



## **Uma Análise da Estrutura Narrativa do Seriado Família Soprano<sup>1</sup>**

Honório FILHO<sup>2</sup>

José Soares de MAGALHÃES FILHO<sup>3</sup>

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

### **RESUMO**

Este artigo tem como objetivo analisar e discutir as estratégias narrativas do seriado americano *Família Soprano*. Busca-se compreender as relações do formato proposto de narrativa seriada com as especificidades do dispositivo televisivo e, a partir da compreensão da estrutura episódica do programa, discorrer sobre o desenvolvimento dos arcos dramáticos e as referências utilizadas para a criação dos personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** televisão; narrativa; seriado; fluxo; dispositivo.

### **Narrativa, a programação e o fluxo televisivo**

Um das inúmeras dificuldades em analisar produtos feitos para televisão é a complexa relação entre diferentes produções que se alternam em uma mesma grade de programação de um canal, transmitidas em todas as horas do dia e todos os dias da semana. O autor Raymond Williams questionou, nos anos 70, a organização do sistema televisivo ao evitar o conceito unitário e estático dos programas, preferindo identificá-los como parte conjunta de uma sequência ou fluxo. Desta forma, ele cria a impossibilidade de análise individual do produto separado da programação. Eles estariam intrínsecos à dinamização do canal, que, por mais fragmentada que seja entre comerciais, spots e diversos gêneros, fariam parte de uma mesma unidade não acabada e com limites pouco marcados. No entanto, este artigo, ao se propor analisar a estrutura narrativa criada por David Chase na série *Família Soprano*, se concentrará em outro ponto de vista sobre a estrutura da programação da televisão. Arlindo Machado defende, em artigos feitos para a revista *E-Compós* (abril/2007) e para a revista *Cult* (edição 115), a seletividade na escolha da análise da programação, utilizando como base “núcleos de significação

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Jornalismo da UFES, email: [honoriofh@gmail.com](mailto:honoriofh@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da UFES email: [jsoaresjr@yahoo.com](mailto:jsoaresjr@yahoo.com)



coerentes, como os gêneros, os formatos e os programas. Em outras palavras, os programas, os formatos e os gêneros continuam sendo os modos mais estáveis de referência à televisão como fato cultural”. Portanto, a análise feita aqui abordará a televisão como um acervo de trabalhos audiovisuais.

A série *Família Soprano* advém de uma natureza específica. Criada em 1999, ela foi veiculada nos Estados Unidos pelo canal a cabo HBO (Home Box Office). Ainda dentro da divergência com a discussão proposta por Raymond Williams, vale destacar a diferença entre a liberdade da programação do canal pago e da televisão aberta, já que a relação entre público alvo e contratos comerciais é vertiginosamente divergente nas duas. Por conta disso, intervalos comerciais atuam de maneiras diferentes na programação, podendo ser menos invasivos e interruptos. A segmentação desses canais delimita o interesse do espectador, como no caso da HBO, caracterizada por produções audiovisuais próprias (como filmes e séries) e veiculação de filmes feitos para o cinema. Além disso, o efeito zapping, ou seja, a mistura da programação feita pelo uso do controle remoto, é ainda maior nos canais por assinaturas, pois as opções são inúmeras, ao contrário do limite da televisão aberta. Polemizando ainda mais o assunto, deve-se considerar o uso das mídias digitais, uma vez que o material estudado é originalmente da TV americana e normalmente visto no resto do mundo por meio de DVDs e arquivos individuais disponíveis para download em sites de compartilhamento de vídeos e outros mais, longe do fluxo contínuo da programação da televisão teorizado Raymond Williams. Indo além do dispositivo, esses produtos se transformam em arquivos híbridos, ou seja, a tecnologia distancia ainda mais a programação do fluxo televisivo.

### **O formato e a temporalidade**

Não é somente a relação com o dispositivo que diferencia esta e outras séries da narrativa comum vista na televisão. No caso específico de *Família Soprano*, existe certa subversão do gênero, a narrativa seriada, o que exige uma discussão da natureza literária e cinematográfica dela. A série conta a história de Tony Soprano, um mafioso ítalo-americano de Nova Jersey que procura a ajuda de uma psiquiatra para conseguir lidar com a sua vida familiar e com os negócios da máfia. Cássio Starling Carlos discorre sobre a origem da narrativa seriada empregada na TV no livro *Em Tempo Real*. Ele busca a origem dos folhetins para estabelecer as intenções do gênero:

O folhetim, narrativa cujos capítulos eram entregues ao leitor em forma seriada em jornais e revistas, consolidou uma fórmula de consumo interessante para uma sociedade industrial que se constituía ao longo do século 19. A estrutura em capítulos já era padrão em romances, mas, na medida em que nela se acentua a temporalidade, com a entrega de segredos ao leitor de forma regular, se consolida uma fidelidade à base da tensão e da atenção. (CARLOS, 2006, p.9)

A temporalidade do formato, seja o longo tempo da narrativa ou o tempo do espectador e as visitas diárias ou semanais aos episódios, é uma das características da linguagem dos seriados. A criação do suspense e da surpresa e, principalmente, a abundância de arcos dramáticos, permite um maior número de temas a serem discutidos e, principalmente, a serem confrontados. Não são somente as angústias de Tony Soprano, a relação dele com a máfia e a própria família, que farão parte da construção da narrativa; os questionamentos feministas, sexuais e matrimoniais de Carmela Soprano, esposa de Tony; as crises existências de Christopher Moltisanti, primo do protagonista e ainda outros inúmeros personagens que passeiam dentro do mundo criado por David Chase e que colorem um quadro muito mais ambicioso do que apenas as histórias desses indivíduos, passeando em diversos focos e estruturas narrativas por episódio.

A narrativa seriada em *Familia Soprano* não é picotada por intervalos comerciais, não exigindo que o roteiro crie inúmeros ganchos a cada quinze minutos para prender o espectador. Em artigo feito para a edição 115 da revista Cult, Arlindo Machado raciocina o formato normalmente utilizado em séries:

Muito frequentemente incluem, no início, uma pequena contextualização do que estava acontecendo antes (para refrescar a memória ou informar o espectador que não viu o bloco anterior) e, no final, um gancho de tensão, que visa a manter o interesse do espectador até o retorno da série depois do break ou no dia seguinte. (MACHADO)

Este desapego beneficia os arcos dramáticos que sempre se encontram sujeitos ao desenvolvimento psicológico dos personagens e não a surpresas. Em um dos episódios iniciais da quarta temporada, acompanhamos um dos personagens sendo chantageado pelo FBI para delatar o crime organizado chefiado por Tony e, paralelamente, vemos ações crescentes de subordinados dele questionando a hierarquia



da máfia. No entanto, o arco principal do episódio gira em torno da rebeldia da filha dele que, se sentindo oprimida e envergonhada pelo trabalho criminoso do pai, resolve mudar os próprios rumos escolares e tirar um ano de folga. E, nas últimas cenas do episódio, testemunhamos a moça cedendo a pressão dos pais e escolhendo entrar em uma turma de ‘moralidade, individualidade e sociedade’ na escola enquanto presenciemos Tony e a esposa, dentro do banheiro da casa, assumindo as responsabilidades na falta de controle das relações familiares. A relação do processo psicológico do protagonista, entre família e trabalho, além das diversas nuances do roteiro, está em primeiro plano na narrativa.

### **O espectador e o jogo do foco narrativo**

Desenvolvidos em seis temporadas, com treze episódios de uma hora (com a última dividida em duas fases), os personagens de *Família Soprano* atingem um grau de complexidade que as limitadas duas horas do cinema não são capazes de proporcionar ao autor. Peguemos como exemplo a relação entre Tony Soprano e esposa Carmela. A aproximação dela com o padre, o questionamento da fé versus o trabalho sujo do marido, os desejos sexuais reprimidos, a paixão platônica pelo capanga italiano, as amantes de Tony, a separação, a briga pela guarda dos filhos, a preocupação e culpa pelos sucessos e insucessos dos mesmos, o reatamento, etc... As idas e vindas dos mais de 80 episódios revelam incontáveis ‘trejeitos e máscaras aleatórias’ que fazem deles uma criação de complexidade ímpar. Os seis anos da série incorporam também o tempo do espectador que presencia, por exemplo, o crescimento dos jovens atores que interpretam os filhos de Tony. Se no início do programa vemos Meadow Soprano como uma adolescente (a atriz Jamie-Lynn Sigler tinha 17 anos quando gravou o primeiro episódio), terminamos o finale com a presença de uma mulher já formada (ela tinha 26 anos quando a série saiu do ar). As múltiplas facetas criadas para esses personagens nos fazem ter contato com feições cada vez mais sólidas e multidimensionais. Mikhail Bakhtin, no capítulo O Autor e o Herói, do livro *Estética da Criação Verbal*, apresenta o processo exigido para o autor na criação do personagem:

O autor não encontra de imediato para a personagem uma visão não aleatória, sua resposta não se torna imediatamente produtiva e de princípio, e do tratamento axiológico único desenvolve-se o todo da personagem: esta exibirá



muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos de alma do autor; através do caos de tais respostas, ela terá de inteirar-se amplamente da sua verdadeira diretriz axiológica, até que sua feição finalmente se constitua em um todo estável e necessário. Quantos véus necessitamos tirar da face do ser mais próximo - que nela foram postos pelas nossas reações casuais e por nossas posições fortuitas na vida - , que nos parecia familiar, para que possamos ver-lhe a feição verdadeira e integral... (BAKHTIN, 1997, p.7)

O ponto de partida da série, as sessões de terapia entre Tony e a Doutora Jennifer Melfi, seguem como centralizador de toda a narrativa. Primeiro nós presenciemos os fatos durante a ação para depois ouvirmos o relato do personagem diante da psicóloga. Naturalmente nos confrontamos com os pontos de vista do personagem, de pai preocupado com o futuro dos filhos e homem assegurado de valores familiares ao criminoso sem escrúpulos e de visão torpe. Em determinado episódio da terceira temporada, somos cúmplices de um jogo de ameaças e violência feito por ele a um homem que perdeu toda a poupança, e o estabelecimento comercial que tinha, por conta de apostas em jogos. Acompanhamos a deprimente falência do sujeito e toda a falta de compaixão e escrúpulos de Tony para com ele, mesmo os dois sendo amigos desde a infância. Enquanto isso, o protagonista passa por um momento forçado de reflexão ao se ver próximo de ser preso, após uma testemunha ocular ter deposto contra um assassinato que ele cometeu. Tony passa a pensar nos filhos e o quanto de tempo que ele passa longe deles, percebendo que se tornou alguém fora da rotina dos jovens. Sem ele notar, a esposa dele também se distancia do casamento e, frustrada com os casos extraconjugais do marido, passa a ter desejos sexuais por um decorador viúvo que começa a trabalhar na casa deles.

Nesse jogo de amor e ódio, em que nos tornamos cúmplice de Tony Soprano, nos identificamos com as preocupações familiares dele e torcemos para que ele não seja preso. No entanto, a narrativa nos confronta com a absoluta crueldade dele com o homem endividado e a falta de compromisso com o casamento. O roteiro espelha essa dúvida na psicóloga, que se encontra no dilema de esconder para si própria a veracidade dos fatos contados por ele no consultório, claramente mentirosos, sobre o assassinato o qual ele pode ser preso. Moralmente ela se condena por ouvir os relatos criminosos, mas se sente curiosa para ouvir o testemunho. Por fim, ouvimos o tristíssimo relato do homem afundando em dívidas de que ele perdeu no jogo todo o dinheiro guardado para pagar a faculdade do filho, para, logo em seguida, no auge da antipatia que o



personagem sofre do espectador, vemos Tony chorar de alegria ao saber que a testemunha retirou o depoimento após, implicitamente, sofrer ameaças. Então, dessa forma, ele poderá continuar próximo dos filhos.

Essa extrema humanização do personagem nos confronta no que há de mais humano e animal no personagem, que também se reafirma em valores cristãos comuns a sociedade. A autora Ligia Leite, no livro *O Foco Narrativo*, problematiza esse jogo de intenções do autor:

O que o NARRADOR vê e deixa de ver está subordinado a "uma visão mais extensa e dominadora". Por isso não basta considerar apenas os tipos de FOCO NARRATIVO (na tipologia de Norman Friedman ou em outra qualquer). Só a relação destes com o AUTOR IMPLÍCITO pode levar-nos a visão de mundo que transpira da obra, aos valores que ela veicula, a sua ideologia. (LEITE, 1985, p.22)

O autor não desaparece, mas se mascara constantemente, atrás de um personagem ou de uma voz narrativa. As interpretações mesquinhas de Tony dentro do consultório psiquiátrico, que sempre fogem da própria culpa, se confrontam com a voz da médica, que oferece a possibilidade de explicações racionais e exaustivas dos fatos psicológicos e sociais acerca dos fatos narrados por ele. Esse confronto afeta não só o protagonista, como também o espectador, revelando as reais intenções por detrás da narrativa. Ao nos sensibilizarmos com a dificuldade dele de compreender aonde a vida o leva e seu mal-estar existencial estamos sendo, ao mesmo tempo, cúmplices dos crimes?

### **Referências ao cinema Americano**

Os arcos dramáticos da série privilegiam os personagens defronte às situações. Isto reflete nos cliffhangers criados, ou ganchos de um episódio para outro, que revelam referências do próprio cinema americano, mais conscientes no desenvolvimento psicológico do que em suspenses criados pela trama. Sejam finais que revelam um ataque de fúria de Tony à mesa de jantar na casa da irmã na quinta temporada ou no jogo de culpa pelos erros dos filhos na terceira temporada. No livro *Em Tempo Real*, o autor Cássio Starling Carlos defende que a televisão americana, por conta da criação de



inúmeras narrativas instigantes e originais feitas atualmente, está passando por uma era de ouro. Os inúmeros anti-heróis produzidos, como o professor de química e traficante Walter White de *Breaking Bad*, o assassino da série *Dexter* e a família disfuncional de *A Sete Palmos* remetem a uma fase do cinema americano que também ficou conhecida como a última era de ouro.

A Nova Hollywood foi marcada por uma geração de diretores que, inspirados pela Nouvelle Vague francesa, realizaram diversas obras dentro do cinema americano de análises íntimas e processos psicológicos de personagens que espelhavam os conflitos da geração da revolução sexual e cultural dos anos 60, divergente do cinema mainstream dos estúdios de Hollywood.

Um personagem como Tony Soprano, interpretado pelo ator James Gandolfini, não é novo na cinedramaturgia norte-americana. Filmes como *Cada um Vive Como Quer* (1970), do diretor Bob Rafelson, e *Sem Destino* (1969), dirigido por Dennis Hopper, para citar poucos, introduzem personagens que questionam a função familiar e social. Além de referências a filmes de gangsters como a trilogia *O Poderoso Chefão*. Cássio Starling Carlos discorre sobre a vinheta de abertura da série, citando-a como um diálogo direto com tais alusões:

A grande saga de Coppola em *O Poderoso Chefão* seguida por sua reinterpretção moderna pelas mãos de Scorsese em *Os Bons Companheiros* são os dois precedentes de peso com os quais a série criada por David Chase dialoga. Submeter-se aos gigantes sob a forma de tributo não seria suficiente para satisfazer o enorme talento de Chase. Por isso ele se desloca de Nova York, aquele território demarcado pela máfia, logo nas primeiras imagens que abrem cada capítulo de *Família Soprano* e parte rumo a Nova Jersey, deslocamento que ganha aqui o sentido de ir para casa, de retornar para a família. (CARLOS, 2006, p.59)

O personagem de Jack Nicholson no filme de Rafelson se divide entre a cultura erudita de sua família e cultura popular do campo, simbolizada pela aspirante a cantora country com quem namora. A dúvida existencial e o questionamento do "american way of life" são mote tanto neste filme como em *Família Soprano*. Já a "bad trip" de ácido dos protagonistas de *Sem Destino*, ao final do filme, revela um estado de espírito deslocado escondido dentro dos hábitos da contracultura hippie, não muito diferente das



alucinações de Tony Soprano ao final da segunda temporada após uma infecção alimentar que revelam o estado de espírito do personagem.

Também fundamentais são as similaridades do arco dramático de Tony Soprano com o seguido pelo personagem Michael Corleone, vivido pelo ator Al Pacino, na trilogia *O Poderoso Chefão*. Os questionamentos ao assumir a posição de chefe da família, os atos criminosos contra os próprios familiares e as referências à cultura ítalo-americana se repetem nas duas histórias. Sem contar as inúmeras referências diretas feitas na série, já que os personagens do filme são icônicos no universo vivido em *Família Soprano*, onde eles costumeiramente repetem falas da trilogia.

### **A estrutura narrativa dos episódios**

Entre a teia de cenas que formam os episódios da série, a conclusão dramática surge, salvo poucas exceções, como o ápice do acabamento do pequeno arco psicológico construído em cada um deles. Como já foi dito antes, e refletindo no final em aberto escrito para a série, os processos emocionais dos personagens estão em primeiro plano em relação à ação. Por conta disso, também cabe destacar o diferencial dos planos e da mise-en-scène nas últimas cenas que, apesar da proposta da série, não deixam de ter a finalidade de buscar um impacto no espectador, e criar expectativa, para que ele possa continuar acompanhando o programa nas próximas semanas, meses e anos. A narrativa seriada já se baseia na fragmentação e na utilização dramática desses distanciamentos provocados pelos interlúdios semanais ou mensais dos episódios. No entanto, esses ganchos são diferenciados, pois permitem enxergarmos o verdadeiro entrelaçamento das relações sociais criadas pela trama, acumuladas de carga emocional durante as temporadas que se passam.

Seja em vermos o rosto frustrado e o corpo ofegante de Tony ao constatar, em uma das sessões de análise, que todas as amantes com quem ele se envolve refletem o relacionamento conturbado com a própria mãe. Em close-up, repararmos na feição irritada e insatisfeita de Carmela ao perceber a presença do marido que chegou em casa após uma viagem, evidenciando a péssima situação da relação que os dois acumulam a anos. E, após umas das principais e mais chocantes mortes de um personagem



recorrente da série (que ocorre no meio do episódio), o abraço entre Tony e Carmela no mesmo local do crime, significando não só o reatamento do casamento deles, mas também a ironia do fim de um outro longo relacionamento terminado em sangue.

A natureza audiovisual da televisão, por meio da linguagem do cinema, traduz o sentido subjetivo do texto da série. O poder da construção da encenação desses silêncios exemplificados na narrativa, em contraposição ao que poderia ser uma mera representação de uma ação, são méritos de diretores como Tim Van Patten, entre outros que passaram pela série (como, por exemplo, Peter Bogdanovich, um dos diretores seminais da Nova Hollywood). Robert Stam, no livro *Introdução à Teoria do Cinema*, discorre sobre o teórico Bela Baláz e o significado implícito do close-up:

Baláz foi o grande poeta do close-up cinematográfico, não como detalhe naturalista mas como irradiador “de uma terna atitude humana na contemplação das coisas ocultas, uma solitude delicada, uma gentil inclinação sobre as intimidades da vida em miniatura, uma calorosa sensibilidade”. O close-up “mostra-lhe a sombra na parede com que você conviveu por toda a vida e a respeito da qual muito pouco conhecia”. (STAM, 2009, pág. 79)

A sensibilidade na construção dos planos, seja no sentido de aproximação das emoções do close-up, ou na contemplação da situação por um plano geral, evidencia a busca por essa “rede causal” da sociedade e o tom reflexivo da série, sempre desafiado pelo paradigma de que o dispositivo é refém da dispersão do espectador. A narrativa primordialmente psicológica coloca *Família Soprano* como um produto que subverte os padrões da televisão dentro da avalanche da grade de programação, se tornando um produto audiovisual ímpar, um asterisco dentro de um acervo que tende a padronização diária.



## REFERÊNCIAS

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

CARLOS, Cássio Starling. **Em tempo real**: Lost, 24 horas, Sex and the city e o impacto das novas séries de TV. SP: Ed. Alameda, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Ed. Papyrus, 2003.

MACHADO, Arlindo. Modo de Pensar a Televisão. **REVISTA CULT**. São Paulo: Ed. Bregantine, n. 115. Mensal.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lúcia. Questões metodológicas relacionadas com a análise de televisão. **REVISTA E COMPÓS**. Abril/2007