UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

PALOMA LOUREIRO RIGAUD

O HEROÍSMO DO ANTI-HERÓI: CONSTRUÇÃO DA DUALIDADE NOS PROTAGONISTAS DAS SÉRIES *FAMÍLIA SOPRANO* E *DEMOLIDOR*

SALVADOR
2018

PALOMA LOUREIRO RIGAUD

O HEROÍSMO DO ANTI-HERÓI: CONSTRUÇÃO DA DUALIDADE NOS PROTAGONISTAS DAS SÉRIES *FAMÍLIA SOPRANO* E *DEMOLIDOR*

Monografia apresentado ao curso de graduação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo R. S. Ribeiro

SALVADOR

2018

BANCA EXAMINADORA

X

Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro

X

Juliana Freire Gutmann

X

Lucas Ravazzano de Mattos Batista

AGRADECIMENTOS

Primeiramente eu gostaria de agradecer aos meus pais, minha avó e minha dinda por todo o amor que me deram ao longo da minha vida, e também por todo o suporte e a energia elétrica que eu gastei durante o processo de escrita dessa monografia.

À minha irmã, pois sem a monografia dela talvez o meu tema fosse completamente diferente.

Às melhores companhias que eu poderia ter ao longo da faculdade: Cris e Marina. Vocês nem imaginam o quanto esses quatro anos foram mais fáceis por saber que eu tinha vocês ao meu lado.

Aos meus amigos da vida, que mantiveram minha vida social quando eu deveria mesmo estar estudando: Anne, Luiza, Manuela, João e Arthur. À Bruna, Luisa e Gabriel, por todas as conversas, desabafos, desesperos e por todo o carinho que me deram principalmente nesse período.

À F.R.I.E.N.D.S. e ao meu orientador, Marcelo Ribeiro, que me mantiveram calma e sã mesmo quando tudo o que eu queria era arrancar os cabelos e chorar.

E aos amores da minha vida, Banguela e Chloê (seguindo a ordem alfabética, pai), que melhoram todos os dias da minha existência.

Além de agradecer, gostaria de pedir desculpas pelo stress nesse período: foi o calor.

Tenho me preocupado ultimamente com questões de moralidade, de certo e errado, de bom e mau. Às vezes a separação entre elas é uma linha nítida, às vezes é borrada, e com frequência parece pornografia... você só sabe quando vê.

(*Demolidor* – S01E02)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é compreender de que maneira é construída a dualidade entre o bem e o mal nos protagonistas da série da HBO *Família Soprano* e da produção da Netflix *Demolidor* e como essa construção altera os traços entre o heroísmo e a vilania neles. Para esse propósito, serão utilizados como base conceitos abordados por Jason Mittell, Robert McKee e Joseph Campbell, de complexidade narrativa, centro do bem e empatia e jornada do herói, respectivamente, além de definições e observações de outros autores que auxiliam na compreensão da análise de ambas as séries. A partir da compreensão desses conceitos serão destacados momentos das duas séries em que eles ficam mais evidentes para desvendar de que maneira consegue ser modificada a concepção do público sobre suas atitudes moralmente condenáveis.

Palavras-chave: anti-herói; dualidade; heroísmo; Família Soprano; Demolidor; construção narrativa.

ABSTRACT

The intention of this paper is to comprehend how the duality between good and bad is constructed at the protagonists from the HBO series *The Sopranos* and Netflix's production *Daredevil* and how this construction change the personality traits between heroism and villainy. For this purpose, there will be some base concepts brought by Jason Mittell, Robert McKee and Joseph Campbell about narrative complexity, center of good and empathy and the hero's journey, respectively, besides definitions and observations from other authors that will help the understanding of the analysis of both programs. After that understanding there will be the highlighted moments from both series where those concepts will be more pointed out in a way that will be able to discover in which way the public's perspective can be modified even with morally reprehensible attitudes.

Key-words: anti-hero; duality; heroism; villainy; The Sopranos; Daredevil; narrative construction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tony Soprano não se sente confortável na primeira consulta 37
Figura 2 – Sombra desaparecendo aos poucos ao passar das consultas..... 37
Figura 3 – Tony conversando com psiquiatra no final do episódio piloto..... 37
Figura 4 – Patos selvagens aparecem na piscina de Tony 39
Figura 5 – Soprano tem sensação de desmaio ao ver os patos indo embora 39
Figura 6 – Dra. Melfi pergunta como Tony Soprano se sente 40
Figura 7 - Dra. Melfi pergunta se Tony se sente desumano..... 40
Figura 8 – Tony e Carmela no recital da filha Meadow 41
Figura 9 – Tony entrega um pacote para Cusamano através da cerca 42
Figura 10 – Artie questiona a esposa se Tony é ruim 43
Figura 11 – Artie afirma querer ter vontade de matar o técnico da filha 43
Figura 12 – Tony Soprano se sente bem por não matar o técnico 44
Figura 13 – Reação do funcionário ao descobrir do fogo na casa da mãe de Tony 45
Figura 14 – Striper perguntando se a mãe de Soprano está bem 45
Figura 15 – Placa que Tony vê na universidade 48
Figura 16 – Reunião da máfia em frente ao açougue 49
Figura 17 – Christopher batendo no devedor depois de perseguição na rua 49
Figura 18 – Desmaio de Tony Soprano 49
Figura 19 – Matt Murdock em cima do telhado no episódio piloto..... 50
Figura 20 – Matt Murdock em cima do telhado no último episódio..... 50
Figura 21 – Murdock solta o extintor de incêndio escada abaixo 52
Figura 22 – Matt diz gostar da violência que comete 52
Figura 23 – Foggy diz para Matt que ele não usa a violência como forma de justiça 53
Figura 24 – Foggy diz que Matt usa a ideia de justiça para bater nas pessoas..... 53
Figura 25 – Sangue cobre edifício na abertura de Demolidor 57
Figura 26 – Sangue cobre o símbolo de justiça na abertura de Demolidor 57
Figura 27 – Karen sem a sombra vermelha em seu rosto..... 58
Figura 28 – Karen com a sombra vermelha cobrindo seu rosto 58
Figura 29 – Matt coberto pela sombra vermelha depois da conversa com Karen 58
Figura 30 – Foggy questiona Matt sobre usar o sistema para fazer justiça 59
Figura 31 – Matt diz para Foggy que a lei não é o suficiente 59
Figura 32 – Clarie se questiona se está do lado certo ao ver Matt torturando o russo 61
Figura 33 – Sangue escorrendo do carro depois de Fisk arrancar a cabeça de um homem com a porta..... 62
Figura 34 – Sangue e marcas de tiros num elevador após uma cena de combate de Stick . 62

Figura 35 – Matt se joga no rio após luta e o sangue das suas feridas se espalha na água 62

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11
2 PROTAGONISMO E NARRATIVA SERIADA 13
2.1 O PROTAGONISTA COMO HERÓI 14
2.2 CARÁTER E EMPATIA 17
2.3 NARRATIVA E SERIALIDADE NA TELEVISÃO 19
2.4 NARRATIVAS SERIADAS E COMPLEXIDADE NARRATIVA 22
2.5 REDES A CABO E INDÚSTRIA DAS SÉRIES 25
3 PROTAGONISMO DO ANTI-HERÓI 26
3.1 HERÓI X ANTI-HERÓI X VILÃO 28
3.2 INTRODUÇÃO AOS PROTAGONISTAS 31
3.2.1 Família Soprano 31
3.2.2 Demolidor 32
3.3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS 35
4 A ANÁLISE 36
4.1 FAMÍLIA SOPRANO 36
4.2 DEMOLIDOR 49
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 64
REFERÊNCIAS 66
FILMOGRAFIA E OUTRAS OBRAS 68

1 INTRODUÇÃO

Para mim sempre foi uma tarefa muito difícil diferenciar o anti-herói e o vilão. Quando assisti a série *Dexter* pela primeira vez em 2011, não compreendi como ele conseguia ter a simpatia do seu público pois, para mim, ele era tão vilão quando os criminosos que matava, independente dos seus motivos para fazê-lo. Com o tempo, porém, eu passei a perceber a complexidade desses personagens e a influência que eles tinham na narrativa. Passei a perceber suas nuances, e mesmo me sentindo mal por torcer por pessoas cujos valores morais eram tão diferentes dos meus, eu me identificava com eles por pensar que, caso eu estivesse naquela situação, nada me impediria de cometer as mesmas atitudes.

A linha entre vilania e anti-heroísmo, entretanto, continuava sendo apenas um borrão. A diferenciação se dava apenas pelo fato do anti-herói ter um motivo para fazer o que faz ou assassinar uma pessoa define quem é o quê? Depois de um estudo mais aprofundado sobre o assunto, eu descobri que não existe uma unanimidade acerca desse tema. Alguns pesquisadores acreditam que o anti-herói é o personagem que acredita que os fins justificam os meios, outros afirmam que o anti-herói também faz justiça, apenas utiliza meios não tão convencionais, e outros pensam que esse título é dado para os personagens que possuem entre as suas características mais marcantes a psicopatia, o maquiavelismo e maniqueísmo. A partir disso eu percebi que eram anti-heróis até mesmo alguns protagonistas que eu via enquanto heróis.

Mas a realidade é que de fato não existe uma regra: o título de anti-herói e vilão é dado apenas de acordo com a narrativa em que esse personagem está inserido. A partir das relações com os outros personagens e da relação da própria narrativa com a violência é que o público pode então perceber qual o título que o seu protagonista merece. Esse é exatamente o meu intuito com esse trabalho, buscar de que maneira as séries conseguem transformar o mais violento dos personagens no herói da narrativa através, principalmente, da criação de uma dualidade constante entre o bem e o mal.

Então para mim era muito óbvio que a minha análise deveria partir do início dessa tendência, por isso a escolha de *Família Soprano*. Mas eu não queria comparar com personagens como Walter White e Dexter, que além de já muito debatidos, têm o mesmo “título” de anti-herói que Tony Soprano. Busquei algo que

ao menos parecesse ser um personagem completamente oposto à Tony, e que personagem mais oposto ao anti-herói do que o protagonista que tem o título de super-herói?

Um é um super-herói, homem religioso, advogado. O outro, chefe de uma organização criminosa. À primeira vista Matt Murdock e Tony Soprano não poderiam ser mais diferentes. Mas ao olhar mais de perto, é possível perceber as semelhanças. Matt é um vigilante, que atua fora da lei para cumprir o seu papel. Ele também é violento, viciado em adrenalina e, pode-se argumentar, que o que ele justifica como um sacrifício e dever - o chamado do herói - é na verdade uma justificativa para suas transgressões.

Tony, por sua vez, é um homem de família, leal aos seus. Além disso, mesmo que seu trabalho esteja fora da legalidade, o homem possui um código de conduta próprio que, como outros, tem alguma base em justiça, ainda que seja moralmente flexível. Vale ressaltar também as suas crises de consciência reveladas nas consultas psiquiátricas que afetam a sua saúde.

No primeiro capítulo serão abordadas as noções básicas de protagonista, herói e empatia, além de trazer também as concepções de narrativa seriada e complexidade narrativa. A partir daí, então, será possível iniciar o segundo capítulo tendo a noção de como eram as narrativas até o final dos anos 1970, quando se iniciou esse movimento de trazer uma maior complexidade para as séries. No segundo capítulo será abordado justamente o início do protagonismo dos anti-heróis pelo canal HBO, os motivos e o impacto dessas séries. Já no terceiro capítulo teremos o estudo das séries *Família Soprano* e *Demolidor*, após a introdução de todos os aspectos básicos que irão auxiliar nessa análise.

Esse trabalho, portanto, tem como objetivo desconstruir esse muro que separa os heróis do anti-heróis, e afastar o anti-herói do vilão. Trazer a tona a dualidade entre o bem e o mal nesses personagens e tentar ao menos mostrar de que maneira essa dualidade é construída, além de mostrar que, por mais que os universos desses personagens sejam completamente diferentes, eles são mais parecidos do que podemos imaginar.

2 PROTAGONISMO E NARRATIVA SERIADA

Aristóteles (2003), em seu livro *Arte Poética*, tem como propósito abordar a produção poética nos mais diversos gêneros e de que maneira a fábula deve ser construída para que se atinja o belo. Nele, o filósofo trata também sobre as diversas circunstâncias que tangem essas produções, como, por exemplo, a relação do público com essas narrativas. Ele acredita que nós, seres humanos, sentimos prazer ao contemplar imagens que reproduzem objetos e que essa contemplação nos instrui e nos induz a discorrer sobre elas ou categorizá-las a partir de sujeitos conhecidos.

Ele argumenta que a fábula não consiste apenas em imitar uma ação em seu conjunto, mas principalmente em imitar fatos que sejam capazes de suscitar o terror e a compaixão no público. Assim como Aristóteles (2003), Syd Field (2001) acredita que o drama é necessário numa narrativa, e esse drama surge das necessidades dos personagens. Em *Manual do Roteiro* ele afirma que

> Drama é conflito, lembre-se — quanto mais claramente você puder definir a necessidade de seu personagem, mais fácil se torna criar obstáculos a essa necessidade, consequentemente criando conflito. Isso lhe dá base para criar um enredo tenso e dramático. (FIELD, 2001, p. 28)

Precisamos então de algo nessa narrativa que possa nos causar esses sentimentos e nos aproximar dessa história: o protagonista. Aristóteles (2003) trata esse protagonista como elemento da produção, porém não o elemento principal. Para ele, o protagonista surgiu, então, quando o número de atores se elevou de um para dois, e a partir da introdução de um terceiro ator, surgiu a cenografia. Já Robert McKee (2006) defende que o protagonista é, em particular, um personagem voluntarioso. Outros personagens podem ser obstinados e inflexíveis, mas a força de vontade de um protagonista tem que ser poderosa o suficiente para guiá-lo, sustentar o seu desejo ao longo do conflito e agir e criar mudanças significativas na história. O protagonista tem uma necessidade ou meta e sabe disso. Seu objeto de desejo pode ser externo ou interno, podendo também haver um desejo inconsciente e contraditório.

> A quantidade exata da força de vontade, porém, não pode ser medida. Uma boa estória não é necessariamente uma luta entre uma vontade gigante contra forças absolutas da inevitabilidade. A qualidade da força de vontade é tão importante quanto a quantidade. (MCKEE, 2006, p. 137)

O personagem principal, entretanto, seguirá as convenções do gênero ao qual pertence, convenções que o público já espera na narrativa. Em uma história de crime, por exemplo, já se espera papéis convencionais como o de um criminoso. Essas convenções de gênero podem vir em diversos aspectos na narrativa, como em ambientes, papéis, eventos e valores específicos, e podem surgir também de maneira maleável.

Joseph Campbell (2002) defende, inclusive, que algumas fantasias que acalentamos no nosso inconsciente desde a infância surgem continuamente em mitos, contos de fadas etc. Nos aproximamos dessas narrativas pois a mente já conhece essas histórias e nos faz lembrar do que já conhecemos. Da mesma forma que esse aspecto é um ponto positivo, também é um problema, já que resistimos a todo esforço de ir além desses símbolos já conhecidos. Então podemos ter uma dificuldade maior de desconstruir essas convenções narrativas, principalmente quando giram em torno do protagonista.

2.1 O PROTAGONISTA COMO HERÓI

É em pensamentos puritanos e transcendentalistas que o código moral de individualismo do herói estadunidense é moldado. De acordo com Campbell (2002), o herói é aquele que supera a condição humana presente em nosso cotidiano, pois o que ele realiza está acima de nossas capacidades normais. Possui, inclusive, uma coragem que o permite doar sua vida em nome de uma causa. Herói, então, é o termo atribuído ao ser humano que executa ações excepcionais, com coragem e bravura, com o intuito de solucionar situações críticas, tendo como base princípios morais e éticos. Trata-se de personagens moralmente corretos e idealizados com os quais se pretende que o público simpatize.

De acordo com o autor, o herói tem uma cronologia padrão em suas aventuras mitológicas: separação-iniciação-retorno, considerada a unidade nuclear do monomito — ou *jornada do herói*. De acordo com ele, um herói vindo do mundo

cotidiano se aventura no desconhecido onde encontra forças sobrenaturais e alguma fonte de poder e obtém vitória, retornando de sua aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.

Quer seja nas narrativas gregas, nas imagens orientais, nas lendas da bíblia, e principalmente no cinema, nos dias atuais, a aventura do herói segue sempre o mesmo padrão monomítico, sofrendo poucas variações. Mesmo quando faltam alguns dos elementos básicos, é provável que eles estejam implícitos — de modo que essa falta pode dizer muito sobre a história contada.

No cinema existem diversas narrativas baseadas no monomito, e não só nas histórias de super-heróis, que parecem ter se tornado mais visíveis, ao menos atualmente. Em *O Mágico de Oz* (1939), por exemplo, após um tornado na cidade de Kansas, nos Estados Unidos, Dorothy, seu cachorro e sua casa foram levados para o mundo paralelo e fantástico de Oz. Seu desejo é retornar, mas para isso ela precisa encontrar o mágico de Oz passando pelo caminho de tijolos amarelos, e então ele irá lhe mostrar como voltar para casa.

O mesmo acontece em desenhos animados como *O Rei Leão* (1994). Nele, o filhote Simba recebe a bênção e a ajuda do sábio babuíno Rafiki, quando ele é envolvido pelas artimanhas do seu tio Scar, que planeja livrar-se do sobrinho e herdar o trono. Anos após fugir de casa, Simba precisa retornar e livrar seu reino das maldades do tio.

A aventura do herói, segundo Campbell (2002), se divide em três partes — partida, iniciação e retorno — e cada uma das partes é dividida em estágios. Cada divisão descreve uma etapa da jornada do herói, e as diferentes etapas são descritas por Campbell como “estágios clássicos da aventura universal”. Um ponto de partida para essa aventura pode ser um erro ou mero acaso cometido pelo personagem, e a partir daí se revela um mundo diferente e até incompreensível. Esse acontecimento é conhecido como “chamado da aventura”. Segundo o autor, esse é um momento de passagem espiritual que se completa com o que simbolizaria uma morte seguida de um nascimento. Após um fenômeno passageiro chamar sua atenção, o herói seria levado para longe dos caminhos comuns do homem.

A partir do momento que o herói atende o chamado, o primeiro encontro da sua aventura se dá com uma figura protetora, seu auxílio sobrenatural, normalmente uma anciã ou ancião, que ajuda o protagonista a se preparar para os desafios que ele irá encarar em seguida. Essa figura da protetora ou fada-madrinha, traço familiar

das lendas e dos contos de fadas, surge muitas vezes sem o pedido do aventureiro e não é incomum que assuma a forma masculina. O auxílio sobrenatural reúne em si diversas ambiguidades, como a do perigo e da proteção, da representação maternal e paternal, do bem e do mal, e não necessariamente aparece apenas para o herói que atendeu o chamado.

Após o encontro com o protetor, o herói passa pelo primeiro limiar e vai ao encontro do desconhecido. Essa passagem do limiar é vista como uma auto-aniquilação, de acordo com Campbell (2002), e denota uma renovação da vida. Tendo cruzado esse limiar, inicia-se a sucessão de provas que devem ser superadas pelo protagonista. Manifesta-se a partir desse momento uma ideia de iniciação do candidato nas técnicas, obrigações e prerrogativas de sua vocação, além de um reequilíbrio da sua relação emocional com as imagens parentais. Com a chegada do mistagogo, como o pai ou um pai substituto, o herói recebe os símbolos do seu novo ofício, afastando-se da sua mera condição humana. Agora o herói é competente para representar este papel de iniciador e guia, além de ser purgado do temor que antes poderia estar presente.

Terminada a sua busca, o aventureiro deve retornar com a sua conquista, física ou espiritual. De acordo com a norma do monomito, o ciclo completo requer que o herói inicie o trabalho de trazer os símbolos da sabedoria de volta ao mundo ao qual ele pertencia, para que o dom alcançado possa servir de renovação à comunidade. Ao retornar, os valores e distinções que parecem importantes na vida normal desaparecem. De acordo com Campbell:

> As aventuras do herói se passam fora da terra nossa conhecida, na região das trevas; ali ele completa sua jornada, ou apenas se perde para nós, aprisionado ou em perigo; e seu retorno é descrito como uma volta do além [...] e a exploração dessa dimensão, voluntária ou relutante, resume todo o sentido da façanha do herói. (CAMPBELL, 2002, p. 213)

A jornada pode ser então descrita como a saída do herói do seu cotidiano, atraído para o limiar da aventura, podendo ou não encontrar uma presença sombria que guarda a passagem. Além do limiar, o herói inicia uma jornada por um mundo desconhecido passando por provas e recebendo uma ajuda mágica. No ápice da sua jornada mitológica, o protagonista passa pela suprema provação e obtém sua recompensa, e seu triunfo pode ser representado pela união com a deusa-mãe, pela sua divinização ou pelo reconhecimento por parte do pai-criador. Seu trabalho final é

o do retorno, reemergindo então do reino desconhecido e restaurando o mundo com a bênção adquirida na jornada.

Existem diversas possibilidades de mudanças e variações que podem incidir sobre a estrutura do monomito descrita por Campbell (2002). Muitas narrativas isolam ou ampliam alguns dos elementos do ciclo, por exemplo. Diferentes personagens podem ser fundidos, também, e alguns elementos podem reaparecer de maneiras distintas. Esse tipo de variabilidade contribui para tornar a base do monomito amplamente difundida nos mais diversos contextos de produção de narrativas, incluindo as produções fílmicas e audiovisuais contemporâneas.

2.2 CARÁTER E EMPATIA

Os personagens de uma produção audiovisual são apresentados de maneiras distintas. Como apontado por Field (2001), os componentes da vida desses personagens são divididos em duas categorias: interior, que forma o personagem, e exterior, que revela o personagem. Sua vida interior se desenvolve do seu nascimento até o momento em que se inicia o filme ou série televisiva. Já a sua vida exterior se situa do momento inicial da produção audiovisual até o seu fim. Nas produções televisivas, todos os elementos que envolvem o personagem devem então ser revelados de maneira visual, seja através do próprio roteiro, da iluminação, cenografia ou montagem, assim como por meio da articulação de elementos sonoros, que são fundamentais para a estética do meio.

O comportamento dos personagens diz muito sobre eles, e tanto Field (2001) quanto McKee (2006) concordam que o comportamento desses personagens em situações de tensão revela o seu verdadeiro caráter. Field acredita ainda que o comportamento do personagem dentro de uma situação dramática pode proporcionar ao público uma reflexão sobre suas próprias vidas. E continua, “toda ação e fala baseadas em traços de caráter individual expandem nosso conhecimento e compreensão do personagem” (2001, p. 30).

McKee (2006) chama esse momento de “revelação do personagem”. O verdadeiro personagem, independentemente do que eles falem ou como se comportem, só pode ser revelado a partir das escolhas que faz sob pressão e quanto maior a pressão, mais verdadeira a escolha e maior a revelação.

> Pode acontecer de uma pessoa que achávamos que agiria heroicamente ser covarde. Ou alguém que achávamos que agiria covardemente ser um herói [...] De qualquer maneira que a cena for escrita, a escolha sob pressão desnuda a máscara da caracterização, perscrutamos suas naturezas internas e com uma rápida visão captamos os verdadeiros personagens. (MCKEE, 2006, p. 140-141)

Uma narrativa deve criar pressões construídas progressivamente de maneira a forçar o personagem a enfrentar dilemas e tomar atitudes cada vez mais difíceis, gradualmente revelando sua verdadeira natureza, até que ele consegue alcançar seu inconsciente, como na estrutura proposta por McKee (2006). Nessa estrutura construída pelo autor, um arco pode ser seguido para alcançar essa revelação do personagem. De acordo com ele, esse arco leva não só à revelação do personagem como também cria uma mudança na natureza interna dele, para melhor ou pior. Primeiro, a história irá mostrar a caracterização do protagonista, de que maneira o personagem chegou ao ponto em que está e como se sente com isso. Em seguida, começamos a descobrir sua verdadeira natureza, somos levados ao seu coração, como escreve o autor. A partir daí, essa natureza vai de encontro com a aparência externa do personagem, contradizendo-a; começamos a sentir que o personagem não é quem aparenta ser. O quarto passo, após expor a natureza interna do personagem, é criar ainda mais pressão para que suas escolhas sejam ainda mais difíceis. Por fim, no clímax da história, essas escolhas mudam drasticamente a humanidade do personagem.

Essa estrutura e o personagem andam lado a lado. Essa estrutura é criada a partir das escolhas que o personagem faz e das ações que decide realizar, e o personagem é revelado e mudado de acordo com a pressão causada pela estrutura. Se você muda os eventos, muda também o personagem; se muda a real natureza do personagem, as ações também serão alteradas. Um elemento depende do outro e o altera.

A partir da discussão sobre o caráter podemos, então, introduzir um novo elemento: a empatia pelo personagem. Diferente da simpatia, a empatia é necessária numa história; sem ela o público não consegue se envolver com o personagem, muito menos torcer por ele, como eventualmente acontece. Um personagem simpático é um personagem amável, carismático, que você gostaria de conhecer. Empatia, entretanto, é um sentimento mais profundo. O público consegue reconhecer nesse personagem algum tipo de humanidade, algo que possa atingir

quem assiste, sejam defeitos ou qualidades. Para McKee (2006), é a partir desse momento de reconhecimento e identificação o público torce para que esse personagem, normalmente o protagonista, alcance tudo o que deseja, independente do que isso seja.

McKee (2006) dá o exemplo do monstruoso Macbeth, que mata o rei, mata dois servos do rei para culpá-los, mata seu melhor amigo e ordena o assassinato da mulher e dos filhos do seu inimigo. Ao ganhar consciência passa a se questionar “Por que estou fazendo isso? Que tipo de homem sou eu?”. Um assassino cruel que, nas mãos de Shakespeare, se torna um herói. Para o autor, a lógica inconsciente do público é a seguinte: da mesma maneira que o personagem se sente mal ao fazer coisas ruins, o leitor também sente. Macbeth é um ser humano com consciência que nem quem lê, logo, o leitor deseja que ele consiga o que quer, pois nessas circunstâncias iria querer o mesmo.

A dualidade constante entre o bem e o mal nos personagens que serão apresentados nesse trabalho é o que constrói essa empatia no público. Além disso, como a maioria dos anti-heróis, eles também são personagens que tomam atitudes que poderiam ser tomadas por qualquer pessoa, mesmo não sendo moralmente aceitas. Diversas são as táticas utilizadas para alcançar esse objetivo e elas serão amplamente exploradas ao longo da análise.

2.3 NARRATIVA E SERIALIDADE NA TELEVISÃO

Desde o seu surgimento na metade do século XX, a televisão vem sofrendo transformações, não só tecnológicas como também na maneira em que afeta a sociedade. Originalmente sua programação era ao vivo por conta do suporte técnico na transmissão das imagens, baseada em programas de auditório e no improviso, consequentemente a ligação entre a mensagem transmitida e o público era o mais pura possível, sem tantas interferências e ajustes nas imagens. Após o surgimento do videotape, em 1956, a TV começou então a explorar a edição do material captado pela câmera, buscando novas possibilidades e inovando cada vez mais. Passou então a transmitir filmes, telenovelas, além de novos programas que surgiram com a possibilidade da gravação. Com o barateamento do aparelho de TV e a expansão da programação transmitida por ele, a televisão passou a ser vista

como um meio de comunicação mais democrático por auxiliar no acesso à informação, à cultura e à diversão.

Nos anos 70, ela sofre um novo impacto com o advento das novas tecnologias e a automação no processamento das imagens, possibilitando a manipulação delas quanto aos planos, cortes, montagens e elementos visuais dentro de cada quadro. Surge então a possibilidade de transmitir a mensagem além da fala: o vídeo e seus efeitos passam a desempenhar mais funções e a atuar em maior profundidade na construção da mensagem, dos programas de TV, das narrativas etc. A forma em que a cena é montada, talvez até mesmo invertendo sua ordem, permite que o personagem ou o arco narrativo tome outro rumo diferente do que teria caso a cena não fosse modificada. Essa evolução tecnológica influencia completamente na estética desse meio de comunicação.[1]

A narrativa seriada, entretanto, se apresenta muito antes do advento da televisão, desde a literatura, e se desenvolveu, sobretudo, com o folhetim, tal como esse tipo de narrativa era publicado em jornais no século XIX. Além disso, no rádio, observa-se a produção de radionovelas. Já na televisão, foi a partir do cinema que surgiu o modelo básico de serialização audiovisual válido atualmente. Como apresentado por Arlindo Machado (2001), o seriado nasce por volta de 1913 nas salas de cinema, quando os longa-metragens passaram a ser divididos e exibidos em partes nas *nickelodeons*, salas de cinema onde o público ficava em pé ou em bancos de madeira incômodos, mas podiam ter acesso a sessões de filme mais baratas.

Na televisão, como escreve Machado (2001, p. 83),

> Chamamos de serialidade essa apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual. No caso específico das formas narrativas, o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em dia ou horário diferente e subdividido, por sua vez, em blocos menores, separados uns dos outros por *breaks* para a entrada de comerciais ou de chamadas para outros programas.

De acordo com Machado (2001), portanto, existem três tipos principais de narrativas seriadas para a televisão: uma narrativa única, que pode ou não ter narrativas paralelas, que se sucedem linearmente ao longo dos capítulos; uma narrativa onde em cada episódio temos uma história completa e autônoma repetindo

[1] Informações sobre a evolução da TV encontradas no trabalho de Lílian Fontes Moreira "A narrativa seriada televisiva: O seriado Mandrake produzido para a TV a cabo HBO".

apenas os personagens e uma mesma situação narrativa e; no terceiro tipo de serialização, a única coisa preservada ao longo dos episódios é a temática, com histórias e personagens diferentes a cada capítulo. Para ele existe uma diferenciação entre séries e seriados televisivos. Para ele, as séries de TV se encaixam no primeiro tipo de narrativa e os seriados no segundo. Na prática, nenhuma dessas modalidades de narrativa se apresenta de maneira pura, todas se misturam, em graus variados, de maneira que cada programa acaba criando uma estrutura nova e única.

Seguindo essa lógica, para Umberto Eco (2016), na série temos uma situação e personagens principais fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que mudam para dar impressão que é uma nova história, diferente da anterior.

> Na série, o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas… (ECO, 2016, p. 123)

Diversos intelectuais tradicionais resistiram em considerar o alcance estético em produtos de massa, e as produções televisivas tendiam a ser vistas como elementos sem nenhuma ligação com a criação artística. Eram contempladas como obras de arte apenas obras apresentadas como únicas e originais. De acordo com Eco (2016), nos seriados de televisão temos a impressão de assistir sempre algo novo quando, na realidade, nos contam sempre as mesmas histórias. Essa serialidade que foi considerada pela cultura “alta” como serialidade degenerada, principalmente quando comparada à serialidade aberta e honesta da indústria e do artesanato. Eco (2016) questiona, entretanto, em que medida esse serial dos meios de comunicação de massa é diferente das formas artísticas do passado, afinal, esse tipo de serialidade também esteve presente em artes primitivas e formas musicais destinadas ao entretenimento.

Ainda assim, para a mestra em Comunicação e Cultura, Lílian Fontes Moreira (2007), o interesse pelo formato dos seriados se ampliou com o advento da TV a cabo, já que foi a partir desse momento que o veículo pôde se direcionar para públicos mais específicos como jovens urbanos, mães de família, pais entediados etc. Essa gama variada de vêm criando uma audiência fiel e despertando o interesse

de estudiosos da TV, que acreditam que algumas séries elevaram tanto o nível do veículo que agora nós nos encontramos numa segunda era de ouro da televisão.

2.4 NARRATIVAS SERIADAS E COMPLEXIDADE NARRATIVA

Diferente da narrativa trazida nos filmes, o formato das séries de TV, mais longo e repartido, permite que a narrativa tenha em si mais elementos e que os personagens sejam mais desenvolvidos. No final do século passado, essas características evoluíram para um novo tipo de narrativa, com tramas mais complexas, uso de técnicas cinematográficas e personagens com personalidades mais fortes para combinar com essas novas histórias. Manifesta-se então a complexidade narrativa. Em resumo a complexidade narrativa é uma redefinição de formas episódicas, um equilíbrio entre formatos episódicos e seriados. Nela, a importância está centrada na trama e não nos relacionamentos entre os personagens, e ela não necessariamente tem um fechamento ao final de cada episódio.

Explorada pelo professor de estudos americanos e cultura de filmes e mídia, Jason Mittell (2012), historicamente, essa mudança em direção à complexidade narrativa se inicia no final dos anos 1970, quando novelas exibidas no horário nobre, como *Dallas* e *Dynasty*, eram inovadoras e tinham a maior aprovação da crítica, mesmo com índices de audiência inicialmente precários. Ele traz o exemplo de *Hill ST. Blues* (NBC, 1981-1987) e *St. Elsewhere* (NBC, 1982-1988) que importavam o *storytelling*[2] seriado para programas policiais e dramas médicos, respectivamente. A partir dos anos 1990, os arcos narrativos passaram a ser mais longos, com arcos históricos expandidos entre episódios e temporadas. A primeira série que conseguiu realizar essa prática com sucesso foi *Twin Peaks* que, de acordo com o autor, foi um cruzamento bem-sucedido entre um caso de mistério, uma novela e um filme de arte, que proporcionou ao público e aos executivos uma percepção das práticas narrativas que as séries iriam desbancar.

[2] *Storytelling* é uma palavra em inglês que está relacionada à narração. Significa “a capacidade de contar histórias relevantes”.

> Twin Peaks era, em última análise, um fracasso de audiência, mas os comentários positivos e elogios recebidos abriram as portas para outros programas que no início da década de 1990 tomaram a liberdade criativa na forma de narrar, mais notadamente *Seinfield* e *The X-Files*. Ambos acrescentaram aspectos essenciais ao repertório da complexidade narrativa com maior sucesso de audiência. (MITTELL, 2012, p. 38)

Mittell acredita que um dos aspectos centrais para a emergência da complexidade narrativa na contemporaneidade é a "mudança de perspectiva em relação à necessidade de legitimidade do meio e o apelo que ele exerce para quem cria" (2012, p. 33). Além do aprofundamento nos personagens, esse apelo da TV nos seriados, em parte, surge pela sua fama enquanto meio onde roteiristas têm mais controle sobre sua obra do que no cinema, quando este papel fica centrado na figura do diretor. Essa inovação na forma narrativa, muito bem vista em programas televisivos que se figuram como os mais bem-sucedidos do meio, ainda é um modelo raro nas telas de cinema, nas quais filmes com construções que buscam se aproximar da complexidade narrativa característica das séries de TV tendem a ser compreendidos, quando se tornam viáveis, como filmes na linha quebra-cabeça.

Diversos programas criados nos últimos 20 anos dentro desse eixo de complexidade narrativa foram obras de grandes nomes do cinema como David Lynch, diretor de *Twin Peaks*, e J.J. Abrams, roteirista de *Alias* e *Lost*, por exemplo. De acordo com Mittell,

> Muitos desses escritores aceitam grandes desafios e possibilidades criativas nos formatos seriados longos, já que o aprofundamento na caracterização das personagens, a continuidade do enredo e as variações a cada episódio não são possíveis num filme de duas horas de duração. (2012, p. 33)

A indústria assumia que a inconstância do público favorecia a manutenção das *sitcoms*[3] convencionais e os dramas processuais, séries cujos episódios separadamente tinham início, meio e fim, e arcos narrativos que poderiam ser entendidos mesmo se o público não acompanhasse a produção. Entretanto, conforme a quantidade de canais aumentava, as audiências foram reduzidas, e as redes de televisão perceberam que seria suficiente um público seguidor pequeno,

[3] A palavra *sitcom* vem do termo *situation comedy*, que significa comédia de situação. Esse tipo de narrativa herda a ideia de que os personagens estão presos a determinados contextos narrativamente construídos a partir de ações cômicas. A repetição faz parte também do caráter dos personagens, que nunca mudam.

porém fiel. Os programas complexos passaram então a apelar para um público reduzido e com maior grau de instrução, que normalmente evitariam a TV, além de criar programas com um alto nível de reassistência para que seus fãs dedicados pudessem adquirir os DVDs e colecionar a televisão nesse novo formato.

Mittell (2012) ainda afirma que após a popularização da transmissão a cabo e do equipamento de videocassete, a balança pendeu mais para o controle do espectador. A proliferação de canais também contribuiu para a repetição constante dos programas permitindo que os telespectadores pudessem acompanhá-los nas reprises ao longo da semana. Os gravadores de vídeo digitais também auxiliaram nesse processo, possibilitando ao espectador assistir ao seu programa preferido na hora que bem entendesse, além de poder rever episódios ou algumas cenas para analisar melhor momentos complexos. Ainda que a complexidade narrativa não tenha sido diretamente um advento dessas novas tecnologias, as possibilidades que elas proporcionaram foi o que permitiu o sucesso de muitos desses programas.

Enquanto Mittell (2012) aborda a complexidade narrativa, McKee (2006) se refere à complexidade do personagem. Para ele, existem três níveis de conflito que os personagens podem vivenciar: conflito interno, conflito pessoal e conflito extra-pessoal. No conflito interno, o personagem está em confronto consigo mesmo, enfrentando o que se opõe aos seus sentimentos e suas sensações. No conflito pessoal, são incluídos os relacionamentos do protagonista com o “mundo exterior”, como familiares e colegas, por exemplo. Já no conflito extra-pessoal, são explorados os confrontos entre os personagens e instituições, como a igreja, a polícia e o governo.

A partir do momento em que o escritor faz com que o personagem enfrente conflitos nesses três níveis, ele o torna mais complexo, enriquecendo a narrativa. Seguindo ambas as perspectivas de Mittell (2012) e McKee (2006), o espectador quer personagens que além de muito bem desenvolvidos sejam também complexos e fascinantes. A partir disso, o herói não é mais suficiente, já que não possui tantos conflitos, e surge a necessidade de um novo tipo de protagonista, que seja capaz de conferir maior complexidade para a narrativa.

2.5 REDES A CABO E INDÚSTRIA DAS SÉRIES

De acordo com a pesquisa realizada por Maíra Bianchini dos Santos (2011), em 2011 o consumo televisivo mensal nos Estados Unidos aumentou em 22 minutos por pessoa em relação a 2010. O consumo de vídeos em plataformas digitais, sites de compartilhamento de arquivos e gravadores de vídeo digital também aumentou nesse período. Isso acontece porque, cada vez mais, o público deseja ter o controle sobre os produtos que consome. Para Bianchini (2011), o público se apropria das redes digitais para explorar maneiras além da televisão para ter acesso aos seus programas preferidos, seja através de downloads, compra e aluguel de coleções em DVD e episódios digitais, indicando que eles querem escolher quando, onde e como irão assistir à programação.

Desde o seu início nos anos 1970, a HBO (*Home Box Office*) tem como proposta ser uma emissora pioneira e inovadora, tanto na narrativa das suas produções quanto em seu posicionamento estratégico na adoção de tecnologias de distribuição dos serviços. Uma das principais emissoras premium dos Estados Unidos, grande parte do seu reconhecimento deve-se à qualidade técnica e narrativa das produções ficcionais originais - altamente premiadas e bem-sucedidas entre público e crítica. Diferente dos canais da televisão aberta, a HBO tem um modelo de negócios não mais baseado em publicidade, e sim em assinaturas. Bianchini acredita que “o tratamento dado aos consumidores é, portanto, princípio norteador do posicionamento da rede premium, já que os assinantes, não os patrocinadores, que representam a maior fonte de renda da emissora” (2011, p.20), o que quer dizer que o sucesso da rede é determinado pelo nível de interesse que a programação desperta em seus assinantes.

Entre a sua origem em 1940 e o início da década de 1970, as redes a cabo apenas retransmitiam a programação das emissoras abertas para locais onde o sinal era fraco, até então sem concorrer com elas. Neste período, a HBO decidiu apostar na transmissão de conteúdos que não estavam disponíveis em nenhuma outra emissora, além de exibir, sem cortes, filmes com temáticas adultas. A partir daí o canal passou a consolidar sua base inicial de assinantes.

> Da mesma forma que a TV, ao tornar-se a mídia de massa dominante, liberou Hollywood para buscar audiências mais especializadas, a televisão a cabo, ao quebrar a audiência de massa em muitos pedaços, estimulou a TV a fazer o mesmo. As redes de TV, assim como os cineastas, abandonaram seus próprios códigos de produção assim que sua audiência começou a encolher. (THOMPSON, 1997, p. 41)

3 PROTAGONISMO DO ANTI-HERÓI

Desde a popularização da narrativa seriada televisiva nos Estados Unidos até o final dos anos 90, Mayka Castellano e Melina Meimaridis (2018) afirmam que ficou estabelecida uma convenção de que os protagonistas das séries deveriam ser simpáticos e de fácil identificação pelo público. Por conta disso, a indústria televisiva produziu, ao longo de décadas numa zona de conforto, inúmeras narrativas centradas no arquétipo do herói.

Para Castellano e Melina Meimaridis (2018), essa tendência começou a mostrar sinais de desgaste a partir de 1980, com o início de duas das principais narrativas seriadas complexas, *Hill Street Blues* e *St. Elsewhere*, que apresentavam respectivamente policiais e médicos que enfrentavam inúmeras dificuldades em suas rotinas profissionais evidenciando comportamentos moralmente ambíguos.

Ao perceber a disposição dos telespectadores a consumir narrativas com protagonistas diferentes, que escapassem desse arquétipo tão presente do herói, em 1997 a HBO inovou com a sua primeira série dramática com episódios de uma hora de duração. Diferente das temáticas que existiam até então, o canal lançou a série *OZ*, que tinha como premissa o cotidiano de um complexo prisional. Tendo uma maior liberdade de criação por ser um canal a cabo premium, a HBO explorou na série o universo do crime a partir da óptica dos presos e não mais pela visão dos policiais. Citado entre aspas no trabalho de Castellano e Meimaridis (2018), Chris Albrecht, presidente de conteúdo original do canal entre 1995 e 1999, afirmou não se importar se os personagens eram ou não simpáticos, contanto que fossem interessantes.

Oz abriu caminho para a HBO explorar novas possibilidades e surgiu então, em 1999, a primeira série de TV com um anti-herói como protagonista. Ganhadora de 5 Globos de Ouro e 21 Emmys, *Família Soprano* é narrada sob o ponto de vista de Tony Soprano, pai, marido e chefe da máfia de Nova Jérsei, um personagem com caráter ambíguo que não pretende clamar por justiça pelos meios legais. Outros canais passaram então a passar por esse caminho aberto por Tony Soprano, investindo em obras focadas em anti-heróis ou, como definidos por Brett Martin (2014), “homens difíceis”.

3.1 HERÓI X ANTI-HERÓI X VILÃO

Um dos grandes referenciais do conceito de herói baseia-se na obra de Campbell já citada, *O Herói de Mil Faces* (2002). Para ele, o protagonista é um herói ou heroína que realizou algo além de um nível “normal”, e que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo. Ele ressalta, inclusive, que o herói consegue superar sua condição humana, diferente de nós, já que o que ele realiza está acima das nossas capacidades. Independente do tipo de narrativa, é clara a inclinação altruísta dos heróis, para eles o fim maior sempre é a salvação da sua comunidade.

Já quanto a anti-herói e vilão, são conceitos que podem se confundir um pouco. Em uma rápida pesquisa na internet é possível encontrar diversas caracterizações diferentes para este primeiro tipo de personagem. Ao pesquisar eu encontrei que o anti-herói é o oposto do herói, e que normalmente ele é o personagem central numa obra de ficção, porém desprovido de qualidades mais comumente associadas ao herói, como coragem e dignidade. Entretanto, diferente do que a formação lexical propõe, o anti-herói não é o oposto do herói, esse seria o vilão, e eles não devem ser confundidos visto que possuem personalidades distintas. Jonathan Michael (2003) acredita que

> O “anti-herói” (também conhecido como herói falho) é um arquétipo de caráter comum para o antagonista que existe desde as comédias e tragédias do teatro grego. Ao contrário do herói tradicional que é moralmente correto e firme, o anti-herói geralmente tem um caráter moral falho. Os compromissos morais que ele faz podem, muitas vezes, ser vistos como os meios desagradáveis para um fim apropriadamente desejado - como quebrar um dedo para obter respostas - o que for necessário para que o protagonista compareça à justiça. Outras vezes, no entanto, as falhas morais são simplesmente falhas morais, como o alcoolismo, a infidelidade, ou um temperamento incontrolável e violento. (MICHAEL, 2013, s/p)[4]

Para Francesca M. Marinaro e Kayley Thomas (2012), o anti-herói também pode ter como característica o eventual desapego emocional de elementos normalmente protegidos pelo herói, como a família e a comunidade, por exemplo. O código de conduta do anti-herói é particular, não o expresso na moral social prevalecente. Ele se aproxima empaticamente de nós por ter algumas das nossas

[4] Tradução de Edson Renato Nardi, em seu artigo “A Saga do Anti-Herói: uma reflexão sobre as séries de TV” (DATA).

fragilidades, e é, então, um intermediário entre o herói e o vilão. O espectador vê o herói como uma versão melhorada de si, mas enxerga o anti-herói como ele próprio, com seus defeitos, já que ele faz coisas que qualquer um gostaria de fazer na situação em que ele se encontra.

Neste trabalho, adotarei a seguinte definição de anti-herói, proposta por Raquel Lobão Evangelista:

> Personagens com honra, cansados das injustiças e da corrupção da sociedade, que fazem justiça com as próprias mãos e cujas atitudes são marcadas por serem levadas ao extremo em uma tríade composta por vingança, violência e subversão de valores morais (2017, p.3).

A partir de um estudo psicológico realizado na Flórida (EUA) pelos pesquisadores David P. Schmitt, Gregory D. Webster, Laura Crysel, Norman P. Li e Peter K. Jonason (2012), passou-se a perceber que os anti-heróis se encaixam em algo que eles chamam de *dark triad*: um personagem cujas principais características são o narcisismo, a psicopatia e o maquiavelismo. Para eles, o narcisismo seria trazido a partir de um sentimento de grandiosidade, egocentrismo e da necessidade de admiração; a psicopatia surgiria nos comportamentos e emoções antissociais, incluindo a falta de empatia, o baixo remorso e pouco medo; já o maquiavelismo estaria relacionado ao cinismo, a manipulação e uma visão de que os fins justificam os meios.

Essas séries podem, então, ter se tornado atrativas na medida em que apresentam personagens mais próximos da realidade, com ambiguidades iguais ou parecidas com as nossas, deixando de lado o heroísmo extremado ou a vilania irredutível. A diferença é que esses personagens fazem o que a maioria de nós não consegue: fazer algo a partir de meios eticamente questionáveis para atingir finalidades eticamente válidas.

Nestes casos, a temporalidade se faz importante pois, ao acompanhar a trama e conhecer o personagem e seus desejos, medos e angústias, o público passa a torcer por esse protagonista, já que ambos compartilham do mesmo propósito. Para McKee (2006),

> Dois princípios controlam o envolvimento emocional do público. Primeiro, empatia: identificação com o protagonista que nos coloca na estória, torcendo indiretamente por nossos próprios desejos na vida. O segundo, autenticidade: nós devemos acreditar, ou como Samuel Taylor Coleridge sugeriu, nós devemos suspender nossa descrença voluntariosamente. (MCKEE, 2006, p.180)

Seguindo essa lógica, o público mergulha naquela história de forma que não se permite lembrar que os códigos morais e éticos são diferentes dos impostos pela nossa sociedade. Não nos permitimos duvidar daquele personagem, pois somos levados a crer que naquela realidade em que ele vive, suas atitudes são as ideais. Quando o personagem tem uma motivação plausível para as suas atitudes, a cumplicidade entre ele e o público se forma. Neste momento, o espectador percebe que o conflito vivido na história também poderia ser seu, independente dele parecer real ou não.

Em relação ao “certo” ou o “errado” para o público, McKee (2006) também apresenta o que ele chama de Centro do Bem: quando o público identifica o que é bom para o personagem a partir do ambiente da narrativa. Se o personagem e toda a narrativa que o envolve mostram que aquilo é correto, o público tem essa mesma percepção. Ao se aproximar de uma narrativa, o público busca logo o que é o positivo e o que é o negativo nesse universo fictício, para que assim ele decida para quem vai a sua torcida. Devido a essa relação de empatia entre as partes, em momentos de confronto, o que é negativo para o herói também é visto como dessa forma pelo espectador.

Monica Silveira Peripolli (2015), a partir do conceito trazido por McKee (2006), afirma que

> Desta maneira, pode ocorrer que o público deixe de lado os conceitos de “bem” e “mal” do mundo real (ou do que cada cultura/sociedade julga), e, conforme o que há de negativo e positivo na narrativa, eles se recriam. Isto permite que o público aceite as escolhas e vibre com o personagem, mesmo que na própria vida ele rejeite as ações da ficção. (PERIPOLLI, 2015, p. 56)

Essa questão trazida por Peripolli pode ser facilmente percebida ao longo de ambas as séries que serão apresentadas. Nos dois casos os personagens manifestam seus desejos mais condenáveis, e também nos dois casos o público consegue deixar essas questões de lado por perceber que, dentro daquelas narrativas, não cabe esse tipo de julgamento moral e ético, já que aquele mundo

ficcional no qual eles estão inseridos, este comportamento é extremamente válido. Agora, com essa base teórica evidenciada, se torna mais fácil e mais compreensível a análise das séries que virá a seguir.

3.2 INTRODUÇÃO AOS PROTAGONISTAS

3.2.1 Família Soprano

Lançada em janeiro de 1999, *Família Soprano* se tornou uma premiada série de televisão dramática americana. Com 5 Globos de Ouro e 21 Emmys, a série ainda é uma das mais importantes do canal da televisão fechada premium, HBO. A narrativa se desenrola ao redor de Tony Soprano, pai de Meadow e Anthony Junior, e marido de Carmela, suas terapias com a psiquiatra Dra. Jennifer Melfi, sua relação com sua família e as disputas de poder na máfia de Nova Jersey. Mesmo com os diversos arcos narrativos presentes na série, o processo psicológico do protagonista, envolvendo tanto a família quanto o trabalho, mantém-se em primeiro plano na narrativa.

Na primeira temporada a história gira em torno das consultas com Dra. Melfi, onde Tony começa a contar sobre sua vida, sua relação com a família e se abrir sobre sentimentos que o fazem se sentir vulnerável como a relação complicada com a mãe, o câncer de um dos seus amigos e chefe da máfia que ele faz parte, as noções de justiça, a disputa com seu tio sobre o comando da máfia de Nova Jersey, o desaparecimento de um dos melhores amigos no final da temporada e sua tentativa de assassinato cometida pelo tio e pela mãe do protagonista. Em cada episódio temos histórias desconexas que podem ser compreendidas caso assistidos fora de ordem, mas existem arcos narrativos mais longos, que só podem ser entendidos caso o espectador assista a série desde o primeiro momento da narrativa.

Com o passar dos episódios, ao longo das consultas com sua psiquiatra, encontramos um protagonista que tenta a encontrar sua humanidade. Passamos a perceber nesse criminoso um homem comum enfrentando seus monstros interiores, que por mais que não apresente nenhum controle emocional, ainda tem boas intenções e tenta dar à família uma vida normal em sociedade.

Como definem Honório Filho e José Soares de Magalhães Filho (2012), em um jogo de amor e ódio, nos tornamos cúmplices de Tony Soprano e torcemos para que ele não seja preso. Porém, ao mesmo tempo em que nos identificamos com seus desejos e preocupações, a narrativa nos apresenta também a crueldade do personagem e sua falta de compromisso com o seu casamento, nos deixando, assim como sua psiquiatra, divididos em um dilema moral. Ainda, “essa extrema humanização do personagem nos confronta no que há de mais humano e animal no personagem, que também se reafirma em valores cristãos comuns a sociedade” (2012, p. 5).

O personagem antipático, violento e com diversos desvios éticos, interpretado pelo ator James Gandolfini, entretanto, não é novo na dramaturgia norte-americana. Tony Soprano é mais uma versão de personagens que questionam a função familiar e social e que ignoram as barreiras entre os tais considerados certos e errados. Não só foi inspirado na narrativa como sempre traz referências em seus diálogos, os personagens da máfia de *Família Soprano* foram inspirados na saga de Coppola, *O Poderoso Chefão*, seguida pela reinterpretação de Scorsese, Os Bons Companheiros.

A série, assim como a maioria dos produtos audiovisuais, traduz seu sentido subjetivo por meio da linguagem cinematográfica. Dentre algumas características percebidas na primeira temporada estão o close-up, a câmera contra-*plongée*, a utilização das sombras para indicar o humor do personagem e a trilha sonora como instrumentos de apresentar características implícitas dos personagens e da narrativa.

Assim como acontece em cena, o espectador também acaba achando essa conduta algo natural na narrativa. De acordo com Maria Luiza Belloni (1998), o sucesso da violência enquanto um estilo estético é incontestável, comprovados pelos números de audiência e bilheteria. Para ela, a repetição dessas cenas acaba banalizando o efeito no espectador, o que não diminui o sucesso mas inocenta a violência.

3.2.2 Demolidor

Lançada pela Netflix em 10 de abril de 2015, a série *Demolidor* conta a história de Matt Murdock, um advogado cego que busca justiça com as próprias mãos se passando por um justiceiro mascarado. Ao longo da série, Murdock tenta se provar enquanto um herói clássico, mas seus métodos, por utilizarem sempre a violência, acabam subvertendo os ditos valores morais.

Aos 9 anos, o pequeno Matt Murdock causa um acidente ao tentar salvar um senhor de ser atropelado e acaba perdendo sua visão pelo contato com material tóxico. A partir do acidente, o garoto começa a desenvolver melhor os seus outros sentidos ao ponto de conseguir escutar os batimentos cardíacos de uma pessoa a quilômetros de distância. Ele passa a ser treinado por Stick, um senhor também cego, a controlar seus sentidos e utilizá-los para a luta.

Na primeira temporada da série acompanhamos Matt Murdock se opondo ao até então desconhecido rei da máfia de Hell's Kitchen, Wilson Fisk. Ao longo do desenvolvimento desse arco narrativo, acompanhamos também as tentativas de Karen Page de desmascarar a antiga empresa para a qual ela trabalhava, *Union Allied*, também aliada à Fisk; as tentativas de Ben Urich de publicar uma notícia para desmascarar a máfia que permeia a cidade; e a transformação do sócio de Matt, Foggy Nelson, de um advogado que faria tudo para deslanchar sua carreira em um homem que tenta ajudar todos que são bons de acordo com a lei.

O justiceiro, que com o tempo passa a ser chamado de *Daredevil* (ou Demolidor), funciona como um sensor de mentiras, que a partir dos batimentos cardíacos e da temperatura corporal das pessoas, consegue descobrir quem está escondendo alguma coisa e, consequentemente, em quem ele deve ou não confiar. A série, entretanto, se distancia dos filmes e seriados da Marvel que são caracterizados pelo clima leve e a fusão entre ação e comédia, trazendo uma abordagem mais sinistra e violenta. A narrativa reforça o lado sombrio da cidade e seu sistema corrupto, surgindo assim o Demolidor, que luta pela justiça da sua maneira, relembrando a visão clássica do anti-herói do cinema *noir*.

Quase todas as séries cujos protagonistas são anti-heróis, têm em sua composição diversas cenas representando situações de extrema violência. Essa, que pode ser chamada de uma estética da violência, como Evangelista descreve, reforça um imaginário dominado por um princípio de morte. Esse estilo *noir* foi influenciado pela estética do expressionismo alemão, além da influência também por

problemas econômicos e sociais passadas pelo povo. Ele revela um lado sombrio e criminoso da existência humana.

O termo *film noir* surgiu em 1946, introduzido pelos críticos franceses Nino Frank e Jean Pierre Chartier, e caracteriza um estilo de filmes os quais a narrativa gira em torno da ocorrência de um crime, além de retratar uma sociedade movida pelo dinheiro com protagonistas criminosos, violentos e gananciosos, vítimas de suas próprias fraquezas. A visão pessimista deste estilo surgiu em um período pós-guerra e mostrava o reflexo dos traumas deixados por ela e da alienação provocada pela vida nos grandes centros urbanos dos Estados Unidos. Esse estilo vai além de um gênero cinematográfico, como afirma Jorge Manuel Neves Carrega (2013), e influencia gêneros como o *western*, a ficção científica e o melodrama. Não há uma concordância entre os autores acerca do tema *noir*, e neste trabalho será considerada a perspectiva de Carrega (2013) por se adequar ao produto em questão. Trazendo como tema do seu enredo muito mistério ou ação, esse estilo se aprofunda nos seus personagens, que são extremamente complexos de acordo com a narrativa, e trazem à tona seus maiores defeitos, suas memórias e todo o remorso que carregam consigo na estética.

Essa estética caracteriza-se pela atmosfera melancólica, principalmente, pela tendência da utilização da iluminação *low key*[5], alto contraste e muitas sombras, que enfatizam esse mundo imoral, perverso e misterioso onde se desenvolvem as histórias desses anti-heróis. A estética *noir* rompeu com as práticas Hollywoodianas, além de trazer à tona conflitos emocionais e problemas psicológicos, mais do que as ações desses personagens. Normalmente os protagonistas nessas narrativas são tomados pelo desejo de vingança, e parecem sempre estar fugindo — de algo ou deles mesmos —, e acabam sempre presos em situações que eles não criaram e das quais não conseguem sair.

Matt Murdock se caracteriza enquanto um protagonista imperfeito, que tenta se provar enquanto um herói clássico, mesmo utilizando sempre a violência. Hell's Kitchen, bairro de Nova Iorque em que Murdock vive, se apresenta dominada por gangues e facções criminosas, além de uma polícia corrupta, e até mesmo os personagens secundários mostram ter moralidades ambíguas, criando uma imagem de injustiça.

---

[5] *Low key* é o nome de estilo dado para, nesse caso, cenas formadas principalmente por tons escuros.

Advogado à luz do dia e justiceiro à sombra da noite, Murdock conhece o sistema corrupto da sua cidade e tenta trazer justiça com suas próprias mãos. Um ponto importante que deve ser levado em consideração, é o fato de Matt Murdock jamais assassinar alguém - o que ele considera a tênue linha entre o bem e o mal.

O sucesso de ambas as séries, além das diversas que vieram entre elas, provam que o anti-herói também pode ganhar o público e ser um ícone da televisão.

3.3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Essa análise tem como proposta trazer à tona alguns momentos em que a narrativa, os personagens, a estética e a trilha sonora que envolviam o protagonista conseguiram causar no público o sentimento de empatia tratado por McKee (2006), para que o espectador pudesse, então, perceber a dualidade nesse personagem. Através dos frames, cenas e arcos narrativos escolhidos a minha intenção foi destacar os momentos em que se tornava mais possível compreender como se dá a construção dessa dualidade. Alguns desses frames foram agrupados para melhor compreensão do argumento que está sendo levado em consideração.

Ambos os recortes foram da primeira temporada de cada série, para que pudessem ser examinados diversos aspectos dos programas de TV com o passar dos arcos narrativos e o maior desenvolvimento desses personagens. Ambas as séries contam com 13 episódios por temporada, cujo tempo de duração varia entre 40 e 70 minutos, e foram assistidas com o áudio original em inglês para que o sentido das falas não fosse modificado, além da utilização da legenda em português para uma ilustração mais fácil da cena ao longo deste trabalho. A primeira série a ser explorada foi *Família Soprano*, assistida através de DVDs que continham o conteúdo da primeira temporada; já a série *Demolidor* foi acompanhada através do site de *streaming* Netflix, onde estão disponibilizados todos os episódios até a terceira temporada.

Ao longo das duas análises, o percurso seguido por mim foi o mesmo: à primeira vista eu me familiarizei com os arcos narrativos e os personagens e seus desdobramentos psicológicos. Assistindo pela segunda vez eu anotei em que momentos esses personagens demonstravam essa dualidade buscada por mim e foram tirados *print screens* desses *frames*. Já na terceira análise, o intuito foi buscar de que maneira a estética da série influenciava nessa dualidade e então foram

relacionadas essas características com a base teórica anteriormente apresentada neste trabalho.

4 A ANÁLISE

4.1 FAMÍLIA SOPRANO

É importante ressaltar que todos os personagens da série têm um alto nível de complexidade - como Carmela que se envolve com o padre; a relação conflituosa de Jennifer Melfi com sua própria família; as crises existenciais de Christopher Moltisanti, mais um dos subordinados de Soprano; Artie Bucco e seus problemas conjugais por ser amigo do mafioso etc. - mas neste trabalho eu irei destacar majoritariamente as ações realizadas pelo protagonista, e elas que serão analisadas. Existem diversos artifícios para tornar um homem como Tony Soprano querido pelo público, e os produtores de *Família Soprano* conseguem facilmente trazê-los sem que o espectador perceba essa tentativa ou que fique exposto de maneira exagerada. Serão abordadas não só as questões psicológicas do personagem, mas também algumas observações quanto à estética de algumas cenas além de, claro, a trilha sonora, que tem um importante papel nessa produção.

Como proposto por Mittell (2012) e inclusive utilizado como exemplo para esse tipo de narrativa, *Família Soprano* se encaixa nas regras da complexidade narrativa, sendo elas o equilíbrio entre formatos episódicos e seriados – o que significa que o espectador não necessariamente precisa acompanhar todos os episódios da série na ordem em que eles foram lançados, e a importância centrada na trama mais do que nas relações entre os personagens que, neste caso, é representado pelos desdobramentos da máfia de Nova Jérsei.

Além de termos, claro, a complexidade do próprio protagonista. Como abordado por McKee (2006), o personagem para se tornar complexo deve encarar conflitos em todos os níveis – interno, pessoal e extra-pessoal - que é o caso dessa narrativa. No primeiro tipo, temos um protagonista que tem receio de se mostrar vulnerável e tenta se fechar ao máximo; no conflito pessoal temos especificamente sua relação problemática com a mãe e a infidelidade para com sua esposa Carmela; já no conflito extra-pessoal temos o conflito mais óbvio ao longo de toda a série, já que Tony faz parte da máfia e o confronto com a polícia é constante.

Já no episódio piloto conseguimos perceber as diversas nuances na personalidade de Tony. No início do episódio vemos o criminoso aguardando na sala de espera da Dra. Melfi, claramente desconfortável com a situação. Facilmente conseguimos perceber que ele está fechado e não se mostra muito disposto a conversar com a psiquiatra, chegando, inclusive, a abandonar a sala no meio da consulta. Conseguimos perceber que, através da iluminação, foi criada uma sombra que toma metade do rosto do personagem, essa mesma sombra surge também em outros momentos em que Tony se mostra fechado ou se sente contrariado durante suas consultas.

Neste primeiro episódio, Soprano têm três consultas com Dra. Melfi, e em cada uma delas ele se mostra mais disposto a conversar e revelar suas angústias. Consequentemente, percebemos que a sombra, que antes tomava metade do seu rosto, desaparece. Isso acontece ao longo de toda a primeira temporada: quando o protagonista se mostra mais confiante e aberto, não há sombra em seu rosto; a partir do momento em que ele é contrariado durante a consulta ou quando acontece algo que pode prejudicar sua reputação na máfia, como um simples lapso de sensibilidade, a sombra retorna.

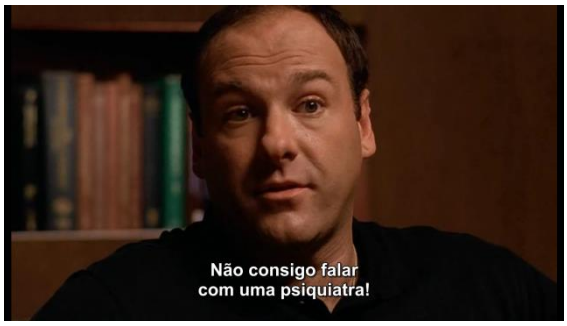

Figura 1 – Tony Soprano não se sente confortável na primeira consulta

Figura 2 – Sombra desaparecendo aos poucos ao passar das consultas

Figura 3 – Tony conversando com psiquiatra no final do episódio piloto

Ao ser questionado por Melfi sobre as irmãs e por que motivo elas não ajudam a tomar conta de Olivia Soprano, mãe do protagonista, Tony afirma que tomou a responsabilidade para si por que, como ele mesmo diz, “você deve tomar conta de sua mãe”. A relação de ambos não é boa, e a psiquiatra insinua que nem todos os pais conseguem ser afetuosos com seus filhos, como era o caso. Tony encara essa fala como um julgamento e começa a se sentir mal-agradecido por estar falando da mãe. Mais uma vez ele se deixa levar pela raiva e abandona o consultório no meio da consulta. Da mesma forma, ao conversar com a terapeuta sobre Jackie Aprile, chefe da máfia, e perguntar se ele superaria o câncer contra o qual estava lutando, o protagonista começa a se sentir contrariado e não quer aceitar que o amigo pode morrer, e prefere gritar e abandonar a consulta ao invés de demonstrar fragilidade. O que podemos perceber ao longo de toda a temporada é que ele não quer conversar sobre assuntos que o deixam sensível ou vulnerável, para não mostrar esse lado.

Ao mesmo tempo, essa é apenas a primeira fase passada por Tony em quase todos os episódios. Ao longo de uma conversa delicada com sua terapeuta ele sempre acaba se deixando levar pela raiva. No meio ou no final do mesmo episódio, já em outra consulta, Tony sempre volta a conversar sobre os seus verdadeiros sentimentos quanto a situação em questão. A lógica é: ele começa a conversar sobre algo que está o incomodando em sua vida, Dra. Melfi diz algo que o faz se retrair e subir novamente sua guarda, e consequentemente ele acaba revelando algum medo ou preocupação.

Por exemplo, no primeiro episódio o vemos hesitante com o início da terapia, o espectador consegue perceber que ele não se sente confortável para conversar, num segundo momento vemos o protagonista falando que depressão é coisa de quem é fraco, mas no final do mesmo episódio temos Tony, não só se mostrando disposto a realmente conversar com a psiquiatra sobre seus sentimentos, como também admitindo que estava com depressão. No terceiro episódio temos também a mesma atitude: ao descobrir que seu amigo e chefe, Jackie Aprille, tem câncer, Soprano decide perguntar para Jennifer se ela acha que ele irá sobreviver, ao receber uma resposta negativa ele grita e sai do consultório, mas ao final do episódio vemos ele admitindo que ele sabe da possibilidade do amigo morrer e sua preocupação é morrer da mesma forma, sem uma causa nobre. Além disso, por conta do orgulho e não querer parecer fraco para as outras pessoas ao seu redor,

Tony não quer que ninguém saiba sobre ele estar fazendo terapia, por isso sempre se questiona se deve de fato continuar fazendo, mas no final das contas sempre retorna pois sabe que está o ajudando.

Para contrastar com o que já sabemos do protagonista, ainda no início do episódio piloto vemos como ele reage quando uma família de patos começa a morar em seu jardim. Tony passa a ficar apegado aos patos selvagens mostrando-se um homem extremamente afetivo, e durante a festa de aniversário do seu filho os patos voam e vão embora, fazendo Soprano desmaiar em um ataque de pânico. No final do episódio, o mafioso admite em mais uma consulta com sua psiquiatra que estava, de fato, deprimido, e que o desespero ao perder a companhia dos patos surgiu pelo medo que ele tinha de perder sua própria família.

Figura 4 – Patos selvagens aparecem na piscina de Tony

Figura 5 – Soprano tem sensação de desmaio ao ver os patos indo embora

Ao vê-lo conversando com a psiquiatra e se relacionando com sua família e até mesmo o sentimento ao ver os patos partindo, percebemos que ele é como qualquer outro homem. Em diversos momentos percebemos como comentários sobre ele o afetam, como a intransigência do seu tio e do seu pai, quando ele era pequeno, fez com que ele duvidasse de si mesmo, e até mesmo a vergonha quando admitiu para a mulher, Carmela, que estava tomando um remédio para tratar da sua depressão. Em certo momento na sua consulta, ele diz “eu percebo que tenho que ser o palhaço triste: rindo por fora, chorando por dentro”[6]. Até mesmo como ele desabafa no último episódio da temporada, ele acredita ser um Midas ao contrário, que seria capaz de estragar tudo o que tocasse. Ele acredita que não é bom para a esposa, nem para os filhos, nem seria um bom amigo, e ainda completa dizendo

[6]A fala original é “I *find I have to be the sad clown: laughing on the outside, crying on the inside”.*

“não sou nada”. A partir disso conseguimos ver as incertezas, os receios e as vulnerabilidades de um homem como outro qualquer, que talvez na mesma situação em que ele se encontra, teria as mesmas atitudes e mudanças de humor.

Outro aspecto interessante que humaniza Tony é quando ele começa a se apaixonar por Jennifer Melfi. Vemos ao longo da série que ele tem sentimentos, claro, por sua mulher, seus filhos, amigos e até mesmo a mãe, mas é uma maneira de mostrar como surgem esses sentimentos num homem como ele, e no final das contas é da mesma maneira que acontece com pessoas que passam pelas mesmas situações. No sexto episódio, ao longo de uma das consultas ele passa a enxergar sua terapeuta de maneira diferente, e percebe que não consegue mais se relacionar sexualmente com ninguém. Ele realmente acredita estar apaixonado pela psiquiatra, chega até a beijá-la durante uma das consultas, e isso prova que ele não é tão insensível assim. Melfi conversa com ele e diz que ele só se sente dessa forma por que ele está recebendo atenção, sendo ouvido e guiado, coisas pelas quais ele nunca passou em sua vida, nem com sua mulher e muito menos com sua mãe. Então além de descobrirmos que Soprano tem sentimentos, de fato, são apresentados os motivos para essa paixão inesperada, que é a falta que ele sente de atenção vinda das mulheres da sua vida.

Considerando o tema desta trabalho, três episódios dessa primeira temporada se destacam por mostrar essa complexidade de Tony Soprano. Um deles é o terceiro, em que ele se envolve com judeus para conseguir recuperar um motel de um deles. Ao fazer isso ele pede vinte e cinco por cento do valor dos lucros, mas o judeu tenta enganá-lo e diminuir essa quantia. Ao perceber isso, Tony o ameaça e ele considera o mafioso uma monstruosidade por conta da sua violência. Ele fica com isso na cabeça e conversa com Melfi em mais uma das suas sessões. A psiquiatra o pergunta se ele se sente realmente desumano e ele não responde, mas na cena seguinte aparece ele no recital da sua filha, emocionado, mostrando sem palavra alguma que ele não é.

Figura 6 – Dra. Melfi pergunta como Tony Soprano se sente
Figura 7 - Dra. Melfi pergunta se Tony se sente desumano
Figura 8 – Tony e Carmela no recital da filha Meadow

O segundo episódio que eu considero importante é o décimo da primeira temporada, onde vemos Tony tentando se enturmar com o seu vizinho, Dr. Cusamano, já que sua mulher quer que ele conheça gente nova. Seu medo é se relacionar com essas pessoas “normais” e ser julgado pelos seus subordinados, acabar sendo visto como fraco. Ele não desconfia, mas em um jantar entre amigos na casa de Cusamano, eles conversam sobre a máfia, a qual sabem que Tony pertence, e afirmam que a única coisa que separa os homens de negócios dos Estados Unidos e a máfia é que os mafiosos matam. Ao saírem, os amigos de seu vizinho enchem Tony de perguntas sobre a vida criminosa levada por ele, chegando a perguntar se era realmente parecida com os filmes de máfia tão conhecidos, como *O Poderoso Chefão*, por exemplo.

Depois de desistir dessa aproximação, Tony conversa com Jennifer Melfi sobre um menino da infância dele o qual ele e os amigos costumavam zombar e chamar para sair apenas quando estavam entediados. O menino parecia não ligar e deixava isso acontecer para poder continuar andando com eles, mas depois de um tempo Tony descobriu que o garoto chorava todas as noites por conta das brincadeiras feitas pelo seu grupo. Na terapia ele diz ter sentido muito pelo garoto,

mas nunca realmente tinha entendido o que ele passava — se sentir usado para o divertimento dos outros — até começar a sair com o grupo de amigos de Cusamano. Conseguimos perceber a partir dessa cena que, por mais que Tony e vizinho estejam em esferas completamente diferentes da sociedade, no fundo eles são mais parecidos do que imaginam, mas que ao mesmo tempo algo os divide, que é a moralidade em suas atitudes. A cerca que os divide no final do episódio mostra exatamente essa separação entre os dois.

Figura 9 – Tony entrega um pacote para Cusamano através da cerca

O mais importante da temporada para a análise, entretanto, é o nono episódio. Nele, a narrativa se desenvolve no lado mais familiar de Tony, quando ele se envolve no time de futebol do colégio em que a filha joga. Ao descobrir que o treinador se envolveu sexualmente com uma das jogadoras, ainda menor de idade, Tony, um dos seus subordinados e Artie Bucco, seu amigo de infância, se deixam levar pelo ódio e o instinto de proteger suas filhas e planejam matá-lo. Este episódio é importante por mostrar o real lado das pessoas, e o motivo de Tony fazer a maioria das coisas que faz: pela noção de justiça. Ao longo desse episódio vemos como Artie, o único dos três que não é envolvido na máfia, luta contra esse sentimento de ódio, de querer justiça com as próprias mãos. Ele discute com a mulher e chega a questioná-la se o que Tony faz é pior do que o técnico fez com a garota. No final ele percebe que realmente não quer se envolver e que acha melhor entregar o caso para a polícia. Em outros momentos da série também conseguimos perceber esse instinto mais violento de Artie, mas ele sempre acaba deixando esses pensamentos de lado e buscando ser uma pessoa boa.

Figura 10 – Artie questiona a esposa se Tony é ruim

Figura 11 – Artie afirma querer ter vontade de matar o técnico da filha

Por outro lado, temos o líder da família Soprano, que em outra das suas sessões de terapia entra numa discussão acalorada com Melfi sobre o que seria o certo nessa situação. Ela pergunta por que ele acha que cabe a ele resolver isso, com suas próprias mãos, ele responde que a justiça é falha, que o homem provavelmente culparia sua infância e teria um tratamento psicológico e sua pena reduzida, e que quem não faz nada em situações como essa “enfia a cabeça no buraco”, apenas finge não ver.

Depois do amigo conversar com ele, entretanto, ele se questiona se deve deixar a polícia resolver e simplesmente prender o técnico. A partir de uma notícia na televisão percebemos que ele decidiu denunciar o homem anonimamente e chega em casa em êxtase, num ápice de tranquilidade, diz para a mulher que, pela primeira vez, não machucou ninguém. Esse é um momento de definição de caráter para o personagem: ele poderia fazer o que sempre fez e não pensar sobre o caso, mas escolheu fazer o “correto” e se sente bem com essa escolha, e mesmo não se arrependendo de nenhuma das atrocidades que já cometeu, conseguimos perceber que no fundo Tony Soprano é um homem bom.

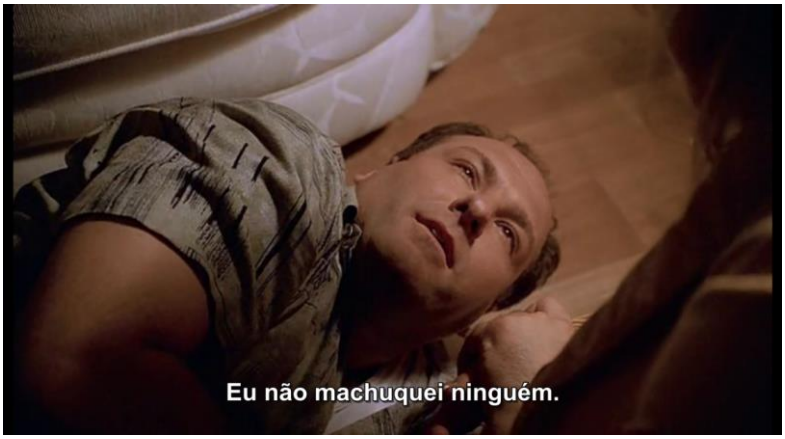

Figura 12 – Tony Soprano se sente bem por não matar o técnico

Como abordado nas obras de McKee (2006) e Field (2001), o verdadeiro caráter dos personagens somente é revelado a partir das escolhas que eles fazem sob pressão. Além disso, McKee (2006) traz uma estrutura que normalmente é utilizada para se alcançar essa natureza interna do protagonista, que é: como o personagem chegou ao ponto em que está; somos levados a descobrir sua verdadeira natureza ao longo da narrativa e percebemos então que o personagem não necessariamente é quem aparenta ser; a partir desse momento as pressões sob ele são amplificadas para que as escolhas do mesmo sejam ainda mais difíceis, até que, enfim, essas escolhas e atitudes mudam drasticamente a humanidade do personagem.

Ao pensar na narrativa que envolve Tony Soprano percebemos que, numa primeira fase temos o protagonista iniciando seu processo de tratamento psiquiátrico com Melfi e o que vemos é um criminoso violento, mas que teve um ataque de pânico e por isso precisa de tratamento. Já num segundo momento vemos o protagonista se mostrar mais vulnerável, revelando suas inseguranças e se mostrando bom para sua família e seus amigos próximos. No nono episódio vemos então Tony chegar na terceira fase dessa estrutura, seu momento de definição de caráter, quando ele decide não matar o homem e deixar a polícia resolver. Até o final da temporada conseguimos perceber como essa atitude o influenciou e como ele se tornou um homem diferente.

Além dos aspectos narrativos, percebe-se ao longo da primeira temporada que a trilha sonora apenas transmite algo que está presente na história: a banalização da violência. Nenhum dos lados da máfia de Nova Jersey se importa

que o resto da cidade saiba que eles utilizam a violência para resolver seus problemas. Logo no episódio piloto da série temos Tony Soprano perseguindo, atropelando e espancando um dos seus devedores em plena luz do dia, no meio de uma praça repleta de possíveis testemunhas. Todos eles apenas observam o mafioso dar seu recado, enquanto “I Wonder Why” de Dion & The Belmonts se desenrola para o telespectador. As músicas utilizadas normalmente têm batidas animadas, muitas vezes até indiferentes com a cena, e acabam de certa forma distraindo o espectador, levando-o a crer que naquela situação não ocorre nada de errado.

Mas essa banalização não acontece apenas por conta da trilha sonora utilizada. Da mesma forma, no segundo episódio, Tony bate em um dos seus subordinados no meio do clube de *striptease* e todos param apenas por um instante e depois voltam às suas atividades, mostrando o quanto aquilo é corriqueiro e não tem nada de errado. Percebemos a diferença quanto a isso no segundo episódio. Enquanto conversava com a mãe pelo telefone da boate de striptease, ela acaba deixando algo pegar fogo na panela. Tony reage, ficando preocupado com a mãe e falando para ela ligar para o número de emergência. Todos da boate, inclusive as dançarinas de *striptease*, param suas atividades para prestar atenção em Tony, uma das *strippers* inclusive pergunta se estava tudo bem.

Figura 13 – Reação do funcionário ao descobrir do fogo na casa da mãe de Tony

Figura 14 – Striper perguntando se a mãe de Soprano está bem

Para eles, toda a violência que a máfia comete não é vista como algo ruim, mas eles ainda têm o senso do que seria rude, ou falta de educação. Percebe-se isso em uma cena do segundo episódio em que o tio de Tony, Corrado Soprano, e um dos seus subordinados estão em um restaurante, e ao ouvir o homem xingando

Corrado o contém e diz “isso não é um faroeste”[7], se referindo à forma que nos filmes de faroeste tudo é muito naturalizado e as pessoas não têm modos e xingam constantemente.

Além das músicas que tiram em parte a agressividade, as cenas violentas também trazem consigo toques cômicos. Os personagens se divertem enquanto o fazem, como na cena de perseguição da primeira temporada; ou quem comete está irritado com algo e acaba agindo de maneira inconsequente mas numa situação engraçada, como Christopher atirando no pé do padeiro no oitavo episódio quando o rapaz tenta atender alguém antes do mafioso; ou no último episódio da temporada quando outro mafioso do grupo de Soprano, Paulie, está correndo atrás do subordinado de Corrado e acaba se esbarrando em plantas urticárias e fala sobre estar irritado com isso enquanto atira no homem. Com isso, independente do que seja mostrado na cena, o espectador acaba achando mais graça do que ficando apavorado com a violência, banalizando-a. Principalmente nessas cenas você não vê problemas nas atitudes tomadas pelos mafiosos.

Para além da banalização, com o passar dos episódios o espectador passa a perceber nas atitudes dos mafiosos intenções boas, como por exemplo no segundo episódio, em que eles buscam os assaltantes que roubaram o carro do professor de ciências de Anthony Soprano Jr. e os fazem roubar um novo carro para entregar ao professor, ou no terceiro episódio, quando Tony levou uma das strippers do clube para alegrar o até então chefe da máfia, Jackie Aprile, que estava internado fazendo o tratamento para câncer. Em condições normais, seriam atitudes revoltantes, mas nós passamos a ver de maneira positiva pois, dentro da narrativa, são boas atitudes.

Por exemplo, ao descobrir que seu tio, também envolvido com a máfia, iria matar alguém no restaurante de Artie, seu amigo de infância, ele manda queimarem o restaurante para que isso não ocorra. Ele sabia que o amigo receberia dinheiro do seguro para restaurar o estabelecimento, ao invés de ter que fechar as portas caso alguém realmente fosse assassinado lá dentro. A lógica que ele segue é a de fazer o mal para que algo ainda pior não aconteça.

Diferente do que se imagina, o protagonista tem sim valores muito bem definidos e respeitados, só não são os mesmos definidos na nossa sociedade.

---

[7] Originalmente a fala é “*It’s not a western here”.*

Diversas vezes ao longo da produção ele critica a falta de valores dos novos membros da máfia, que quebram o que eles chamam de “Código de Silêncio”, e entregam seus colegas para a polícia em troca de privilégios. Depois de sofrer um atentado e quase morrer, policiais oferecem segurança para ele e para sua família com a condição dele falar tudo o que sabe e ele nega prontamente, sem pestanejar, pois não pode trair a sua outra família.

Além das questões do próprio personagem, o espectador também leva em consideração como ele é visto dentro da narrativa, e como é a sua relação com os outros personagens. Se, dentro daquelas situações, o protagonista é bem visto pelos outros personagens, provavelmente ocorrerá o mesmo com o público. É a noção de Centro do Bem trabalhada por McKee (2006): o público identifica o que é bom no personagem a partir da narrativa em que ele está inserido e assim tomará suas conclusões sobre sua opinião acerca do personagem.

Durante o oitavo episódio, por exemplo, Melfi está conversando com sua família sobre um dos seus pacientes ser um mafioso. Sua família a aconselha a mandá-lo para outro terapeuta e ela diz que não fará isso pois ele é paciente dela. A partir desse momento fica claro que ela, de fato, sabe quem Tony realmente é e os crimes que ele comete, mas que mesmo assim ela quer continuar tratando ele. O que nos faz pensar: se ela, psiquiatra, pode saber a verdade e continuar tratando ele normalmente e até se envolver de certa forma, por que nós, público, não poderíamos?

Essa concessão é feita não só por conta de Jennifer Melfi, mas também ao pensar na relação de Tony com Carmela e com Artie. Se a esposa aceitou e perdoou ele pelas traições e seu amigo deixou para trás que o pai da família Soprano colocou fogo no restaurante que ele tanto amava, nós podemos fazer o mesmo. Ao longo de toda a narrativa nós deixamos as atitudes ruins dele de lado por pensar que até mesmo quem sofreu com as atitudes do mafioso já o perdoou e acaba se encaixando na mesma concepção de se envolver na narrativa e perceber como as atitudes do protagonista são vistas dentro dela.

Mas não nos esquecemos por completo da personalidade violenta do personagem, como seu próprio amigo o descreve, Tony é alguém que se sente um pouco confortável demais fora-da-lei. No quinto episódio, ele leva a filha para se inscrever em algumas universidades e ao longo da viagem dos dois ela o questiona sobre a máfia. Ele tenta negar no início, mas acaba contando a verdade para ela.

Nesse mesmo episódio, ele reencontra um homem que, no passado, entregou alguns companheiros para a polícia em troca da sua liberdade. Com raiva, Tony o mata friamente enforcando-o com fios. Constantemente essa “verdadeira” personalidade de Tony aparece, mas logo após são trazidas cenas que fazem com que você se esqueça do que acabou de acontecer. Ainda no quinto episódio, logo após a morte do homem, patos selvagens aparecem e fazem o protagonista se lembrar do medo de perder sua família. Ao final do episódio, enquanto esperava acabar a entrevista da filha em uma das faculdades na qual ela estava se inscrevendo, ele se depara com uma placa, que faz ele repensar em suas atitudes.

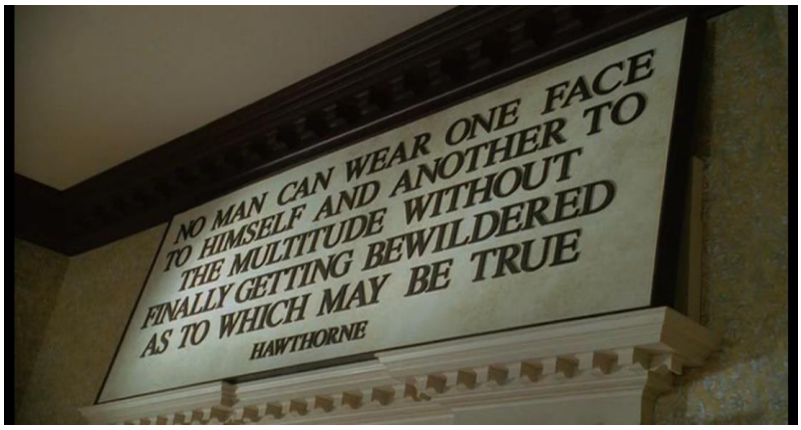

Figura 15 – Placa que Tony vê na universidade[8]

Na imagem, a frase afirma que nenhum homem consegue utilizar uma face para si e outra diferente para as outras pessoas sem que ele se depare com a sua verdadeira natureza, sua verdadeira face. Depois de ler essa frase, percebemos um Tony Soprano reflexivo, que provavelmente está se questionando sobre qual seria a sua verdadeira face. Em momentos como esse percebemos as nuances entre o bem e o mal apresentados constantemente e de maneira alternada para que nenhuma definição do protagonista seja definitiva.

Outra tática utilizada pelos produtores da série é sempre nos colocar dentro das cenas. Através da posição da câmera o espectador pode se sentir dentro daquela situação. Essa pode, inclusive, ser mais uma das maneiras de nos relacionarmos com o Centro do Bem abordado por McKee (2006): nos sentimos dentro daquela história e vemos os inimigos dos protagonistas como nossos

[8] Na placa está escrito “*No man can wear one face to himself and another to the multitude without finally getting bewildered as to which may be true – Hawthorne*”

inimigos, nos aproximamos do personagem e das circunstâncias que o rodeiam, fazendo com que nós criemos simpatia com os criminosos, principalmente Tony Soprano, cada vez mais. Na figura 16, a câmera fica nessa posição enquanto o grupo de mafiosos conversam sobre o trabalho para o espectador se sentir dentro da conversa; na figura 17, a impressão do espectador é de estar dentro do carro enquanto Christopher bate no homem; e na figura 18, a impressão é que estamos entre as mãos examinando Tony ao desmaiar depois de ver os patos selvagens indo embora.

Figura 16 – Reunião da máfia em frente ao açougue

Figura 17 – Christopher batendo no devedor depois de perseguição na rua

Figura 18 – Desmaio de Tony Soprano

4.2 DEMOLIDOR

Logo na primeira cena da série nós já identificamos Matt como um herói. Essa cena se trata de um flashback do acidente que ele sofreu quando era pequeno, aos nove anos, quando ele salvou um senhor de ser atropelado, mas acabou tendo contato com a substância que tirou sua visão. Como trazido por Campbell, o herói realiza seus feitos excepcionais com bravura e coragem, doando sua vida por uma causa, que é o caso do garoto Murdock. Ainda pequeno ele se encontra numa

situação onde sente a necessidade de agir, salvar a vida do senhor, e perde sua visão por isso. A partir desse momento o herói inicia sua jornada.

Quanto a essa concepção de herói, no episódio piloto vemos o justiceiro se confessando ao padre e ele conta sobre sua avó, quando ele era pequeno, que costumava dizer para se tomar cuidado com os garotos Murdock por terem o diabo neles. Ele lembra também que era possível perceber isso quando seu pai estava lutando boxe no ringue: seus olhos escureciam, ele começava a andar devagar, suas mãos pendiam ao lado do corpo como se ele não tivesse medo de nada e a partir daí deixava o diabo sair. Essa lembrança, entretanto, não aparece apenas para o espectador ficar ciente sobre a postura do pai dele no ringue, mas sim pois ao longo da série percebemos que ele tem essa mesma postura — uma postura de herói.

No final do mesmo episódio, vemos Matt num telhado, escutando a cidade em busca de algum possível crime e vítima para salvar, e percebemos, através da sua sombra projetada na parede, que ele se encontra nessa mesma posição e que não tem medo do que está por vir. O mesmo acontece ao final do sexto episódio, quando ele escapa de uma armadilha de Fisk e descobre outro nome relacionado à máfia que possivelmente o daria vantagem sobre o vilão, vemos o protagonista se afastando dos policiais que iriam prendê-lo. Da mesma forma, na última cena do último episódio da temporada, depois de conseguir fazer com que Wilson Fisk fosse preso, vemos Murdock na mesma posição, dessa vez com sua nova roupa caracterizando a partir dela sua inédita nomeação de *Daredevil*.

Figura 19 – Matt Murdock em cima do telhado no episódio piloto

Figura 20 – Matt Murdock em cima do telhado no último episódio

No caso de Murdock, ele se aproxima não da vítima, como Tony Soprano ao se lembrar do garoto que ele e os amigos zombavam quando eram jovens, mas do

“diabo”, que era o seu pai no ringue. Ele diz não compreender o que o pai sentia na época, mas que agora ele entendia esses sentimentos, por sentir o mesmo. Não utiliza armas de fogo, e raramente utiliza algum objeto em suas lutas, utiliza principalmente socos, como num ringue de boxe, como o pai.

Matt Murdock tem uma relação mais próxima com a igreja do que a que Tony Soprano tinha. Constantemente vemos o advogado conversando com o padre para se confessar ou ao pedir ajuda por não saber quais atitudes tomar. Mas assim como Tony, ele não se sente mal ou arrependido pelas ações que já cometeu e pede perdão apenas pelas coisas que ainda irá cometer. Com essas confissões ele acredita que suas atitudes serão perdoadas e que assim, talvez, ele continue sendo tido como uma pessoa boa mesmo cometendo as atrocidades que costuma cometer. Vemos, inclusive, no nono episódio, ele fazendo o sinal da cruz antes de sair mascarado para combater o crime.

Talvez até mesmo por essa relação com a igreja, vemos o protagonista numa eterna dualidade, desde o primeiro episódio até o último da temporada. Como ele mesmo diz durante um discurso no tribunal, às vezes a linha entre o bem e o mal é um borrão, às vezes é bem definida, que é o caso dele. Para Murdock, essa linha que separa a bondade da maldade é a morte, por isso, diferente de Tony Soprano, ele nunca ultrapassa esse limite pois sabe que caso o faça nunca mais poderá retornar a ser quem era antes, mesmo admitindo em alguns momentos que tem vontade de atravessar.

No primeiro episódio, por exemplo, um homem tenta roubar um pen drive de Karen com informações confidenciais sobre a empresa de Wilson Fisk e Murdock entra em confronto com ele. Em uma situação como essa, Soprano provavelmente mataria o homem e levaria o pen drive, mas Murdock apenas luta com ele, o deixa inconsciente e deixa o homem amarrado em frente a um jornal juntamente com o pen drive para que ele fosse preso e a notícia fosse publicada. Para ele, o que faz é apenas tornar a vida de bandidos mais difícil.

Entretanto, ele comete violência da mesma maneira, sem parecer pensar em suas consequências, só não quer matá-las com as próprias mãos. No segundo episódio ele lança um extintor de incêndio para atingir na cabeça um dos bandidos que está alguns lances de escada abaixo dele, depois ele o tortura e após a tortura ele o joga do telhado sabendo que o homem iria cair numa caçamba de lixo. O homem fica inconsciente, mas Murdock não parece ligar. Assim como no final do

terceiro episódio, ele entra em uma luta com outro bandido e o obriga revelar o nome do seu chefe, algo que ele não poderia fazer. Após a revelação, o homem se mata por saber que morreria de qualquer forma, e Matt se surpreende com essa atitude, mas continua agindo da mesma maneira.

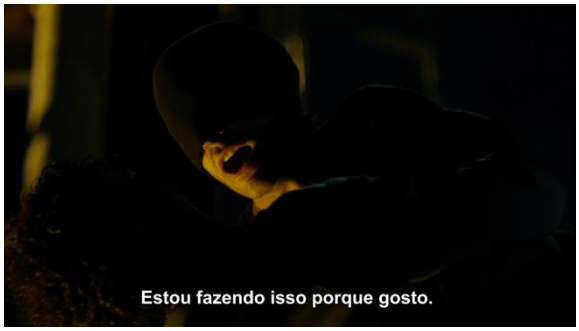

Figura 21 – Murdock solta o extintor de incêndio escada abaixo

Figura 22 – Matt diz gostar da violência que comete

Ao longo do nono episódio conseguimos ver Matt se questionando se seria certo matar ou não Wilson Fisk, ele chega até a visitar sua namorada para, como ele defende, descobrir de que maneira poderia destruir o homem. Quando Murdock decide ir na galeria visitar a namorada do seu inimigo, ela apresenta para ele um dos quadros que ela considera o seu preferido: um quadro que mistura diversos tons de vermelho e que, em sua interpretação é um quadro que traz consigo muito sentimento de ódio e Matt diz que ele parece ser bem violento. Momentos depois vemos Fisk entrando na galeria, e sem saber que o advogado é também o homem mascarado que ele tanto procura, ele se aproxima e eles iniciam uma conversa. No momento em que ele percebe a presença de Wilson Fisk, o protagonista é tomado pela ira e podemos ver atrás de si a pintura violenta e que traz o sentimento de ódio. Nesse momento, a pintura tem como papel mostrar o sentimento do personagem naquele momento específico em que ele está de frente para o seu inimigo e que não pode fazer nada. Por saber que esse não era o melhor ambiente que ele poderia estar, principalmente por saber que o ódio poderia o levar a tomar alguma atitude precipitada, Matt vai embora da galeria e vai em busca do padre para mais uma confissão.

Vemos ele em dubiedade enquanto busca o padre para o aconselhar e tentar lhe mostrar o caminho certo a seguir. Ele realmente acredita que nesse caso específico matar não seria a pior das escolhas, pois caso não o faça as pessoas da

cidade sofrerão, até que o padre fala que existe um abismo enorme entre não fazer nada e assassinar, que a maldade de outra pessoa não o faz ser bom nesse caso e que não se pode justificar as suas atrocidades culpando a atrocidade de outras pessoas. Até que o padre pergunta para o justiceiro se essa dúvida pela qual ele está passando é porque ele não quer matar Fisk mas precisa fazê-lo ou se é porque não precisa mas quer. Murdock não o responde, e o padre mais uma vez o faz refletir, e afirma que Matt não foi visitar a namorada do criminoso para descobrir de que maneira poderia destruí-lo, e sim para buscar razões para não o fazer. O padre, nessa narrativa, funciona quase como um centro ético e moral, causando um embate entre suas atitudes e a moralidade, tendo o mesmo papel que a Dra. Melfi em *Família Soprano*.

No décimo episódio, quando seu sócio Foggy descobre que ele é o justiceiro mascarado, ao longo de uma franca conversa Murdock admite que já teve vontade de matar. É nesse momento que Foggy diz que ele é um advogado e deveria ajudar pessoas ao invés de bater nelas, e que ele utiliza a violência por gostar e não conseguir mais parar. Matt então afirma que não tem a intenção de parar porque não quer.

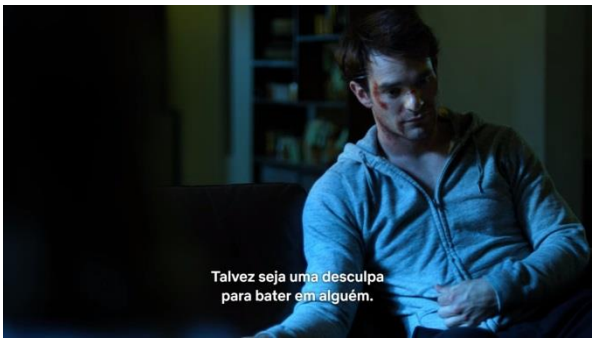

Figura 23 – Foggy diz para Matt que ele não usa a violência como forma de justiça

Figura 24 – Foggy diz que Matt usa a ideia de justiça para bater nas pessoas

No quinto episódio, quando Claire o confronta e questiona se ele realmente sente prazer em usar a violência, nesse caso específico, matar seus inimigos, ele responde que é necessário ser o homem que a cidade precisa. Com essa afirmação de que ele se acha no direito e na necessidade de matar os criminosos, ela fala que, cada vez mais, ele está se aproximando do que ele mais odeia, de ser um criminoso frio e assassino. E, de fato, Matt não se importa com o que precisa fazer para

conseguir o que quer – e acha que precisa -, sua única preocupação é se a pessoa vai continuar respirando no final.

Essas nuances na personalidade contrastante do protagonista também confundem o espectador. Elas são sempre alternadas para que o espectador não veja apenas as ações ruins do personagem e passe a odiá-lo, mas aparecem porque fazem parte da sua personalidade. Diferente de Tony Soprano, Matt Murdock realmente gosta das atrocidades que comete e afirma isso em diversos momentos da produção. Por mais que as suas intenções sejam boas, suas atitudes não são. Como o que ele faz é diferente de Fisk?

Entretanto, no quarto episódio vemos Matt em uma conversa com Claire após ela ter sido sequestrada pelos rivais do Demolidor. Nela, Murdock pede desculpas por ter feito ela passar por tudo o que passou e diz o quanto se arrepende pelas atitudes que tomou, por achar que só tornou as coisas piores. Nessa cena ele fala das pessoas que machucou, e vemos que ele se importa, sim com a violência que comete. No fundo, assim como Tony Soprano, ele se sentiria melhor se não as cometesse. Vemos então que o personagem não é quem demonstra ser. Para os outros ele se mostra frio e violento, mas por dentro – por mais que ele demonstre sua vontade de matar, às vezes – ele preferiria não fazer o que faz.

Percebemos também a dualidade entre Foggy e Matt. Foggy está disposto a fazer o que for preciso para conseguir o sucesso da sua firma, mesmo que isso signifique subornar policiais e defender assassinos – pois, como ele acredita, todos são inocentes até que se prove o contrário. Já Matt quer fazer tudo possível contanto que seja totalmente dentro da lei, o que contrasta com sua personalidade de justiceiro trabalhando acima dela. Percebemos isso principalmente quando eles conhecem Karen Page, que acaba se tornando sua primeira cliente e que os ajuda a resolver o caso: ao confessar que não teria dinheiro para pagá-los, Foggy pensa em largar o caso, mas Matt acredita que eles podem se ajudar mutualmente já que ela não tem dinheiro e eles não têm nenhum cliente. Entretanto, com o passar do tempo vemos a personalidade de ambos mudar. Foggy passa a querer ajudar todos os bons, independente da possibilidade de ganhar os casos, sempre dentro da lei, e vemos Matt tentando resolver com as próprias mãos.

Em *Demolidor* a aproximação com o protagonista funciona de maneira diferente. Não nos aproximamos pela humanização do personagem, mas pela criminalização dos outros ao seu redor. Ao perceber que a sociedade em que ele

está inserido também é corrupta e não segue as “leis”, acreditamos que naquela situação, tudo bem fazer o que ele faz.

Aqui, então, as duas séries se aproximam para alcançar o Centro do Bem proposto por McKee (2006). Em ambas, são mostradas situações ainda piores do que as que os protagonistas vivem, vemos o outro lado muito pior e pensamos como Artie Bucco de *Família Soprano*: o que é pior? Um homem que faz justiça com as próprias mãos para o bem da sociedade ou os criminosos que subornam a polícia, matam inocentes e fazem tudo isso apenas pelo próprio benefício. Eles sim são vistos como detentores do mal. Com isso, independente das atrocidades cometidas por Matt Murdock, ou Tony Soprano, o público continua acreditando que os personagens estao certos nessas situações e que a violência cometida por eles pode ser justificada.

Murdock tem duas personalidades completamente diferentes: a primeira delas é a do advogado que segue as leis, se preocupa com as pessoas e não gosta de machucar os outros, ou pelo menos é o que ele tenta acreditar; já a segunda é a do *Daredevil*, que faz questão de deixar claro para todos os criminosos com o qual entra em combate que ele não está machucando eles porque precisa, e sim porque gosta. Ambas essas personalidades entram em confronto ao longo de toda a primeira temporada, sempre que ele admite que quer matar, ou quando busca o padre por penitência e auxílio, quando tenta fazer com que os outros acreditem que ele não irá atravessar a linha separada pelo assassinato de alguém e também sempre que tentam provar para ele o contrário.

Temos então no sexto episódio o momento de definição de caráter de Matt Murdock: após uma explosão que destrói parte da cidade onde ficavam os esconderijos dos russos, Matt resgata o chefe deles e pede ajuda para Claire numa tentativa de salvá-lo. É um dos homens envolvidos nos crimes da cidade e Murdock o odeia, mas tenta o salvar mesmo assim. Em um dos diálogos com o homem que ele tenta salvar, ele fala que o justiceiro não é tão diferente dele, pois ao invés de matá-lo ou chamar a polícia para prendê-lo ele apenas fica ali tentando o convencer a contar sobre a máfia criminosa organizada por Fisk. Ele ainda pergunta se essa é a linha que separa o que seria ser bom ou mal, matar com as próprias mãos. Porém, no momento em que o homem começa a ter seus batimentos cardíacos desacelerados e começa a enfraquecer, Matt faz uma reanimação cardiorrespiratória para evitar sua morte, provando que ele não só não mata com suas próprias mãos

como também não quer que as pessoas morram, sendo elas criminosas ou não. Independente do que ele afirma ao longo da série sobre ter vontade de matar e gostar de ter esse poder de fazer justiça com as próprias mãos, em um momento crítico ele provou o contrário: que ele é, de fato, um homem bom. Ainda nesse que é um dos momentos de maior tensão ao longo da série, Fisk propõe que ele mate o russo e, caso o faça, ele pode mandar os policiais que estão aguardando para prendê-lo irem embora. Diferente do que o vilão espera que ele faça, Matt recusa e afirma mais uma vez que não é um assassino.

Da mesma maneira que em *Família Soprano*, as escolhas de Matt Murdock também se encaixam na estrutura proposta por McKee (2006) para a sua definição de caráter. Por mais que nesse caso o protagonista não tenha matado ninguém, mostrando o seu lado "bom", Murdock faz um caminho inverso ao seguido por Soprano. O justiceiro inicia a série se mostrando um homem bom e, após o seu momento de definição de caráter percebemos que mesmo sem matar, Matt tem esse desejo, revelando que talvez ele não seja tão bom assim.

Em *Demolidor*, diferente de *Família Soprano*, não existe a banalização da violência, muito pelo contrário, existe sua exaltação. Nessas cenas a trilha sonora costuma ser a mesma de filmes e séries de ação, para trazer tensão e não graça, como na outra série. A estética desses trechos também é muito bem trabalhada, como obras de arte, e até ficando extremamente conhecidas mesmo pelo público que ainda não assistiu a produção, como a cena do corredor do segundo episódio. Nessa cena, Murdock invade um dos esconderijos dos russos e surra o grupo de bandidos. Ela foi filmada sem cortes para ser ainda mais impactante, passando um sentimento cru e animalesco da violência executada pelo personagem, além de transmitir o realismo do herói que fica cansado no meio da disputa. Além disso, temos o constante jogo entre luz e sombras, e as câmeras lentas nas cenas de violência, mas o principal é a presença do sangue, sempre muito marcado nos episódios. O sangue está presente inclusive na abertura da série, onde aparece delineando o que seriam alguns prédios e monumentos da cidade de Hell’s Kitchen, significando que a cidade está coberta de sangue.

Figura 25 – Sangue cobre edifício na abertura de *Demolidor*

Figura 26 – Sangue cobre o símbolo de justiça na abertura de *Demolidor*

Falando agora sobre a estética *noir*, facilmente conseguimos perceber o que norteia as mesmas produções desse estilo: o lado sujo da sociedade. Independente do arco narrativo e vinda tanto do lado “bom” e do lado “mal”, nos deparamos com suborno, manipulação da polícia para seus próprios interesses, extorsão e violência.

Assim como Artie, em *Família Soprano*, vemos também nessa série pessoas mostrando seu lado justiceiro ao presenciar o mal de alguma forma. No segundo episódio, depois de ver Murdock jogando o extintor na cabeça de um dos russos, ele o leva para o terraço para torturar o homem e tentar descobrir onde está um dos garotos que eles sequestraram. Ao ver o homem admitindo que sequestraram o garoto, que sequestrariam outros e que iriam vendê-los para quem pagasse mais, Claire passa a apoiar Matt na tortura, inclusive dizendo de que maneira deve fazê-lo. É o mesmo caso de Artie Bucco, quando ele têm vontade de matar o técnico da filha que abusou de uma das suas colegas de time, mas diferente desse caso, Claire de fato auxilia Matt na atitude dele. Percebemos então que, influenciado pelo estilo *noir* como trazido por Carrega (2013), de fato, todas as pessoas são ruins ou podem ser corrompidas.

Ao longo do nono episódio vemos, mais uma vez, pessoas com esse comportamento de querer justiça e até mesmo querer a morte dos inimigos. Após descobrirem que o criminoso Wilson Fisk estava envolvido na morte de uma das clientes do escritório de advocacia com a qual eles se aproximaram, Karen quer que o homem mascarado arranque a cabeça dele. Esteticamente, esse sentimento de vingança é marcado por uma sombra vermelha que cobre todo o rosto de Karen, e que, consequentemente, atinge o rosto de Matt quando ele sai do bar, planejando seu confronto com o inimigo.

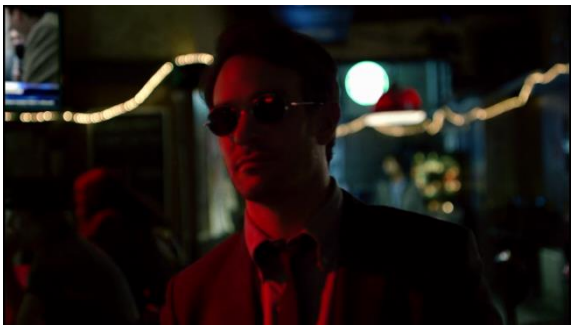

Figura 27 – Karen sem a sombra vermelha em seu rosto

Figura 28 – Karen com a sombra vermelha cobrindo seu rosto

Figura 29 – Matt coberto pela sombra vermelha depois da conversa com Karen

No episódio 11, entretanto, nos deparamos com uma situação inesperada. Após ser sequestrada por um dos subordinados de Wilson Fisk, Karen o mata. Vemos então, essa linha que nunca foi ultrapassada pelo protagonista, sendo ultrapassada por uma “pessoa de bem” da série. Karen o matou num momento em que foi tomada pela emoção, impelida pela raiva, não somente como uma forma de se defender, mas porque de fato queria tomar essa atitude, e se martiriza pela atitude tomada ao longo do episódio. Independente dos seus motivos e de como se sente após cometer esse crime, a partir disso todas as atitudes tomadas pelo justiceiro passam a ser relativizadas, já que ele nunca chegou a esse ponto.

Em ambas as séries os personagens não acreditam na capacidade da justiça de solucionar os problemas que assolam a cidade, pois ela é falha. No caso de *Demolidor*, vemos o porquê: em Hell’s Kitchen a maioria dos policiais estão na mão de um bandido de colarinho branco que os suborna, então quem tem medo da polícia não é quem faz o mal, como acontece com a máfia italiana de Nova Jersey que é obrigada a pagar pelos crimes que comete, e sim quem está contra o mal, nesse caso, Matt Murdock.

Figura 30 – Foggy questiona Matt sobre usar o sistema para fazer justiça

Figura 31 – Matt diz para Foggy que a lei não é o suficiente

Conhecemos no décimo episódio os motivos de Matt ter iniciado sua jornada enquanto justiceiro: quando era pequeno, logo que perdeu a visão, Matt percebeu quantas sirenes de ambulâncias e de polícia soavam todas as noites, percebia o quanto Hell's Kitchen sofria por conta do crime. Por anos ele tentou ignorar, até que um dia ele escutou uma chorar depois de seu pai abusar sexualmente dela. Ele chamou a proteção de menores, mas a mãe da garota não acreditou. A lei não poderia ajudá-la, então ele percebeu que teria que trazer essa justiça à sua maneira. Para ele, a lei nem sempre cumpre seu papel, e nesses casos cabe a ele cumprir.

Diferente de *Família Soprano*, nessa série os flashbacks são utilizados para contar a história de Murdock, fatos importantes sobre sua infância, sua relação com o pai e o que ele passou após ficar cego. Em *Família Soprano* os flashbacks são utilizados para acrescentar elementos na história, mas nós poderíamos compreender bem a história sem eles. Em um dos flashbacks do segundo episódio vemos o garoto de nove anos cuidando do seu pai após ele voltar de uma luta, limpando as feridas, fazendo curativos e até mesmo dando pontos. Em outros flashbacks, vemos a relação dele com Stick, senhor também cego que o auxiliou com o controle dos seus sentidos e o ensinou a lutar. É então através dos flashbacks constantes que conhecemos melhor o personagem, sua relação com seu pai e como foi sua iniciação na luta juntamente com Stick. Como proposto por James Wood (2017),

> Quando o personagem é fixo, a forma é fixa e linear - o romancista começa pelo começo, contando-nos a infância e a formação do herói, continua decididamente até seu casamento, e então avança para o clímax dramático do livro (algo errado com o casamento). Mas, se o personagem é mutável, por que começar pelo começo? Não seria melhor começar pelo meio, então voltar para trás e só então avançar, e depois voltar para trás de novo? (2017, p. 145)

Como traz o autor, a partir do momento em que temos um personagem tão complexo quanto Matt Murdock, nós devemos trazer sua história sem uma linearidade tão formal. Com essa flexibilização conhecemos sua história de maneira mais interessante, e sem deixar de lado nenhum aspecto considerado relevante para a sua história.

Mas se as técnicas utilizadas são parecidas e ambas têm o mesmo objetivo de fazer com que o público se aproxime do herói, por que em *Família Soprano* nós aproximamos Tony mais do vilão, e em *Demolidor*, nós vemos Matt enquanto herói?

Além da estética utilizada, que auxilia nesse processo, também temos a caracterização do que seria um herói trazida por Campbell. Através da utilização da jornada do herói, aproximamos esse personagem desse papel, independente das suas atitudes ao longo do programa. Assim como o herói, ele é virtuoso, consegue fazer o que os outros não conseguem e luta como os outros não lutam.

Seguindo a lógica criada por Campbell, poderíamos perfeitamente encaixar a trajetória do protagonista da série *Demolidor*. Vemos logo no início do primeiro episódio como foi o seu chamado da aventura: ao salvar a vida de um senhor prestes a ser atropelado, o garoto, aos nove anos de idade, causa um acidente envolvendo um carro e um caminhão que transportava algum tipo de material perigoso. O garoto é encontrado pelo pai após o acidente, deitado no asfalto, deixando implícito que o produto já tinha entrado em contato com seus olhos deixando-o cego, iniciando, então, a sua jornada.

Após o limiar da aventura, simbolizado como a morte do herói - ou, neste caso, a “morte” da sua visão - o garoto ingressa num mundo desconhecido onde todos os outros sentidos estão muito aguçados e ele não sabe como controlá-los. Surge então a sua fada-madrinha, seu auxílio sobrenatural: Stick, um ancião que divide a mesma realidade que o garoto, mas que aprendeu a gerenciar seus sentidos aguçando-os ainda mais. Stick torna-se então seu mistagogo, treinando Murdock para que ele utilize seus novos sentidos para combater as injustiças do mundo. No ápice da sua jornada, Matt Murdock luta contra Stick passando pela sua

prova final e recebendo o reconhecimento do seu mestre. Este é o sinal que ele está pronto para retornar e exercer o seu papel de justiceiro, e restaurar o mundo com os dons adquiridos.

O espectador se aproxima do personagem também, através da relação dele com os outros personagens da narrativa. Ao longo do segundo episódio conseguimos perceber a luta interna da enfermeira que o resgata dentro de uma caçamba de lixo após um enfrentamento com os russos, Claire. Por não se abrir com ela, Claire duvida de Matt e suas intenções, já que ela só o vê jogando o extintor de incêndio na cabeça do homem, que se passa por um policial, e não sabe se ele realmente faz o bem, como diz. Ela fica numa dubiedade pois só sabe que ele se passa por um justiceiro cego, que aguenta apanhar e suporta dor, enquanto não vê nenhuma atitude ruim do outro lado e o pergunta se deve apenas ter fé de estar do lado certo. Essa é a atitude que a maioria das pessoas teriam na mesma situação. Como acreditar que existe o mal do outro lado, se nós vemos o mal apenas no suposto justiceiro?

Figura 32 – Clarie se questiona se está do lado certo ao ver Matt torturando o russo

Ao mesmo tempo, no seu trabalho no hospital, ela já viu diversos pacientes que contaram sobre ter encontrado um homem mascarado que salvou suas vidas, ou que bateu em assaltantes, e ao encontrá-lo na caçamba de lixo ela sabia que era ele. Ela o salvou por que queria acreditar que ele realmente fazia o bem para as pessoas. Após o seu sequestro no quarto episódio ela percebe que ele, de fato, é um homem bom que tenta ajudar as pessoas. Ele começa a pedir desculpas por tê-

la arrastado para o centro do problema, mas ela o faz pensar em todas as pessoas que ele ajuda ao longo do processo.

Além disso, Matt é visto até mesmo pelas pessoas que o rodeiam enquanto um herói, diferente de como acontece em *Família Soprano*. Ao conhecer Foggy na faculdade, vemos a reação do amigo ao descobrir que ele era Matthew Murdock que perdeu a visão aos nove anos ao salvar um senhor de um atropelamento. Da mesma maneira vemos no último episódio Foggy, depois de descobrir que o sócio é um justiceiro, falar para Murdock ir “bancar o herói”. Vemos também os pacientes de Claire e Karen o vendo como um herói por ter salvado a vida dessas pessoas, e até mesmo Claire o considera um herói quando diz para Matt que normalmente heróis e mártires terminam suas histórias sozinhos, se referindo a ele.

Vemos também o protagonista completamente dentro do estereótipo dos heróis. Ao longo da temporada conseguimos perceber algumas cenas que são extremamente comuns nesse tipo de narrativa, como por exemplo as cenas dele no telhado ouvindo a cidade, o momento em que ele encomenda sua roupa protetora e a primeira vez que a utiliza, quando pessoas próximas descobrem esse lado justiceiro e as diversas vezes que ele pede desculpas por arrastar pessoas para esse mundo além de, claro, todas as cenas de sangue e combate.

Figura 33 – Sangue escorrendo do carro depois de Fisk arrancar a cabeça de um homem com a porta

Figura 34 – Sangue e marcas de tiros num elevador após uma cena de combate de Stick

Figura 35 – Matt se joga no rio após luta e o sangue das suas feridas se espalha na água

Temos, entretanto, diferenças também entre a narrativas de ambas as séries. Em *Família Soprano*, o espectador tem a possibilidade de assistir os episódios separados sem comprometer tanto a história e podendo compreender então seus arcos mais longos, que se delongam pelas temporadas, já que em cada episódio temos um arco principal que se inicia e se conclui ao longo desses 50 minutos. Temos o episódio em que compreendemos o porquê de Tony Soprano estar na terapia, o episódio em que ele leva a filha para se inscrever na faculdade, em outro já temos um foco maior na relação de Christopher e a namorada que tentam se envolver na cena musical, ou o episódio em que eles buscam o traidor entre eles etc. São várias histórias que surgem dentro da série, todas envolvendo a máfia de alguma forma e trazendo algumas referências de outros episódios, caso sejam importantes. Já em *Demolidor*, os episódios são complementares e obrigatórios. Por mais que surjam novos arcos menores ao longo da temporada, a história é uma só: o combate do justiceiro com seu inimigo da máfia Wilson Fisk. Por conta disso a série é centrada em Matt e de que maneira ele está combatendo o crime. Por essa presença constante do protagonista, conseguimos vê-lo como protagonista e herói mais do que Tony Soprano.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, neste trabalho, analisar as formas como ambas as séries apresentadas conseguiram construir a dualidade nos personagens Tony Soprano de *Família Soprano*, e Matt Murdock, de *Demolidor* e como eles perpassam pelo heroísmo e a vilania. Ao longo do desenvolvimento do trabalho foram explorados temas que, quando relacionados às séries tratadas, conseguiam explicar alguns dos questionamentos trazidos na introdução desta monografia e embasaram a análise feita no final da mesma. Dentre eles, temos as noções de complexidade narrativa abordadas por Mittell (2012) e complexidade do personagem abordadas por McKee (2006), trazidos no primeiro capítulo, que torna mais fácil a compreensão da série *Família Soprano* e a construção do seu protagonista. Além disso, a partir da apresentação de alguns dos padrões trazidos do cinema *noir* percebemos como a narrativa que envolve o protagonista da série *Demolidor* se encaixa perfeitamente com as atitudes tomadas por ele ao longo da série. O mais importante, porém, foram os conceitos que auxiliaram a análise da construção da dualidade nos dois personagens e como essa construção tinha a capacidade de modificar a maneira em que esses personagens fossem vistos. Dentre elas eu destaco as concepções de Centro do Bem e de definição de caráter trazidas por McKee (2006).

A partir da primeira, é possível perceber como, para além dos personagens, as narrativas foram construídas para que o espectador pudesse identificar o que é o bem e o que é o mal em ambas – não de acordo com as suas próprias concepções de bem e mal e o que é imposto na sociedade que nos rodeia, e sim de acordo com a narrativa que envolve esses personagens. É possível entender o motivo dos personagens agirem da maneira que agem por conta dessa relação, trazida de maneira diferente em ambas as produções: em *Família Soprano* essa concepção é percebida através da estética de posicionar a câmera de maneira que o espectador se sinta dentro da cena; já em *Demolidor* essa proposta é trazida pela própria narrativa, que apresenta personagens moralmente ambíguos – até mesmo pela estética *noir*.

Já através da concepção de definição de caráter, vemos que, nos momentos de maior tensão nas temporadas conseguimos descobrir quem realmente são esses protagonistas. No caso de Tony, vemos sua humanização ao se sentir bem por não

ter feito justiça com as próprias mãos pelo que parece a primeira vez em sua vida, e com Murdock, quando percebemos que independente das atitudes que ele toma e de contar aos outros que tem vontade de machucar as pessoas, ele não conseguiria atravessar essa linha principalmente por conta dos seus valores morais.

Ao relembrar das noções de Campbell (2002) sobre o herói e sua jornada, compreendemos de que maneira a narrativa e a caracterização do herói influenciam na visão do público sobre o título do persongem principal de *Demolidor*. A jornada de Matt Murdock se encaixa perfeitamente com as fases do monomito trazido pelo autor e, por conta disso, o espectador consegue relacionar sua jornada com a do herói, mesmo ele não o sendo. Além das noções de Campbell, na própria série percebemos como os outros personagens veem no justiceiro um herói, até mesmo as pessoas próximas a ele, e deixando de lado toda a violência que ele também comete.

É perceptível a tentativa de humanização de Tony Soprano e, claro, dentro da realidade em que ele está inserido, por ser o protagonista, ele é o herói da sua história, mas o espectador tem a tendência de mesmo assim aproximá-lo do vilão. Enquanto que, do outro lado temos exaltada a violência praticada por Matt Murdock, além das confissões do personagem sobre querer de fato matar as pessoas, e ainda assim temos ele visto enquanto herói.

Mais do que apenas duais, ambos os personagens são múltiplos e extremamente complexos. Matt Murdock e Tony Sopranos são mais do que anti-heróis. Ambos os personagens são anti-heróis, e se assemelham mais do que se pode perceber à primeira vista, mas o que realmente importa notar é que a partir da análise aprofundada deles percebemos que essas dualidades os afastam e fazem até, por vezes, com que eles troquem de papel com Tony sendo bom e Murdock sendo mal, e nos faz realizar que essas concepções que nós utilizamos para definir o que é “bom” e o que é “mal” estão completamente equivocadas.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Ediouro, 1999. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235>. Acesso em: 9 ago. 2018.

BELLONI, Maria Luiza. **Estética da Violência**. Revista Comunicação e Educação, ano 4, n. 12, USP, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36357>. Acesso em: 13 set. 2018.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Cholsamaj Fundacion, 2004.

CARREGA, Jorge Manuel Neves. O Film Noir e a eclosão do Maneirismo no cinema de Hollywood. **SOPCOM: Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação**, p. 516-521, 2016. Disponível em: <http://www.academia.edu/32435349/O_Film_Noir_e_a_Eclos%C3%A3o_do_Maneirismo_no_Cinema_de_Hollywood>. Acesso em: 17 abr. 2018.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. “MULHERES DIFÍCEIS”: A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. **Revista FAMECOS**, v. 25, n. 1, p. 27007, 2018. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/27007>. Acesso em: 17 dez. 2017.

CONDON, Paul. **1001 séries de tv**: Para assistir antes de morrer. 1. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

DE MAGALHÃES FILHO, José Soares. **Uma Análise da Estrutura Narrativa do Seriado Família Soprano**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/PAPERS/REGIONAIS/SUDESTE2012/resumos/R33-2227-1.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2018.

ECO, Umberto et al. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. 1989. Disponível em: <http://www.academia.edu/4067797/A_Inovacao_No_Seriado_Umberto_Eco>. Acesso em: 15 fev. 2018

EVANGELISTA, Raquel Lobão. **Características estéticas de séries norte americanas: identificação e afeição a anti-heróis**. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-1093-2.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2017.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Editora Objetiva, 2001.

GERBASE, Carlos. A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 41, n. 41, p. 37-56, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83420/86405>. Acesso em: 23 ago. 2018.

JONASON, Peter K. et al. The antihero in popular culture: Life history theory and the dark triad personality traits. **Review of General Psychology**, v. 16, n. 2, 2012. Disponível em: <https://ink.library.smu.edu.sg/cgi/viewcontent.cgi?article=2408>. Acesso em: 16 nov. 2017.

MACHADO, Arlindo. A narrativa seriada. **A televisão levada à sério**, 2010.

MARINARO, Francesca M.; THOMAS, Kayley. Don't Make People into Heroes, John. **Re/De) Constructing the Detective as Hero, in: Porter, Lynnette (Hg.): Sherlock Holmes for the 21st century: essays on new adaptations, Jeffersons/NC: McFarland**, 2012.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. Aleph, 2015.

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

MITCHELL, J. The Rise of the Anti Hero: Why the characters in TV and movies we love most are the ones with fatal flaws. **Relevant Magazine**, 2013. Disponível em: <https://relevantmagazine.com/culture/tv/rise-anti-hero>. Acesso em: 26 set. 2018.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZes**, v. 5, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/matrizes/article/viewFile/38326/41181>. Acesso em: 15 ago. 2018.

MOREIRA, Lílian Fontes. A narrativa seriada televisiva: O seriado Mandrake produzido para a TV a cabo HBO. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, n. 19, 2007. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/184>. Acesso em: 16 jul. 2018.

NARDI, Edson Renato. A SAGA DO ANTI-HERÓI: UMA REFLEXÃO SOBRE AS SÉRIES DE TV. **REVISTA LIVRE DE CINEMA, uma leitura digital sem medida (super 8, 16, 35, 70 mm)**, v. 4, p. 18-30, 2017. Disponível em: <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/146>. Acesso em: 15 jan. 2018.

PERIPOLLI, Monica Silveira. **A química de Walter White: construção do anti-herói na narrativa de Breaking Bad**. 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/1778>. Acesso em: 16 nov. 2017.

SANTOS, Maíra Bianchini dos et al. **Não é TV Estratégias Comunicacionais da HBO no Contexto das Redes Digitais**. 2012.

THOMPSON, Robert J. From Hill Street Blues to ER: Television’s Second Golden Age. **Continuum, New York**, 1996.

FILMOGRAFIA E OUTRAS OBRAS

O MÁGICO de Oz. Produção: Mervyn LeRoy. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer (MGM), 1939. 1 DVD.

O REI Leão. Produção: Don Hahn. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1994. 1 DVD.

FAMÍLIA SOPRANO. Criador: David Chase. Intérpretes: James Gandolfini, Edie Falco, Lorraine Braco et al. Estados Unidos. Warner Bros, 1999-2007.

DEMOLIDOR. Criador: Drew Goddard. Intérpretes: Charlie Cox, Deborah Ann Woll, Elden Henson et al. Estados Unidos. Netflix, 2015-atual.