



“I’m the one who knocks”: *Breaking Bad*, um diálogo entre as novas narrativas televisivas e as teorias crítica e culturológica¹

Daniel de Rezende Damasceno²

Rafael Rodrigues da Costa³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

O trabalho a seguir tem por objetivo analisar o aspecto artístico da televisão como veículo cultural, tendo como objeto de estudo uma das obras mais famosas e representativas da chamada “nova era de ouro da televisão”: o seriado *Breaking Bad*. Este tema foi escolhido a fim de gerar um diálogo entre a narrativa de *Breaking Bad*, o contexto sociocultural ao qual o seriado está inserido e os conceitos teóricos desenvolvidos pela Escola de Frankfurt e a pela Teoria Culturológica.

PALAVRAS-CHAVE: televisão; narrativa; indústria cultural; cultura de massas; *Breaking Bad*.

1 INTRODUÇÃO

Desde o final da década de 1990, a dramaturgia televisiva estadunidense tem passado por profundas transformações. As possibilidades técnicas e narrativas obtidas na produção de conteúdo para as redes a cabo fizeram com que seriados pudessem atingir um nível de qualidade comparável a grandes produções de Hollywood. Para muitos críticos, esta é uma “nova era de ouro da televisão” e a expansão da internet faz com que o consumo das novas séries se torne ainda mais popular. O seriado *Breaking Bad* é tido como uma das produções mais exemplares desta conjuntura.

A história de *Breaking Bad* é protagonizada por Walter White (interpretado por Bryan Cranston), cientista e professor de química. No passado, White foi sócio fundador de uma grande companhia de química industrial e, durante seus estudos acadêmicos, chegou a participar de uma equipe vencedora de um Prêmio Nobel. Apesar de possuir uma biografia que apontava para um futuro promissor, a personagem

¹ Trabalho apresentado no IJ5 – Rádio, TV e Internet do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de junho de 2015.

² Estudante de Graduação do 5º semestre do Curso de Jornalismo da UFC, email: danielrezende1@live.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da UFC, email: rafaelrg@gmail.com



principal nos é apresentada ministrando aulas em um colégio no subúrbio de Albuquerque, cidade do Novo México, e como atendente de caixa em um lava jato.

Logo no primeiro episódio é revelado que o protagonista desenvolveu câncer no pulmão e que, provavelmente, não lhe resta mais muito tempo de vida. O descontentamento de Walter White então se torna motivação para a filiação dele com o mundo do crime. Procurando deixar a família com segurança financeira após a sua morte (e também para satisfação de suas ambições escondidas), o professor de química utiliza seus conhecimentos na área de cristalografia para produzir metanfetamina com Jesse Pinkman (interpretado por Aaron Paul), ex-aluno de White que possui envolvimento com o tráfico de drogas.

A narrativa trágica de Walter White fez da série um fenômeno mundial. A grande audiência atingida e o esmero na produção em *Breaking Bad* foram aliados para a conquista de diversos prêmios importantes na área audiovisual. Este trabalho busca relacionar os aspectos desta conjuntura com teorias clássicas da comunicação social a fim de render discussões e apontamentos sobre o tema.

2 A TELEVISÃO NO CONTEXTO DA INDÚSTRIA CULTURAL E SOCIEDADE DE MASSA

Os estudos da Escola de Frankfurt (também conhecida por Teoria Crítica) problematizaram o conceito de indústria cultural ao associarem as novas lógicas mercadológicas e os estudos de tradição marxista. Na Teoria Crítica, a noção de sociedade de massa passa a ser observada a partir de uma instrumentalização da Razão. Razão que antes fora considerada como fator de primeira importância para a autonomia e emancipação do ser humano pela tradição Iluminista.

Indústria cultural foi um conceito formalizado por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Inseridos no contexto histórico da ascensão dos estados totalitaristas na Europa e da eclosão da 2ª Guerra Mundial, os pesquisadores perceberam que a arte e a cultura perderam o caráter libertador nas sociedades capitalistas avançadas. Ou seja, afirmam que a produção cultural perdeu a capacidade de fazer arte ao se assumir como indústria. Os bens simbólicos passaram para uma era de padronização e reprodutibilidade, sendo então uma estratégia de controle social voltada ao lucro e ao consumo.



Horkheimer, Adorno, Marcuse e outros referiam-se com o termo *indústria cultural* à conversão da cultura em mercadoria, ao processo de subordinação da consciência à racionalidade capitalista, ocorrido na primeira metade do século XX. [...] Noutras palavras, a expressão designa uma prática social, através da qual a produção cultural e intelectual passa a ser orientada em função de sua possibilidade de consumo no mercado. (RÜDIGER, 2001, p. 138)

Como aponta Giovandro Marcus Ferreira: “A *indústria cultural* constituída essencialmente pelos *mass media* (rádio, cinema, publicidade, televisão...) faz parte do desenvolvimento da razão degenerada e é um dos principais instrumentos para a funcionalidade da sociedade.” (FERREIRA; 2001; p. 110). Tendo isso em vista, a indústria cultural está inserida num contexto de alienação produzida pela força da sociedade industrial, que tomou os meios de comunicação em massa como principal fonte de informação e comunicação.

A televisão logo se tornou uma das plataformas mais representativas do consumo mediático e também da indústria cultural. Esta plataforma foi consolidada na segunda metade do século XX, oriunda do desenvolvimento técnico e científico que proporcionou a popularização e a transformação dos sistemas audiovisuais.

Um exemplo da rápida popularização da televisão foi o desenvolvimento do consumo dela no Brasil. No País, já na década de 1970, é perceptível um sistema integrado de comunicação proporcionado pelo desenvolvimento das grandes redes de televisão. Num estudo a cerca do uso dos meios de comunicação de massa no Brasil pós-ditadura, os pesquisadores Antônio Albino Canelas Rubim e Leandro Colling relevam dados que confirmam este rápido crescimento de mercado:

No país de 1960, apenas 30% da população vivia nas cidades; existiam poucas estradas nacionais; a precariedade dos transportes e das telecomunicações dificultavam a interação entre cidades e regiões do país; os jornais, o rádio (um pouco menos) e a televisão funcionavam como veículos eminentemente locais [...] Vinte anos depois, em 1980, a população já se tornara majoritariamente urbana (67%). A população economicamente ativa tinha quase duplicado (93%) [...] Agora no país existiam 235 emissoras de televisão, 25 milhões de receptores, cinco redes nacionais e 94% da população estava potencialmente atingida pela televisão. (RUBIM, COLLING; 2004; p. 171)

Ao redor do mundo, os televisores passaram a ter uma cobertura geográfica e penetração de público maior do que qualquer outro meio de comunicação. Logicamente, diversos trabalhos passaram a criticar e analisar o papel desta mídia na sociedade. Já no



ensaio O Iluminismo Como Mistificação das Massas, feito anos antes da popularização da televisão, Adorno e Horkheimer problematizam este veículo de comunicação:

A televisão tende a uma síntese do rádio e do cinema, retardada enquanto os interessados ainda não tenham negociado um acordo satisfatório, mas cujas possibilidades ilimitadas prometem intensificar a tal ponto o empobrecimento dos materiais estéticos que a identidade apenas ligeiramente mascarada de todos os produtos da indústria cultural já amanhã poderá triunfar abertamente. (ADORNO, HORKHEIMER; 2011; p. 187)

Ao passo que os pressupostos da Escola de Frankfurt se tornavam referência aos estudos na área de comunicação, outras visões de reflexão a cerca dos *media* e de sua relação para com a cultura foram sendo elaboradas. Entre as diversas teorias elaboradas para a relação entre sociedade e consumo dos *mass media*, os estudos que foram desenvolvidos na França estão entre aqueles que ganham maior destaque.

“Elaborar uma síntese do pensamento francês sobre a comunicação é uma tarefa inglória” (SILVA; 2001; p.171). É certo que muitos intelectuais franceses elaboraram pesquisas e hipóteses a partir da preocupação com o com diversos temas relacionados aos *mass media*, mas cada grupo de estudos surgiu explorando as divergências existentes, tornando difícil agrupar seus trabalhos em “uma escola”.

Para este trabalho, o escopo de análise vai estar direcionado à pesquisa desenvolvida a partir da obra de Edgar Morin: O espírito do Tempo. Catalogada por Mauro Wolf como uma “Teoria Culturológica”, a pesquisa percebe uma forma estrutural da cultura diferente daquela desenvolvida pela Teoria Crítica: a cultura de massa. Sendo assim, a cultura de massa é:

Uma realidade que não pode ser tratada a fundo senão com um método, o da totalidade. [...] Não é admissível que se acredite poder reduzir a cultura de massa a uma série de dados essenciais que permitiram distingui-la da cultura tradicional ou humanística. Não se pode reduzir a cultura de massa a um ou a alguns dados essenciais. Pelo contrário, também não podemos contentar-nos em fazer como a sociologia a que chamo burocrática, que se limita a estudar este ou aquele sector da cultura de massa, sem tentar aprofundar aquilo que une os vários sectores. Penso que devemos tentar ver aquilo a que chamamos "cultura de massa" como um conjunto de cultura, civilização e história. (MORIN; 1960; pág. 19, apud WOLF; 1999; pág. 43).

A cultura de massa, para Morin, é uma fabricação da mídia articulada às antigas formas culturais, fornecendo aos indivíduos informações de grande vendagem, produzidas nas lógicas de indústrias.



Para os culturologicos, em primeiro lugar, deve-se estabelecer a contradição entre as exigências produtivas, as técnicas de standardização e o caráter inovador e individualizado dos produtos culturais. As produções dos meios de comunicação em massa não produziram a padronização das trocas simbólicas, mas elas geram conteúdos diversos já tendo em vista as diferenças entre os grupos sociais.

Assim, produtos dos *media* transitam entre o real e o imaginário, criando fantasias a partir de fatos reais e vice versa; a teoria culturoológica trata do mesmo tema que a escola de Frankfurt, mas com uma abordagem diferente.

3 A NOVA TELEVISÃO

A crescente popularidade da televisão trouxe consigo novas necessidades e preocupações técnicas à indústria: de que forma preencher atrativamente a grade de programação? A *Soap opera* e os seriados foram alguns dos formatos televisivos gerados nos Estados Unidos para resolver a questão. Estas produções começaram despontar na década de 1960 e, popularmente, são criticadas por ser consideradas como entretenimento barato e estereotipados. No Brasil, por exemplo, eles também fizeram certo sucesso:

Na microesfera destas questões encontra-se a “cultura em latas”, ou “enlatados”, no senso comum, termo que se refere aos produtos importados e exibidos na televisão. Foram muito populares durante os primeiros anos deste mercado, frente à necessidade de preenchimento das grades de programação, carência de mão-de-obra especializada e dificuldades financeiras de um mercado então em fase de organização. (BRITTOS, KALIKOSKE; 2012)

O advento da TV por assinatura iniciou um processo de pulverização das ofertas de conteúdo e a internet, junto às empresas que possuem sistema de visualização por assinatura – *streaming* – consolidaram este novo paradigma midiático. O consumidor agora detém e muitas ocasiões o poder de construir a sua própria programação e horários. A expansão da pirataria e da cultura livre na internet também contribuiu para que o novo conteúdo fosse difundido para públicos que não teriam acesso à obra de forma tradicional.

O seriado americano *The Sopranos* (Família Soprano, no Brasil) é tido como ponto de partida deste novo período, um cenário que está sendo chamado pelos críticos de “nova era de ouro da televisão”. *The Sopranos* foi uma porta de entrada para criação de novas séries de entretenimento adulto, como: *The Wire*, *Mad Man* e *Breaking Bad*. O



jornalista estadunidense Brett Martin aponta que a qualidade das novas produções fez com que a televisão conseguisse fazer narrativas com um nível diferenciado de qualidade, semelhante ao feito por grandes nomes do cinema dos Estados Unidos:

Deixei o mundo de Família Soprano convencido de que alguma coisa nova e importante estava acontecendo [...] Os seriados dramáticos de final aberto, com doze ou treze episódios, estavam configurando uma forma própria de arte. Além disso, esses seriados tornaram-se uma forma artística típica dos Estados Unidos na primeira década do século XXI, equivalentes ao que os filmes de Scorsese, Altman, Coppola e outros haviam representado nas décadas de 1970, ou ao que os livros de Updike, Roth e Mailer tinham sido na década de 1960. (MARTIN; 2014; p.29)

Quebrando antigas convenções, estas séries trouxeram a tona elementos incomuns para a TV como, em muitas vezes, um protagonista violento, mas que acaba produzindo empatia ao público; episódios fechados em si, mas que fazem parte de um arco de histórias maior; e ângulos e tratamentos de imagens que antes eram possíveis apenas no cinema. O protagonista, geralmente, pertence ao que se pode chamar de Homem Acochado ou Homem Oprimido. Suas ações são influenciadas pelo universo confuso e tortuoso ao qual está inserido. A decisão pelo uso, ou não, da violência trás a tona os conflitos internos do ser humano que, mostrados em uma tela, têm efeito catártico.

O desprezo de muitos teóricos e crítico de cinema pelas séries e seriados de televisão não têm mais qualquer razão de existir. É evidente que obras atualmente produzidas para a TV podem ser até melhores que muitos filmes. As razões desta súbita mudança no panorama estético do século 21 são muitas [...] Com temáticas variadas e ritmo de produção em alta no mundo todo, esse novo paradigma está cada vez mais forte nos anos 2010 e pode, quem sabe num futuro bem próximo, desafiar o modelo de ficção hegemônico proposto por Hollywood desde a década de 1920 para a indústria audiovisual. (GERBASE; 2014; 53)

Uma figura que também ganhou destaque na nova conjuntura de produção televisiva é o *showrunner*. Este termo é utilizado nos estúdios para designar o profissional responsável pela série de televisão. Geralmente, ele assume funções mistas, atuando como produtor executivo, roteirista e diretor em alguns casos. O *showrunner* ganha destaque uma vez que, para o público, não apenas o imergir no universo e na narrativa é o bastante. Também é necessário conhecer as pessoas que estão por trás daquele argumento/ roteiro.



4 BREAKING BAD, CONTEXTO E NARRATIVA

Breaking Bad é, para muitos críticos, uma das obras mais representativas da “nova era de ouro da televisão”. O seriado foi sete vezes indicado ao prêmio Globo do Ouro durante a transmissão original, recebendo-o duas vezes. Também foi indicado trinta vezes ao Emmy, recebendo doze vezes o prêmio e incluído no Guinness Book 2014 como a produção televisiva mais bem avaliada da história, tendo atingido 99 dos 100 pontos possíveis no site Metacritic.

A transformação nas vidas de Walter White, o professor bom sujeito de classe média, e de Jesse Pinkman, o bandido viciado que busca por redenção, atravessa um arco narrativo bem estruturado e conciso. Assim como *The Sopranos* no início da década de 2000, *Breaking Bad* e outras novas séries são um testemunho da nova maneira de lidar com a dramaturgia no meio televisivo.

Em seu blog, a jornalista Ana Maria Bahiana define o seriado protagonizado por Walter White como uma obra trágica e característica dos modelos aristotélicos. Visto que, em suas palavras:

Breaking Bad sempre foi uma calma, clara, violenta, profunda, perturbadora, divertida e intensa meditação sobre certo e errado, bem e mal, legal e ilegal, o que nos faz feliz e o que nos faz sofrer, até onde nossa consciência e nossos desejos nos dizem o que fazer, e até onde nós seguimos essas ordens. (BAHIANA; 2013)

Esta relação é formada, uma vez que Aristóteles teorizou a tragédia como uma estrutura narrativa que resulta na catarse do público e esse é o motivo dos humanos apreciarem assistir ao sofrimento dramatizado. A tragédia é uma imitação de uma ação completa e elevada dos indivíduos. Geralmente nesse gênero narrativo, personagens de elevada condição moral ou física são postos em conflito com seus próprios dilemas pessoais ou a forças demasiadamente poderosas o destino da vida.

A tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vêm por consequência [...] as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens. (ARISTÓTELES; 1991; pág. 252)

Em *Breaking Bad*, a origem da boa ou má fortuna dos homens advém sim de poderosas forças externas, contudo, paradoxalmente, as personagens parecem ser influenciadoras dessas forças. As consequências de seus atos confrontam com a



impossibilidade de escolher um caminho que lhe pareça sensato ou lógico, elas são vítimas das próprias leis que seguem: as leis do arbítrio de uma “narrativa química”.

Este poder das decisões é trabalhado por Bahiana em sua análise:

O x de Walter White está logo num dos primeiros episódios da série, quando ele diz “eu nunca tive controle sobre minha vida, nunca pude fazer minhas próprias escolhas.” O que não sabemos sobre o passado de Walter White é muito, mas o que importa é isto: ele foi parar em Negra Arroyo Lane, Albuquerque, e no laboratório de química do ginásio do bairro por escolhas que deixou de fazer. O que veremos a seguir é seu fantástico “erro de alvo”, tão caro a Aristóteles: as escolhas que ele, finalmente, fez. (BAHIANA; 2013).

A moral é um dos temas centrais do seriado. A tragédia do crime em *Breaking Bad* força a emoção das personagens aos limites, fazendo que sua expressão se dê através do uso da violência. Tal mudança no estado de espírito faz com que o ser que expressou suas paixões de modo extremado passe por conflitos internos e que o sentimento de culpa sem possibilidade de redenção o consuma.

Aos pouco a personalidade de Heisenberg toma conta de Walter White e este processo que é dado de forma consciente. Optando por se tornar um monstro mafioso, cada vez mais é perceptível que a explicação que tudo que ele faz é “pela família” vai sendo trocada pelo prazer e satisfação pessoal – o poder transforma White de forma irreversível. Nas últimas temporadas do seriado, já não existem mais limites entre legal e ilegal. A linha que dividia e ponderava a vida do, agora, ex-professor e líder na produção de metanfetamina do sul dos Estados Unidos foi dissolvida. As ações dele transformam a própria vida e a de sua família, jogando-as num jogo de morte e disputas de poder.

O próprio título da série já apontava para estas transformações. *Break bad* é uma gíria do sul dos Estados Unidos que pode ser traduzida como “ponto de ruptura”. A expressão é utilizada para designar o sujeito que, por motivos internos ou externos, é levado a romper barreiras e convenções morais. Como Homem Acochado ou Oprimido, Walter White faz com que suas ambições e instinto de sobrevivência superem todos os limites que lhe eram atribuídos.

A passagem de White para outro espectro de moralidade trouxe para a série elementos novos nas produções televisivas. Sendo considerado um cânone da nova era de entretenimento, mesmo que seu fim tenha ocorrido há pouco mais de um ano. A qualidade artística na televisão foi levada para um novo grau, elementos que estavam



consolidados na literatura desde a tragédia grega foram trazidos para a mídia audiovisual.

5 A PADRONIZAÇÃO DO MODELO

O seriado televisivo é, por definição, um produto audiovisual narrativo. As histórias transmitidas por este formato estão divididas em um número definido de capítulos e (ou) temporadas. A narrativa é uma sequência encadeada de fatos e de estados de transformação, sendo uma forma de traduzir os conhecimentos objetivos e subjetivos do ser humano. Segundo Barthes: “(...) a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa.” (1971, p.19). Ou seja, a narrativa se tornou um método pelo qual um indivíduo descreve e expressa uma problemática para outrem.

Ao mesmo tempo em que ocorriam as transformações tecnológicas e de paradigmas mediáticos, as narrativas também foram modificadas. Impulsionada pela popularização dos televisores, a ficção seriada se consolidou como um dos principais produtos da televisão. A estrutura de divisão da história maior funciona como um elemento de fidelização da audiência e é uma herança dos romances de folhetim publicados nos jornais:

(...) sua narrativa (da televisão) continua e de final aberto – conforme avaliações recorrentes – mais próxima de outra explosão da arte mais refinada através de um meio popular vulgar: o romance vitoriano seriado. Essa revolução tinha sido igualmente facilitada pelas transformações na maneira como as histórias eram criadas, produzidas, distribuídas e consumidas: um nível mais elevado de instrução em geral, métodos mais baratos de impressão, o surgimento de uma classe consumidora. (MARTIN; 2014; p.23)

Em *Breaking Bad*, tais características continuam presentes. O caráter fragmentado da narrativa atende a uma exigência de alimentação de programação e ao modelo industrial televisivo. Mesmo com elementos considerados inovadores, o seriado segue atrelado à indústria cultural. Assim, algumas das críticas feitas pela Escola de Frankfurt continuam pertinentes:

“A participação de milhões em tal indústria imporia métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandardizados. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção difusa exigiria, por força das coisas, organização e



planificação da parte dos detentores.”. (ADORNO, HORKHEIMER; 2011; p. 184)

Breaking Bad, por mais que sua narrativa traga a tona discussões sobre a sobre os limites da moralidade; e por mais que a percepção da televisão como uma plataforma manipuladora possa estar sendo desprendida do imaginário popular, a estandarização do conteúdo continua presente na lógica do mercado mediático.

A revolução narrativa e performática iniciada em 1999 com *The Sopranos* se torna, cada vez mais, um lugar comum na produção televisiva. O sucesso financeiro das produções da “nova era de ouro da televisão” fez com que o que era de caráter inovador se torne um lugar comum dentro da televisão. Como na análise de Morin, a relação dicotômica entre inovação e padronização foi estabelecida. O último episódio de *Breaking Bad* conseguiu atingir a marca de 10,3 milhões de espectadores, o estabelecimento de um contingente tão grande de pessoas não podia passar despercebido pela indústria. O conteúdo dos seriados é padronizado para necessidades e aspirações da audiência. O Homem Acossado é agora praticamente um *template* nos seriados dos Estados Unidos. Muitos seriados de atuais de sucesso como: *Banshee*, *Mad Man*, *House of Cards* e *Sons of Anarchy* apresentam narrativas variadas e profundas, mas compartilham o personagem de ações morais e motivações controversas.

Outra padronização de formatos é percebida dentro da própria franquia *Breaking Bad*. Pouco após o término da exibição original do seriado, foi anunciada uma refilmagem na Colômbia sob o nome de *Metastasis*. A *American Movie Classics* (AMC), produtora da obra original, alega que motivo para a nova produção é que a televisão a cabo não possui tanta penetrância na América Latina se comparado a América do Norte, sendo então essa estratégia de marketing necessária para contar a história nesses países. Fator de relevância comercial para a ramificação das produções nas mais diversas mídias e para o consumo de produtos licenciados oriundos desse processo.

Vince Gilligan e Peter Gould também estão produzindo uma série derivada (*spin-off*) de *Breaking Bad*: *Better Call Saul*. Não é uma tarefa fácil atender às expectativas do público após o impacto gigantesco da produção anterior e, geralmente, *spin-offs* são percebidos como produções oportunistas e sem valor, feitos apenas para arrecadar mais alguns trocados dos fãs das séries originais.



Na nova série, tempo é deslocado, a estória do *spin-off* se passa em 2002, seis anos antes de Walter White ser diagnosticado com câncer. Desta vez o protagonista é o advogado trambiqueiro Saul Goodman (interpretado por Bob Odenkirk), ou melhor, é o frustrado James “Jimmy” McGill – personalidade de Saul antes atender por seu pseudônimo *porta de cadeia*.

A transformação de Jimmy em Saul Goodman é o ponto chave da primeira temporada. As circunstâncias hostis enfrentadas pelo protagonista desconstroem por completo a velha convenção narrativa da jornada do herói e proporcionam um questionamento pertinente sobre a ética profissional e a moral. Fica claro no decorrer das quase 10 horas abrangidas pelos episódios de *Better Call Saul* que, assim como a sua série mãe, existe uma fórmula lógica. O drama de James McGill, apesar de diferente do enfrentado por Walter White, compartilha certas características comuns.

Brett Martin, que no livro *Homens Difíceis*, faz um trabalho a cerca da primeira fase da “nova era de ouro da televisão”, explicou para o jornal português *Publico* que: “Entrámos num período em que a surpresa se foi e já não é preciso correr grandes riscos para encontrar público. De certa forma, agora temos mais séries boas, mas menos séries ótimas” (MARTIN; 2013). Parece, de fato, existem cada vez menos riscos em trazer este tipo de série para as telas. As características que antes eram consideradas inovadoras foram captadas pela padronização e estandarização.

6 CONSIDERAÇÕES

Logicamente, mesmo com maior qualificação artística e autonomia do espectador, os novos conteúdos não estão desvinculados das implicações da indústria cultural. Entretanto, é perceptível que nos últimos anos, a televisão conseguiu surpreender e criar um novo nicho a cerca de suas produções. A televisão, mesmo que com seu caráter homogeneizante, não se apresenta simplesmente como uma forma de condicionar o povo ao conformismo e manter a ordem social vigente.

Obras como *Breaking Bad*, e outros seriados que fazem parte de um novo período da produção televisiva estadunidense, buscam ainda fazer o espectador refletir sobre questões intrínsecas ao viver do homem na sociedade como a moral e os limites e consequências de suas ações. Ou seja, como na análise culturoológica, estas produções simbólicas não deixam de ser cultura ou de apresentar um caráter subjetivo, mas estão sempre expostas a forças de massificação e inovação.



Outra característica que pode ser observada é que, ao ser afirmada como uma “nova era de ouro da televisão”, também é uma rotulação produtiva. A designação define com mais clareza, talvez, não suas produções, mas sim o que ela não produz: televisão comum. O fato de este movimento ter sido iniciado nas emissoras de transmissão a cabo revela que a nova estrutura foi auxiliada – se não possibilitada – pelo poder aquisitivo dessas empresas. Até pouco tempo atrás, apenas uma parcela abastada da sociedade poderia ter acesso a este tipo de conteúdo, contudo, de maneira transformadora (e até mesmo irônica), a internet e a pirataria fizeram com que se ele se torna-se popular e, conseqüentemente, mais lucrativo e sujeito ao processo de padronização da cultura de massa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **O iluminismo como mistificação das massas.** In Lima, L. (Org). **Teoria da cultura de massa.** 2ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

ARISTÓTELES. **Coleção: Pensadores, Volume 02.** 4ª edição. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BAIHIANA, Ana Maria. **A perfeita tragédia de Albuquerque: Breaking Bad e o poder das escolhas.** <<http://anamariabahiana.blogosfera.uol.com.br/2013/09/30/a-perfeita-tragedia-de-albuquerque-breaking-bad-e-o-poder-das-escolhas/>>; 2013; Acessado em 15 de maio de 2015.

BARTHES, R. **Introdução à análise estrutural da narrativa.** In: **Análise estrutural da narrativa.** Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BRITTOS, V; KALIKOSKE, A. **Os conglomerados e a cultura enlatada.** Observatório da Imprensa, <http://observatoriodaimprensa.com.br/tv-em-questao/_ed698_os_conglomerados_e_a_cultura_enlatada/> 2012; Acessado em 15 de maio de 2015.

FERREIRA, G. **As origens recentes : os meios de comunicação pelo viés do paradigma da sociedade de massa** In HOHLFELDT, A; MARTINO, L; FRANÇA, V (Org). **Teorias da Comunicação – conceitos, escolas e tendências.** 1ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes. 2001

GERBASE, C. 2014. **A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV.** *Significação*, v 41, p. 37-56.

MARTIN, B. **Homens Difíceis.** 1ª Edição. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

MARTIN, B In NOGUEIRA, R. **E se este for um fim de uma era na tv?** 2013. <<http://www.publico.pt/temas/jornal/e-se-este-for-o-fim-de-uma-era-na-tv-27074709>> Acessado em 15 de maio de 2015.



RUBIM, A. A. C; COLLING, L. 2004. **Mídia e eleições presidenciais no Brasil pós-ditadura**. *Comunicação e Política*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 169-189.

RÜDIGER, F. **A escola de Frankfurt**. In HOHLFELDT, A; MARTINO, L; FRANÇA, V (Org). **Teorias da Comunicação – conceitos, escolas e tentências**. 1ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes. 2001

SILVA, J. **O pensamento contemporâneo francês sobre a comunicação**. In HOHLFELDT, A; MARTINO, L; FRANÇA, V (Org). **Teorias da Comunicação – conceitos, escolas e tentências**. 1ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes. 2001

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. 5ª edição. Lisboa: Presença, 1999.