



## **Não é TV, é HBO: a série *The Wire* e a redefinição do conceito de televisão**<sup>12</sup>

Stephanie Soares FERREIRA<sup>3</sup>  
Universidade Federal do Tocantins, Palmas, TO

### **RESUMO**

Historicamente, a televisão foi associada a *low-culture*, o que contribuiu para sua deslegitimação. Este artigo procurou demonstrar, através da análise da primeira temporada da série *The Wire* (HBO, 2002-2008) e do levantamento de bibliografia especializada sobre o tema, como a HBO e *The Wire* contribuíram para a legitimação desse meio. Seu modelo econômico distinto e os conceitos de “televisão de qualidade” e de *para-television* são a chave para compreender este fenômeno. Concluiu-se que *The Wire*, apesar de ser uma série policial, um dos gêneros mais básicos da televisão, difere-se deste por abordar questões não usuais, através da “complexidade narrativa”. Por fim, nota-se que na “pós era da rede”, a televisão norte-americana vive um momento marcado pelo que se chama de “televisão de qualidade”, o que, em última instância, vêm contribuindo para a legitimação do meio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Televisão; complexidade narrativa; HBO; *The Wire*;

Se por um lado a televisão, segundo Lotz (2007, p.03, tradução nossa), sempre foi concebida como uma espécie de "janela para o mundo" ou "coração cultural", que, ao longo de décadas, reuniu a família e a nação ao contar histórias, triunfos e tragédias, oferecendo “vislumbres de um mundo fora da nossa experiência diária”. Por outro, desde seu início, a televisão foi considerada como um meio que não requeria reflexão e pensamento crítico dos telespectadores, o que contribuiu, ao longo de sua história, para a sua deslegitimação (NEWMAN; LEVINE, 2012, p.56).

Newman e Levine (2012, p.56) explicam que historicamente a televisão recebeu nomes como *boob tube* e *idiot box*, sugerindo que assistir TV tornaria as pessoas estúpidas. Estas associações da televisão com a chamada *low culture* é também uma das questões levantada pelos estudiosos da Escola de Frankfurt. Adorno e Horkheimer (2009) afirmam que a indústria cultural desencorajaria o pensamento crítico, social e político entre o público.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 5 – Rádio, TV e Internet do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte realizado de 01 a 03 de maio de 2014.

<sup>2</sup> Este artigo foi desenvolvido como trabalho final da disciplina *Critical Media Studies*, cursada em 2013 na University of Alberta, Canadá, onde a autora esteve em intercâmbio pelo Ciências sem Fronteiras, com o apoio da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

<sup>3</sup> Graduanda do Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal do Tocantins, email: [ferreira.stephanie@uft.edu.br](mailto:ferreira.stephanie@uft.edu.br).



Essas concepções sobre a televisão foram pensadas durante a “era da rede” (no original, *network era*), iniciada aproximadamente em meados da década de 1950 e que durou até a década de 1980 (LOTZ, 2007, p.07). Contudo, a partir dos anos 1980, a indústria de televisão nos EUA começou, gradativamente, a “reinventar suas práticas industriais para competir na era digital, rompendo com as normas habituais de aquisição de programas, financiamento e suporte publicitário que estavam em vigor” (LOTZ, 2007, p.03). Esta, segundo a mesma autora, foi uma era de transição, denominada por ela de “transição multi-canal” (no original, *multi-channel transition*), que durou até os anos 2000. “Durante estes anos”, afirma Lotz (2007, p.07, tradução nossa), “vários avanços mudaram nossa forma de experienciar a televisão”.

A televisão como conhecíamos, entendida como um meio de massa capaz de atingir um público amplo e heterogêneo e falar para a cultura como um todo – não é mais a norma nos Estados Unidos (LOTZ, 2007, p.02, tradução nossa)

Esta “era de transição multi-canal” deu lugar ao que Amanda Lotz (2007) denominou de “pós era da rede” (no original, *post-network era*), que rompe com a forma tradicional de assistir televisão. As novas condições de produção que vêm sendo estabelecidas na “pós era da rede” incluem:

(...) tecnologias emergentes que permitem um controle muito maior sobre *quando* e *onde* os espectadores assistem a programação e várias opções de financiamento para as produções televisivas, o que desenvolve e expande a gama de programação comercialmente viável (LOTZ, 2007, p.16, tradução nossa).

Dentro deste novo contexto da televisão americana, surgiu a série da HBO *The Wire* (2002-2008), que, como este trabalho irá demonstrar, através da análise de sua primeira temporada<sup>4</sup>, trabalha dentro do que se costumou chamar de “televisão de qualidade”.

*The Wire*, conforme afirma Mittell (2010), surgiu na chamada “pós era da rede” da televisão norte-americana (conceito de Lotz, 2007), na qual se testemunha a mudança de um modelo baseado em um mercado fechado, dominado por um pequeno número de redes nacionais (ABC, CBS, NBC), para um modelo fragmentado, que inclui mais redes, mais canais, diversidade de programação, fragmentação da audiência e mudanças

---

<sup>4</sup> A primeira temporada de *The Wire* foi exibida nos Estados Unidos de 2 de junho à 8 de setembro de 2002, com 13 episódios. A série possui cinco temporadas, sendo que a última foi exibida em 2008.



nos padrões de patrocínio. À luz desse contexto, é importante salientar que *The Wire* é uma série criada pela HBO.

A Home Box Office - HBO é um canal por assinatura *premium*<sup>5</sup>, baseado em um modelo econômico diferente da maioria dos outros canais. Seu foco não é atrair anunciantes, uma vez que não há intervalos comerciais durante a transmissão dos programas. Ao contrário, o foco da HBO é a captação de assinantes. O pesquisador Jason Mittell em seu artigo *The Wire in the context of American television*, explica que o canal HBO:

(...) não procura atingir picos de audiências para vender espaços aos anunciantes, ao contrário, procura desenvolver uma programação que seja suficientemente desejável para convencer o telespectador a pagar \$10-15 dólares a mais por mês para obter o serviço da HBO (MITTELL, 2010, p.01, tradução nossa).

Este modelo da HBO é central na “pós era da rede”, na qual há uma reconfiguração da audiência: o foco deixa de ser a audiência de massa e passa ser a audiência de nicho. “No contexto atual da televisão nos EUA, dificilmente sua audiência poderia ser categorizada como uma audiência de massa; em vez disso, é mais precisamente entendida como um conjunto de nichos de audiências” (LOTZ, 2007, p.05, tradução nossa).

Como consequência desse modelo particular, a HBO é um espaço para programação inovadora e diferenciada, de modo que justifique o pagamento da taxa de assinatura extra, como explica Avi Santo:

(...) a HBO comercializou-se como um canal distinto do resto do panorama televisivo, supostamente oferecendo acesso exclusivo à programação "qualidade", livre dos apelos do mercado de massa encontrados na televisão comercial (SANTO, 2008, p.37, tradução nossa).

De acordo com Levine e Newman (2012, p.30, tradução nossa), em meados da década de 1990, os canais da TV por assinatura passaram a adotar essa tática promocional de diferenciação da televisão aberta, para atrair a chamada "audiência de qualidade".

---

<sup>5</sup> Canais *premiums* são aqueles que, mediante ao pagamento de uma taxa extra, o assinante pode adicionar ao pacote básico da TV por assinatura.



Esta estratégia promocional pode ser muito bem exemplificada no slogan adotado pela HBO na década de 1990: "Não é TV, é HBO". Usando este slogan, a HBO se promoveu como distinta do restante da 'televisão' e de sua histórica reputação de *low culture* (idem). Assim, a HBO se colocou na linha de frente da luta pela legitimação deste meio.

Ao se definir como "não sendo televisão" (Não é TV, é HBO), a HBO assume que "qualidade" não é comum à televisão e que, por isto, ela é um canal tão "exclusivo". À luz dessas considerações, uma questão se coloca: O que é a HBO afinal?

A resposta, segundo Avi Santo (2008), é que a HBO não é "TV" no sentido tradicional, embora também não possa ser considerada como não sendo "TV" (como o próprio slogan sugere: "Não é TV, é HBO"). Por outro lado, como argumenta Santo (2008, p.20, tradução nossa), a HBO deve ser considerada como *para-television*<sup>6</sup>, isto é, consiste na dependência proposital de "imitar e aprimorar as existentes e reconhecíveis formas de TV".

Além disso, o sistema econômico da HBO, de acordo com Newman e Levine (2012, p. 32), molda sua posição cultural e a sua programação. Sobre a cultura da produção da HBO, Santo afirma que

A cultura única de produção da HBO tem contribuído para uma série de programações e estratégias de marketing que posicionam o canal (e seus assinantes) em uma complexa relação que frequentemente contradiz o restante do universo televisivo (SANTO, 2008, p.19, tradução nossa).

E foi neste contexto da "pós era da rede" da televisão norte-americana e dentro da cultura específica da HBO, que surgiu *The Wire*. Em 1989, o jornalista de Baltimore, David Simon utilizou-se do método etnográfico para escrever o livro que deu origem a série: *Homicide: A Year on the Killing Streets*, publicado em 1991. Para escrevê-lo, Simon passou um ano como estagiário da polícia de Baltimore, na unidade de homicídios. Em artigo publicado no jornal britânico *The Guardian*, o colunista Chris Petit fala sobre a estadia de Simon dentro da polícia:

o porquê concordaram com essa intrusão sem precedentes é um mistério. De acordo com Terry McLarney, do departamento de polícia

---

<sup>6</sup> No original, Santo (2008, p.20) afirma que: "HBO is neither television in the traditional sense, nor "not television", but (...) the production of *para-television* which purposely relies on mimicking and tweaking existing and recognizable TV forms".



de Baltimore, deixar Simon (na unidade de Homicídios) foi decisão de uma "equipe de comando confusa" (PETIT, 2008, tradução nossa).

Baseado na etnografia de Simon, a série *The Wire*, ao longo de suas cinco temporadas, praticamente "(...) cobriu todos os aspectos da cidade de Baltimore, desde a educação, a imprensa, a economia das drogas e a burocracia policial, até brigas internas e a corrupção na prefeitura" (PETIT, 2008, tradução nossa).

Assim que a HBO lançou a primeira temporada de *The Wire*, em 2002, a série "logo se tornou assunto de publicações intelectuais, e ganhou a atenção de pessoas que normalmente só escreveriam sobre televisão se estivessem mortas" (idem).

*The Wire* é baseada em um dos gêneros mais básicos da televisão, a série policial (*cop-show*). E mesmo sendo um programa policial, se difere muito das demais deste gênero. Essa aproximação/diferenciação vai de encontro com o que Avi Santo (2008) chamou de *para-television*. Se, por um lado, *The Wire*, sendo uma série policial "imita as existentes e reconhecíveis formas de TV", por outro, a série aprimora e muito, este gênero televisivo.

A série retrata o trabalho da polícia de uma forma realista e multifacetada. Nas palavras de seu criador, David Simon (2001, tradução nossa): "O trabalho da polícia é, por vezes, marginal ou incompetente. Os criminosos não são nem estúpidos, nem estereotipados". E esta é uma abordagem distinta daquelas comuns às séries policiais, em que os policiais são os "mocinhos" e os criminosos são os "maus". Assim, *The Wire* rompe com esta velha dicotomia, mostrando o quão complexa é, não apenas a relação entre a polícia e os chamados "criminosos", mas também entre eles e as outras instituições da sociedade.

*The Wire* também oferece um bom exemplo de complexidade narrativa. Sobre este termo, Sean Fuller (2013), em sua tese intitulada "*Quality TV*": *The reinvention of U.S. television*, explica que desde a década de 1990 está em voga os EUA a ascensão e a proeminência de uma nova forma de televisão, chamada "de qualidade". Ele afirma que o conceito de televisão de qualidade:

(...) gira em torno de reivindicações para superar e subverter as expectativas de existentes formatos e gêneros da televisão e, ao mesmo tempo, usá-los para atrair o público. Este é notoriamente exemplificado pelo slogan dos anos 1990 da HBO: "Não é TV. É HBO" (FULLER, 2013, p.03).



Segundo Fuller (2013), ao nível do texto, a “televisão de qualidade” distingue-se, dentre outros fatores, pela complexidade narrativa. Na mesma linha, Mittel (2006, p.29, tradução nossa) afirma que a complexidade narrativa, refere-se à emergência de um novo modo de narrativa televisiva, “distinta pelo uso da complexidade como uma alternativa às formas convencionais, episódica ou seriada, que tipificaram grande parte da televisão americana desde seu surgimento”.

Neste novo padrão de complexidade narrativa, os significados das histórias continuam abertos ao longo dos episódios e das temporadas, não sendo possível ao espectador assistir apenas a um único episódio e entender suas complexidades.

E é através desta narrativa complexa e contínua que *The Wire*, gradualmente, mapea as dinâmicas dos diversos indivíduos e grupos sociais que compõem seu enredo e que se desdobram ao longo dos episódios e temporadas.

O trabalho policial em *The Wire*, por exemplo, é um processo de conexão de eventos em longo prazo, e que não pode ser compreendido apenas em um único episódio, tal como acontece, por exemplo, na série *CSI: Crime Scene Investigation* (CBS, 2000-atual), em que a investigação é solucionada em um único episódio. Isto novamente difere *The Wire* de outras séries policiais, que geralmente se baseiam na mera simplificação do trabalho de investigação policial.

Na primeira temporada de *The Wire*, por exemplo, o caso Barksdale incorpora muitos outros casos anteriores (crimes passados) que vão se interconectando através dos episódios e se estendem até a próxima série. Mittell (2006, p.31, tradução nossa) afirma que esta complexidade narrativa dá aos autores amplas possibilidades de criatividade, tais como "estender a profundidade dos personagens e trabalhar um enredo contínuo com variações episódicas".

Também é possível acrescentar que a narrativa complexa traz possibilidades mais diversificadas de tratar os vários mundos que compõem uma história, conforme acontece em *The Wire*. Segundo Mittell (2006, p. 34, tradução nossa), a análise multifacetada do sistema social e dos personagens encontrada em *The Wire* é apenas possível dentro desta narrativa "complexa", que cria "histórias entrelaçadas, que muitas vezes se colidem e se coincidem".

A primeira temporada de *The Wire* não apenas aborda as complexidades do trabalho de investigação policial, mas também a complexidade do comércio de drogas. Dizendo de forma concisa, estes dois ‘mundos’ da trama seguem regras, dentro de uma estrutura hierárquica, e trabalham para alcançar objetivos específicos. A polícia busca



minimizar o tempo de resolução de casos e maximizar as estatísticas de casos resolvidos, e os ‘traficantes’ tentam minimizar os custos e maximizar os lucros da venda de drogas. Mas ambas lógicas, que se encontram diversas vezes ao longo do enredo, obedecem às regras de cada “jogo”, que, por vezes, são semelhantes a ambos os lados.

No primeiro episódio<sup>7</sup>, por exemplo, logo após Dee, um dos integrantes do grupo Braksdale, ser absolvido no tribunal e voltar para o trabalho no tráfico, ele é rebaixado para outra posição de trabalho. Ao invés de continuar comandando as Torres, ele é ‘remanejado’ para a baixada. A série deixa claro que isto acontece porque Dee fez algo inaceitável para a "lógica do jogo": cometeu um assassinato desnecessário.

Do outro lado da trama, o mesmo acontece com detetive McNulty, que insistentemente continua a investigar ‘fatos’ que seus superiores não permitem. No último episódio<sup>8</sup> da primeira temporada, McNulty, da mesma forma como Dee, é rebaixado para outro trabalho: deixa a Divisão de Homicídios e é ‘realocado’ na polícia marítima.

Além da complexidade narrativa, *The Wire* retrata o sistema social de uma forma mais realista do que em outros gêneros televisivos: burocrático, com regras internas, hierarquias e, principalmente, com muitos defeitos e falhas. Este é outro aspecto da televisão de qualidade, “um esforço constante para superar e subverter as expectativas de formatos de televisão existentes” (FULLER, 2013, p.03, tradução nossa).

A tecnologia, na primeira temporada de *The Wire*, é um bom exemplo. A série aborda a realidade tecnológica de muitas instituições públicas, tais como a polícia. No terceiro episódio<sup>9</sup>, por exemplo, o detetive McNulty pretende resolver o caso Barksdale instalando uma escuta nos *paggers* utilizados pelo grupo de suspeitos. Mas o caminho a ser percorrido até se conseguir uma escuta, não é simples. Diferindo de séries como *CSI*, na qual todas as tecnologias estão disponíveis para os peritos resolverem os casos, a polícia em *The Wire*, precisa provar ao Judiciário (com base numa investigação preliminar), que a escuta é realmente necessária para a resolução do caso e aguardar todos os trâmites até conseguir a instalação da tecnologia.

---

<sup>7</sup> Simon, D.; Burns, E. (Autores) & Johnson, C. (Diretor). (2002). *The Target* [Episódio de série de televisão]. In: HBO (Produtora), *The Wire*. New York: HBO.

<sup>8</sup> Simon, D.; Burns, E. (Autores) & Van Patten, T. (Diretor). (2002). *Sentencing* [Episódio de série de televisão]. In: HBO (Produtora), *The Wire*. New York: HBO.

<sup>9</sup> Simon, D.; Burns, E. (Autores) & Medak, P. (Diretor). (2002). *The Buys* [Episódio de série de televisão]. In: HBO (Produtora), *The Wire*. New York: HBO.



Dessa forma, *The Wire* aborda questões dos “bastidores” da investigação policial, ressaltando a interdependência entre as instituições, abordagem incomum a outras séries policiais da televisão onde a tecnologia - que é espetacular e acessível - em última instância, define os resultados da narrativa (a exemplo, de *CSI*).

Outra questão abordada de forma não usual em *The Wire* é a hierarquia. No oitavo episódio<sup>10</sup>, por exemplo, a polícia, seguindo as instruções da escuta, flagra um motorista recebendo 20 mil dólares de um dos traficantes, Little Man. O motorista pego em flagrante é, na verdade, motorista de um senador. Apesar de o dinheiro recebido ser proveniente do tráfico de drogas, o chefe da investigação, Daniels, é obrigado por seu superior, Burrell, a devolvê-lo ao motorista e encerrar o caso como uma abordagem não justificada.

Burrell (chefe da Homicídios) também pede a Daniels (chefe da investigação) para manter o caso Barksdale restrito aos traficantes de drogas. Isso significa que - se o tráfico está além da esfera dos traficantes e viciados, chegando, por exemplo, aos políticos - a polícia deve ignorar. Ainda no mesmo episódio, Daniels diz à esposa:

(...) esse é o tipo de coisa que todo mundo sabe e ninguém diz. Você segue as drogas, você tem um caso de drogas. Você começa a seguir o dinheiro, você não sabe para onde está indo. É por isso que eles não querem escutas telefônicas ou qualquer coisa que não possam controlar. Porque uma vez que a fita começa a rolar, quem sabe o que vai ser dito? (THE WIRE, HBO, 1ª temp., Ep.8, *Lessons*)

O mesmo raciocínio é apresentado no nono episódio<sup>11</sup> pelo detetive Lester Freman: "Você segue drogas ... você pega os viciados e traficantes. Mas se você começa a seguir o dinheiro ... você não sabe onde diabos ele vai levá-lo". É também no mesmo, que o detetive Lester Freman prova ao chefe da investigação, Daniels, que as empresas de fachada de Avon Barksdale (o investigado) fazem contribuições legais para as campanhas de políticos da cidade. Apesar dessas evidências, a polícia é impedida, por ordens superiores, de prosseguir com a investigação.

Para subverter as expectativas de formatos de televisão existentes, *The Wire*, utiliza-se de dispositivos derivados da narrativa do cinema, tais como "a abrupta

---

<sup>10</sup> Simon, D.; Burns, E. (Autores) & Muzio, G. (Diretora). (2002). *Lessons* [Episódio de série de televisão]. In: HBO (Produtora), *The Wire*. New York: HBO.

<sup>11</sup> Simon, D.; Burns, E. (Autores) & Mančevski, M. (Diretora). (2002). *Game Day* [Episódio de série de televisão]. In: HBO (Produtora), *The Wire*. New York: HBO.



convergência de diferentes enredos" e "o momento de revelação", "onde a introdução de uma nova peça de informações no final, muda completamente o significado de tudo o que vimos até aquele ponto" (LAVIK, 2010, p. 02, tradução nossa).

Pode-se dizer que em *The Wire* há duas tramas principais acontecendo: o comércio de drogas, comandado pelo grupo Barksdale, e o trabalho da polícia; dentro destas duas tramas temos uma variedade de sub-enredos entre os personagens, que se entrelaçam ao longo dos episódios.

Na última cena do primeiro episódio<sup>12</sup> da primeira temporada, por exemplo, o detetive Bunk chega à cena de um homicídio e um dos traficantes, Dee, está entre a multidão. Quando Bunk vira o corpo do assassinado para cima e é possível ver o rosto do homem morto, temos um *jump-cut* para uma cena no tribunal do Júri, onde o mesmo homem assassinado aparece como testemunha, identificando Dee como assassino de outro crime. Este *flashbak*, no final do primeiro episódio, muda completamente o significado do episódio inteiro, ao mesmo em tempo que converge enredos diferentes.

Desta maneira, dificilmente os telespectadores de *The Wire* poderiam assistir um único episódio da série e compreender as complexidades da narrativa e da estrutura social apresentadas em *The Wire*. Esse telespectador da "TV de qualidade", conforme afirma Fuller (2013), "é denominado por, e não apesar de, seu status de público de nicho".

Apesar de *The Wire* ser notadamente considerada um exemplo de "televisão de qualidade" na chamada "pós era da rede", e também ser considerada "a melhor, a mais complexa, ou a mais inovadora" série de TV dos anos 2000 (LAVIK, 2010, p.02, tradução nossa), ela não é a única série com estas características e nem a HBO o único canal a desenvolver programas chamados "de qualidade".

Na televisão contemporânea, na "pós era da rede", outros canais vêm buscando alcançar a aclamação cultural recebida pelas séries da HBO. Newman & Levine (2012, p.32, tradução nossa) explicam que

os canais de transmissão aberta e os canais básicos da TV por assinatura têm cada vez mais se apropriado das estratégias da HBO, posicionando seus próprios programas como similarmente "complexos" e "cinematográficos". (NEWMAN; LEVINE, 2012, p.32, tradução nossa)

---

<sup>12</sup> Simon, D.; Burns, E. (Autores) & Johnson, C. (Diretor). (2002). *The Target* [Episódio de série de televisão]. In: HBO (Produtora), *The Wire*. New York: HBO



Segundo eles, *The Shield* (FX, 2002), por exemplo, uma série que se distingue das demais da programação aberta, no discurso industrial e crítico, provou que é possível que um programa de "qualidade" exista em espaços apoiados por anunciantes, e não apenas no “mundo exclusivo dos canais *premiums* da TV por assinatura” (NEWMAN; LEVINE, 2012, p.33, tradução nossa).

Após 2002, conforme afirmam Newman & Levine (2012), outros canais básicos da TV por assinatura começaram a orientar sua produção em um persistente esforço para diferenciar-se da televisão aberta e assemelham-se com a chamada televisão “de qualidade”, tais como *Battlestar Galactica* (Sci-Fi Channel, 2004-2009), *Mad Men* (AMC, 2007-atual) e *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) e *The Walking Dead* (AMC, 2003-atual).

Além disso, não apenas os canais da TV por assinatura passaram a pleitear o status de legitimação através da produção de séries de "qualidade". De acordo com Newman & Levine (2012), a televisão aberta, em parte, também tem tentado desenvolver séries com este status. O melhor exemplo, segundo eles, é *Lost* da ABC (2004-2010).

Neste contexto da “pós era da rede” da televisão norte-americana (LOTZ, 2007; MITTELL, 2010), marcada por um modelo fragmentado e no qual os canais de diferentes ambientes da televisão (por assinatura e aberta) estão desenvolvendo programações de "qualidade" (em diferentes graus), Newman e Levine (2012, p. 36) supõem que uma provável nova “Era de Ouro<sup>13</sup>” da televisão esteja em curso. Na qual se testemunha o surgimento da "televisão de qualidade" em diferentes ambientes deste meio, conforme demonstrado acima.

Contudo, eles destacam que esta nova "Era de Ouro", de complexidade e qualidade na programação, não abarca toda a televisão, uma vez que “certos tipos de programas estão excluídos desta designação” (NEWMAN; LEVINE, 2012, p. 36).

### **Considerações Finais**

À luz das considerações aqui apresentadas, este trabalho procurou demonstrar como, na “pós era da rede”, as antigas concepções sobre a televisão estão sendo reconfiguradas através do que se chama de “televisão de qualidade”, exemplificada, neste artigo, pela análise da primeira temporada da série da HBO, *The Wire*.

---

<sup>13</sup> É considerado como a Era de Ouro da Televisão o período de sua constituição como meio, na década de 1950.



O olhar sobre alguns aspectos do modelo produtivo da HBO e sobre os episódios da primeira temporada da série vão de encontro ao conceito de *para-television* elaborado por Avi Santo (2008), isto é, indicam que a HBO incide sobre as existentes e reconhecíveis formas de TV, porém, aprimorando-as.

E é exatamente isso que faz *The Wire*. Apesar de basear-se em um dos gêneros mais básicos da televisão, a série policial (*cop-show*), *The Wire* difere, e muito, das demais deste gênero. Através da complexidade narrativa característica da “televisão de qualidade”, *The Wire* mostra a investigação policial como um trabalho de conexões de eventos em longo prazo, retrata o sistema social de uma forma realista, enfatizando a burocracia, a hierarquia e, principalmente, seus defeitos e falhas.

Assim, o telespectador de *The Wire* é o típico telespectador da “televisão de qualidade”, denominado por, e não apesar de, seu status de público de nicho. Além de pagar uma quantia extra para ter acesso “a qualidade” exclusiva da HBO, ele ainda precisa ter o capital cultural para compreender as complexidades da série. Dessa forma, a HBO, com *The Wire*, atrai o público de nicho, ao mesmo tempo em que subverte as expectativas do gênero policial da televisão.

Por fim, notamos que na “pós era da rede”, a televisão norte-americana vive um momento de esforços constantes para se legitimar como “televisão de qualidade”, o que inclui a série objeto de estudo, mas não somente ela, conforme demonstramos. De modo que o ambiente televisivo norte-americano, de um modo geral, embora não por completo, passa por um momento de mudanças em direção à sua legitimação como meio, subvertendo as antigas noções da televisão da “era da rede”.



## REFERÊNCIAS

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. In: DURHAM, M. G.; KELLNER, D. M. (Org.). **Media and cultural studies: Keywords**. 2. ed. Malden, US: Blackwell, 2009, p. 42-72.

FULLER, S. **“Quality TV”: The reinvention of U.S. television**. 2013. 59 p. Honours Theses. (Department of Gender and Cultural Studies) – University of Sydney (Australia), Sydney, 2013. Disponível em: <  
[http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/9556/1/fuller%2cs\\_thesis\\_2013.pdf](http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/9556/1/fuller%2cs_thesis_2013.pdf) >. Acesso em: 16 mar. 2014.

LAVIK, E. Foward to the past: The strange case of The Wire. In: GRIPSRUD, J. **Relocating Television: Television in the Digital Context**, Abingdon, UK: Routledge, 2010, p.76-86

LOTZ, A. D. **The Television Will be Revolutionized**. 1ª ed. New York: New York University Press, 2007. 321 p.

MITTELL, J. Narrative complexity in contemporary American television. **The Velvet Light Trap: A critical Journal of Film and Television**, Austin, US, n. 58, Fall 2006. p.29-40

MITTELL, J. The Wire in the context of American television. **Blog Just TV: Random thoughts from media scholar Jason Mittell**, 09 fev. 2010. Disponível em: <  
<http://justtv.wordpress.com/2010/02/09/the-wire-in-the-context-of-american-television/> >. Acesso em: 16 mar. 2014.

NEWMAN, M.; LEVINE, E. Another Golden Age? In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Legitimizing television: Media convergence and cultural status**. London and New York: Routledge, 2012. p.14-37.

PETIT, C. Non-fiction boy. **The Guardian**, 27, dec. 2008. Disponível em: <  
<http://www.theguardian.com/culture/2008/dec/27/tv-drama-david-simon-wire-shield>>. Acesso em: 20 mar.2014.

SANTO, A. Para-television and the discourses of distinction: The culture of production at HBO. In: LEVERETTE, M.; OTT, B. L.; BUCKLEY, C. L. (Org.). **It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era**. New York and Abington: Routledge, 2008. p.19-45.

SIMON, D. Letter to HBO. **The Middlebury Blog Network**, 27, jun. 2001. Disponível em: <  
<http://sites.middlebury.edu/thewire/files/2009/02/simon-letter-to-hbo.pdf>>. Acesso em: 16 mar.2014.

SIMON, D. (Produtor). **The Wire**, 1ª temporada [Série de televisão]. New York: HBO, 2002.