passei tempo demais em hospitais.

MARTY HART

Cruzes. Sabe de uma coisa? Eu seria contra, mas percebi que você é imortal. Quer voltar para buscar sua roupa?

RUST COHLE

Não preciso de nada do que deixei lá. Você está percebendo errado o lance sobre o céu.

MARTY HART

Como assim?

RUST COHLE

Antigamente, só existia escuridão. Na minha opinião, a luz está vencendo.

TRUE DETECTIVE. "Form and Void". EP. 1x08.

True Detective estreou com uma audiência de 3,5 milhões de espectadores (ALLEN, 2014). Sua temporada de estreia possui 8 episódios que rondam uma hora de duração. A série se organiza de maneira encapsulada – cada temporada conta com uma narrativa, personagens e, até mesmo, atores diferentes –; estamos frente a uma nova modalidade que abandona a linguagem e as técnicas comuns da televisão. Dentro da temporada, cada capítulo conta com certa continuidade, utilizando-se de técnicas como os *cliffhangers* (acabar um capítulo em um momento de incertidão para obrigar o espectador a ver o seguinte episódio).

Até a década de 90 o mundo estava acostumado a pensar na televisão como território de produtos menores destinados ao puro entretenimento e de baixa qualidade. Hoje em dia, séries como *Breaking Bad* (AMC, 2008 – 2013) ou *Band of Brothers* (HBO, 2001) contam com aparato técnico e visual, desde a realização até a fotografia, que são próprios do cinema (COBO, 2013). Esse tipo de produção que fica no meio do caminho entre a produção televisiva e uma produção cinematográfica tornou-se menos rara na televisão, em especial em para produtoras como a HBO. O aconchegante lar do Hart, a opressiva casa de Cohle. A imagem é espelho dos sentimentos da personagem. Cada bloco temporal é marcado por uma direção de fotografia única.

A narrativa é lenta. Os seriados televisivos de temática policial costumam contar com uma temporada de 20 a 24 episódios de 43 minutos cada. True Detective é econômico. Ainda que apenas com oito episódios a série não demonstra pressa ao avançar. Cada personagem tem seu tempo, a investigação tem seu tempo. A velocidade é a velocidade da vida. O espectador se agonia com a demora tanto quando a polícia. Quebra o paradigma do grande crime que choca a cidade e sempre deve ser resolvido com rapidez. O assassino de Dora Lange demora 17 anos para ser encontrado pelos policiais. Ainda com toda a pressão, a narrativa continua investindo nos personagens, num magnífico casamento entre o avanço do caso e o avanço dos personagens.

O mundo é podre. Bandidos, crimes, agressões, violência. Não é um criminoso que sumariza os problemas da sociedade. Não é um nome que pode ser julgado e acorrentado e posto a pagar pelos crimes de todos. O que nos barbariza não é seu nome, mas seus atos, seu desprezo pela vida que se reflete em uma violência desenfreada. Não é Errol que pagará sozinho pelos seus crimes. Errol é parte de algo muito maior. Errol incorpora um monstro que se esgueira pelas frestas

da lei, que se aproveita da ganância. Errol é parte de uma família de monstros. Seus crimes não foram os primeiros e nem serão os últimos. Os nomes mudam, mas os crimes permanecem. A crueldade de True Detective é maior do que a de um único criminoso.

RUST COHLE

Todos temos o que chamo de armadilha da vida. Uma certeza genética de que tudo vai ser diferente. De que vai mudar de cidade e conhecer seus futuros eternos amigos. De que vai se apaixonar e se sentir completo. Completude... e encerramento... o que quer que sejam... são recipientes vazios para suportar essa cagada de que nada é completado até o momento final, o encerramento. Não, não. Nada acaba.

TRUE DETECTIVE. "The Locked Room". EP.1x03

A identidade do Yellow King é praticamente irrelevante diante do tamanho horror descoberto. Errol poderia se declarar rei, mas não o era. Ela uma marionete dominada por reis muito mais poderoso. O assassinato de Dora Lange foi vingado, mas a custa da própria natureza dos personagens. As duas tramas se convergem fazendo com que o drama pessoal interfira na investigação e a investigação interfira na vida particular dos detetives. O horror do assassinato não se contém dentro do próprio assassinato, ele se espalha. Chegamos ao fim sabendo quem é o detetive, quem é a vítima e quem é o criminoso. Ainda assim a história tem mais a contar, ela não se acaba.

O nome Errol é pouco mencionado, ele é de pouca importância. Sua identidade como o Yellow King e os crimes cometidos pelo culto é que nos amedrontam, não o nome. É a política e a religião assumindo o papel de um criminoso imaterial que não pode ser levado para trás das grades. O rei amarelo não é só Errol, o rei amarelo são os monstros que filmaram suas orgias e assassinatos de crianças, aqueles que interferiram nas investigações, aqueles que não tem medo.

True Detective não perde na comparação o cinema em nível técnico, artístico ou narrativo. É uma trama densa, profunda e complexa, cheia de personagens multifacetados e com cuidado estético em cada um de seus planos. Recria o submundo sórdido do interior dos Estados Unidos da década de 90, corporificando a presença do mal com um serial killer. Rust Cohle e Marty Hart trabalham com um véu de superstições que ditam o tom da narrativa. Se de um lado há a pobreza, o voodoo negro e o catolicismo devoto, o consumo de drogas e a prostituição, do outro há o poder político e econômico na mão de pessoas que não conhecem limites para suas práticas bárbaras. Cohle é a voz filosófica que tenta dar sentido para uma sociedade que não é tão civilizada quanto parece e que analisa o insensatez completa do ser humano.

A dupla personifica o clássico romance policial negro, e é a dicotomia de suas personalidades, sendo Rust um excêntrico existencialista e Marty um rude, que constrói os conflitos que embalam a narrativa. Marty é bruto e machista, não tem remorsos ao trair sua esposa com mulheres que Rust descreve como versões mais jovens de Maggie. Seu caráter impulsivo atrapalha seu julgamento, mas o torna bom em seu trabalho - é o detetive com músculos que não precisa fazer uso da inteligência. Rust é o cérebro da dupla, cada palavra e ação são analisadas em suas razões mais profundas, é obcecado pelo controle e demonstra sua meticulosidade

com o gigante caderno que tomar lugar do pequeno bloco de anotações tão usual nas representações da personagem do policial. Enquanto Marty auto-destrói sua vida familiar, Rust não tem família, sua filha está morta e não há mais o que destruir além de si mesmo. Marty é um bom policial porque soube quando parar; Rust é um bom policial porque é um cão farejador, ele não para; é um drogado a procura da nova dose.

Essas identidades híbridas não surgem sem tensões da personagem consigo mesmo e da personagem com o social. Seu desconforto com o mundo o leva a um individualismo exagerado, a não se encaixar nos papéis identitários definidos pela sociedade, a buscar a libertação pessoal através do corpo que ou encontra refúgio no sexo ou nas drogas. Além disso as ideologias sociais são postas em descrédito. Essas personagens não conseguem lidar com transformações sociais e culturais inteiras – como quando Rust se demite da força policial. Esses eventos levam a uma desestabilização da personalidade que se manifesta nas crises de ansiedade e solidão, na perda excessiva de peso, no alcoolismo e tabagismo exagerados, em relacionamentos afetivos sem estabilidade. Tudo isso sem busca de auxílio psicoterápico decorrentes de um processo de narcisismo que leva a sua melancolização. Essas tensões internas levam ao isolamento social. Em sua forma mais extrema pode levar ao assassinato ou ao suicídio. Por isso quando os detetives assumem que pensam que Cohle pode ser o assassino, o espectador fica em dúvida. Ele pode ser o assassino. A personagem tem todas os distúrbios psicológicos que o fariam um bom vilão, ainda mais quando associados às visões químicas eventuais decorrentes do uso de drogas no passado.

O tema central da série é a luta do bem contra o mal. Cada personagem luta internamente com sua dualidade e lutam externamente para se porem no lado da luz enquanto perseguem a escuridão, é o animal contra o racional. E quando a maldade é tão grande que nosso pensamento racional não consegue conceber, entra em jogo esse jogo com o que não é humano, com o sobrenatural. O assassino é humano, mas não se encherça assim. Ele constrói um mundo e em sua fantasia é o rei. A série flerta com a fantasia quando escolhe colocar o Rei Amarelo na Carcosa de Ambrose Bierce, onde a personagem se perde numa paisagem árida e desolada e acaba por encontrar sua própria lápide nas raízes de uma grande árvore, assim como na cena de embate do policial e bandido. Carcosa é esse entre lugar. A matéria física já pareceu. Suas vidas familiares já estão acabadas. Suas carreiras

policiais estão acabadas. Resta pouco a eles. Resta o que não é material e vive no interior do ser e que precisa ser confrontado para não os corromper por completo. É o momento de catarse.

RUST COHLE

Eu falar sobre o que aconteceu, não vai fazer bem algum. Isso... É disso que estou falando. É isso o que quero dizer quando falo de tempo, morte e futilidade. Há ideias mais amplas em desenvolvimento, principalmente o que é nosso como sociedade para nossas ilusões mútuas. 14 horas encarando cadáveres, é nisso que se pensa. Já fizeram isso? Olha-se nos olhos deles, mesmo em uma foto. Não importa se estão mortos. Você consegue lê-los. E sabem o que se vê? Eles aceitaram a morte. Não de primeira, mas no último momento. É um alívio evidente, porque estavam com medo, e agora viram, como era fácil deixar tudo para trás. E viram, no último nanossegundo, o que eles eram. E viram que todo esse drama não passava de uma presunção e uma determinação tola. E poderiam deixar tudo para trás. Ainda mais agora que não precisavam se preocupar... em perceber que toda a sua vida... todo o seu amor, ódio, lembranças e dor... era tudo a mesma coisa, tudo o mesmo sonho. Um sonho que tiveram dentro de uma sala trancada. Um sonho sobre ser uma pessoa. E, como em muito sonhos, há um monstro no fim dele.

TRUE DETECTIVE. "The Locked Room". EP.1x03

A própria abertura da série brinca com a dualidade ao sobrepor imagens. Os personagens se fundem à paisagem de uma Louisiana marginal de fábricas abandonadas e pântanos alagados e habitantes que sobreviveram a furacões. Os cenários são espelhos das almas dos personagens. A perfeita casa americana de Marty, a casa sem móveis de Rust. As árvores retorcidas, as ruas desoladas, as zonas pantanosas, o milharal em que o corpo é encontrado. Tudo isso até chegar a Carcosa do enfrentamento final – e ao enfrentarem o monstro Erol também enfrentam a irracionalidade de seus inconscientes e acabam por se resignificar na experiência de quase morte.

Cada diálogo da série é complexo e enigmático e cheio de subtextos. Seu drama é um épico moderno. É viciante e desafia a indiferença. Conecta-se ao gênero romance policial negro da melhor forma possível, expandindo os limites do gênero ao dar mais destaque aos personagens do que ao crime. True detective é arte e é televisão ao mesmo tempo.

5. E NO FINAL A MORTE

Há algum tempo atrás, assisti a palestra chamada “Como o sampling transformou a música” que o produtor e DJ Mark Ronson deu no TED Talk, em 2014. Pode parecer que não tem nenhuma relação com a conclusão de uma dissertação de mestrado sobre séries de televisão e romances policiais, mas foi justamente por já estar escrevendo esse trabalho que a palestra fez tanto sentido para mim. Por partes: o sampling é o ato de pegar uma porção (um *sample*) de uma música e reusá-la para criar uma música diferente. É uma experiência relativamente nova na música, porque a tecnologia para fazer os *samples digitais* também é recente. Há 30 anos surgiram os primeiros *samples digitais*, na década de 80 enquanto música Disco rolava.

Muito antes disso, no final dos anos 1800, Poe publicava o primeiro trabalho em que o detetive Auguste Dupin aparece. Ele estabelece a base para o que nós chamamos de romance policial. Sendo um mestre na criação de história de terror, parece natural que ele consiga escrever uma história detetivesca que nos prenda e mantenha a tensão até o final. Sua imaginação fértil elabora os mais exóticos crimes: o criminoso é não-usual, o assassinato por si só é misterioso. Dupin inaugura seus métodos dedutivos que serão repetidos por todos os detetives que o seguiram.

O que tentei responder é justamente como o gênero policial se atualizou nos últimos dois séculos. Se a premissa de um romance policial é possuir um criminoso, uma vítima e um detetive, qual o jogo que posso fazer com esses elementos para que eu obtenha algo original, mas ainda reconhecido como uma história detetivesca? Para isso precisei remontar as regras clássicas do que é um romance policial e como Poe, Conan Doyle e Agatha Christie trabalharam o gênero.

Os métodos utilizados para a solução do crime variam: pode ser a dedução pura. Pode ser baseada em dados científicos. Pode ser entrevistas com os suspeitos e análise de suas motivações. A escolha do método variou conforme a construção da personalidade da personagem detetive. Os detetives, porque a perda de um ajudante e o ganho de um parceiro foi uma das mudanças no gênero. Não exatamente uma mudança, mas uma expansão.

Nos livros que tentam entender o que é o gênero policial, em todos eles, encontrei listas de regras a serem seguidas. Algumas listas imensas, com mais de vinte itens comentados. Me parece que o gênero policial sempre esteve muito

amarrado, que os autores tinham pouca liberdade para flutuar dentro do gênero. É como se fosse dada uma tabela em que na primeira coluna temos maneiras de cometer um assassinado, na segunda coluna ficam as motivações do crime, e a última coluna dá uma lista de possíveis suspeitos. Para escrever o romance, é só combinar uma resposta de cada.

Ao migrar para a televisão, o romance policial parece que ainda se deixou preso às amarras da literatura. Eles pegam a fórmula e aplicam num novo produto. É como se os roteiristas também trabalhassem com *samples*, procuram a estrutura na literatura e reescrevem-na para a televisão.

A ideia de pegar uma parte de reutilizá-la em algo novo não me soa nova. Me parece que é exatamente o que fazemos em trabalhos acadêmicos. Reciclamos teorias, *sampleamos* trechos de livros e os introduzimos em meios a ideias tão variadas, aplicamos em romances *pulp* e nenhum pouco catedráticos. Nós, todos nós acadêmicos. É assim que somos ensinados a fazer uma pesquisa, apoiada nas ideias que nos são contemporâneas, mesmo que não do nosso tempo. É quando lemos e releemos um livro. Nos apaixonamos pelo escritor. Procuramos em sebo toda a sua obra. E algo dele fica aqui dentro. Fica aquela cadência das palavras que ele usa, mesmo que ninguém mais possa ouvir. E esse sotaque se repete no ouvido e te manda escrever e você escreve e vocês pega as palavras do autor e as transforma em palavras suas e vocês pega palavras suas e costura uma cama para que as palavras do mestre possam se aninhar. Mas não é ele. Não é o autor. É você. É novo. Não é igual.

Se quero utilizar as estruturas do romance policial, preciso entender a época em que estou inserido para poder atualizá-la. Por isso, é importante perceber a evolução dos programas de TV. Aliás, a evolução no modo de fazer TV. É preciso pensar nessa sociedade marcada pela depressão, cansada do trabalho, marcada pelo imediatismo. Os personagens então devem refletir essa realidade, esse homem que não vê esperança no seu futuro pois o presente o consome. Como sociedade, somos anti-heróis. Somos egocêntricos. Queremos nos ver na tela da televisão.

O público não se contenta com pouco. Ele não aceita mais a divisão entre cinema e televisão. Quer que seus personagens sejam cuidados como se fossem se apresentar na grande tela. Há um interesse maior em prestar atenção nos bastidores. Os atores sempre tiveram seus momentos de glória, mas agora os *showrunners* não são mais anônimos. Eles emprestam seus nomes como símbolo de entretenimento

de qualidade.

A paixão com que Ronson fala é o que “tocou um acorde” em mim. Ele desconecta o significado de *sampling* de algo mecânico-fácil e vendido à cultura de massas; ele traz a palavra e a ação para o campo do afeto. *Sampling* tem a ver com se apaixonar. Tem a ver com escutar uma música, se sentir parte dela e querer fazer parte da música também. E, na impossibilidade de voltar no tempo e pedir para tocar com os Beastie Boys ou escrever as músicas de David Bowie antes dele, vocês tenta pensar numa nova possibilidade de se mesclar àquilo. Então vocês utiliza os *samples*.

Um gênero de massas como o romance policial, ele pede pra que você o use. Você pega a estrutura e escreve palavras novas. Mas não parece diferente, continua o mesmo. Você pega a estrutura e renova algo. E joga luz em algo que era escuro. É isso que falta em muitos seriados, esse algo novo. Eles só sacodem um pouco, trocam Sherlock Holmes de cidade. Pedem para que ele viva em 2015. Agora Watson é uma mulher. Eles são consultores para a polícia de Nova York. Me eles não deixam de ser Sherlock e Watson. Eles resolvem crimes como Sherlock e Watson.

CSI, quando estreou, trouxe um elemento novo ao gênero policial: trouxe consigo a ciência forense de última geração. Laboratórios modernos, exames de DNA. Os detetives do *Hawaii Five-O* não tinham acesso a essa tecnologia, eles interrogavam suspeitos e batiam em criminosos. *CSI* foi um *upgrade* ao gênero. Sai o detetive sozinho ou a dupla de detetives, entra uma equipe. Todos eles prontos para solucionar os crimes. Os médicos legistas ganharam destaque por serem os guardiões dos segredos dos mortos. Mas ao desenvolver suas franquias e continuar no ar por mais de 15 anos, *CSI* perde seu fôlego porque não parece escutar o grito contemporâneo que não acredita mais em finais felizes.

Você extrai uma parte, a essência daquilo que fez vocês se apaixonar, e usa ela pra criar algo novo. Não é aprender a tocar a música com o violão, não é se fantasiar de Elvis Presley para se sentir o rei. É algo maior. Eu posso escutar algo que eu ame em alguma mídia, e posso selecionar isto e inserir a mim mesmo nesta narrativa ou até mesmo alterá-la. Porque quando crio algo novo a partir daquela música, eu insiro ela no meu tempo, no meu contemporâneo. É como se eu pudesse forçar o tempo a se dobrar e unir o

contemporâneo da música com o meu. Uma sobreposição de universos.

True Detective se insere na contemporaneidade ao dar espaço para mulheres fortes que tomam decisões duras. Ainda que todas as mulheres do *show* tenham papéis secundários, elas não se movem como satélites que apenas orbitam em volta do homem. É a esposa que toma a decisão de encerrar o casamento. É ela que pratica a ação. É também ela que abdica de um posto de emaculação. Ela transa com o melhor amigo do marido. Ela provoca uma reação. E ela age com o mesma bússola moral de seu marido, ainda que repudie suas ações.

O sexo, na série, se adapta às várias nuances. Ele é profano quando associado ao crime. Corpos de crianças, corpos mutilados, as prostitutas nuas. Ele é banal. Ele é não existe. Ele é tabu dentro do casamento. Ele é sensual e quente e empoderador com a amante. E ele é raiva. Ele é o sentimento reprimido que explode na traição. Mas ele nunca é idealizado. Ele é real e é sintoma, não é a doença.

Quando o artista usa o *sample* não é porque não sabem criar suas próprias músicas ou porque é mais fácil se apropriar de algo que já é familiar. Eles estavam amostrando os discos porque ouviram algo na música que falou com eles para que, instantaneamente, desejassem se inserir na narrativa daquela música. Sabe, na música nós pegamos algo que amamos e construímos em cima disso. Pode ser que você tenha crescido escutando a música e ela representava exatamente a realidade, ou pode ser que vocês nem fosse nascido quando a música foi lançada pela primeira vez, mas mesmo 30 anos depois, mesmo que vocês nem estivesse vivo naquela época, ainda assim a música se fez contemporânea.

Sampling não é a mera cópia. Se não há uma atualização, se não há nada novo, então nos cansamos. Você não os escuta mais, porque eles vieram de uma era que estava muito imersa em sua própria conotação. Você não pode simplesmente sequestrar nostalgia em atacado. Não basta só o amor, é preciso deixá-lo atual, reinterpretá-lo para uma nova geração. Bem, e tem outra coisa legal no *sampling*, uma nova interpretação vai traduzir a música para uma nova geração. E essa nova geração vai poder usar o *sample* de um jeito que nós nem sabemos ainda qual é.

O problema dos procedurais é justamente não trazer o novo. Os elementos são maquiados, mas continuam sempre os mesmos. É por isso que vejo um episódio de *NCIS*, mas não o guardo na memória. Guardo a estrutura que ele segue

e que tantos outros seguem. É uma receita de bolo que não é excelente, mas também não é horrível, e é uma tradição, então se continua fazendo.

Mas não consigo mais acreditar no policial infalível. É difícil provocar o medo quando se sabe que o protagonista não pode morrer nunca. Ele nunca está em verdadeiro perigo. Assim como o criminoso nunca vai escapar. Quando escapa, é só porque ele vai voltar em outro episódio para um sequencia. Não há suspense. Por terem arcos que se encerram dentro do próprio episódio, cada novo capítulo pode ser assistido separado. O desenvolvimento dos personagens é muito lento, então ao pular episódios pouca coisa se perde.

Mas, de novo, não é cópia? Não. Não é a mesma roupa em uma cor diferente. É uma calça que se transformou em bermuda. Ou saia. Ou algo que nem tem nome na minha geração. Nós vivemos na era pós-sampling. Nós pegamos coisas que amamos e então trabalhamos sobre elas. É assim que funciona. Nós já vivemos num mundo em que o *sampling* está enraizado. E, se tem algo que eu aprendi com a televisão, é que com a vida real não adianta brigar. E essa é a vida real.

Pra mim, o *sampling* é construção. É se colocar dentro da história de algo. E quando realmente adicionamos algo significativo e original e fundimos nossa jornada musical com isso, então nós temos a chance de sermos parte da evolução daquela música que amamos e estarmos ligados a isto uma vez que se torna algo novo novamente. E eu quis me ligar a essa palestra de Mark Ronson. Então eu faço esses pequenos *samples* espalhados pelo texto e uso eles pra explicar uma teoria de atualização dos gêneros. Assisti *True Detective* e me apaixonei. Precisava me conectar àquela história, fazer parte dela.

O seriado parece entender justamente esse *sampling*. Apoia-se na estrutura tradicional: a dupla de detetives está lá, o crime horrendo e de difícil solução, o criminoso com motivações ocultas que deve ser encarcerado para que não faça novas vítimas. Mas cria algo novo quando brinca com o tempo da narrativa, quando brinca com o próprio expectador que é cúmplice das mentiras. Escuta o contemporâneo ao trazer seus homens difíceis. Com problemas de saúde. Com problemas psicológicos. Traduz para uma nova geração a angústia que não se sabe explicar, mas que encontra eco na filosofia que sai da boca de Russel. São homens maus que erram. Eles não merecem finais felizes e ainda assim eles convencem o

público a ficar ao seu lado e ser seus álibis e ser suas testemunhas. Nick Pizzolato, como escritor de mistérios, é um amante do gênero. E ele sabe que é preciso diferenciar-se dos antigos procedurais. Ele sampleou o gênero romance policial e cria uma música nova.

Concluo com essa ideia de que o gênero romance policial precisa perder o medo de se reinventar. As emissoras abertas precisam aprender com as a cabo, e apostar nesse público que já se mostrou várias vezes fiel. Ele não abandona os bons personagens, nem uma boa história. Mas ele também não aceita mais a mesma fórmula de sempre. A TV não é mais um objeto a ser demonizado, é uma plataforma para as mentes criativas.

REFERÊNCIAS

- ALLEN, St. John. "Game of Thrones premiere rocks the ratings; HBO's highest since The Sopranos finale." FORBES, 04 de Julho de 2014. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/allenstjohn/2014/04/07/game-of-thrones-premiererocks-the-ratings-hbos-highest-since-the-sopranos-finale/>.
- ARMSTRONG, Jennifer Keishin. "How TV lost its sexual inhibitions", *BBC Culture*, 20 de Julho de 2015. Disponível em: <http://www.bbc.com/culture/story/20150720-how-tv-lost-its-sexual-inhibitions>.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Volume III. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- DUNN, G. A. "People want to be told what to do badly that they'll listen to anyone": Mimetic
- FRYE, Northop. *Educated imagination and other writings on critical theory, 1933-1962*, Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- madness at Sterling Cooper In: CARVETH, R. & SOUTH, J.B. (Orgs). *Mad Men and philosophy: Nothing is as it seems*. New York: John Wiley & Sons, 2010.
- MARTIN, Brett. *Homens difíceis*. São Paulo: Aleph, 2014.
- MARTÍNEZ, Alberto Nahum García . *El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión*. Roma: EDUSC, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10171/36187>.
- MITTELL, Jason. "Film and television narrative". In.: HERMAN, David (Ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- PIRES, Clélia Simeão. *A tipologia do romance policial*. Revista Garrafa, nº 5, Jan-Abr 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa5/6.html>.
- POE, Edgar Allan. *Assassinatos na rua Morgue*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- RONSON, Mark. "How sampling transformed music", TED Talk, Maio de 2014. Disponível em: https://www.ted.com/talks/mark_ronson_how_sampling_transformed_music?language=en.
- SHAFFER, Daniel M. RANEY, Arthur A. "Exploring How We Enjoy Antihero Narratives", *Journal of Communication*, 62, 2012.
- STELTER, Brian Stelter. "Starz Has High Hopes for Its Original Shows". *The New York Times* (The New York Times Company), 18 de Março de 2009. Disponível em:

http://www.nytimes.com/2009/03/19/arts/television/19starz.html?_r=2.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VANDERWERFF, Todd. "The golden age of TV is dead; long live the golden age of TV", *The AV Club*, 20 de Setembro de 2013. Disponível em: <http://www.avclub.com/article/the-golden-age-of-tv-is-dead-long-live-the-golden--103129>.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ZIBERMAN, Regina. "A literatura e o apelo das massas" In.: AVERBUCK, Lúgia (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.