

O Novo Oeste Americano: As Reconfigurações do *Western* a Partir do Seriado Televisivo *Breaking Bad*

João Eduardo Silva de Araújo

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, no qual integra o Grupo de Pesquisa em Análise de Teleficção (a-tevê). Membro da rede de pesquisadores Orbitel-Brasil, núcleo brasileiro do Observatório Iberoamericano de Ficção Televisiva. Atualmente, com bolsa CNPq, investiga o mundo construído no seriado *Breaking Bad*.
E-mail: jesilvaraujo@gmail.com.

Resumo: Este trabalho procura identificar, a partir de uma leitura diacrônica do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero, como o *western* enquanto gênero ficcional é reconfigurado no seriado televisivo *Breaking Bad*. O objetivo é discernir de que modo a matriz cultural do *western* é articulada na série, e como ela reconfigura tal matriz, ampliando o horizonte de expectativas para o gênero. Inicialmente, contudo, o artigo procede a uma breve revisão do pensamento sobre gêneros, que é finalizada com um exame de como os Estudos Culturais se aproximam deste problema. A partir daí, decorre a análise mais específica que esta investigação propõe.

Palavras-chave: gêneros ficcionais; western; ficção seriada televisiva; *Breaking Bad*.

Abstract: This work seeks to identify, through a diachronic reading of the mediation's map by Jesús Martín-Barbero, how the Western as a fictional genre is reconfigured in the television show *Breaking Bad*. Its objective is to discern in which way the cultural matrix of the western is articulated in the show, and how it reconfigures such matrix, amplifying the horizon of expectations for the genre. Initially, however, this paper proceeds a brief review of the reflections on genres, and then it is finalized with an examination of how Cultural Studies approach this issue. From that, we conduct a more specific analysis, which this investigation proposes.

Keywords: fictional genres; Western; television serialized fiction; *Breaking Bad*.

Introdução

Dos romances de Fenimore Cooper ao mais recente filme de Tarantino, o *western* é inegavelmente um dos gêneros de maior proeminência na cultura popular massiva estadunidense. Na televisão, ele se destaca como uma das matrizes ficcionais mais recorrentes, e já faz mais de 60 anos desde que personagens vindos do rádio e do cinema, como Hopalong Cassidy e o Cavaleiro Solitário (*The Lone Ranger*), ganharam suas versões televisivas em 1949¹.

Mas o que, exatamente, identifica o *western*? Os contextos produtivos e de apreciação diversos e os limites e pressões impostos pelos distintos *media* no qual ele se manifesta possuem alguma influência sobre o gênero? Nossa aposta é de que sim, e tal aposta implica compreender os gêneros como mais do que uma compilação de marcas textuais, por mais complexas que tais marcas possam vir a ser.

¹ Antes das estreias dessas séries já havia incursões no gênero, como a realizada pelo *puppet show* infantil *Howdy Doody*, exibido na NBC entre 1947 e 1960, apresentado pelo *cowboy* Buffalo Bob Smith, que migrara do rádio.

Neste artigo, verificamos como o *western* é reconfigurado no seriado televisivo *Breaking Bad*, produzido conjuntamente pela High Bridge Entertainment, a Gran Via Productions e a Sony Pictures Television, e originalmente distribuído pelo canal a cabo AMC, que o exibe aos domingos às 22 horas. O seriado encontra-se no meio da sua quinta e última temporada, e a sua trama desenrola-se sobretudo em uma versão ficcional da cidade de Albuquerque, Novo México. A série acompanha a história de Walter White (Bryan Cranston), um antigo vencedor do prêmio Nobel de química que, após ter sua pesquisa roubada, acaba por se ver ministrando aulas numa escola da cidade.

No piloto, Walter, que nunca havia fumado, descobre-se com câncer de pulmão e uma expectativa de vida de, no máximo, um ano. Ele então procura o seu ex-aluno Jesse Pinkman (Aaron Paul), um traficante de metanfetamina, e resolve usar seus conhecimentos de químico para fabricar o produto e entrar para o comércio de drogas, inicialmente na esperança de não deixar a família desamparada após sua morte. Ao longo da trama, contudo, Walter torna-se progressivamente mais ambicioso e arrogante, enquanto Jesse oferece alívio cômico na maior parte do tempo.

Obstinado em fazer um produto estável e de alta qualidade, o protagonista desenvolve uma fórmula para fabricar metanfetamina cristal com um alto índice de pureza, que por razões químicas possui cor azulada, em contraste ao tradicional branco da droga. Sob o pseudônimo de Heisenberg, ele logo desmantela os negócios de seus concorrentes, envolvendo-se com grandes agentes do tráfico internacional.

Para demonstrarmos como é possível verificar a incorporação do *western* em um seriado como *Breaking Bad*, que não manifesta diversas das convenções do gênero, recorreremos ao mapa das mediações (Figura 1), de Jesús Martín-Barbero (2006). Consideramos o mapa um instrumento adequado para nortear a análise proposta entendendo, conforme Gomes (2011), que o gênero pode ser localizado no seu centro, por razões que desenvolvemos posteriormente.

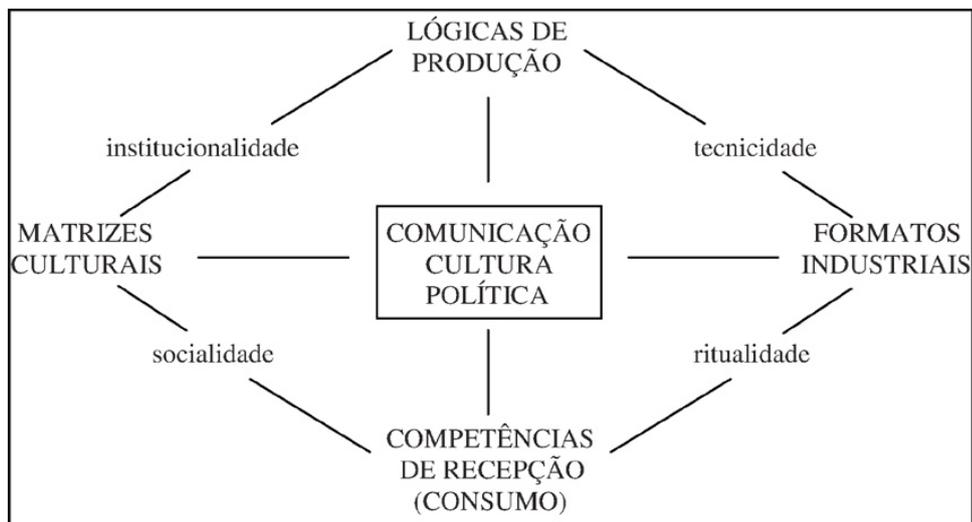


Figura 1: Mapa das mediações conforme em Martín-Barbero (2006: 16).

O diagrama é orientado em dois eixos: um diacrônico, que guia esta investigação e vai de matrizes culturais históricas a formatos industriais contemporâneos; e um sincrônico, que vai de lógicas produtivas a competências de recepção. Nele, as lógicas de produção são entendidas como os nexos que guiam o comportamento das empresas, seja na sua busca por lucros, fortalecimento da identidade da marca ou reconhecimento nos campos específicos. Os formatos industriais são os produtos em si, e *Breaking Bad* é o que aqui analisamos. As competências de recepção, por sua vez, dizem respeito ao relacionamento do público com os *media*, suas práticas de consumo e seus repertórios.

Como estamos falando em gêneros ficcionais, para compreender as matrizes torna-se útil a noção de território de ficcionalidade, que Borelli busca em Calvino:

Os territórios de ficcionalidade são compreendidos não apenas como modelos literários, mas como matrizes, fatos culturais presentes em inúmeras manifestações da cultura popular de massa; são fluidos, dinâmicos, entrelaçam-se e encontram-se em permanente processo de redefinição e hibridização; ou seja, uma mesma narrativa pode conter traços de variadas matrizes: o melodrama, que se mistura à comicidade e esta, por sua vez, que dialoga com a narrativa fantástica, e assim sucessivamente (BORELLI, 2001: 35).

Tanto diacrônica quanto sincronicamente, quatro mediações orientam o mapa: 1) as institucionalidades, que põem em diálogo matrizes culturais e lógicas de produção e dizem respeito às regulamentações do Estado, às diretrizes das empresas e às dos setores da sociedade civil com poder para criar códigos específicos; 2) a socialidade, que articula as matrizes com as competências de recepção e trata do modo como tais matrizes são partilhadas pelos sujeitos; 3) a tecnicidade, que medeia as relações entre as lógicas produtivas e os formatos industriais e é menos relacionada às tecnologias do que a uma *techne* no sentido clássico, posto concernir também à articulação dos recursos expressivos em uma obra e 4) a ritualidade, que vincula os formatos à sua recepção e é relativa aos rituais e hábitos de consumo da audiência.

Conforme Cardoso Filho (2012), consideramos também profícua a investigação de questões de estética a partir do mapa. Embora o autor foque na temática da experiência, ele permite antever que o diagrama de Martín-Barbero se mostra rico para observar aproximações entre abordagens culturalistas e estéticas. Essa é uma necessidade que já foi observada por Freire Filho (2010), e nos parece convergir com preocupações que pesquisadores brasileiros vêm demonstrando em relação ao entendimento de como a dimensão da estética não se confina ao âmbito das Belas Artes, mas penetra o cotidiano (BRAGA, 2010).

Antes da análise, contudo, procedemos a uma revisão do pensamento sobre os gêneros, necessária para explicar a opção por um enfoque culturalista. Com efeito, o alcance de um sumário de poucas páginas sobre uma contenda de mais de vinte e cinco séculos é certamente limitado, mas apenas esperamos dar o pano de fundo necessário para a discussão posterior sobre como *Breaking Bad* reconfigura o *western*.

A longa discussão sobre os gêneros

O mais antigo tratado sobre um gênero ficcional ao qual temos acesso ainda hoje é a *Poética* de Aristóteles, escrita por volta do século IV a.C., quando o drama trágico já era razoavelmente consolidado em Atenas. Na *Poética*, o Estagirista descreve a tragédia segundo seus meios, objetos e modos de imitação, abordando distintos atributos do gênero e apontando em que ele se aproxima ou distancia do épico e da comédia.

O estudo de Aristóteles, a despeito do seu rigor descritivo, tinha o objetivo prático de ensinar aos tragediógrafos como fazer sua arte. Assim, o caráter prescritivo do tratado é manifesto. Deste modo, não obstante a própria tragédia grega comportar uma variedade imensa de obras, a maior parte dos escritos sobre gêneros que se seguiram até o século XVIII tomava corpo em poéticas normativas apresentando regras cada vez mais rigorosas segundo as quais obras deveriam ser compostas e julgadas.

No século XIX, contudo, com a emergência da sociedade industrial e de seus equivalentes filosófico (idealismo) e artístico (romantismo), autores como Moritz, Schiller e Hegel impulsionaram um movimento que levou as estéticas a abandonarem as poéticas e passarem a filosofias da arte de caráter genealógico, preocupadas em pensar as obras como ocorrências localizadas dos seus gêneros (SÜSSEKIND, 2008: 41), numa mirada que dá historicidade à noção. Todavia, é evidente que esta perspectiva traz no seu bojo o problema de que as obras não são consideradas em sua singularidade, mas como ocorrências de uma outra coisa.

Ou seja, a despeito dessa historicização do conceito quase inevitavelmente levar à percepção de que os gêneros se transformam: de que há uma tragédia grega, depois uma latina e mais tarde uma tragédia clássica francesa; mesmo os pós-iluministas vinculados ao marxismo como Adorno, Benjamin e Lukács, que buscam entender como certas obras rompem com seu gênero, ainda pensam a forma histórica tomada um por uma configuração genérica como algo ao qual obras individuais se adequam mais ou menos, e não o gênero como algo que só existe a partir das suas manifestações, algo que só se dá nelas, e que elas sempre modificam (SÜSSEKIND, 2008: 41-42).

É por conta dessa noção engessada, que pensa o gênero como “camisa de força” para as obras, que pós-estruturalistas a exemplo de Derrida e mesmo estruturalistas como Barthes rejeitam este conceito (MACHADO, 2000: 67). Outros estruturalistas, como Todorov (2004: 12), aceitam-no, mas deixam claro que na sua apreciação os gêneros “não correspondem mais às noções legadas pelas teorias literárias do passado”.

Todorov, aliás, sofisticava a discussão ao introduzir uma distinção entre gêneros históricos e teóricos, dividindo os últimos em elementares e complexos. No pensamento dele, gêneros teóricos elementares são categorias de classificação das obras derivadas de uma única matriz organizadora. Assim, por exemplo, o sistema proposto por François Jost (2009), que divide os gêneros televisivos de acordo com a relação que propõem com a realidade, poderia ser considerado elementar. Para Jost, os gêneros nesta mídia dizem respeito à referência ao: 1) mundo “real”, qual em telejornais; 2) ficcional, a exemplo das séries e novelas ou 3) lúdico, como em *game shows* e *reality shows*.

Os gêneros teóricos complexos, por outro lado, seriam aqueles definidos a partir de mais de um parâmetro. As categorias que organizaram a produção hollywoodiana no *studio system* e depois reverberaram na tevê, como o *western*, seriam exemplos de gêneros complexos. Podem supor efeitos, estratégias narrativas típicas, figurinos, modos de filmar etc. Mas também poderiam ser considerados gêneros históricos, posto que trabalham com formas culturais localizadas espaciotemporalmente. Para Todorov (2004: 19-25), aliás, os gêneros históricos são um subconjunto dos teóricos complexos.

Essa acepção estruturalista sem dúvida abre espaço para um pluralismo teórico que justifica discussões (como a proposta por Jost) que encaram os gêneros a partir de sistemas abstratos pouco ancorados nos modos como o público cotidianamente os pensa, mas iluminam aspectos importantes de serem discutidos. Ela falha, porém, em primeiro lugar porque a noção de gênero teórico simples possibilita categorizações *ad absurdum*, permitindo a postulação teórica de gêneros vazios, dos quais nenhuma obra existe². Secundariamente, a noção de gêneros históricos como subconjuntos dos teóricos complexos é uma inversão de termos. Com efeito, parece-nos claro que qualquer teoria dos gêneros é que é elaborada para dar conta de formações históricas.

Ainda nos estudos de linguagem, autores contemporâneos aos estruturalistas, como Szondi e Antônio Cândido, dão um salto em relação às outras correntes

² Esta não é apenas uma conclusão possível, tomada a partir de uma leitura mal-intencionada de Todorov (2004), mas uma declaração explícita do autor, que afirma que “como no sistema de Mendeleiev, [no qual] pode-se descrever as propriedades dos elementos que ainda não foram descobertos, assim também aqui se descreverão as propriedades dos gêneros – e portanto das obras – a aparecer (2004: 19).

aqui apresentadas (SÜSSEKIND, 2000). Esses teóricos pensam os gêneros não como algo de que os textos se aproximam ou se distanciam, mas como formados e constantemente modificados pelas obras, que passam a ser consideradas em sua singularidade, não como exemplos de outra coisa. Os trabalhos desses estudiosos, porém, são confinados ao domínio das belas letras, e a abertura para a cultura popular massiva é uma – dentre as várias que exploramos a seguir – das contribuições dos Estudos Culturais ao tema.

Gênero como categoria cultural

Um dos primeiros aportes culturalistas para a apreensão do fenômeno literário foi *Marxismo e Literatura*, de Raymond Williams, editado em 1971. No livro, Williams lança nova luz sobre a querela em torno dos gêneros. É emblemático que no mesmo ano tenha sido lançado *Six-Gun Mystique*, um estudo de John Cawelti sobre o *western*. As perspectivas de ambos tocam-se em vários pontos e distanciam-se em outros tantos, e a despeito de Cawelti não ser um autor dos Estudos Culturais, suas contribuições localizam-se neste tópico pela possível articulação com as de Williams.

O livro de Cawelti foi lançado depois de uma série de artigos, dentre os quais um dos mais notáveis é *The concept of formula in the study of popular literature* ([1969] 1972). Nele, Cawelti busca elaborar conceitos que se sejam úteis para observar as narrativas populares, arrazoando que até então os estudiosos não haviam feito mais do que aplicar métodos tradicionais a outro *corpus*. A principal dessas noções é a de fórmula, explorada adiante. Por ora, importa mencionar que ele afirma desenvolver estes conceitos não para proferir juízos sobre a qualidade artística das obras, mas para entender como se relacionam com sua cultura (CAWELTI, 1972: 119-120).

Cawelti nota, por exemplo, o fato do *western* ser uma matriz que denuncia pelas próprias convenções sua origem estadunidense no século XIX, enquanto não impressiona saber que as histórias de espião surgem com Graham Greene e Eric Ambler na Grã-Bretanha da Segunda Guerra. “Essas diferenças são claramente culturais e elas refletem as preocupações e as necessidades particulares do tempo no qual elas [essas matrizes] foram criadas e do grupo que as criou” (CAWELTI, 1972: 120, *tradução nossa*).

Aqui, Williams converge com Cawelti. Isso é patente quando ele afirma que

[em] qualquer teoria social adequada, a questão [dos gêneros] é definida pelo reconhecimento de dois fatos: primeiro, a existência de relações sociais e históricas claras entre determinadas formas literárias e as sociedades e períodos nos quais foram originadas ou praticadas; segundo, a existência de continuidades indubitáveis nas formas literárias através e além das sociedades e períodos com os quais têm essas relações (...). O gênero, sob este ângulo, não é um tipo ideal nem uma ordem tradicional nem uma série de regras técnicas. É na combinação prática e variável (...) que o gênero[,] tal como o conhecemos, se transforma num novo tipo de evidência constitutiva (CAWELTI, 1979: 181-184).

Então, quando Gomes (2011) reposiciona o gênero no centro do mapa de Martín-Barbero, não é apenas por ele articular matrizes históricas em formatos atuais e mediar as relações entre produção e recepção, mas também por conta do seu vínculo com poder, cultura e sociedade. Desde aí, facilmente se deriva que gêneros são constructos históricos que só existem através das suas ocorrências singulares, e que estas os modificam. Não à toa, Mittell (2004: 17) fala no gênero como “estabilidade em fluxo”, ecoando a “estabilidade relativa das formas” de Williams (1979: 188).

Em *Marxismo e Literatura*, fica claro ainda que “para tentarmos compreender a escrita como prática histórica no processo material social, temos de ir novamente além da teoria genérica tradicional e examinar toda a questão dos determinantes” (WILLIAMS, 1979: 183). Embora no livro a assertiva se refira a aspectos textuais do gênero, há aí uma semente para pensarmos os determinantes extratextuais que nele operam. E é justamente para ponderá-los que Mittell (2004) resgata a ideia foucaultiana de formação discursiva e pensa os gêneros como um conjunto de discursos que são feitos sobre ele em diversas instâncias – desde aqueles que são proferidos pelas agências regulatórias aos que reverberam nas conversações do público. Esse também é um dos motivos porque Gomes (2011) posiciona o gênero no centro no mapa de Barbero, já que as diversas mediações determinantes para as obras confluem para o centro.

Por fim, Cawelti supera Williams em alguns pontos, nomeadamente na sua atenção ainda que marginal para o conceito de *medium* e na sua argumentação sobre a importância de observar as especificidades da mídia na qual o produto se plasma. Williams, por outro lado, supera Cawelti na distinção que o teórico estadunidense traça entre mito/gênero, fórmula e forma. Cawelti pensa os gêneros conforme a teoria dos mitos de Frye (2000). Assim, tanto o *western* quanto a história de espião, por exemplo, incorporariam a jornada do herói típica do que ele chama de “mito do romance”. Os gêneros, para ele, seriam então universais a-históricos, sempre manifestando-se através de matrizes históricas como o *western* ou a história de espião, a que chama de fórmulas.

Uma fórmula é um sistema convencional para estruturar produtos culturais. Ela pode ser distinguida de forma, que é um sistema inventado de organização. Como a distinção entre convenção e invenção, a distinção entre fórmula e forma pode ser melhor vista como um contínuo entre dois polos; um polo é aquele de uma estrutura de convenções completamente convencional – um episódio de *O Cavaleiro Solitário* ou um dos livros de Tarzan chega perto deste polo; a outra ponta do contínuo é uma estrutura completamente original que ordena invenções – *Finnegan’s Wake* é talvez o melhor exemplo (CAWELTI, 1972: 119, tradução nossa).

Williams (1979) também aborda em seu livro o conceito de forma. Ele diz que a palavra adquiriu dois sentidos principais, o de “uma forma visível ou externa e um impulso modelador e inerente” (1979: 185). Para o culturalista, embora uma noção neoclássica estime o primeiro sentido e uma romântica o segundo, o que deve ser observado é a dialética entre ambos, posto que “as teorias neoclássicas hipostasiam a história, enquanto as românticas a reduzem a um fluxo de momentos” (1979: 186).

O teórico britânico não usa o termo fórmula, e fala ao invés em “formas tradicionais estáveis”. Para ele, ao “ouvir certas disposições tradicionais de palavras; reconhecer e ativar certos ritmos; perceber, com frequência através de temas já compartilhados, certos fluxos e relações básicas (sic) e nesse sentido profundos” (1979: 187), aproximamo-nos de experiências nas quais o impulso do artista na feitura da obra e o corpo que ela toma como resultado se confundem. Quanto àquilo que em um dado momento parece *sui generis*, às formas emergentes que são criadas, para Williams elas também são relacionais – feitas nessa dialética entre um impulso dos artistas e regras reconhecíveis – e nunca inteiramente novas, e ele afirma que “as gerações posteriores não têm dificuldades com uma forma, já então comum, que no passado foi praticamente inacessível e mesmo considerada como carente de forma” (1979: 188).

Nota-se que Williams enuncia uma sofisticada perspectiva estética – ecoando densamente a teoria da formatividade de Pareyson (1998) – para pensar a dinâmica de surgimento e cristalização dos gêneros em formas relativamente estáveis, sem

ignorar o impulso dos artistas e a unicidade das obras. Ele menciona ainda que formas mais duradouras tendem a surgir em momentos pouco conturbados, e que experimentações costumam ocorrer em tempos de insegurança. Os períodos de transição, por sua vez, habitualmente veem nascer formas novas – muitas vezes a princípio pensadas como retomadas de gêneros antigos – que logo se cristalizam em outra coisa (WILLIAMS, 1979: 188). Ele menciona, como exemplo dessa dinâmica de inovação seguida por estabilização relativa, o surgimento da ópera clássica, pensada como uma retomada do teatro coral grego e que logo passou a ter um desenvolvimento interno próprio (WILLIAMS, 1979: 188-189).

É com este olhar que seguimos à análise, sem antes fazer uma digressão sobre as marcas do *western* ou sua genealogia, o que levaria a uma crítica distante da perspectiva exposta, enfatizando a posição de *Breaking Bad* em uma tradição histórica ou formal. Ao invés, tanto aspectos genealógicos quanto textuais são trazidos à tona conforme o exame os convoca. Assim, esperamos que equilibrar em nossa apreciação os pesos relativos da unicidade do seriado e das formas relativamente estáveis do gênero.

A reconfiguração do *western* em *Breaking Bad*

A despeito de sua relativa penetração em outros contextos culturais, como na Itália (*spaghetti western*) e França (*bagetti western*), o *western* é tido por muitos como a matriz ficcional estadunidense por excelência. Sua intimidade com a cultura do país é tanta que, de Theodore Roosevelt antes da Primeira Guerra a Reagan e os Bush em contextos mais recentes, diversos presidentes norte-americanos já foram comparados, por seus modos de governar, aos *cowboys* primeiro da literatura e então do cinema (O'CONNOR; ROLLINS, 2005).

O'Connor e Rollins (2005) observam como o mito da abundância de fronteiras naturais foi, por exemplo, determinante para moldar a identidade nacional estadunidense. Os autores argumentam que isso é marcado mesmo no olhar de estrangeiros, a exemplo do que se nota em *Da Democracia na América*, do francês Alexis de Tocqueville. De fato, as histórias de faroeste parecem muitas vezes o epítome da ideia de uma missão civilizadora que o imaginário anglo-americano parece herdar do britânico; e o arrebatamento por amplas paisagens naturais é franco na cultura visual do país, das pinturas de Albert Bierstadt às fotografias de Ansel Adams.

Talvez justamente por essa conexão íntima com a cultura estadunidense, a maior parte das reconfigurações históricas na matriz do *western* em sua vertente hollywoodiana parece refletir preocupações de época no contexto anglo-americano (O'CONNOR; ROLLINS, 2005). Assim, nota-se o surgimento de questões étnicas pós-Segunda Guerra e de um grande relativismo moral dos personagens no auge da Guerra Fria. Na televisão, essas mudanças foram um pouco mais lentas, e *Deadwood*, estreada em 2004 na HBO, marca um salto gigantesco na abordagem moral e temática que o meio vinha dando ao gênero (MARILL, 2011: 99).

Em outros termos, porém, como a mixagem formal, as transformações foram mais rápidas. Uma das hibridizações mais clássicas nesse sentido é o *Weird West* (mistura de *western* e horror), que mesmo *Bonanza* chegou a trazer num episódio, e cujo melhor exemplo televisivo hoje é *The Walking Dead*. Já a sua articulação com a comédia começa a ser realizada em muitos seriados ainda nos anos 50.

Em *Breaking Bad*, notam-se diversas reconfigurações do gênero. Algumas delas são mais leves, como o recurso à violência e o uso de vocabulário explícito, que embora incomuns na tevê, já são marcas do *western* em outras mídias e para as quais *Deadwood* já havia aberto caminho. Outras são mais incomuns, como o recurso a uma trilha sonora que, além de ritmos facilmente incorporáveis ao

gênero (como o *mariachi*), traz elementos que *a priori* lhe seriam alienígenas, mas cabem numa história que brinca com o imaginário popular sobre adolescentes drogados (*reggae, rap, heavy metal* etc.).

A mais evidente dessas reconfigurações, entretanto, talvez seja o fato da série não se passar no século XIX, como é a tendência normativa. Ao contrário, ela se passa nos dias de hoje e alguns de seus principais temas são muito atuais, como o desolamento das cidades interioranas por conta do consumo de drogas, a recente crise econômica e a crise da masculinidade. Para os puristas, isso já implicaria que a série não é um *western*, mas mesmo algumas obras canônicas do gênero se passam no século XX.

No filme *Conspiração do Silêncio* (*Bad Day at Black Rock*, 1955), por exemplo, o protagonista, John McCreedy (Spencer Tracy), um soldado que teve um braço amputado na Segunda Guerra, chega numa cidade isolada no deserto não num cavalo, mas de trem, para dar a um fazendeiro japonês a medalha de honra póstuma do seu filho morto em combate. John então descobre que o fazendeiro foi assassinado logo no início da guerra, por conta da onda de repressão e internamento de japoneses e nisseis em campos de concentração nos Estados Unidos.

Este é um bom exemplo porque não só o filme não se passa no século XIX, como os temas abordados também são contemporâneos, como em *Breaking Bad* (isto é, contemporâneos em 1955, quando da filmagem). Aliás, conforme mencionamos, a ênfase em preocupações de época é um dos modos pelos quais o *western* foi mais reconfigurado. Nota-se ainda que outra série de televisão do gênero, *Justified*, exibida no canal FX, também se passa nos dias de hoje, bem como *The Walking Dead*, que o incorpora na vertente do *Weird West*. É curioso notar, além disso, que mesmo a definição textual mais repetida para o gênero, fornecida por Cawelti, não menciona o século XIX como um horizonte necessário, e *Breaking Bad* em nada parece contrariá-la.

Westerns precisam ter um certo tipo de ambientação, um elenco particular de personagens e seguir um número limitado de linhas de ação. Um *western* que não é localizado no Oeste, perto das fronteiras, num ponto da história em que a ordem social e a anarquia estão em tensão, e que não envolve algum tipo de busca, simplesmente não é um *western* (CAWELTI, 1972: 121, tradução nossa).

Como a citação anterior pontua, é óbvio que a série apresenta diversas continuidades com o gênero, ou sequer o incorporaria. Dentre elas, são destacáveis: a já mencionada violência, a lentidão da narrativa, o abuso de planos abertos capturando imagens do deserto e de planos americanos marcando as atuações, a ambientação rural fronteira no oeste americano, o destaque para a ação em trânsito por ambientações desérticas (embora os personagens não andem a cavalo, fabricam drogas numa van), o uso de cores quentes, a trama centrada no binômio lei/fora da lei, representados por Walter White e seu cunhado, agente da *Drug Enforcement Administration* – DEA³, o *ethos* masculino, a dificuldade de demarcação de uma fronteira segura (conquanto aqui a fronteira em questão diga respeito ao território de traficantes, e não mais do país).

Assim, não é à toa que a série conta com episódios que envolvem enredos como o roubo de um trem em movimento no meio do deserto (a carga era metilamina, usada na fabricação da droga). Certamente, tais reconfigurações só são possíveis por conta de um contexto institucional marcado:

³ Embora o espectador, nesse caso, acompanhe de perto o “fora-da-lei” e não o “xerife”, o que também não é uma novidade, podendo ser visto já nos filmes *Pistoleiros do Entardecer* (*Ride the High Country*) e *Meu Ódio Será sua Herança* (*The Wild Bunch*), de 1962 e 1969, respectivamente.

⁴ *Federal Communications Commission* (Comissão Federal de Comunicações), a agência reguladora dos meios de comunicação nos Estados Unidos.

a) por novas regulamentações da FCC⁴ em relação à exibição de conteúdo adulto nos canais contidos nos pacotes básicos de cabo – caso da AMC, que distribui *Breaking Bad*. Se até os anos 60 a agência era irreduzível nas suas

políticas censórias, depois de uma série de batalhas legais com a HBO a justiça decidiu que os canais *premium* estavam protegidos pelo direito de liberdade de expressão garantido na primeira emenda da constituição dos Estados Unidos (SANTO, 2008). Isso porque – ao contrário das redes abertas e das emissoras básicas de cabo, entendidas como serviço público – esses canais, qual jornais impressos, precisam ser ativamente comprados pelos consumidores, um a um, sem terem sinal aberto ou estarem contidos em “pacotões” oferecidos por provedores de tevê fechada. A partir daí, as pressões das redes e dos canais básicos de cabo levaram, com o tempo, a FCC a folgar paulatinamente suas normas em certas faixas de horário. Isso permite que *Breaking Bad* possa exacerbar na violência que tem marcado o *western* no cinema e a não ser em produções recentes era tímida na televisão;

b) por uma conjuntura produtiva pós-experimentações bem-sucedidas, inclusive comercialmente, dos canais *premium* como HBO, dos quais um bom exemplo em termos de *western* é *Deadwood*, e que tornaram a reconfiguração genérica sinônimo de qualidade (AUSTER, 2005); e ainda

c) pelo barateamento do cabo e pela explosão do número de emissoras⁵, que levou a um investimento crescente em produções de nicho, permitindo que o *western* pudesse voltar a ganhar força como gênero na TV.

⁵ Apesar do argumento antigo, só em 2002 a audiência da cabo superou a da TV aberta nos EUA (PEARSON, 2005: 14), e entre 97 e 2005 a média de canais disponíveis por residência no país subiu de 43 pra 96.4 (SMITH, 2013: 163).

⁶ A positivação de termos antes pejorativos como *cult TV* (JOHNSON, 2005) demonstram essa tendência.

Essa nova paisagem institucional tem alterado as lógicas produtivas do mercado televisivo norte-americano. Tais lógicas são agora muitas vezes orientadas por discursos associados a distinção e qualidade e ao público de nicho⁶. No caso da AMC, que distribui *Breaking Bad*, a cultura de produção foi alterada quase radicalmente. Antes um canal que exibia clássicos de Hollywood, a emissora foi arrastada a uma profunda crise devido a uma cadeia de problemas com negociações de direitos de exibição, da qual proveio um conjunto de experimentos com a grade (JARAMILLO, 2013), culminando com a decisão de comissionar *Mad Men* em 2007 e *Breaking Bad* no ano seguinte.

Desde então, a AMC investiu em alguns produtos que fogem do estilo dos programas exibidos pelas redes abertas e por outras emissoras básicas de cabo, bancando séries cuja cultura produtiva aproxima-se daquelas dos canais *premium*, marcadas pelos altos investimentos financeiros, temporadas com poucos episódios, liberdade autoral e reconfiguração genérica. Dá-se, contudo, que as emissoras *premium* só conseguem sustentar esse tipo de produção a partir de um modelo de negócios bastante específico. Suas subscrições são caras. Hoje, por exemplo, a assinatura da HBO custa nos Estados Unidos entre quinze e vinte dólares por mês⁷, enquanto a AMC ganha mensalmente apenas cerca de vinte e quatro centavos de dólar dos provedores de cabo para cada americano que compra um pacote contendo a emissora (SMITH, 2013: 161).

⁷ <<http://hbowatch.com/how-much-does-an-hbo-subscription-cost-these-days/>>. Acesso: 12 de ago. 2013.

De tal modo, canais como HBO ou Showtime não precisam trabalhar com publicidade, ganhando seu dinheiro diretamente do público. O que afeta seus lucros é a soma total de clientes, e a menor audiência de alguma série não é de grande impacto para essas empresas, posto que as assinaturas continuam sendo pagas pelos fãs de outros programas da emissora. Para a AMC, cuja renda tem uma origem mais mista, mas especialmente dependente dos anunciantes, uma mudança dessa escala nos modos de produzir é mais delicada e envolve riscos maiores, e séries como *Mad Men* e *Breaking Bad* chegam mesmo a trazer prejuízo, custando mais do que arrecadam (SMITH, 2013).

A continuidade do investimento nestes produtos, contudo, tem se provado interessante para o canal. Primeiro porque estas séries atraem a cobiçada fatia da audiência composta por jovens entre 18 e 49 anos, especialmente das classes mais abastadas. Assim, embora *Mad Men*, por exemplo, não conte com um grande público, 49% dos seus espectadores ganham mais de cem mil dólares por

ano (SMITH, 2013: 160), o que tem atraído anunciantes do porte da Mercedes. Negociações que obrigam tais anunciantes a pagarem intervalos comerciais também em outros horários, o interesse de cada vez mais provedores de pacotes de cabo em incluir a AMC em seu portfólio e a maior visibilidade da emissora, que consegue captar audiências mais desejáveis para o resto da sua grade por conta da aclamação crítica dessas séries, têm trazido mais lucros do que os prejuízos que elas provocam⁸.

⁸ Para manter o exemplo: embora *Mad Men* represente só 1,5% da arrecadação da AMC, a renda total auferida pela empresa com publicidade cresceu 23% desde a estreia da série (SMITH, 2013: 161).

⁹ Cada episódio da série custa cerca de três milhões de dólares para ser produzido (SMITH, 2013: 159). Para um parâmetro comparativo, os pilotos de redes abertas ou canais básicos de cabo, em geral mais caros que a média dos episódios, costumam ter um orçamento máximo de um milhão e duzentos mil dólares (O'DONNELL, 2007: 35), embora séries de canais *premium* possam ser muito mais caras, a exemplo de *Rome*, cujo episódio custava cerca de seis milhões (SMITH, 2013: 163).

¹⁰ A duração média de um plano numa série em rede aberta é entre 3 e 5 segundos (SMITH, 2013: 154), enquanto, conforme o cinematics (<<http://www.cinematics.lv/lab.php?ID=151>>), *Breaking Bad* costuma passar essa marca.

¹¹ Conforme Bakhtin (1981), entendemos o cronotopo como uma categoria que lida com a ambientação, o constructo espaciotemporal no qual a trama se desenrola. Ao contrário do autor soviético, contudo, não pensamos os gêneros a partir dessa categoria, por razões explícitas na segunda seção deste artigo.

Por conta disso, a AMC continua a investir grandes somas de dinheiro em seriados como *Breaking Bad*⁹, mesmo que os ganhos imediatos durante a emissão original não compensem. Somando isso: a) à liberdade autoral que a emissora garantiu aos criadores da série; b) ao pequeno número de episódios por temporada, que permite um tempo maior de produção para cada um deles; e c) ao fato do canal ter intervalos comerciais menores que a média, possibilitando que os episódios de seus seriados tenham três ou quatro minutos de duração a mais que os de outros canais básicos de cabo (SMITH, 2013: 158), verificam-se relevantes impactos dos aspectos produtivos sobre os técnicos e sobre o modo como *Breaking Bad* reconfigura o gênero.

Não fosse o tempo de produção mais dilatado e os recursos financeiros mais robustos, por exemplo, dificilmente a série poderia recorrer tanto a filmagens em amplas locações em espaços abertos. Já a duração maior do episódio permite que haja muitos tempos mortos, e que os grandes planos enquadrem os cenários de modo mais detido¹⁰. Isso destaca o cronotopo¹¹: uma região de fronteira no oeste americano numa época abalada por disputas entre a lei e grupos criminosos. O cronotopo mais típico do *western*, quando não se o pensa rigidamente ligado ao século XIX.

Se a escala de planos e a ambientação alinham a série com o gênero, a liberdade autoral, por sua vez, permite a realização de experimentações narrativas e estilísticas mais arrojadas, algumas das quais incomuns no *western*. Um dos exemplos mais claros deste tipo de experimentação é o início do sétimo episódio da segunda temporada, que começa com um videoclipe de estética *kitsch* e amadora na qual três músicos tocam e cantam (em espanhol) um *mariachi*. A letra da canção resume um pouco do enredo até ali, referindo-se a um traficante que inventou uma nova droga e se tornou chefe do tráfico em uma cidade do Novo México. Contudo, ela também se refere à perseguição daquele homem pelo cartel mexicano, trama que só se desenrola na temporada seguinte.

A sequência tem muito de insólito, sobretudo para um *western*, gênero cujas convenções plásticas colam-se às do cinema clássico. Dentre os elementos infrequentes, destacam-se: a intervenção de um vídeo claramente extradiegético no início do episódio quando isso não é tampouco uma marca deste seriado, o impostado amadorismo na produção do vídeo e a paródia do teatro coral grego através do comentário de tramas que só serão acompanhadas pelo espectador posteriormente (no ano seguinte, mesmo quando aquela temporada ainda está na metade). Apesar disso, os recursos cênicos colam no gênero: o ritmo da canção, as vestimentas típicas do grupo, o fato dos músicos serem mexicanos, a letra que narra uma tensão na fronteira, a filmagem no deserto etc.

Alguns outros poucos episódios são entrecortados por vídeos publicitários anunciando os serviços do advogado trambiqueiro Saul Goodman (Bob Odenkirk), que a certo ponto da trama é contratado pelos protagonistas. A realidade diegética desses, porém, é menos duvidosa, e eles não brincam com eventos que acontecerão em temporadas posteriores. Todavia, os deslocamentos temporais não se limitam ao videoclipe que inicia o sétimo episódio da segunda temporada, mas são uma constante na série, permeada por analepses e prolepses. De fato, o próprio piloto já se inicia *in media res*, e só através de um *flashback* é que sabemos como a narrativa chegou ali.

Como mencionamos, a trilha sonora também ao mesmo tempo reforça as convenções do gênero (com ritmos como o *marachi*) e se distancia delas, com sonoridades que brincam com estereótipos sobre usuários de drogas (*rap*, *reggae*, *heavy metal*). Muito da trilha, porém, espelha a própria reconfiguração do *western* que a série opera. É o caso de *1977*, composta pela artista de hip hop franco-chilena Ana Tijoux, cantada em espanhol e mixando uma série de sons, dentre os quais um trecho da música *The Ecstasy of Gold*, composta por Ennio Morricone para *Três Homens em Conflito* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), o mais famoso filme de Sergio Leone. Também é o caso de *Tamacun*, do duo mexicano Rodrigo y Gabriela, que consegue expor suas influências de *heavy metal* mesmo fazendo um *folk* instrumental em violões acústicos.

Já as atuações são naturalistas, e os desapressados planos abertos deixam captar nuanças da corporeidade dos atores, como era característico nos *westerns* dos anos 50 e 60. O modo de construção dos personagens como um todo, aliás, alinha-se à dos *westerns* da Guerra Fria, e a espiral descendente da moralidade do protagonista é um dos temas centrais do seriado. Do mesmo modo que nos filmes de Sergio Leone ou Fred Zinnemann, as figuras dramáticas de maior importância são tridimensionais nos três sentidos resgatados por Rimmon-Kennan (2002: 43-44): 1) sua caracterização é complexa e muitas vezes contraditória, razão pela qual muitos críticos chegam a propor que Heisenberg é não apenas o pseudônimo que Walter usa para lidar com os afazeres do tráfico, mas um alterego do protagonista; 2) eles se desenvolvem ao longo da trama, modificando características e comportamentos, a exemplo de quando Jesse para de usar drogas e vai para a reabilitação; e 3) somos informados sobre seus pensamentos, opiniões, filosofias e prejuízos, não apenas sobre suas ações naquela história.

A violência, por sua vez, é completamente desdramatizada, herdando isso tanto da matriz do *western* quanto das ficções que folclorizam o tráfico e o consumo de drogas. Tal desdramatização é alcançada, tecnicamente, através de recursos como a música anempática ou a introdução de cenas de violência explícita sem que haja qualquer criação de expectativas quanto a tal. Um exemplo que ilustra bem a conjugação dos dois casos é a cena do oitavo episódio da quinta temporada em que diversos assassinatos brutais são mostrados em uma sequência rápida montada ritmicamente ao som de *Pick Yourself Up*, um suave *jazz* na voz de Nat King Cole.

Todavia, a matriz do *western* não dialoga com *Breaking Bad* exclusivamente através das lógicas produtivas e das mediações que as orientam, mas também da recepção. Assim, mesmo a crise da masculinidade sendo um dos temas mais prementes na série; talvez por conta de desde cedo o *western* ter sido considerado um gênero “para rapazes”¹², as personagens femininas são providas de pouca agência, e nisso *Breaking Bad* não poderia ser um *western* mais convencional. Certamente, o fato do seriado ter atraído uma audiência majoritariamente masculina (SMITH, 2013: 160) não parece ajudar na mudança desse panorama em temporadas posteriores.

Socialmente, nota-se que o público (especializado ou não) vem reconhecendo elementos do gênero na série. A revista de crítica literária australiana *Kill Your Darlings*, por exemplo, mencionou como *Breaking Bad* brinca com as convenções dos faroestes ao recorrentemente mostrar Walter White usando um chapéu preto, que durante muito tempo caracterizou os vilões do gênero¹³.

Já Samir Chopra, professor da Brooklin University, publicou em seu *blog* que o seriado é um *western* adequado aos nossos tempos, por não ter heróis, apenas vilões e vítimas uns dos outros¹⁴. Outra acadêmica blogueira, Romi Stepovich¹⁵, tentou demonstrar como *Breaking Bad* se aproxima especificamente do *western* à italiana. O *Los Angeles Times*, por sua vez, destacou que o filme *Era Uma Vez no Oeste* (*Once Upon a Time in the West*, 1968) inspirou Vince Gilligan, criador do seriado¹⁶.

¹² A despeito das mulheres de destaque de filmes como *Rio Vermelho* (*Red River*, 1948), de Howard Hawks; ou *Os Profissionais* (*The Professionals*, 1966), de Richard Brooks.

¹³ Disponível em: <http://www.killyourdarlingsjournal.com/?post_type=article&p=4985>. Acesso em: 27 de jul. 2013.

¹⁴ Disponível em: <<http://samirchopra.com/2012/09/14/breaking-bad-this-generations-western/>>. Acesso em: 27 de jul. 2013

¹⁵ Disponível em: <<http://romisreviews.com/2011/10/11/breaking-bad-and-the-spaghetti-western/>>. Acesso em: 27 de jul. 2013

¹⁶ Disponível em: <<http://latimesblogs.latimes.com/showtracker/2010/06/breaking-bad-once-upon-a-time-in-the-west.html>>. Acesso em 27 de jul. 2013.

¹⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/user/narvinek/>>.

O perfil do *Youtube* narvinek¹⁷, que realiza vários vídeos em tributo a séries de ficção, já há algum tempo faz videoclipes em homenagem a *Breaking Bad* a cada temporada, todos ao som de *The Ecstasy of Gold*, música de Ennio Morricone mencionada anteriormente; enquanto o fã Nicholas O'Brien, em um vídeo postado no *vimeo*¹⁸, reconhece nos planos influências das fotografias feitas por William Eggleston nos anos 1960 e 1970 no árido sudoeste rural do país.

¹⁸ Disponível em: <<http://vimeo.com/23762483>>.

Nota-se que as reflexões do público “de carne e osso” a partir das suas experiências com seriados televisivos vêm sofrendo, hodiernamente, amplo compartilhamento em esferas mediatizadas, hoje em vias de suplantar a escrita como principal referência para as interações sociais (BRAGA, 2010: 76). A partir de tal socialização em larga escala das experiências, a audiência vai encontrando em *Breaking Bad* alusões a elementos do *western* e referências a obras do gênero que não necessariamente foram pensadas na esfera da produção, formando sua própria teia coletiva de relações entre o seriado e suas matrizes.

Tanto esses câmbios no modo de socializar as vivências de apreciação quanto as próprias mudanças pelas quais as séries americanas vêm passando nos últimos anos têm ampliado o horizonte de expectativas do público, reconfigurando suas competências de recepção. Aqui, é necessário pontuar que o *western* e outras matrizes presentes em *Breaking Bad* já foram incorporadas em séries de canais *premium*. Já citamos *Deadwood*, mas a apropriação da tragédia na cultura estadunidense através de um herói gângster vem de *The Sopranos* e *The Wire*, também da HBO. Já a fábula, centrada em alguém inconspícuo entrando para o tráfico, é partilhada com *Weeds*, da Showtime.

Mesmo nos canais abertos ou básicos de cabo, os horizontes de expectativa já vinham sido rearranjados desde produções como *Hill Street Blues*, com seus personagens tridimensionais e moralmente falhos; ou *Dallas*, que consolidou a possibilidade de tramas altamente continuadas em séries dramáticas do horário nobre. De tal modo, quando das estreias de *Lost*, *24* e *Desperate Housewives*, suas ousadias formais já não impediram uma grande audiência, que vinha socializando amplamente suas experiências a partir de séries anteriores de igual ou maior ousadia formal.

Certamente, a própria segmentação contemporânea do público que mencionamos algumas páginas atrás também pesam sobre o modo como *Breaking Bad* reconfigura o *western*. Conforme argumentamos, tal fragmentação ampliou o espaço para produções de nicho e para reconfigurações genéricas. Atualmente, os modos de assistir vêm sofrendo câmbios tão intensos quanto os de socializar o que se assiste. Pesam para isso a emergência de plataformas de *streaming* como *Netflix* e *Hulu*; o novo fôlego que têm tomado as tecnologias digitais de gravação doméstica, que vinham esmaecendo desde que o VHS caiu em desuso; e a transformação de DVDs e Blu-Rays em objetos de culto valorizados pelos conteúdos extras, já que ver a série novamente se torna um feito com cada vez menos obstáculos, dadas as possibilidades legais e ilegais de *download*.

Esses modos alternativos de assistir às séries são especialmente apreciados por setores que valorizam rituais de consumo através dos quais se possam diferenciar do resto do público. Ou seja, por audiências muito ligadas a produtos considerados *cult*, cujos principais elementos, segundo Johnson (2005), são: a hermenêutica perpetuada, ou a continuidade de tramas que perduram por toda a temporalidade do seriado, o que ocorre em *Breaking Bad*; o intenso apelo a nichos específicos e a construção de ambientações ricas e imersíveis, sendo esses dois últimos elementos típicos do *western*.

¹⁹ Na introdução, já informamos que *Breaking Bad* é produzida conjuntamente pela High Bridge Entertainment, a Gran Via Productions e a Sony Pictures Television.

A série não é produzida pela AMC, apenas comissionada e distribuída¹⁹ por ela. Deste modo, a emissora não lucra com a distribuição em canais estrangeiros, plataformas *online*, venda para reprises em outras emissoras, produtos associados,

DVDs e Blu-Rays etc., e sim o consórcio responsável pela produção. Dá-se assim que o recurso a uma matriz como o *western* e a tramas continuadas, de especial apelo para um público “cult”, interessado em consumir produtos associados e a ver/rever a ficção em outras plataformas, prova-se lucrativo para o consórcio produtor, fazendo com que o trabalho ainda valha a pena para ele do ponto de vista financeiro.

Prolongamentos críticos

Esperamos ter demonstrado neste breve exercício de análise como todas as mediações apontadas por Martín-Barbero (2006) são relevantes para compreender como *Breaking Bad* reconfigura o *western* enquanto gênero: a violência que marca a série não poderia existir fora desse contexto institucional, e a própria reconfiguração genérica não ocorreria não fosse a influência de novos rituais de consumo, bem como de uma nova cultura produtiva. Cultura que permite que o seriado invista em longas tomadas do deserto, com muito da ação se desenvolvendo em planos americanos ou gerais e com tanto foco na performance dos atores. Investir nessa cultura de produção, por sua vez, sobretudo para um canal cuja principal fonte de renda são os anunciantes, seria impossível se não houvesse um público aficionado com a experiência socializada de assistir séries em canais *premium*.

Assim, reforçamos que um gênero não pode ser compreendido como um mero conjunto de marcas textuais. Numa ótica culturalista, isso se dá porque é crucial entender sua vinculação com as culturas nas quais se origina e é praticado e como diversos determinantes operam sobre ele. Numa perspectiva estética, porque se faz necessário dialogar a unicidade da obra com o que ela tem de convencional. Em ambas, pela necessidade de historicização do olhar. A cabo da análise, notamos que os pontos nos quais *Breaking Bad* mais rompe com as convenções do *western* (é uma história sobre tráfico, envolve disputas com os cartéis mexicanos, se passa no século XXI) são os mesmos em que é mais convencional (é apoiada no binômio lei/fora-da-lei, aborda a questão da fronteira, incorpora temáticas do seu tempo). Assim, ao invés de buscar como ela rompe mais ou menos com o gênero, cabe perguntar como ela o reconfigura.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 7.ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

AUSTER, Al. HBO's approach to generic transformation. In: EDGERTON, Gary R.; BRIAN, G. Rose (Org.). *Thinking outside the box: a contemporary television genre reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 2005, p. 226-246.

BAKHTIN, M. M. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. In: M. Holquist (Ed.) *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanço e perspectivas. *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 29-36, jul./set., 2001.

BRAGA, J. L. Experiência estética & mediatização. In: LEAL, B.; MENDONÇA, C. C.; GUIMARÃES, C. (Org.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 73–87.

CARDOSO FILHO, J. Inflexões metodológicas para a teoria do uso social dos meios e processos de mediatização. In: MATTOS, M. A.; JACKS, N.; JANOTTI JÚNIOR, J. (Org.). *Mediação & Mediatização*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 171-191.

- CAWELTI, J. G. The Concept of Formula in the Study of Popular Literature. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, Chicago, v. 5, n. 2, p. 115-123, 1972.
- FREIRE FILHO, J. Os estudos culturais e os deslocamentos do domínio estético. In: LEAL, B.; MENDONÇA, C. C.; GUIMARÃES, C. (Org.). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 105-127.
- FRYE, N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- GOMES, I. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Famecos*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 111-130, jan./abr., 2011.
- JARAMILLO, D. AMC: Stumbling Toward a New Television Canon. *Television & New Media*, Thousand Oaks, v. 14, n. 2, p. 167-183, 2013.
- JOHNSON, C. Quality/Cult Television: The X-Files and television history. In: HAMMOND, M.; MAZDON, L. (Org.). *The Contemporary Television Series*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2005, p. 57-71.
- JOST, F. O que significa falar de “realidade” para a televisão? In: GOMES, Itania (Org.). *Televisão e Realidade*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 13-30.
- MARILL, A. *Television Westerns: six decades of sagebrush, sheriffs, scalawags and sidewinders*. Lanham: The Scarecrow Press, 2011.
- MARTÍN-BARBERO, J. Pistas para entre-ver meios e mediações. In: _____. *Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. 4ed. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 2006, p. 11-21.
- MITTEL, J. *Genre and Television: From cop shows to cartoons in american culture*. New York: Routledge, 2004.
- O'CONNOR, J.; ROLLINS, P. Introduction: the West, Westerns and the American Character. In: _____ (Org.). *Hollywood's West: the american frontier in film, television & History*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005, p. 1-34.
- PARREYSON, L. *Os problemas da estética*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PEARSON, R. The writer/producer in american television. In: HAMMOND, M; MAZDON, L. (Org.). *The Contemporary Television Series*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2005, p. 11-26.
- RIMMON-KENAN, S. *Narrative fiction: contemporary poetics*. 2ed. London: Routledge, 2002.
- SANTO, A. Para-television and discourses of distinction: the culture of production at HBO. In: LEVERETTE, M; L. OTT, B.; BUCLKEY, C. (Org.). *It's not TV: watching HBO in the post-television era*. New York: Routledge, 2008, p. 19-45.
- SMITH, A. N. Putting the Premium into Basic: Slow-Burn Narratives and the Loss-Leader Function of AMC's Original Drama Series. *Television & New Media*, Thousand Oaks, v. 14, n. 2, p. 150-166, 2013.
- SÜSSEKIND, P. Peter Szondi e a filosofia da arte. *Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 35-43, 2008.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.