



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

A PEQUENA TEMPORALIDADE: O CRONOTOPO DA CIDADE EM *MASTER OF NONE*

Arthur Barros de França

NATAL/RN

2022

ARTHUR BARROS DE FRANÇA

A PEQUENA TEMPORALIDADE: O CRONOTOPO DA CIDADE EM *MASTER OF NONE*

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL), na área de Linguística Aplicada, eixo temático Estudos de Práticas Discursivas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria da Penha Casado Alves

NATAL/RN

2022

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

França, Arthur Barros de.

A pequena temporalidade : o cronotopo da cidade em Master of
None / Arthur Barros de França. - Natal, 2022.
319 f.: il. color.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do
Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Natal, RN, 2022.

Orientação: Prof. Dra. Maria da Penha Casado Alves.

1. Análise Dialógica do Discurso - Tese. 2. Cronotopo da
cidade - Tese. 3. Linguística Aplicada - Tese. 4. Seriado -
Tese. I. Alves, Maria da Penha Casado. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 81'42

ARTHUR BARROS DE FRANÇA

A PEQUENA TEMPORALIDADE: O CRONOTOPO DA CIDADE EM *MASTER OF NONE*

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL), na área de Linguística Aplicada, eixo temático Estudos de Práticas Discursivas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em:

Profa. Dra. Maria da Penha Casado Alves
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Orientadora – Presidente

Natal/RN

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Adriano e Ana Paula, por favorecerem os caminhos que percorri e me apoiarem amorosa e incondicionalmente nas minhas decisões. O sentimento de segurança e liberdade transmitidos por vocês me foram imprescindíveis, assim como os gestos simples e sutis de carinho.

Aos meus irmãos, Adriano e André, por estarem ao meu lado e acreditarem que eu conseguiria. O amor, a ajuda e a confiança advinda de vocês revelam que não estarei nunca sozinho.

A Camila, pelo amor, sabedoria e paciência nos atos. A tranquilidade que recebi de você foi mais do que importante para me manter são. Os últimos anos foram difíceis e você tornou tudo menos pesado.

Por fim, à Profa. Dra. Maria da Penha Casado Alves, por me proporcionar e ensinar os caminhos da pesquisa desde a Iniciação Científica.

RESUMO

O tempo é objeto de análise desde os filósofos da natureza, sendo entendido, de início, como ordem mensurável do movimento. Pela Física, muito depois, passou a ser tratado no período que se confunde com o próprio estabelecimento da área enquanto ciência. O conceito de *espaço*, por sua vez, apesar de seguir um itinerário semelhante, sempre gozou, ao menos na filosofia, de menor prestígio. Com Einstein, protagonista no abalo à mecânica clássica, os dois conceitos foram entendidos conjuntamente, um constituindo o outro. Bakhtin, valendo-se à época do abalo paradigmático, projeta o que denominou *cronotopo* para, dentre outras significações, explicar as estabilidades nos gêneros da literatura. Alargando a categoria, esta tese lida com outro material de análise: o seriado. Neste gênero, assim como o é na vida, determinados atos têm tempos e espaços distintos, de forma que a escolha por um ou outro recurso fílmico valora ideologicamente o acontecimento fictício, dando-lhe o acabamento que desejarem os profissionais responsáveis pela produção. Esses recursos constroem, ao retomar índices emotivo-volitivos, cronotopos menores (motivos cronotópicos ou pequenos cronotopos), podendo demonstrar, no conjunto, um tempo-espaço predominante. Nesse sentido, investiga-se, sob ângulo dialógico – isto é, ancorando-se na Análise Dialógica do Discurso (ADD) –, o tempo-espaço na formação da cidade, tendo como *corpus* cenas das duas (2) temporadas do seriado *Master of None*, produzido pela Netflix. Objetiva-se, ao identificar, analisar e discutir os cronotopos menores mais regulares – as coordenadas do tempo no espaço –, compreender o cronotopo dominante da cidade no universo da série, de maneira a revelar as relações mobilizadas na cidade fictícia, manifestando, assim, os centros organizacionais basilares dos acontecimentos e, por sua vez, a representação particular de homem e de vida. Para tal, os seguintes objetivos específicos são requeridos: (i) interpretar os cronotopos menores, identificando padrões; (ii) relacionar os cronotopos menores, problematizando a imagem de homem sugerida e a cultura inerente a sua atuação; (iii) discutir as relações dialógicas implícitas. A presente pesquisa insere-se na Linguística Aplicada (LA), com abordagem qualitativa, enfoque sócio-histórico e paradigma indiciário.

Palavras-chave: Análise Dialógica do Discurso. Cronotopo da cidade. Linguística Aplicada. Seriado.

RESUMEN

El tiempo es objeto de análisis desde los filósofos de la naturaleza, siendo entendido, en un principio, como un orden de movimiento medible. Por la Física, mucho más tarde, comenzó a ser tratado en el período que se confunde con el propio establecimiento del área como ciencia. El concepto de *espacio*, por su parte, a pesar de seguir un itinerario similar, siempre ha gozado, al menos en filosofía, de menos prestigio. Con Einstein, protagonista de la sacudida de la mecánica clásica, los dos conceptos se entendían conjuntamente, uno constituyendo al otro. Bajtín, aprovechando la sacudida paradigmática de la época, proyecta lo que llamó un cronotopo para explicar, entre otros significados, las estabilidades en los géneros de la literatura. Ampliando la categoría, esta tesis aborda otro material de análisis: la serie. En este género, como ocurre en la vida, determinados actos tienen tiempos y espacios diferenciados, por lo que la elección por uno u otro recurso fílmico valora ideológicamente el hecho ficticio, dándole el acabado que los profesionales responsables de la producción desean. Estos recursos construyen, al retomar los índices emotivo-volitivos, cronotopos más pequeños (motivos cronotópicos o pequeños cronotopos), y pueden demostrar, en su conjunto, un espacio-tiempo predominante. En este sentido, se investiga, bajo ángulo dialógico – es decir, anclado en el Análisis Dialógico del Discurso (ADD) –, el tiempo-espacio en la formación de la ciudad, teniendo como corpus escenas de las dos (2) temporadas de la serie *Master of None*, producida por Netflix. Se pretende, mediante la identificación, el análisis y la discusión de los cronotopos menores más regulares – las coordenadas del tiempo en el espacio –, comprender el cronotopo dominante de la ciudad en el universo de la serie, para revelar las relaciones que se movilizan en la ciudad ficticia, manifestando así los centros organizativos basales de los acontecimientos y, a su vez, la representación particular del hombre y de la vida. Para ello, se requieren los siguientes objetivos específicos: (i) interpretar los cronotopos menores, identificando patrones; (ii) relacionar los cronotopos menores, problematizando la imagen sugerida del hombre y la cultura inherente a su actuación; (iii) discutir las relaciones dialógicas implícitas. La presente investigación se inserta en la Lingüística Aplicada (LA), con enfoque cualitativo, enfoque sociohistórico y paradigma indicativo.

Palabras clave: Análisis Dialógico del Discurso. Cronotopo de la ciudad. Lingüística Aplicada. Series.

ABSTRACT

Time has been an object of analysis since the philosophers of nature, being understood, at first, as a measurable order of movement. Much later, it started to be examined by Physics, during the period that is confused with the very establishment of the area as a science. The concept of *space*, on the other hand, despite following a similar path, has always enjoyed less prestige, at least in philosophy. With Einstein, protagonist in the shakeout of classical mechanics, the two concepts were understood together, one constituting the other. Bakhtin, taking advantage of the paradigm shift, projects what he called *chronotope* to, among other significations, explain the stabilities in the genres of Literature. Expanding the category, this thesis deals with another material for analysis: the series. In this genre, as it is in life, certain acts have distinct times and spaces, so that the choice for one or another film feature, ideologically values the fictitious event, giving it the finish desired by the professionals responsible for the production. When resuming emotive-volitive indices, these features build minor chronotopes (chronotopic motifs or small chronotopes), therefore being able to, as a whole, demonstrate a predominant time-space. In that sense, it is investigated, from a dialogical angle - that is, anchoring itself in Dialogical Discourse Analysis (DDA) -, the time-space in the formation of the city, using as *corpus* scenes from the two (2) seasons of the series *Master of None*, produced by Netflix. The objective is to identify, analyze and discuss the most regular minor chronotopes - the coordinates of time in space -, to understand the dominant chronotope of the city in the universe of the series, in order to reveal the relations mobilized in the fictional city, thus manifesting the basic organizational centers of events and, in turn, the particular representation of man and life. For that, the following specific objectives are required: (i) to interpret the smaller chronotopes, identifying patterns; (ii) relate the smaller chronotopes, problematizing the suggested image of man and the culture inherent to his performance; (iii) discuss implicit dialogic relationships. This research is part of Applied Linguistics (AL), with a qualitative approach, socio-historical focus and evidential paradigm.

Keywords: Dialogic Discourse Analysis. Chronotope of the city. Applied Linguistics. Series.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Personagens mais mobilizados na primeira temporada.....	57
Figura 2: Livro <i>Romance Moderno</i> (2016), de Aziz Ansari.....	58
Figura 3: Conjunto de fotogramas I.....	63
Figura 4: Conjunto de fotogramas II.....	64
Figura 5: Conjunto de fotogramas III.....	65
Figura 6: Conjunto de fotogramas IV.....	66
Figura 7: Conjunto de fotogramas V.....	67
Figura 8: Comparação de cenas entre <i>Ladrões de Bicicleta</i> e <i>O Ladrão</i> I.....	69
Figura 9: Comparação de cenas entre <i>Ladrões de Bicicleta</i> e <i>O Ladrão</i> II.....	70
Figura 10: Conjunto de fotogramas VI.....	72
Figura 11: Isaac e Mary, personagens de <i>Manhattan</i> (1979), sentados num banco em <i>Sutton Square</i> , com a vista de <i>Queensboro Bridge</i>	73
Figura 12: Publicidade em táxi.....	74
Figura 13: Publicidades em furgão e em placa de outdoor.....	75
Figura 14: Publicidade de refrigerante.....	77
Figura 15: Publicidade de máquina de café expresso.....	77
Figura 16: Publicidade de notebook.....	78
Figura 17: O celular de Amanda toca um alerta.....	79
Figura 18: Dev e Brian usam o <i>smartphone</i> enquanto caminham.....	80
Figura 19: Dev filma um homem se masturbando no metrô.....	81
Figura 20: Homem fotografa o ator Benjamin sem autorização.....	82
Figura 21: Dev mostra um post a Arnold e Brian.....	83
Figura 22: Dev joga-se no sofá.....	86
Figura 23: Visualização dos comércios.....	104
Figura 24: Visualização do restaurante <i>Shun Lee Palace</i>	108
Figura 25: Visualização externa da casa de festas <i>Baby's All Right</i>	111
Figura 26: Contagem regressiva para o show.....	112
Figura 27: Cenas em que o celular atravessa o tempo-espaço presente.....	113
Figura 28: Cenas reveladoras das posições de poder.....	116
Figura 29: O espaço público pela profundidade de campo.....	117

Figura 30: Visualização externa da sorveteria <i>Morgenstern's</i>	121
Figura 31: Visualização da <i>Grand Army Plaza</i>	121
Figura 32: Visualização panorâmica da cidade I.....	122
Figura 33: Visualização panorâmica da cidade II.....	122
Figura 34: Rachel muda o design e a cor do cabelo no episódio <i>Final</i>	126
Figura 35: Elementos de um restaurante possivelmente chinês.....	126
Figura 36: Conjuntos de fotogramas na Broadway de Nashville.....	127
Figura 37: Visualização externa e interna do <i>Hermitage Hotel</i>	128
Figura 38: Visualização externa do <i>Ace Bar</i>	130
Figura 39: Cenas reveladoras da visão de mundo do episódio.....	131
Figura 40: Visualização externa do restaurante <i>Bamonte's</i>	133
Figura 41: Conjunto de fotogramas do interior do restaurante <i>Bamonte's</i>	133
Figura 42: Recorrência de cenas com <i>paro</i>	134
Figura 43: Conjunto de fotogramas do relógio.....	138
Figura 44: Comparação de paleta de cores entre cenas diferentes.....	139
Figura 45: Comparação das cenas de transição.....	139
Figura 46: Conjunto de fotogramas em que há alguma refeição.....	140
Figura 47: Conjunto de fotogramas com publicidade da <i>Apple</i>	140
Figura 48: Dev veste uma camiseta com os dizeres “Eu quero massa/macarrão”.....	143
Figura 49: Espaço público determinado da cidade no episódio <i>Final</i>	144
Figura 50: Visualização externa do restaurante <i>El Rey</i>	144
Figura 51: Dev lê um trecho de “A Redoma de Vidro”.....	145
Figura 52: Duas mulheres olham desconfiadas para a câmera.....	148
Figura 53: Homem sentado fita a câmera.....	148
Figura 54: Mulher olha com curiosidade para a câmera.....	149
Figura 55: Fotogramas com a reação de Francesca ao saber que Dev está gostando dela.....	150
Figura 56: Dois quadros reveladores do <i>nonsense</i> da cena.....	151
Figura 57: Conjunto de fotogramas em que os efeitos visuais são acionados na cena..	151
Figura 58: Comparação entre cena de <i>Master of None</i> e cena de <i>A rainha dos condenados</i>	152
Figura 59: Troca de olhares entre Dev e Francesca.....	154
Figura 60: Conjunto de risadas efusivas na cena.....	155

Figura 61: A iminência da despedida.....	155
Figura 62: Caras e bocas de Dev após a saída de Francesca do carro.....	156
Figura 63: Dev visualiza a mensagem de texto.....	157
Figura 64: Ramesh reclama do iPad para Dev.....	160
Figura 65: Cena do oitavo episódio (<i>Melhor Idade</i>), em St. John's Evangelical Lutheran Church, igreja localizada em Manhattan.....	164
Figura 66: Conjunto de fotogramas com representações do indiano na mídia.....	165
Figura 67: Sequência em que o preservativo fura.....	167
Figura 68: Dev e Rachel discutem o tema pré-ejaculação.....	168
Figura 69: Dev e Rachel pesquisam no <i>Google</i>	169
Figura 70: Dev entra com os filhos de Amanda na sorveteria.....	173
Figura 71: Lila aponta para um homem no balcão.....	174
Figura 72: Grupo de mulheres asiáticas dançando.....	175
Figura 73: Dev toma café da manhã na casa de um amigo.....	179
Figura 74: Dev encara a refeição matinal.....	179
Figura 75: Genuflexões da oração islâmica.....	180
Figura 76: Funcionários levam as compras da moradora idosa.....	181
Figura 77: Cliente acena para a balconista.....	183
Figura 78: A balconista escreve o que ele acabara de dizer por meio de gestos.....	184
Figura 79: A balconista estira o dedo médio em sinal de desaprovação à amiga.....	185
Figura 80: Casal discute a vida sexual numa loja de variedades.....	186
Figura 81: Percurso de Uber.....	187
Figura 82: Percurso de Uber e despedida.....	189
Figura 83: Chegada do Uber e despedida.....	190
Figura 84: Mulher identifica a jaqueta roubada.....	191
Figura 85: Dev tenta beijar Rachel, mas ela recua.....	192
Figura 86: Nina chama Dev para transar.....	193
Figura 87: Encerramento do equilíbrio.....	194
Figura 88: Dev auxilia na comunicação da cliente com a funcionária.....	195
Figura 89: Mulher usa aplicativo de namoro em velório.....	196
Figura 90: Mulher acessa o aplicativo enquanto faz compras.....	198
Figura 91: Mulher avalia um produto da prateleira do supermercado.....	198
Figura 92: Dev recebe uma ligação da avaliadora.....	201

Figura 93: Dev participa de audição em cafeteria I.....	203
Figura 94: Dev participa de audição em cafeteria II.....	204
Figura 95: Dev participa de audição em cafeteria III.....	204
Figura 96: Dev participa de audição em cafeteria IV.....	205
Figura 97: Visualização da mise-em-scène em fotogramas diferentes da mesma cena...	206
Figura 98: Uso de dispositivos tecnológicos na cafeteria.....	208
Figura 99: Dev e Benjamin conversam enquanto são maquiados para a gravação de <i>The Sickening</i>	210

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Ambientes mobilizados no episódio <i>Plano B</i>	103
Gráfico 2: Ambientes mobilizados no episódio <i>Pais</i>	107
Gráfico 3: Ambientes mobilizados no episódio <i>Programa Quente</i>	111
Gráfico 4: Ambientes mobilizados no episódio <i>Indianos na TV</i>	114
Gráfico 5: Ambientes mobilizados no episódio <i>O outro</i>	119
Gráfico 6: Ambientes mobilizados no episódio <i>Nashville</i>	125
Gráfico 7: Ambientes mobilizados no episódio <i>Eles e Elas</i>	129
Gráfico 8: Ambientes mobilizados no episódio <i>Melhor Idade</i>	132
Gráfico 9: Ambientes mobilizados no episódio <i>Todas as manhãs do mundo</i>	137
Gráfico 10: Ambientes mobilizados no episódio <i>Final</i>	143

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Bancos de dados sobre cronotopo.....	19
Quadro 2: Trabalhos escolhidos.....	20

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
1.2 UMA PALAVRA NÃO ADÂMICA: ESTADO DA ARTE.....	16
2 ARCABOUÇO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	23
2.1 ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO.....	23
2.1.2 PORTA DOS SENTIDOS: CRONOTOPO.....	34
2.2. GÊNERO SERIADO.....	42
2.2.1 NETFLIX.....	54
2.2.2 <i>MASTER OF NONE</i>	56
2.3 MUNDO CRIADOR DO TEXTO.....	73
2.4 A CIÊNCIA OUTRA.....	88
2.5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	99
3 ANÁLISE.....	103
3.1 DOS EPISÓDIOS.....	103
3.2 DOS CRONOTOPOS MENORES.....	147
3.2.1 CRONOTOPO COTIDIANO.....	147
3.2.2 CRONOTOPO DO ENCONTRO NA CIDADE.....	166
➤ Encontro como aprendizagem e encontro como diferença.....	167
➤ Encontro amoroso, virtual e como consumo.....	187
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	213
REFERÊNCIAS.....	217
APÊNDICE.....	223

O TEMPO-ESPAÇO DESTA TESE

A elaboração deste trabalho aconteceu, em grande parte, no período de pandemia da COVID-19. Neste intervalo de tempo, o espaço sofreu uma brusca mudança. Passou a ser o lugar do medo e da iminência da morte. Com a necessidade de distanciamento social, os cantos se comprimiram e o mundo se tornou menor, afinal, aonde quer que se vá a presença do outro exige um pedaço maior de terra.

O tempo, por sua vez, acelerou. Imagine um filme de ação em que a montagem pede vários cortes, para que os personagens estejam sempre na adrenalina do gênero. Na vida concreta, o perigo de estar grita pela saída do outro. Como ele não sai, o grito ecoa no eu, fazendo da presença o dever-estar ligeiro, móvel e passageiro.

A mão que toca não o faz mais com permanência. É um tocar apressado, sem emoção, sem vínculos e subitamente higienizado. O rosto, mascarado, é pouco expressivo, de modo que o diálogo acaba acontecendo pela voz abafada e cheia de querer-ser, impaciente pela libertação. Os olhos estão pesados. Carregam o fardo de ter que exprimir tudo.

Essa falta do demorar-se causa consequências. A organização da mente, por exemplo, torna-se caótica, porque, na correria, o tempo do assimilar não tem a pausa. Ora, com pressa, tendo que operar mais rapidamente, cansa-se facilmente. Trata-se de um cansaço mental e físico. A pressão do existir é lembrada a cada segundo. Com ela, a natureza indesejada do fim.

Para diminuir a angústia, o encontro virtual – de cronotopo muito particular e diferente do encontro prototípico – aparece como alternativa. A voz é escutada, o corpo é parcialmente visto, mas a sensação de ausência ainda permanece. É o não-lugar. Falta-lhe o alívio presente no calor e cheiro humanos, no diálogo face a face.

Nessas circunstâncias, escrever não é fácil. Existe uma tensão constante. De um lado, a atualização da má política em números no noticiário; de outro, a expectativa de vacinação e dias melhores. O desaparecimento do outro em casa, sem despedidas, gera revolta e disritmia nas/das coisas.

O relógio, porém, não para! Por isso, este breve relato não se furta às obrigações, mas se vê na responsabilidade de dar vazão ao sentimento, à não indiferença

1 INTRODUÇÃO

A trajetória de nascimento deste trabalho, antes de realmente iniciá-lo, remonta um percurso tradicional¹: iniciação científica, mestrado e, agora, doutorado. Isso só foi possível em razão do fomento à pesquisa, por intermédio de bolsas remuneradas pelo CNPq e pela CAPES. Com a orientação da professora Dra. Maria da Penha Casado Alves, a quem muito se agradece, foi elaborada uma dissertação que oportunizou esta produção.

Em *Master of None: embates identitários na contemporaneidade* (FRANÇA, 2018), as relações conflitantes de alteridade na série revelaram uma aproximação com a realidade concreta da vida, deixando margem, conforme sugeriu o professor Wellington Medeiros de Araujo, na ocasião da defesa de dissertação, para uma cidade em transformação – algo interessante de ser aprofundado. Essa sugestão, ainda no campo da narrativa cinematográfica, com o mesmo gênero e o mesmo seriado, toma forma aqui e agora. Dessa vez, contudo, o objeto de pesquisa e os objetivos são outros.

A verdade é que a cidade faz parte do cinema desde o princípio. Quando foram exibidos os primeiros registros do cinematógrafo, no *Grand Café* de Paris, o que estava ali era o espaço urbano. *A saída dos operários da Fábrica Lumière* e *A chegada de um trem na estação*, ambos de 1895, compartilham de um sentimento de modernidade: a velocidade do ir e vir, na cidade em processo de urbanização, pela força de trabalho².

Nesta tese, o que está em jogo não é exatamente a cidade do ponto de vista geográfico ou urbanístico, mas aquilo que torna o espaço preñado de sentidos: o humano. O espaço sem gente é apenas um lugar. O que atribui sentido ao espaço físico são as relações sociais. Ao refratar a realidade, o objeto estético inevitavelmente o reflete, construindo um universo fictício próprio, mas sempre – porque impossível de evitar – fincado no presente. Em se tratando de *Master of None* (2015-presente), o tempo histórico ambienta-se na contemporaneidade, o que torna a série ainda mais verossimilhante ao evento-vida. Estudar esse enunciado concreto, portanto, é uma tentativa também de, ao perscrutar o cosmos artístico, repensar o caos do mundo encarnado.

Embora a teoria bakhtiniana do cronotopo seja frequentemente mal interpretada como uma ferramenta pseudoformalista, ela não está ligada apenas ao aspecto referencial da literatura. Ela não se dirige somente à percepção do mundo ficcional, mas também aponta para o encaixamento

¹ Inclui-se aqui o grupo de pesquisa “Práticas discursivas na contemporaneidade”, da UFRN, que promove encontros aos sábados.

² Embora um dos irmãos achasse que aquela criação não obteria sucesso, ela acabou vingando na história, e não somente deu certo como se transformou, para além das expectativas de uso científico (recortar pedaços da realidade), em matéria-prima para a criação ficcional, capturando as possibilidades imaginativas do filme.

espacial e temporal da ação humana, oferecendo uma melhor compreensão de como a humanidade atua em seus biótopos e semiosferas (BEMONG, 2015, p. 12).

Ora, assim como o é na vida, determinados atos têm tempos e espaços distintos, de forma que a escolha por um ou outro recurso fílmico valora ideologicamente o acontecimento fictício, dando-lhe o acabamento que desejarem os profissionais responsáveis pela produção. Esses recursos constroem, ao retomar índices emotivo-volitivos, cronotopos menores (motivos cronotópicos ou pequenos cronotopos), podendo demonstrar, no conjunto, um tempo-espaço predominante.

Nesse sentido, investiga-se, sob ângulo dialógico – isto é, ancorando-se na Análise Dialógica do Discurso (ADD) –, o tempo-espaço na formação da cidade, tendo como *corpus* cenas das duas (2) temporadas do seriado *Master of None*, produzido pela Netflix. Objetiva-se, ao identificar, analisar e discutir os cronotopos menores mais regulares – as coordenadas do tempo no espaço –, compreender o cronotopo dominante da cidade no universo da série, de maneira a revelar as relações mobilizadas na cidade fictícia, manifestando, assim, os centros organizacionais basilares dos acontecimentos e, por sua vez, a representação particular de homem e de vida. Para tal, os seguintes objetivos específicos são requeridos: (i) interpretar os cronotopos menores, identificando padrões; (ii) relacionar os cronotopos menores, construindo a imagem de homem sugerida e a cultura inerente a sua atuação; (iii) discutir as relações dialógicas implícitas. A presente pesquisa insere-se na Linguística Aplicada (LA), com abordagem qualitativa, enfoque sócio-histórico e paradigma indiciário.

1.2 UMA PALAVRA NÃO ADÂMICA: ESTADO DA ARTE

“Ex nihilo nihil fit”, expressão latina influenciada pelo conceito metafísico de Parmênides de Eleia. “Do nada nada se faz” ou “nada surge do nada”. Aqui, não se leva em conta o sentido atribuído pelo filósofo – até porque isso excluiria a ideia de movimento e de mudança –, mas sim a implicação epistemológica na ótica do Círculo de Bakhtin. A palavra *adâmica*, por sua impossibilidade, não é almejada, por isso, antes de efetivamente se debruçar sobre o objeto de análise, faz-se necessário um toque de responsabilidade, qual seja: buscar o já-dito, isto é, trabalhos, no contexto acadêmico, que se aproximem deste, a fim de ora relacioná-los, ora singularizá-los, percebendo onde se localiza esta pesquisa e quais lacunas ainda não foram investigadas:

“É que todo enunciado, que ele saiba ou não, que ele queira ou não, responde a enunciados anteriores. O objeto de que se fala já foi falado antes. A palavra

com que se fala já foi utilizada antes. E, de acordo com Bakhtin, ambos trazem sempre com eles suas respectivas memórias [...] Isto não quer dizer que apenas repetimos. Mas o trabalho criador consiste exatamente na luta com outras enunciações para poder inscrever sua própria voz” (AMORIM, 2004, p. 133).

Do ponto de vista ético, há a obrigação de esta produção dar um retorno à sociedade. O retorno, contudo, não é de qualquer ordem. Não se pode esperar que a presente pesquisa mude a realidade social ou seja aplicada na construção de uma ponte, por exemplo. Diz-se isso em resposta às perguntas que estão na *boca do povo*³: (i) “Qual a utilidade deste estudo?”; (ii) “Por que estudar um seriado?”.

Em primeiro lugar, a ordem do retorno passa pela compreensão das ciências humanas e do seu fazer. Quando se fala em “utilidade”, em geral, pensa-se, de maneira imediatista, naquilo que se pode ver pronto e acabado logo – como colocar um prego na parede. As artes, filosofia, história, geografia e literatura, contudo, não lidam com seus objetos dessa forma, motivo pelo qual são chamadas pejorativamente por alguns de “inúteis”.

Em “A utilidade do Inútil” (2016), Ordine identifica uma crise cultural que leva as pessoas a pensarem sob a lógica de mercado, numa necessidade utilitarista e produtivista de buscar o lucro a todo custo. Em vez de formação intelectual e humanística, exige-se mão de obra para o mercado de trabalho e o consumo. Essa rasa impressão de que as ciências humanas não servem para nada, inclusive, vem motivando cortes sucessivos em recursos e investimentos no Brasil.

Em segundo lugar, por sua vez, os saberes humanísticos podem contribuir para relembrar os princípios democráticos – sempre urgentes do não esquecimento. Isso, por si só, confere possibilidade de bem-estar social e de vida digna e melhor em sociedade. Se assim não o for, as pesquisas estarão lá para mostrar o caminho mais acertado, sendo resistência às injustiças e desigualdades.

Em terceiro lugar, por fim, as ciências humanas trabalham também com aquilo pelo qual se vale a pena viver, conforme sugere o Sr. Keating (Robin Williams) no filme *Sociedade dos Poetas Mortos* (1990). O espetáculo (KÜNSCH; PASSOS, 2016), seja como divertimento, brincadeira, jogo etc., é um direito a que todos deveriam ter acesso. Por integrar a constituição do humano, nada mais significativo do que ser também estudado.

Amamos cinema, literatura, teatro, poesia, pintura, escultura, fotografia, dança e música porque nos representam, captam um retrato fiel ou adaptado de nós

³ Inclusive, dentro da própria academia.

mesmos, tiram um raio x dos nossos humores, manias, virtudes, defeitos, sonhos e loucuras. Eles nos surpreendem, nos pegam com a guarda baixa, contam histórias, falam de heróis, mitos, daqueles que nos inspiram, nos emocionam, nos ensinam, nos levam por caminhos inimagináveis, eternizam nosso presente e passado e nos fazem pensar no futuro. Queremos entender o que nos cerca, o outro, ela, ele, eu, eles, você, nós todos: a Humanidade (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 15).

Quem desvaloriza a pesquisa sobre seriado, por exemplo, esquece que, para escapar da vida cotidiana ou para fins de entretenimento, costumeiramente assiste a seu programa favorito na TV ou *streaming*. Ora, pesquisar essas manifestações culturais, além de proporcionar o seu aperfeiçoamento, é pesquisar o humano, conforme afirma Meyer: “É o registro da mudança dos tempos, assinalada tanto na mudança dos espaços como na dos comportamentos” (MEYER, 1996, p. 170).

A imagem em movimento, na ficção, registra partes do *real*. A representação da cidade, dos personagens, dos costumes, enfim, do *modus vivendi* parte da visão de presente. Nesse sentido, analisar um objeto estético como o seriado é, de certa maneira, dadas as devidas proporções, entender o homem e seu mundo. As refrações artísticas dão sinais importantes sobre um sem-fim de coisas – ainda mais quando o espaço-tempo dessas refrações (no caso específico de *Master of None*) têm pretensão contemporânea e de atualidade –, sendo uma instância de renovação de sentidos.

Deleuze vincula tal visão à arte do cinema. O cinema, afirma, é o mais próximo da experiência cotidiana porque é a arte do mutável. Tudo no cinema circula em torno do movimento e da mudança porque essa forma de arte recorre exclusivamente à matéria cotidiana. Além disso, o cinema enfatiza que o observador da experiência dinâmica cotidiana é também movimentável e continuamente mutável. O conjunto de instrumento da estética cinematográfica é completamente comandado por percepções móveis: movimentos de câmera, posições alternantes de câmera e edição geram uma percepção que se assemelha fortemente à forma com que um observador humano se move no mundo experiencial (KEUNEN, 2015, p. 54)

É importante frisar também que o cronotopo não foi suficientemente explorado em outros materiais de análise que não o texto literário⁴ (AMORIM, 2004, p. 21), o que justifica não só a escolha por outro gênero, como também a investida em um texto não clássico e pouco convencional, alargando as possibilidades de relações. O objeto de estudo, por fim, ganha na pesquisa qualitativa um caráter pessoal. O pesquisador, dessa forma, deve ter como ponto de partida a curiosidade e o interesse a respeito de seu objeto.

A tradição da pesquisa qualitativa frequentemente insistiu no caráter pessoal dos trabalhos. O envolvimento do pesquisador em seu objeto é, portanto, emocional e constituiria o ponto de partida. Assim, segundo Marshall e

⁴ Isso se explica pela gênese do conceito. Bakhtin o formulou na materialidade do romance.

Rossmann (1989:21), o objeto escolhido deve ser um objeto de preocupação ou de curiosidade. É, então, importante que a questão epistemológica da relação com o outro se insira na psicologia individual do pesquisador ou em seu pertencimento a um grupo social ao qual ele se vincula, ou que ele rejeita. O pesquisador construiria, portanto, seu objeto a partir de uma rede de interesses que orientam sua escolha (POUPART, 2010, p. 133).

Dito isso, o processo de busca aconteceu nos três principais bancos de dados: *Catálogo de Teses e Dissertações da Capes*, *Biblioteca Digital de Teses e Dissertações e Periódicos da Capes*⁵. A escolha se deve por eles reunirem, de maneira sistematizada, as publicações acadêmicas em nível nacional, oferecendo a possibilidade de consultas como esta.

O critério de inclusão ou exclusão de trabalhos, por sua vez, foi simples. Isso porque se trata de um tema com nomenclatura distintiva e localizada numa área e linha discursiva particulares, algo que evita resultados genéricos. Para afunilar mais, explicitando as similitudes e diferenças, selecionaram-se mais trabalhos cujo *corpus* fosse da narrativa cinematográfica, excluindo o material literário e os processos seletivos (vestibular, em sua maioria) – *corpus* com grande incidência de aparições nas buscas quando se trata de “cronotopo”.

No Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, dos 232 trabalhos, 153 são dissertações e 79 são teses. Na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, por sua vez, dos 183 trabalhos, 104 são dissertações e 79 são teses. No periódico da CAPES, por fim, há, entre artigos (442), resenhas (7), recursos textuais (7) e livros (7), 463 trabalhos. O quadro 1, a seguir, reúne mais didaticamente esses números.

Quadro 1: Bancos de dados sobre cronotopo

Tema	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações	Catálogo de Teses e Dissertações	Periódicos CAPES
Cronotopo	183	232	463

Fonte: Autor

⁵ Informação retirada dos sites <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>, <https://bdtd.ibict.br/vufind/> e <https://www-periodicos-capes-gov-br.ez1.periodicos.capes.gov.br/index.php> no dia 21/04/2021.

Não foi colocado o número total de trabalhos, porque as duas primeiras plataformas têm dados em comum, com algumas exceções. As pesquisas, em geral, localizam-se na grande área “Linguística, Letras e Artes”, concentradas nos “Estudos Literários” e na “Linguística Aplicada”. Abaixo, estão os trabalhos escolhidos para compor o estado da arte.

Quadro 2: Trabalhos escolhidos

Título	Autora
Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski: a perspectiva inversa como procedimento (2007)	Neide Jallageas
A construção de posicionamento valorativo no cronotopo do PSV-2008 da UFRN (2011)	Danielle Bezerra de Paula
O cronotopo da sala de aula e os gêneros discursivos (2012)	Maria da Penha Casado Alves
Tecendo rupturas: o processo da recriação televisual de <i>Dom Casmurro</i> (2013)	Adriana Pierre Coca
O salto do cinema brasileiro contemporâneo no céu do sertão: uma análise dos filmes <i>O céu de Suely</i> e <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i> (2014)	Márcia Vanessa Malcher dos Santos
“Há algo de mim em você”: personagem e espaço em <i>Blade Runner</i> e <i>Her</i> (2016)	Allana Dilene de Araújo de Miranda
A construção discursiva televisual da mulher popular na telenovela: um estudo sobre as personagens de <i>Avenida Brasil</i> e <i>A Regra do Jogo</i> (2019)	Rosana Mauro

Fonte: Autor

O breve comentário desses textos tem a intenção de recuperar contribuições importantes para o desenvolvimento desta tese. A apresentação dos trabalhos leva em conta a ordem de publicação.

Jallageas (2007) estuda as estratégias de construção no cinema do cineasta Tarkóvski, com a finalidade de compreender como modelos de visão de mundo (cânones da arte e da comunicação soviética) se conectam com o mundo visível. A noção de cronotopo é solicitada para falar sobre a renovação de sentidos na arte, na construção de um cinema com múltiplos centros. Cada filme, a despeito de ter seus próprios cronotopos,

reunirá uma síntese arquitetônica do cineasta. A tese figura esta seleção justamente por se valer do cronotopo para construir um tempo-espaço predominante.

Paula (2011), por sua vez, investiga como ocorre a interlocução em dez cartas argumentativas no vestibular da UFRN de 2008. Ela analisa os modos de assimilação do discurso alheio, identifica posicionamentos axiológicos e constrói uma visão do sujeito enunciador. A dissertação foi pioneira no tratamento do cronotopo como ferramenta de análise, por isso compõe este estado da arte.

Casado Alves (2012) avalia a sala de aula como um cronotopo específico. De antemão, a categoria de análise se impõe no artigo. O cronotopo não é acessório. Os sentidos partem desse lugar para, em seguida, atuar na discussão de atividades de leitura e escrita em língua materna. O trabalho interessa a esta tese porque elabora a visão de um cronotopo particular, problematizando as especificidades da sala de aula e a construção axiológica dos sujeitos inseridos e implicados nela. Nesse aspecto, é um artigo que se dirige ao mundo da vida – semelhantemente à proposição desta tese.

Coca (2013) explora a ruptura da linguagem clássica em *Dom Casmurro* pela microssérie *Capitu* (2008). Essa ruptura acontece pela subversão do tempo-espaço, razão pela qual o cronotopo, juntamente com a carnavalização, é requerido na pesquisa. A dissertação é relevante porque, mesmo nos moldes televisivos, tem como *corpus* o mesmo gênero. Essa aproximação, cronotopo e seriado, traz sugestões úteis para a vindoura pesquisa.

Santos (2014) pensa a representação do sertão no cinema nacional a partir de dois filmes: *O Céu de Suely* (2006) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010). O cronotopo aparece na dissertação como eixo analítico: interpretar a estrada e os sujeitos nômades. É válida a contribuição dessa dissertação pelos seguintes motivos: (i) procura-se mapear o tempo-espaço predominante dos filmes; (ii) e busca-se a compreensão da sociabilidade inerente ao mundo diegético, tema recorrente com outras palavras também nesta tese.

Miranda (2016) objetiva fazer uma análise narratológica dos filmes *Blade Runner* (1992) e *Her* (2013). Mais precisamente, lida com as categorias “personagem” e “espaço”. Quanto ao tratamento do último, a autora ancora-se no cronotopo para pensar justamente a ideia de cidade nesses dois filmes. Ela, contudo, foca no espaço urbano físico como sentido do humano. Esta tese faz o caminho oposto.

Por fim, Mauro (2019) busca entender, discursiva e visualmente, as representações de duas personagens femininas nas novelas *Avenida Brasil* (2012) e *A*

regra do jogo (2015). Nessa procura por inteligibilidade, a caracterização espaço-temporal mostrou-se como elemento-chave. Assim, essa produção constitui enunciado valioso, tendo em vista que congrega tanto a análise discursiva, por intermédio dos cronotopos, quanto o gênero audiovisual (novela).

2 ARCABOUÇO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Nesta seção, discorre-se a respeito do arcabouço teórico-metodológico no qual este trabalho se apoia. Inicialmente, delimita-se a concepção de linguagem e seus principais conceitos para, em seguida, focar na explicação de um deles: o cronotopo. Mais adiante, vem à tona a discussão sobre a contemporaneidade, a qual é refratada e refletida no objeto estético, sendo a referência de tempo e espaço para a representação.

2.1 ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO

Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação (BAKHTIN, 2017, p. 79).

A linguagem possibilita tudo isto que aí está. Sem ela, a cultura não existiria: trocas simbólicas, relações sociais, pensamento e comunicação. Na história da Filosofia, contudo, o tratamento da questão foi quase sempre secundário, principalmente na relação de subordinação para com a epistemologia. Só mais recentemente – através da virada linguística e, posteriormente, da virada pragmática –, a linguagem recebeu uma atenção maior e específica dos filósofos, lógicos e linguistas.

A linguagem pode ser caracterizada em suas dimensões de *signo* (significação, simbolização e semiotização), de *preposição* enquanto forma de descrever e/ou representar estado de coisa (relação entre significado, referência e valor de verdade), de *ato de fala* que demanda um certo tipo de comportamento e um uso em situação (linguagem como forma de comportamento e valor ilocucionário dos atos de fala), de *discurso*, entendido como efetivação do dizer e do dito (lugar de constituição do sujeito e das formas linguísticas com valor e força social, política, bem como do entendimento mútuo) (ARAÚJO, 2004, p. 10).

Nesse contexto, sendo direto e evitando delongas, a concepção de linguagem desta tese – distanciando-se dos fundamentos do “subjativismo individualista” e do “objetivismo abstrato”⁶ – assenta-se na análise dialógica de enunciados ou, caso prefira, do discurso⁷. Em outras palavras, fazendo um paralelo com o gerativismo e o estruturalismo, não se confunde com uma concepção de linguagem chomskiana ou saussuriana (BAGNO, 2012, 42), que opera com pares opostos (língua/fala; significado/significante; sincronia/diacronia; paradigma/sintagma; estrutura profunda/estrutura superficial; competência/desempenho; princípios/parâmetros; língua-

⁶ “Se para a primeira tendência a língua é um fluxo eterno de atos discursivos, no qual nada permanece estável e idêntico a si mesmo, para a segunda tendência a língua é um arco-íris imóvel que se ergue acima desse fluxo (VOLÓCHINOV, 2017, p. 155).

⁷ A análise dialógica do discurso (ADD) é útil a esta produção porque ela está para além do sistema ou código, constituindo-se como uma atividade situada.

I/língua-E). Mais especificamente, escreve-se ante os postulados do Círculo de Bakhtin⁸, tendo preferência pelas contribuições do próprio Bakhtin, de Volóchinov e Medviédev, dos quais são trazidos, a seguir, a fim de explicar um pouco essa ideia de linguagem, conceitos de algumas obras fundamentais.

O começo desse itinerário acontece pelo trabalho que embasa filosoficamente toda a produção posterior do grupo. Trata-se de “Para uma filosofia do Ato Responsável”⁹, na tradução mais recente para o português (BAKHTIN, 2010). Antes de fazê-lo, porém, cabe ressaltar que os conceitos que aqui serão mencionados estão interligados, de forma que um enseja o outro.

No início dos anos de 1920, e publicado somente em 1986 sem as oito primeiras páginas, o filósofo que dá nome ao grupo escreve uma densa discussão a respeito de, principalmente, ética e estética. Dessa reflexão, três aspectos são de extrema importância: unicidade e eventicidade do Ser; contraposição *eu/outro*; axiologia do existir humano (FARACO, 2009, p. 18).

Bakhtin, de início, critica o que chama de “teoreticismo” ou “teoricismo”. Para ele, existe uma separação incomunicável entre “o mundo da vida” e o “mundo da teoria” – dualismo prejudicial à validade da razão teórica. Mas, afinal, o que são esses mundos a que ele se refere? De acordo com o Dicionário de Filosofia¹⁰ (ABBAGNANO, 2012):

Termo introduzido por Husserl em *krisis*, para designar o “mundo em que vivemos intuitivamente, com suas realidades, do modo como se dão, primeiramente na experiência simples e depois também nos modos em que sua validade se torna oscilante” (ABBAGNANO, 2012, p. 801).

Husserl¹¹ vale-se desse conceito para se contrapor justamente à noção de “mundo da ciência”, considerado como a apreensão simbólica e representativa das vivências. Bakhtin, embora não coadune com a neutralidade transcendental, aproveita o aspecto situado, corporificado e material de cada ato do homem (SOBRAL, 2014, p. 18). Landgrebe aprofundou a ideia de “mundo da vida” na medida em que lhe atribuiu a historicidade concreta e a experiência imediata, possibilitando ao indivíduo a liberdade e a abertura de portas para a continuidade do fluxo histórico.

⁸ Grupo de intelectuais russos que, sobretudo entre 1920-1930, voltaram-se para a discussão de filosofia e de linguagem.

⁹ De agora em diante, PFAR.

¹⁰ Utiliza-se este exemplar em toda a tese para as dúvidas de cunho filosófico.

¹¹ Em relação à fenomenologia, e consequentemente à redução fenomenológica do autor, “Bakhtin julga impossível retornar ou mesmo ter contato com as coisas mesmas, uma vez que tudo no mundo humano é por princípio mediado valorativamente, nunca chegando imediatamente, ou seja, sem mediação, à percepção. Do mesmo modo, o sujeito bakhtiniano é concreto e relacional; sua redução fenomenológica nunca é pura, porque ele vê o mundo sempre em termos de uma valoração que vem de sua situacionalidade e sua relacionalidade, sua interconstituição com o outro (SOBRAL, p. 84, 2019).

Para a cultura contemporânea os desenvolvimentos filosóficos originais do conceito husserliano de M. da vida provêm da análise da centralidade da dimensão temporal da existência e da distinção-divergência entre o “tempo da vida” dos homens (o tempo da consciência individual) e o “tempo do mundo” (o tempo dos eventos históricos e naturais) realizada por H. Blumenberg [...] Vivemos o tempo no mundo que tem um tempo próprio. A vida do homem no seu tempo percebe o tempo do mundo apenas por meio de abstrações teórico-científicas (ABBAGNANO, 2012, p. 802).

Como é possível conciliar a singularidade (o particular) com o universal (o geral) dos atos? Essa é uma pergunta de difícil resolução. Tanto o é que, em geral, os filósofos se posicionam em detrimento de um dos modos. A maioria, inclusive, dando ares até de característica da Filosofia, está para o universal. Bakhtin critica justamente o posicionamento absoluto da teoria¹², que encolhe a vida, deixando-lhe resquícios de repetições preestabelecidas. Ele defende o agir concreto dos sujeitos, isto é, um posicionamento que nem está para a submissão completa ao aspecto social, tampouco para autonomia indistinta do indivíduo.

Em tal mundo [conteúdo-sentido] apareceríamos determinados, predeterminados, prontos e acabados, fundamentalmente não viventes; nós nos retirariamos da vida, concebida como devir-ato responsável, arriscado, aberto, para um existir teórico indiferente, por princípio concluso e completo (não no sentido de que é concluído e determinado apenas no processo cognitivo, mas como um existir já determinado justamente enquanto dado) (BAKHTIN, 2010, p. 52).

É necessário deixar claro que não se critica o pensamento teórico, mas sim a negação do evento único e irrepetível da vida para a sua constituição. Em vez de partir da cognição teórica, pois, é preciso se orientar pelo vivido, pelos atos concretos. Em razão disso, o filósofo da linguagem distingue duas concepções de verdade (*istina*, a verdade de valor abstrato universal; e *pravda*, a verdade enquanto afirmação e entonação do ato), assimilando-as com a criação dos mundos de que já se falou – chamados também de mundo oficial” e “mundo não oficial”. O ato, logo, tem dupla direção¹³: abstração e singularidade. Em consequência, respectivamente, exigem-se dois tipos de responsabilidade: a especial – relativa à cultura – e a moral – relativa à unicidade do ser, ao fato de o sujeito “não ter álibi para a existência”. Nenhum princípio, segundo o autor, sustenta-se separado do ato vivo que o reconhece.

¹² Um exemplo é a crítica ao “dever”. Ao fazê-lo, Bakhtin refere-se à noção transcendental da formulação ética no “imperativo categórico” de Kant, isto é, na capacidade *a priori* de autonomia universal e atemporal da máxima, sem ligação necessária com o ato concreto.

¹³ Essa dupla direção só é separada por motivos de compreensão. Enquanto momentos do ser-evento, o sentido e o histórico-individual estão sempre juntos: “o mundo como conteúdo do pensamento científico é um mundo particular, autônomo, mas não separado, e sim integrado no evento singular e único do existir através de uma consciência responsável em um ato-ação real” (BAKHTIN, 2010, p. 58).

E o que é o ato vivo, então? Trata-se justamente da compreensão do lugar único que se ocupa na existência, participando de eventos do ser e, a cada passo, sendo e tendo que tomar posições valorativas em relação ao mundo que o cerca. O passo da ação está, nesse entendimento, inserido no mundo vivido e intencional, o que requer responsabilidade e participação concreta do agente. O ato sintetiza a nossa relação sensível com o mundo e a sua inteligibilidade, culminando nas representações e símbolos (SOBRAL, 2019, 25). A percepção do mundo está para o caos; a sua apreensão, por outro lado, para o cosmos: uma busca por unidade e organização.

O ato é o resultado final, uma consumada *conclusão* definitiva; concentra, correlaciona e resolve em um contexto único e singular e já final o *sentido* e o *fato*, o universal e o individual, o real e o ideal, porque tudo entra na composição de sua motivação responsável; o ato constitui o desabrochar da mera possibilidade na singularidade da escolha *uma vez por todas* (BAKHTIN, 2010, p. 80-81).

Ao criticar o pensamento indiferente, o autor posiciona-se contrário ao racionalismo, que coloca o universal à frente do singular. O pensamento teórico tem como característica ser um momento¹⁴ congelado da vida, e é inevitável que não seja assim. Entretanto, quando essa razão da teoria se desvincula (não se comunica com, como diz Bakhtin) da história viva, o mundo da teoria passa a teorizar não mais o mundo da vida. O ser humano concreto, aquele que não pode ser indiferente à própria vida – que urge posicionar-se no existir-evento e cuja única escolha que não pode fazer é não escolher –, acaba sendo esquecido, pois a lei geral do ato finda por apagar significativa parte de suas especificidades, corroborando para o engessamento da singularidade e, assim, para uma condição humana genérica, sem feições próprias.

Neste preciso ponto singular no qual agora me encontro, nenhuma outra pessoa jamais esteve no tempo singular e no espaço singular que se dispõe de um existir único. E é ao redor desse ponto singular que se dispõe todo o existir singular de modo singular e irrepetível. Tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca. Este fato do *meu não-álibi* no existir, que está na base do dever concreto e singular do ato, não é algo que eu aprendo e do qual tenho conhecimento, mas algo que eu *reconheço* e *afirmo de um modo singular e único* (BAKHTIN, 2010, p. 96).

O ato bakhtiniano, conforme se pode perceber, não se encerra na ação física – ainda que a reconheça. Para Aristóteles, o ato precede a potência (mesmo que ele seja a realização da potência), pois o conteúdo não tem espaço sem a forma, de maneira que a potência só o é enquanto atualização em ato. O vir a ser, nesse sentido, sendo um conteúdo

¹⁴ “Somente o evento singular do existir no seu efetuar-se pode constituir esta unidade única; tudo o que é teórico ou estético deve ser determinado como momento do evento singular” (BAKHTIN, 2010, p. 43).

abstrato, encontra lugar – torna-se “ser” efetivamente – somente na forma do ato, quando reconheço o seu conteúdo e o afirmo de meu lugar. Bakhtin compartilha desse pensamento, compreendendo, em vez de um ser substancial, um ser realizado concretamente (SOBRAL, 2014, p. 14).

A temática da alteridade (*eu/outro*) – constituição do ser a partir da reflexão e refração¹⁵ com o outro –, por sua vez, aparece na obra quando o autor começa a discutir o mundo estético como tendo semelhanças mais próximas ao ser-evento. Lá, ele mostra a arquitetônica da relação com o mundo na atividade de construir uma completude, um acabamento. Como outro momento do ato vivo, faz-se isso em relação a um *outro*, com o qual a empatia, enquanto tentativa de sair de si, é temporária, parcial e impossível em sua totalidade, porque a sua pureza é o esvaziamento do *eu*. A posição exotópica¹⁶ do sujeito fornece justamente o movimento para, fora do ato em si – ante uma atividade estética –, construir uma visão sobre aquilo que o cerca ao distanciar-se.

O *outro*, na obra, surge também na dinâmica da palavra, no encontro do “conteúdo-sentido” com o “emotivo-volitivo”. Isso está por trás da arquitetônica do ser no mundo. Quer dizer, pela obrigação moral de ser sendo, o sujeito entoa seus passos, suas ações, seu dizer, enfim, o seu manifestar-se na cadeia de diálogos já existentes no grande tempo dos diálogos do mundo. Ao fazê-lo, insere-se em um embate com tudo aquilo que não se configura como sendo *eu*. Nessa arquitetônica do existir, de acordo com Bakhtin, o quadro de referência que baseia a realização de nossos atos-enunciados é o *eu-para-mim*, *eu-para-o-outro* e o *outro-para-mim*.

É esta arquitetônica do mundo real do ato que a filosofia moral deve descrever, não como um esquema abstrato, mas como o plano concreto do mundo do ato unitário singular, os momentos concretos fundamentais da sua construção e da sua disposição recíproca. Estes momentos fundamentais são: *eu-para-mim*, o *outro-para-mim* e *eu-para-o-outro*; todos os valores da vida real e da cultura se dispõem ao redor destes pontos arquitetônicos fundamentais do mundo real do ato: valores científicos, estéticos, políticos (incluídos também os éticos e sociais) e, finalmente, religiosos. Todos os valores e as relações espaço-temporais e de conteúdo-sentido tendem a estes momentos emotivo-volitivos centrais (BAKHTIN, 2010, p. 114-115).

¹⁵ O uso de “reflexão e refração” aqui, retirados do escopo da física pelo Círculo, é feito, em geral, para mostrar o caráter relacional do signo na constituição de sentidos. Refletir o mundo é extrair dele o caráter formal, comum a todos. Refratar, por sua vez, para além de descrevê-lo, é valorá-lo ideologicamente, construindo infinitos sentidos e interpretações para tudo e qualquer coisa em um horizonte apreciativo encarnado e situado. Na alteridade, dois mundos entram em embate: a cosmovisão do *eu* com a do *outro*.

¹⁶ Exotopia, para o Círculo de Bakhtin, é a capacidade de ver de fora – ainda que a visualização total (não se deixa de estar lá) seja impossível pela singularidade de sua posição no mundo – para projetar-se no lugar do outro. Só assim é possível compreender o que se passa ao redor daquilo que não é *eu*.

A axiologia, teoria dos valores, aparece na obra com os termos “emotivo-volitivo”, “entonação”, “tom”, “atitude”, “valor”, “acento”. Eles são o ato vivo e concreto no mundo, diferente da ação técnica, abstrata e universal da teoria. Nessa perspectiva, a linguagem, que é apresentada secundariamente em PFAR, não é um sistema, e sim uma atividade¹⁷, porque o *outro* nunca é um dado pronto, acabado – tampouco o *eu*. O sujeito bakhtiniano, por seu turno, é alguém posicionado. Chamá-lo de fragmentado, como a pós-modernidade o faz, seria um erro, afinal, o ato implica uma territorialidade. O espaço-tempo exerce um papel fundamental na construção da alteridade.

Em suma, Bakhtin critica em PFAR a cisão entre vida e cultura, desenvolvendo uma proposta para superá-la (SOBRAL, 2019, p. 33). Semelhantemente ao que fez Kant ao aproveitar elementos do empirismo e do racionalismo, o filósofo da linguagem russo empenha-se em não cair nem em uma ontologia da realidade, nem em uma abstração teórica do mundo concreto:

Bakhtin propõe um agente que vê seu ponto de vista, exotopicamente, a partir desse mesmo ponto de vista, composto com base em suas relações com outros sujeitos que lhe conferem o necessário, e sempre fluido, acabamento (SOBRAL, 2014, p. 18).

Por sua vez, é a partir de “A palavra na vida e a palavra na poesia: para uma poética sociológica”, datado de 1926 e presente na obra homonímia – com exceção do subtítulo – de tradução recente (VOLÓCHINOV, 2019), que se pode compreender mais facilmente quais sentidos têm a palavra, o diálogo e o discurso na concepção do Círculo. Nesse ensaio, o autor critica “alguns marxistas” por defenderem uma separação de tratamento entre o conteúdo e a forma artística. Ele entende que é contraditório haver essa separação inequívoca, dando ao conteúdo caráter causal e à forma caráter imanente – como se ela tivesse uma “natureza própria” e apartada das relações sociais. Em verdade, para Volóchinov, buscar na teoria da arte e na poética teórica uma fórmula específica é um erro. Isso porque esses métodos “imanentes” acabam caindo em subjetivismo, de maneira que contradizem a própria proposta de rigor a que se propunham.

A arte, para ele, é intrinsecamente social. A divisão “fora” e “dentro” não faz sentido, uma vez que o suposto interior de uma criação ideológica encontra apenas no social o seu referente.

Os corpos físicos e químicos existem também fora da sociedade humana; já os produtos da criação ideológica surgem apenas nela e para ela. Diferentemente dos corpos da natureza, as definições sociais não chegam *de fora* até esses produtos; *as formações ideológicas são interna e imanentemente sociológicas*. Dificilmente alguém negaria isso em relação às formas políticas e jurídicas,

¹⁷ De natureza sógnica e ideológica, como se verá mais à frente.

pois que essência imanente e estranha à sociológica pode ser encontrada nelas? As nuances formais mais sutis do direito e da organização política podem ser acessadas por meio do método sociológico e apenas por meio dele. No entanto, o mesmo se estende a outras formas ideológicas. Todas elas são *inteiramente sociológicas*, embora a sua estrutura, imprecisa e complexa, apresente grandes obstáculos à análise precisa (VOLÓCHINOV, 2019, p. 113).

Analisar o enunciado artístico (o seriado, por exemplo, que é objeto de análise deste trabalho) sob a ótica unicamente material ou fazê-lo por um viés exclusivamente do criador e contemplador é outro equívoco. Ambas as formas procuram, segundo o teórico da linguagem, o todo na parte. Com fins de demonstrar a natureza social da palavra na arte, não retirando dela o aspecto de comunicação estética específica, o autor vai a sua gênese: o discurso cotidiano comum. Ora, o artista é alguém que vê, que sente, que é afetado pelo mundo, e responde a isso.

A palavra não existe por conta própria. Ela se mantém em estreita dependência da vida. A situação extraverbal do enunciado retira-a de seu isolamento, por isso ela não é autossuficiente. Para exemplificar, Volóchinov traz o seguinte caso: “Duas pessoas estão sentadas em um quarto. Estão caladas. Uma diz: ‘Puxa!’¹⁸. A outra não responde nada” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 118). O autor explica justamente que, de modo isolado, a conversa é incompreensível. Só é possível entendê-la a partir do momento em que retomamos o não dito: 1) horizonte espacial comum dos falantes; 2) conhecimento e compreensão da situação comum aos dois; 3) avaliação comum da situação.

É necessário entender, porém, que o extraverbal não é externo ao enunciado, conforme aparenta sugerir o termo. Na verdade, ele é parte fundamental da composição, de modo que há a materialização linguística e os subentendidos¹⁹ – ambos uma unidade. Pode parecer que “subentendido”, acrescenta o autor, adquira um sentido psicológico demais, mas não é o caso. Tem a ver, na realidade, com aquilo que nós partilhamos em grau objetivo, a “unidade das condições reais da vida”: “o ‘eu’ pode se realizar na palavra apenas apoiando-se no ‘nós’” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 121).

Dentro das possibilidades de subentendidos, há os que são, tempo e espacialmente, estreitos ou amplos. Os horizontes de avaliação, por sua vez, enquanto constructos de significação, estão para além do conteúdo formal de uma palavra. Eles extrapolam o aqui e agora a partir da entonação: “é como se a entonação viva levasse a palavra para fora dos seus limites verbais” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 123).

¹⁸ Na primeira versão para o português, que não fora tradução direta, o termo em discussão é “bem”.

¹⁹ Na primeira versão para o português, o termo equivalente é “presumido”.

Até o momento, três elementos estão inseridos, como unidade, na palavra: estrutura, contexto e tom emotivo-volitivo. Separadamente, eles são vazios de sentido. Ora, para entender o exemplo que o autor dera do vocábulo “puxa”, é necessário acionar o contexto imediato em conjunto com o tom de reprovação, em razão da persistência em o inverno acabar e dar espaço à primavera. Não apenas: o discurso é partilhado por um participante que conjuga de mesmo sentimento, direcionando-se a um terceiro, o culpado – não explícito semanticamente. Vale pontuar que essa (a dupla direção da entonação: ouvinte e herói) é uma característica, segundo o autor, em menor grau, de todo enunciado verbal.

A equivalência dos subentendidos e avaliações pelos participantes, inclusive, influenciam em como tudo foi dito. O tom da fala, inserido em seu contexto, é, de acordo com o teórico da linguagem, a sensibilidade das oscilações sociais, de maneira que, entre o dito e o não dito, ele se faz presente: “Na entonação, a palavra entra em contato direto com a vida” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 123). Assim, se tomada unicamente da perspectiva formal e abstrata ou subjetivista, a sua substância sociológica é esvaziada, restando nela apenas um esqueleto carente de acontecimento.

A partir dessa reflexão, o autor utiliza uma expressão que será repetida em vários outros textos do Círculo. Trata-se de “enunciado concreto²⁰”, o qual tem a vida como parte integrante da própria existência, e não como algo independente. Estuda-se não o homem biológico, mas o homem-texto: as suas representações.

O enunciado concreto (e não a abstração linguística) nasce, vive e morre no processo de interação social entre os participantes do enunciado. O seu significado e a sua forma são determinados principalmente pela forma e pelo caráter dessa interação. Ao separar o enunciado do solo real que o nutre, perdemos a chave tanto da forma quanto do sentido (VOLÓCHINOV, 2019, p. 128).

Nessa perspectiva, pergunta-se qual a diferença, então, entre a palavra no cotidiano e a palavra na literatura²¹. A despeito das exigências a que o discurso literário se submete, responde Volóchinov, isso não significa que haja uma diferença significativa, afinal, a obra poética não o é sem os não ditos do existir-evento, do acontecimento-palavra.

Na literatura, é especialmente importante o papel das avaliações subentendidas. É possível dizer que *uma obra poética é um condensador*

²⁰ *Enunciado*, no itinerário bakhtiniano, pode também ser chamado de *palavra* e *discurso*, além de outras formas.

²¹ É evidente que se entende aqui “literatura” como campo de saber específico, mas essa relação pode ser alargada para as artes, em geral. Por isso, inclui-se nesta construção de sentido o objeto estético cinema.

poderoso das avaliações sociais não ditas: cada palavra está repleta delas. Justamente essas avaliações sociais organizam a forma literária como sua expressão imediata [...] Antes de mais nada, as avaliações determinam a escolha da palavra pelo autor e a percepção dessa escolha (a coescolha) pelo ouvinte. O poeta escolhe as palavras não do dicionário, mas do contexto da vida, onde elas se segmentaram e impregnaram de avaliações (VOLÓCHINOV, 2019, p. 131).

A palavra na arte, nesse sentido, é inevitavelmente social. O método sociológico, portanto, mostra-se mais adequado para o tratamento dos estudos literários, tanto na forma quanto no conteúdo. Interessou ao teórico demonstrar que as forças a agir em ambos os enunciados, o da vida e o da arte, têm o mesmo chão comum: a corrente de interação sociocultural.

Esse entendimento é ainda mais alicerçado no texto “Marxismo e filosofia da linguagem”, de 1929. Nele, Volóchinov argumenta que a consciência individual é de ponta a ponta social e ideológica, de maneira que o signo só se forma ante uma coletividade, um campo de várias consciências individuais. Ora, sem essa potência formadora, a consciência não tem poder sobre coisa nenhuma, afinal, ela sequer se constituirá como tal.

Se privarmos a consciência do seu conteúdo sógnico ideológico, não sobrar absolutamente nada dela. A consciência apenas pode alojar-se em uma imagem, palavra, gesto significante etc. Fora desse material resta um ato fisiológico puro, não iluminado pela consciência, isto é, não iluminado nem interpretado pelos signos (VOLÓCHINOV, 2017, p. 98).

O posicionamento do sujeito encontra, claro, a já explicada razão ontológica, mas também a natureza desnaturalizada da linguagem-evento: “problema do signo ideológico, o signo ideológico e a consciência, a palavra como signo ideológico par excellence, a neutralidade ideológica da palavra e a capacidade da palavra de ser um signo interior” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 91).

A existência particular de algo confere à coisa a identidade consigo mesma. Isso não significa dizer que, para além de si, não exista nada. O mundo dos signos constrói a realidade ao refleti-la e refratá-la. Essa construção parecia o signo com o ideológico, sendo um condição de existência do outro. A consciência, nesse contexto, está repleta de signos, porquanto envolvida em interação social. Ela só responde ao material ideológico na medida em que, para compreender os signos, o faz com signos. Trata-se aqui de uma crítica à noção idealista de que a ideologia está situada na consciência, entendida como particular. Para o autor, poder e linguagem são indissociáveis.

Eles [idealismo e psicologismo] desconsideram que um signo se opõe a outro signo e que a própria consciência pode se realizar e se tornar um fato efetivo apenas encarnada em um material sógnico. Porque a compreensão de um signo ocorre na relação deste com outros signos. Essa cadeia da criação e da

compreensão ideológica, que vai de um signo a outro e depois para um novo signo, é única e ininterrupta: sempre passamos de um elo signico, e portanto material, a outro ele também signico. [...] Uma consciência só passa a existir como tal na medida em que é preenchida pelo conteúdo ideológico, isto é, pelos signos. Portanto apenas no processo de interação social (VOLÓCHINOV, 2017, p. 95).

Essa noção desconfigura a excepcionalidade do *eu* iluminista, de forma que o indivíduo não existe por conta própria: ele só o é porque havia outros antes dele, os quais compunham uma coletividade. A ideologia enquanto esfera da atuação humana e enquanto produto dela impõe ao ser nascente o peso da vida, com todas as implicações valorativas possíveis. A consciência vai se formar, nesse sentido, ao entrar no caldo dialógico dos outros, e isso nunca acaba.

É importante frisar, no entanto, que o discurso interior, ao se nutrir dos signos que internalizou, vai continuar operando sem a necessidade de expressar-se exteriormente. A interação dialética entre a consciência e a ideologia é de mão dupla, estando numa relação de conjunto.

O signo ideológico vive por meio da sua realização psíquica, assim como a realização psíquica vive por meio do seu conteúdo ideológico. A vivência psíquica é o interior que se torna exterior; o signo ideológico é o exterior que se torna interior (VOLÓCHINOV, 2017, p. 138).

Com isso, o pensamento é regido pelas leis ideológicas do mundo exterior, assim como o é também pelas leis específicas do mundo interior²², as quais têm como unidade o cotidiano social em que se insere o indivíduo. Aqui, o autor problematiza a relação da filosofia da linguagem com a psicologia, mostrando que, sim, existe uma particularidade do discurso interior, mas o conteúdo dessa característica própria é constituído pelo fenômeno socioideológico.

Além disso, Volóchinov deixa claro que a palavra não substitui outros signos ideológicos, mas os acompanha inevitavelmente²³ – isso porque a onipresença social da

²² “Reiteramos: qualquer signo ideológico exterior, independentemente do seu gênero, banha-se por todos os lados nos signos interiores, ou seja, na consciência. Esse signo exterior tem sua origem no mar dos signos interiores e nele continua a viver, pois a sua vida se desenvolve no processo de renovação da sua compreensão, vivência e assimilação, ou seja, em sua inserção contínua no contexto interior” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 128).

²³ É importante esse destaque porque esta pesquisa, por ter como *corpus* um material cuja forma implica elementos de imagem, som e movimento, vai precisar significá-los com palavras. Eis a passagem completa de onde foi retirado o comentário: “Isso não significa que a palavra é capaz de substituir qualquer outro signo ideológico. Não, a palavra não é capaz de substituir por completo todos os signos ideológicos principais e específicos. Por princípio, uma palavra não pode transmitir adequadamente uma obra musical ou uma imagem da pintura. Um rito religioso não pode ser totalmente substituído pela palavra, tampouco há uma substituição verbal adequada para o mais simples dos gestos do cotidiano. A negação desse fato resultaria em um racionalismo vulgar e em uma simplificação grosseira. No entanto. Todos esses signos ideológicos que não podem ser substituídos pela palavra ao mesmo tempo apoiam-se nela e são por ela acompanhados, assim como o canto recebe um acompanhamento musical” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 101).

palavra faz dela uma participante que está em toda interação e contato. Assim, “é bastante óbvio que a palavra será o *indicador* mais sensível das *mudanças sociais*” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 106). É justamente por ser esse termômetro, por ser aquela que vai incluir em si própria os embates ideológicos, que a palavra – não necessariamente enquanto “unidade lexical, mas como totalidade da expressão verbal”²⁴ – torna-se tão importante para análise.

Já que se falou em “dialógico”, a metáfora do diálogo, para o círculo, é de fundamental importância. Não se trata somente do diálogo estritamente face a face, que é apenas uma das formas da interação discursiva, mas sim da essencial obrigação da palavra de ser responsiva: responder e ser respondida (retomada do já-dito e sua posterior atualização – réplica). “Em consequência disso, a compreensão não é mera experiência psicológica da ação dos outros, mas uma atividade dialógica que, diante de um texto, gera outro(s) texto(s)” (FARACO, 2009, p. 42).

No âmago da empresa de Bakhtin está uma filosofia da linguagem que é também uma ética e a base de um método literário de análise [...] Mas em todos os livros encontramos variações do tema central da linguagem e do dialogismo. Esse tema central assumo diversos nomes: poliglossia, heteroglossia, polifonia, dialogismo. Todos os termos estão associados à comunicação através da diferença, tanto entre pessoas como entre textos ou grupos sociais. Diferentemente de Saussure e dos estruturalistas, que privilegiam a *langue*, isto é, o sistema abstrato da língua, com suas características formais passíveis de serem repetidas, Bakhtin enfatizou a heterogeneidade concreta da *parole*, ou seja, a complexidade multiforme das manifestações de linguagem em situações sociais concretas. Bakhtin vê a linguagem não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, parte de um diálogo cumulativo entre o “eu” e o outro, entre muitos “eus” e muitos outros (STAM, 1992, p. 12).

O essencial para o falante, diz Volóchinov, não está no aspecto técnico e repetível da língua – aquilo que ele chama de “sinal” –, mas sim na significação nova do enunciado concreto. A mutabilidade e a flexibilidade do signo conferem importância à forma linguística, de modo que a compreensão não se limita ao reconhecimento da norma idêntica a si mesma. A palavra, nesse sentido, existe no acontecimento, no ser-evento. Sem a situação concreta, ela carece de significação ideológica e cotidiana: “Na realidade, nunca pronunciamos ou ouvimos palavras, mas ouvimos uma verdade ou mentira, algo bom ou mal, relevante ou irrelevante, agradável ou desagradável e assim por diante” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 181).

Está implícito, logo, como se pôde observar na descrição desta concepção de linguagem até agora, a inevitável necessidade de a palavra se direcionar para o outro:

²⁴ Nota do tradutor na página 137 da obra em questão (Volóchinov, 2017).

interação discursiva. Nesse aspecto, quem é o interlocutor, a qual grupo social pertence, que relação hierárquica existe, de forma se estabelece a proximidade social são apenas algumas das perguntas para se começar a entender determinado diálogo, afinal, como afirma Volóchinov, não pode haver interlocutor abstrato. A palavra, tendo dupla orientação (ato bilateral²⁵), está no movimento constante do *quem e para quem*.

Esse movimento, vale destacar, nunca é mecânico ou de mensagem objetiva. A orientação social sempre estará presente independentemente de qual enunciado é exteriorizado. O escritor russo dá o exemplo do choro de um bebê quanto à experiência da fome. Ele é orientado para a atenção da mãe, a qual deve saciar essa necessidade. O tema fome, nessa perspectiva, terá – a depender do horizonte social, do contexto valorativo, da tomada de consciência do discurso interior – vários sentidos:

Suponhamos que um faminto tome consciência de sua fome em uma multidão desunida de famintos ocasionais (um azarado, um mentido etc.). A vivência desse solitário marginalizado terá um tom específico e tenderá a certas formas ideológicas, cuja amplitude pode ser bastante vasta: resignação, vergonha, inveja e outros tons valorativos marcarão a sua vivência. Esta irá se desenvolver na direção das formas ideológicas correspondentes: o protesto individualista de um miserável ou a resignação mística penitente (VOLÓCHINOV, 2017, p. 209).

A heterogeneidade da vivência da fome mostra que a forma linguística ganha contornos somente quando inserida no conteúdo ideológico da vida. A interação social permite que a palavra tenha liberdade²⁶, saindo, assim, do dicionário e envolvendo-se com o movimento, encontro e fluxo. O discurso dialógico está para além do texto puro e simples: a palavra adquire, rejeita, sobrepõe, torna-se, desenvolve-se e se forma na permanente construção histórica, sendo “um momento da comunicação discursiva ininterrupta” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 219) nunca indiferente a sua condição humana, de gostos, sabores e sentimento.

2.1.2 PORTA DOS SENTIDOS: CRONOTOPO

A preocupação com o tempo é mais antiga que a Filosofia. Antes de se calcular o mundo com a palavra (logos), na mitologia, a realidade ganhava ordenamento através de narrativas que explicavam as origens e os motivos dos acontecimentos.

²⁵ Volóchinov, 2017, p. 205.

²⁶ “Bakhtin também foi influenciado por seu professor Faddei F. Zelinsky, e especialmente pela noção de que diálogo, em literatura, era a expressão da liberdade filosófica. Cada vez mais, como veremos, Bakhtin passou a associar arte com espaço aberto, com liberdade” (STAM, 1992, p. 16).

Na cosmogonia e teogonia grega, o Caos primeiramente²⁷ era. Ele continha em si, de maneira misturada, as sementes de todas as coisas (BULFINCH, 2016, p. 23). Uma das primeiras sementes lançadas foi Gaia, a terra. Necessitada de companhia, ela criou Urano, o qual não só a cobriu como também teve consigo a primeira geração de deuses e titãs. Seus filhos o odiavam, e, para colocá-lo no seu devido lugar, retirando-lhe de cima de sua mãe, Cronos – o mais jovem dos titãs – arrancou-lhe o pênis. Com o corte, Urano foi para o plano oposto, ficando no que se conhece como céu (HESÍODO, 1995).

A ação corajosa de Cronos definiu a ordem ao universo conhecido pelos gregos antigos. Através dele, o homem, depois criado, teve um chão estável para pisar e um céu estrelado para o qual olhar. Com Gaia habitada por mortais e um espaço existente, a temporalidade²⁸ passou a ter alguém para quem atuar.

Para o antigo mundo grego, porém, não existia apenas o tempo cronológico – tempo físico, tempo dos homens, que segue uma ordem e quantifica. Além dele, havia também “kairós” e “aíôn”. Este tem muito a ver com o “indeterminado” de Anaximandro de Mileto, inclusive. Trata-se do tempo infinito, do eterno, do imensurável, do quase “não tempo”. Aquele, por seu turno, refere-se ao tempo da oportunidade, da ocasião adequada, na qual algo único e especial acontece qualitativamente.

Em Filosofia, segundo Abbagnano (2012), existem ao menos três concepções sobre o tempo. A primeira delas, mais antiga, entende-o como a ordem mensurável do movimento, e remonta inicialmente à Antiguidade – com as definições dos pitagóricos, de Platão e Aristóteles, por exemplo. A segunda concepção, por sua vez, teoriza-o como intuição do movimento, colocando-o como aspecto da consciência. A terceira, por fim, tem-no como estrutura da possibilidade, isto é, como uma projeção, um porvir.

Nenhuma das definições conferidas pelo italiano parece abarcar o tempo bakhtiniano, todavia. Para Mikhail Bakhtin, “cronotopo” significa simplesmente “tempo-espaço” (o tempo, logo, não é mais uma categoria una)²⁹. Isto é dito nas primeiras páginas de “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica” – presente em “Questões de literatura e estética: a teoria do romance” (BAKHTIN, 1998) ou, na tradução mais recente, em “Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo”

²⁷ O advérbio não faz tanto sentido se entendido que o Caos está para algo que sempre existiu. Parmênides de Eleia, pré-socrático, dizia que o ser é, e o não ser não é, de maneira que não há como aquilo que é passar a não ser, e aquilo que não é passar a ser. Esse princípio parece ter semelhança com a origem mítica.

²⁸ Como tinha medo de lhe acontecer o que sucedeu a seu pai, Cronos punha fim a todas as coisas que tiveram começo (BULFINCH, 2006, p. 16).

²⁹ Ainda que, dentro da teoria, o tempo seja um princípio primeiro e privilegiado em relação ao espaço (AMORIM, 2014, p. 102).

(2018) –, no qual se apresentam as mais importantes linhas romanescas a partir do seu surgimento na Europa. O termo foi retirado da teoria da relatividade, mas, de acordo com o filósofo, o seu uso na crítica literária é mais metafórico³⁰ do que outra coisa.

A fusão dos indícios espaciais e temporais numa unidade de sentido é o fundamento desse conceito, que já podia ser encontrado em *Para uma filosofia do ato*, sendo o lugar o fenômeno espacial onde transcorre a ação do enredo literário e o tempo o período *grávido de cultura* (BEZERRA, 2018). Os dois primeiros elementos, espaço e tempo, imbricam-se, e, desse cruzamento, tem-se um significado que concerne, primeiramente, ao gênero na literatura. Diferentemente do formalismo ou do estruturalismo, essas correias de sentido não são vistas separadamente. Elas têm o tom emotivo-volitivo justamente na intrínseca relação entre si. Assim como se percebe na realidade, esses indicadores, no texto narrativo, são responsáveis pela construção de mundo. Mas não qualquer construção de mundo, e sim uma particular.

O conceito de cronotopo trata de uma produção da história. Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem. Está ligado aos gêneros e a sua trajetória. Os gêneros são formas coletivas típicas, que encerram temporalidades típicas e assim, consequentemente, visões típicas do homem. Por exemplo: Bakhtin mostra que à visão do sujeito individual e privado corresponde um tempo individualizado e desdobrado em múltiplas esferas: o tempo de cada um dos sujeitos, em função de suas múltiplas vivências. Já numa visão do homem como sujeito público, que se define inteiramente pela esfera social, corresponde um tempo coletivo e único: tempo partilhado por todos em esferas comuns de atividade (AMORIM, 2014, p. 105-106).

É de se notar, e os comentadores da obra repetem isso constantemente, à semelhança de outras categorias de pensamento, que o filósofo russo não define rigorosamente o que é cronotopo. O seu campo de atuação, nesse sentido, alarga-se na medida em que se é lido com outras lentes, de modo que a hibridez do conceito permite recorrentemente novos significados e atravessamento de fronteiras. Uma coisa é certa, porém: cronotopo está intimamente ligado a *enredo*³¹ e *imagem de homem*³². Essas duas funções, inclusive, são fundamentais no momento da análise desta tese. Ao concretizar o

³⁰ “[...] *cronotopos* que é uma outra criação de Bakhtin no domínio da análise literária. Do mesmo modo que a polifonia é uma metáfora emprestada da música, o *cronotopos* é emprestado da matemática e das teorias da relatividade de Einstein. Traduzido literalmente, ele é o continuum espaço-tempo [...] lugar de fusão dos índices espaciais e temporais num todo inteligível e concreto. O *cronotopos* é a materialização do tempo no espaço: há um lugar em que a história se desenrola, onde o tempo passa, se vive e se mede em função das características desse lugar” (AMORIM, 2004, p. 222-223).

³¹ “Em que consiste o significado dos *cronotopos* que analisamos? Em primeiro lugar, é evidente seu significado de *enredo*. Eles são centros organizacionais dos acontecimentos basilares que sedimentam o enredo do romance. Nos *cronotopos* atam-se e desatam-se os nós do enredo” (BAKHTIN, 2018, p. 226).

³² “O *cronotopo* como categoria de conteúdo-forma determina (em grande medida) também a imagem do homem na literatura; essa imagem sempre é essencialmente *cronotópica*” (BAKHTIN, 2018, p. 12)

enredo, na construção de um mundo particular, o cronotopo determina a maneira que “o tempo atua como portador da ação humana, isto é, da cultura humana num determinado espaço” (BEZERRA, 2018, p. 257). Nesse sentido, ao modelar determinado universo, as coordenadas temporais também sugerem um homem específico, com peculiaridades que só lhe cabem.

No estudo histórico do gênero romanesco, em “Estética da criação verbal” (2011), mais especificamente no texto “O romance de educação e a sua importância na história do realismo”, capítulo um, Bakhtin afirma que não existe apenas um cronotopo ou o “princípio em forma pura” (BAKHTIN, 2011, p. 205). A enformação do personagem, por exemplo, implica enredo, concepção de mundo e certa composição do romance. O autor divide três grandes tipos de romance que existiram até a segunda metade do século XVIII: de viagens, de provação e biográfico.

O primeiro tem como característica “uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo” (BAKHTIN, 2011, p. 206). Nele, o sujeito retratado carece de movimento. As diferenças e contrastes do mundo resvalam na pouca profundidade. O tempo tem marcação frágil. A formalidade da cronologia não entra nos meandros da historicidade.

O segundo, romance de provação, por sua vez, tem um personagem inalterável. A despeito de qualquer dificuldade pela qual passe, seu caráter e características outras parecem não se modificar. Esse tipo de romance tem a virtude como fio condutor, e o mundo representado é uma arena de lutas, testes e provações. Ele, tal romance, divide-se em quatro modalidades, conforme Bakhtin: o romance grego, hagiografias, romance medieval de cavalaria e romance barroco.

O terceiro e último tipo de romance, o biográfico, não tem uma trajetória linear de seu enredo. Segue momentos-chave da vida do representado, indicando tempos de crise e de superação de maneira objetiva, baseando-se nos resultados. O tempo biográfico “é plenamente real” (BAKHTIN, 2011, p. 214), o que significa que, nesse tipo de romance, o tempo histórico está bem mais presente do que nos anteriores. Sem heroificação, a personagem, nos encontros e vínculos passageiros, tem características positivas e negativas.

Mais à frente, em “O tempo e o espaço nas obras de Goethe”, terceiro capítulo da mesma seção – “O romance de educação e sua importância na história do realismo” (BAKHTIN, 2011) –, fala-se sobre a peculiaridade cronotópica alcançada pelo escritor Goethe. Bakhtin destaca a “visão do tempo histórico na literatura universal” como ponto

fundamental em sua obra, e deixa, na análise, vestígios de seu entendimento sobre o espaço-tempo:

A capacidade de *ver o tempo, de ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço **não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento**; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos). O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis das estações do ano; tudo isso, em uma relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em um grau variado de intensidade. O crescimento das árvores, do gado, a idade das pessoas são sinais visíveis de períodos mais longos. Demais, os visíveis indícios complexos do **tempo histórico**, na verdadeira acepção do sentido, são vestígios visíveis da criação do homem, vestígios de suas mãos e da sua inteligência: cidades, ruas, casas, obras de arte, técnicas, organizações sociais, etc (BAKHTIN, 2011, p. 225).

As marcações em negrito feitas aqui – não estando, portanto, no original – demonstram que o tempo absoluto, verdadeiro e matemático entendido por Isaac Newton³³, por exemplo, no século XVII, não recebem respaldo *total* na atividade concreta, afinal, embora obviamente ele seja condição sem ser condicionado, o ente humano o percebe pelo contato material das circunstâncias. Ora, “sempre que confrontamos o mundo com o tempo de um relógio perdemos contato com a experiência concreta, reduzindo o cotidiano a um padrão abstrato” (BEMONG, 2015, p. 55).

A assimilação do tempo em Goethe acontece pelo visível em movimento. O estático e acabado não o são, pois compreendem a diversidade temporal em desenvolvimento: “Aqui, o *olho que vê* procura e encontra em toda a parte *o tempo* – o desenvolvimento, a formação, a história” (BAKHTIN, 2011, p. 229). Na descrição das montanhas, Goethe lhes dá mobilidade e vida. Mesmo em repouso, elas pulsam, vibram oscilam³⁴. O filósofo da linguagem se impressiona com a capacidade do escritor alemão

³³ Publicou “Princípios Matemáticos da Filosofia Natural” (1687), eternizando-se como homem e paradigma na história da Física. Descreveu, na obra, a lei da gravitação universal e as três conhecidas leis (fundamentos da mecânica clássica) que levam seu sobrenome. Para ele, em linhas gerais, tentando descartar a subjetividade ao fazer medições precisas, o tempo absoluto, verdadeiro e matemático transcorre uniformemente. A noção de “simultaneidade”, fenômeno que acontece “ao mesmo tempo” para diferentes observadores, parecia algo óbvio dentro da ideia de seu escopo. A partir dos trabalhos de Albert Einstein, todavia, o conceito de tempo passou a ser também um conceito principalmente do espaço. A teoria da relatividade, nesse aspecto, definia a velocidade da luz como um espectro máximo de propagação da velocidade. Einstein mostrou que um acontecimento não é visto necessariamente como simultâneo por observadores diferentes. Na verdade, existirão várias visões diferentes a depender da posição dos observadores. Nesse contexto, o tempo perde a categoria de grandeza universal e absoluta, passando a estar vinculado com um referencial espacial específico. Eis a grande descoberta do século XIX, responsável por desestruturar a organização causal e fixa do tempo.

³⁴ Em outra passagem, “Formas de tempo e de cronotopo no romance” (BAKHTIN, 1998, p. 149), diz-se: “Tudo que é estático-espacial não deve ser descrito de modo estático, mas deve ser incluído na série temporal dos acontecimentos representados e da própria narrativa-imagem”.

de ver o tempo no espaço. Goethe parecia ver o tempo e o seu processo de forma diferente em cada entidade. Noutra passagem, ele relata, nas notas duma viagem à Itália, que os prazeres das pessoas que lá viviam não se confundiam com as horas. Elas, as pessoas, tinham um tempo singular, que não era possível de ser marcado por um relógio alemão, por exemplo.

A divisão comum do tempo, como marcas separadas, não é uma verdade no pensamento goethiano. O passado está no presente. Para ele, só as ruínas e os fantasmas se abstêm da presentidade. A mistura é que é de seu interesse.

Em primeiro lugar, aqui se manifesta a aversão característica de Goethe ao passado *insulado*, ao passado em si e para si, àquele passado que tanto encantava precisamente os românticos. Ele quer ver os laços necessários desse passado na *série contínua do desenvolvimento histórico* [...] Em segundo lugar, o próprio passado deve ser *criador*, deve ser *eficaz* no presente (ainda que em um sentido negativo indesejável para ele). Esse passado criativamente eficaz, que determina o presente, fornece com este uma determinada direção também para o futuro (BAKHTIN, 2011, p. 235).

A visão que se tem de um acontecimento no passado, e isso é fácil de perceber, varia de acordo com o estado atual³⁵. Em *O Ateneu*, de Raul Pompéia (2010), o narrador autobiográfico refere-se às memórias que serão narradas tentando despojar-se da “saude hipócrita”, porque justamente, no tempo da rememoração, as lembranças tendem a ser alteradas, recriando, no caso específico dessa obra, a ilusão dum passado de “tempos felizes”.

A experiência real, aquela que temos quando passamos por emoções fortes ou quando estamos em estado zen, performa o oposto: é o presente que redefine o passado como uma totalidade de dados experienciais que podem ser reinterpretados. O momento existente nada mais é que uma reorganização virtual do passado. O tempo abstrato e o tempo concreto, em outras palavras, estão inter-relacionados, da mesma forma que necessidade e liberdade (BEMONG, 2015, p. 57-58).

O tempo em Goethe, e isso está em consonância com o início da temporalidade mítica, assim como em conformidade com a noção de cronotopo, exige a presença do homem. O espaço vazio não tem sentido. Ele sequer, de acordo com semelhante lente teórica, é espaço. O tempo-espaço passa a ser o que é porque há o homem³⁶. O “ponto de

³⁵ “Paralelamente ao surgimento do termo ‘cronotopo’, o sentido abrangente de sua ideia também vinha ao encontro da futura concepção bakhtiniana do papel das fronteiras temporais na história e na cultura, especialmente da tese de que o passado ainda não se extinguiu, e de que a realidade está em formação e já se vislumbram indícios do futuro, tese essa que se plasma com especial vigor em outra tese bakhtiniana, segundo a qual o romance relê o passado à luz do presente, e na perspectiva do futuro. Essa é uma questão central da gênese do romance desenvolvida na teoria de Bakhtin” (BEZERRA, 2018, p. 250).

³⁶ Um simples exemplo disto é o tempo atual. Passa-se, no mundo, pela pandemia do Covid-19. Neste tempo-espaço, as coisas guardam uma memória do passado recente. Ir à UFRN causa uma sensação de

vista do homem construtor” (BAKHTIN, 2011, p. 238) determina a compreensão do espaço para Goethe, que enxerga nos terrenos abstratos a vida histórica. A natureza não pode estar encerrada em sua substância. Nela, fluem valores da esfera humana.

Kant formulou que o tempo e o espaço são dimensões *a priori* com as quais o ser humano é e pensa tudo. É anterior à experiência porque se trata da “condição de possibilidade da coisa, ou seja, como conceito *a priori* ou categoria” (ABBAGNANO, 2012, p. 1158), numa das nuances de “transcendental”³⁷. Nessa perspectiva, o ser humano não pode pensar nada que esteja fora do eixo espaço-tempo. Bakhtin não discorda totalmente disso. Pelo contrário:

Bernhard Scholz argumentou convincentemente que Kant e Bakhtin não diferem em suas concepções de tempo e espaço, mas sim no que diz respeito aos seus focos de interesse. Enquanto Kant empreendeu uma tentativa cientificamente embasada de desenvolver uma *compreensão do sistema universal* da percepção humana através do tempo e do espaço, Bakhtin buscava *evidências históricas* de tal atividade perceptual tal como manifestada em textos literários (BEMONG, 2015, p. 18).

O ser do homem enquanto convívio profundo (BAKHTIN, 2011, p. 341) é um embate de vozes cujo ato responsivo tem duplo direcionamento, olha para trás e para frente (responde a algo e projeta-se a ser respondido). No acontecimento, especificamente, os índices tempo-espaciais reorientam-se de maneira semelhante: recuperam o passado, atualizam-no e prolongam-se no campo dos sentidos, os quais, ativamente transformadores, não morrem. A axiologia, valor da atividade humana, inscreve-se em cada ato, denotando um espaço e tempo próprios. Sendo assim, os cronotopos também são visões do mundo, porquanto construção cultural³⁸.

Mesmo não se referindo diretamente à cinematografia, às imagens em movimento, o cronotopo pode ser sua ferramenta de análise, pois lida com o contínuo histórico-discursivo, com a palavra viva. Nesse sentido, o cronotopo está para além e independentemente do corpus. Se Bakhtin utilizou o romance, o texto literário, como material de análise é porque aquele gênero estava em voga e lhe era preferível, algo que não anula tal empreendimento em outras formas ou tipos relativamente estáveis.

estranhamento, porque há um vínculo intrínseco das coisas com o homem: ver os corredores vazios, as salas de aula fechadas, escutar o silêncio, não sentir o cheiro das lanchonetes e o burburinho das pessoas.

³⁷ “À diferença de Kant, não as concebemos como “transcendentais” e sim como formas da própria realidade factual” (BAKHTIN, 2018, p. 12).

³⁸ “Dessa forma, o cronotopo, como materialização do tempo no espaço, é o centro de concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos etc – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária” (BAKHTIN, 1998, p. 356).

O lugar em que o tempo torna-se espesso, encorpa-se, transforma-se em algo artisticamente visível, e no qual o espaço torna-se impregnado dos movimentos do tempo, da trama e da história, reagindo a eles, parece em alguns aspectos mais adequada ao cinema do que à própria literatura, uma vez que a literatura se desenvolve no interior de um espaço léxico, virtual, ao passo que o cronotopo cinematográfico é absolutamente literal, desenvolvendo-se concretamente sobre uma tela com dimensões específicas e desdobrando-se em um tempo literal (STAM, 2003, p. 229).

A narrativa audiovisual tem uma maleabilidade maior em relação a outras narrativas, uma vez que sua organização temporal e espacial encontra uma estrutura de composição com a qual o enredo pode assimilar diferentes pontos de vistas mais facilmente. Esse aspecto multilinear torna a análise da imagem com voz e movimento, a partir do tempo-espaço bakhtiniano, tão interessante e profícua quanto qualquer outro gênero discursivo. O cronotopo, nesse aspecto, sendo a chave de acesso aos sentidos por excelência, é empregado nesta tese não como forma de identificação apenas, mas sim, conforme sugere Bezerra (2018, p. 261), como um *conceito-guia*, que ajuda a analisar a cultura e o valores implícitos no objeto estético.

O tempo histórico é aqui priorizado. O homem atua no mundo e deixa suas marcas³⁹, sendo inevitável ao autor criador, senão impossível, ignorar esses vestígios. Há uma época em foco no seriado *Master of None* (2015-presente), por isso a preferência, já no título, pela expressão bakhtiniana “pequena temporalidade”, isto é, o presente imediato, o passado próximo e o futuro presumido. A corporeidade do tempo sinaliza para uma vida singular, nunca antes experimentada.

Pode-se dizer, sem rodeios, que o gênero e as modalidades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo [...] O cronotopo como categoria de conteúdo-forma determina (em grande medida) também a imagem do homem na literatura; essa imagem sempre é essencialmente cronotópica (BAKHTIN, 2018, p. 12).

A representação fílmica aborda os efeitos desse momento inédito, com as sensações e coordenadas tempo-espaciais únicas a ele. A sedimentação da cultura decerto vai mudar e, por sua vez, outros valores vão emergir artisticamente (afinal, o devir histórico é inexorável nesse sentido), mas, no interior do que Bakhtin chama de “grande tempo”, nenhuma realidade ficcional será representada com os mesmos índices.

³⁹ “O cronotopo é profundamente antropicêntrico. Em seu centro estão o homem e as relações humanas, nele e através dele são assimilados e unificados o espaço e o tempo. Trata-se do espaço humano e do tempo humano medidos pelo trabalho, pelos esforços e pela vida do homem, assimilados por seu ativismo, por suas necessidades, por sua prática humana. O homem unifica um mundo integral de objetos no espaço e no tempo” (BAKHTIN, 2012 p. 288).

Para se chegar a esse cronotopo maior, o cronotopo da cidade em *Master of None*, priorizou-se a investigação dos cronotopos menores que o constituem. Bakhtin (2018), inclusive, já sinalizava para a existência, em um cronotopo dominante, de um sem-fim de pequenos cronotopos:

Aqui falamos apenas dos cronotopos grandes e essenciais que tudo abrangem. Contudo, cada um desses cronotopos pode incorporar números ilimitados de pequenos cronotopos: pois cada motivo pode ter o seu próprio cronotopo [...] No âmbito de uma única obra e nos limites de criação de um autor, observamos uma infinidade de cronotopos e relações recíprocas complexas – específicas de uma dada obra e um dado autor – entre eles, cabendo observar que um desses cronotopos costuma ser abrangente ou dominante (foram justo esses o objeto principal de nossa análise). Os cronotopos podem incorporar-se uns aos outros, coexistir, entrelaçar-se, permutar-se, confrontar-se, contrapor-se ou encontrar-se em inter-relações mais complexas (BAKHTIN, 2018, p. 229).

Dessa forma, a assimilação do tempo *real* e concreto pela via artística recebe nuances espaçotemporais de vários níveis⁴⁰, afinal, na vida, de forma similar, cada acontecimento resgata e constrói um tempo-espaço específico. Para conceber os sentidos e pontos de vistas possíveis, então, o cronotopo é essencial: “Até mesmo o pensamento mais abstrato é impossível sem essa expressão espaçotemporal. Consequentemente, qualquer entrada no campo dos sentidos só se concretiza pela porta dos cronotopos” (BAKHTIN, 2018, p. 236).

2.2 GÊNERO SERIADO

Antes de qualquer coisa, cabe revelar que este trabalho foi todo desenvolvido, durante os suspiros da rotina, com intervalos de seriados. E é assim para muita gente no mundo. Entreter, informar e fazer sentir.

O espetáculo e seus vizinhos próximos – o jogo, a brincadeira e a festa – nos lançam nessa área imensa dos sonhos, fantasias e devaneios, do lado nem um pouco lógico da vida, para além do imanente. Porque só de razão, raciocínio, argumento, método, como também só de trabalho e preocupação, objetivamente, ninguém suporta viver: porque a vida fica besta (KÜNSCH; PASSOS, 2016, p. 30).

Há quem diga, aliás, que a disciplina de história tem sido aprendida com séries como *Vikings* (2013), *The Crown* (2016), *Chernobyl* (2019). É uma boa pedida, não se pode negar. Outros não conseguem enxergar esses formatos como arte, ainda presos numa

⁴⁰ “Na literatura, o processo de assimilação do tempo e do espaço históricos reais, e do homem histórico real que neles se revela, transcorreu de forma complexa e descontínua [...] Elaboraram-se nos gêneros os respectivos métodos de representação e formulação artística dos aspectos assimilados da realidade” (BAKHTIN, 2018, p. 11).

definição elitista que ignora produtos de massa. Será que já viram *Breaking Bad* (2008-2013)?

O gênero seriado/série⁴¹ – e aqui se fala mais especificamente sobre a ficção seriada televisiva e/ou em *streaming* – tem uma história ampla até o seu surgimento e desenvolvimento. A sua construção composicional, por exemplo, ainda rememora a gênese: o folhetim. Isso porque *feuilleton-roman*⁴², o romance publicado em fatias diárias nos jornais, foi uma ficção com uma fórmula que se tornou consagrada. Um pouco de romance por vez, com término em momento oportuno, clímax e tensão para a espera ansiosa do próximo capítulo (o famoso “continua amanhã”). Essa técnica exigia, claro, a perícia do corte – elemento fundamental também ao seriado. O leitor e espectador têm que querer mais da história, conforme afirma Meyer (1996) ao relatar o processo de escrita de Alexandre Dumas em *O Conde de Monte Cristo* (1844):

E largou o *Monte Cristo* até o dia 20 de junho de 1845, quando retomou a terceira parte até 3 de agosto de 1845. Nova interrupção e a obra só foi acabar no dia 15 de janeiro de 1846. Uma publicação que segurou o fôlego dos leitores durante um ano e meio! (MEYER, 1996, p. 62).

Segurar o fôlego. Essa também é uma necessidade de todo e qualquer seriado. Do contrário, o cancelamento se torna uma realidade. Várias séries são canceladas justamente porque não atingem a audiência esperada, causando revolta entre os fãs que ainda assistem a elas – caso de *Sense8* (2015-2018). E mesmo aquelas que têm boa avaliação da crítica especializada não fogem à regra. Isso é explicado pelo modelo de negócio das empresas. A Netflix, por exemplo, investe no impacto causado por uma produção, de forma que, diferentemente das empresas tradicionais, é mais vantajoso para ela cancelar um determinado projeto e começar outro a continuar com índices não satisfatórios.

⁴¹ Este trabalho não distingue “seriado” de “série”. Ambos os termos são entendidos como sinônimos.

⁴² “De início, ou seja, começos do século XIX, *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé –, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento [...] Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos – o esboço do *Caderno B*, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa [...] Torna-se tão importante esse espaço da liberdade e da recreação que, ao lançarem depois da revolução burguesa de 1830 as bases da moderna revolução jornalística, Émile de Girardin e seu ex-sócio e pirateador, Dutacq, logo perceberam as vantagens financeiras que dele tirariam. Deram ai *feuilleton* o lugar de honra do jornal [...] Com os dois novos jornais (*La presse*, do pioneiro Girardin, e *Le Siècle*, que o pirateou de saída) vai se ampliar o campo semântico da famigerada palavra. Lançando a sementeira de boom lítero-jornalístico sem precedentes e aberto a formidável descendência, vai-se jogar ficção em fatias no jornal diário, no espaço consagrado ao folhetim vale-tudo (MEYER, 1996, p. 57-58-59).

O contrário também acontece, isto é, séries que são projetadas para uma temporada e acabam ganhando continuidade. Tudo isso, semelhantemente ao folhetim, tem a ver com o apelo do público e, claro, com o retorno financeiro envolvido. A expectativa dos espectadores compõe esse cenário, tanto quando o seriado tem episódios semanais quanto quando ele é depositado na plataforma de uma vez só – estratégia pioneira da Netflix. Em ambos os casos, a expectativa é renovada a cada episódio e ao término de cada temporada. O tempo de espera para a próxima temporada acaba sendo, para muitos fãs, um período doloroso de busca por séries alternativas que, momentaneamente, preencham a lacuna da narrativa apreciada.

O consumidor, nos dois gêneros, portanto, tem papel decisivo. Talvez por isso o folhetim por muito tempo tenha sido taxado pejorativamente de “literatura popular”, “literatura por encomenda”, “literatura industrial” e “literatura menor”, assim como o seriado foi alcunhado de “produção do tipo B”⁴³. Nesse tipo de julgamento, entende-se que a criatividade e liberdade autoral perde lugar frente às demandas econômicas. Em verdade, no entanto, é possível conciliar as partes. Vários folhetins estão marcados na história da literatura e se tornaram cânone⁴⁴. Os seriados estão no mesmo caminho.

O fato é que o folhetim, além de um gênero, tornou-se um modo de publicação, de tal maneira que resiste ao tempo em outros formatos. Nas séries, é comum que haja profissionais para delimitar o corte do capítulo, com o objetivo de não destruir a impressão de continuidade e totalidade da narrativa. Cantore e Paiva (2021, p. 45), inclusive, assinalam que as produções da Globo Filmes, por exemplo, já estão sendo feitas com cortes ao estilo seriado para possíveis aproveitamentos, afinal, um longa-metragem pode ter sua audiência expandida em semanas se dividido em algumas partes.

É evidente, porém, que o simples corte não transforma um determinado filme em seriado – bem como a publicação em folhetim não transformava um romance em folhetim –, uma vez que, dentre várias características, ele é marcado pela profundidade de camadas nos personagens e pela possibilidade, diante da expansão narrativa, de lidar com diversos temas.

No cinema, é fácil identificar a jornada do herói, porque é o valor que motiva o personagem depois do “momento que dispara a história” (também conhecido

⁴³ “Curtin e Shattuc (2012) destacam que os primeiros realizadores de telefilmes migraram dos filmes B de Hollywood – designação criada para se referir à ‘outra metade’ das sessões duplas de cinema oferecidas pelos estúdios nos anos 1930 e 1940, as quais acompanhavam as grandes produções cinematográficas (filmes A). Os filmes B eram produções de menor orçamento em gêneros de ação como western, policial, ficção científica e horror. Muitos dos filmes seriados lançados na época, com duração de dez a 15 minutos e exibidos antes das matinês nos finais de semana, eram também filmes B” (BIANCHINI, 2018, p. 63)

⁴⁴ Grande parte dos romances de Machado de Assis, por exemplo, foi publicada em folhetim.

como “incidente incitante”). Se ficar confuso, a cabeça funde. Se o protagonista começa lidando com medo, depois se envolve com orgulho e preconceito e termina com amor, a gente vai sair do cinema se perguntando: “Sobre o que afinal era essa história mesmo?” (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 43).

Essas camadas dão ao seriado justamente a possibilidade de explorar e criar novas cenas, expandindo o universo ficcional e, em parcelas, explicando quem são os personagens (SILVA, 2020, p. 16). Às vezes, é bem verdade, não há mais o que explicar e o enredo de determinada narrativa se torna saturado – coisa que se justifica pelo apelo puro e simplesmente comercial, afinal, não deixa de ser um negócio.

A ficção seriada, como lembra Cândia (1964), atende aos anseios do autor, editor e leitor: “todos os três interessados diretamente em que a história fosse o mais longa possível: o primeiro, pela remuneração; o segundo, pela venda; o terceiro, pelo prolongamento da emoção” (CÂNDIDO, 1964, p. 15-16). A adição de tramas à história principal acaba fazendo da fórmula algo mais fácil de se lidar. Trata-se da administração do interesse⁴⁵. Não se deve entregar tudo de uma vez. Meyer (1996), ao comparar o folhetim à telenovela, deixa margem para associação com o seriado ficcional também:

Não seria a telenovela a “tradução” atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (a *Fon-fon*), fascículos prolongaram pelo século XX, recontado através de novos veículos? Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma “urdidura aliciante”, aberta às mudanças segundo o gosto do “freguês”, tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de seu personagem. Precioso freguês que precisa ficar amarrado de todo jeito, amarrado por ganchos, chamadas, puxado por um suspense que as antecipações anunciadas na imprensa especializada e até na cotidiana não comprometem, na medida em que a curiosidade é atraída tanto pelo “como” quanto pela expectativa dos diversos reconhecimentos que dinamizam as tramas (MEYER, 1996, p. 387).

⁴⁵ “Outro aspecto relevante nas séries aqui usadas como exemplo é o regime de serialidade delas: a implicação de continuidade do enredo que ambas têm. Apesar dessas obras serem veiculadas, em um primeiro momento, semanalmente, as histórias ali contadas, da principal às secundárias, não se esgotam em um segmento. Pelo contrário, desdobram-se em muitos episódios, criando a necessidade de que o público siga assistindo a eles para acompanhar o enredo. Reforçando isso, nessas séries, o episódio com certa frequência se encerra com um evento forte o suficiente para gerar surpresa e/ou expectativa em relação ao que está por vir. Uma promessa de continuidade e prolongamento a partir dos desdobramentos daquele último acontecimento, assim, é feita ao público. O que se engendra, nesse caso, são expectativas por novidades para quem assiste e, ao mesmo tempo, uma garantia para os criadores de que existirá um público cativo, afeiçoado às personagens e histórias da obra. A necessidade de acompanhamento estaria vinculada, nesse caso, à dependência narrativa entre o episódio que passou e o atual – expondo que nessa dinâmica serializada em específico a implicação de continuidade do enredo é de grande peso, independentemente do meio de veiculação (já que tanto na TV quanto em plataformas de serviço *streaming* existe o estímulo, através da suscitação da expectativa, da continuidade da fruição)” (SILVA, 2020, p. 26).

Outra característica marcante de todo e qualquer seriado é, conforme antecipado na nota de rodapé 6, a *serialidade*. Trata-se de uma definição importante para compreender as diferenças entre as séries, como também para elencar critérios de diferenciação entre elas. Teixeira (2020) a explica do seguinte modo:

Serialidade é uma relação entre diversas partes que formam um conjunto e que se relacionam a partir de um balanço entre semelhanças entre as partes (que permitem o reconhecimento do conjunto) e diferenças entre elas (que permitem que cada parte seja percebida como algo separado das outras). [...] Um elemento específico da serialidade narrativa é a relação entre finitude ou continuidade das histórias e a duração das partes da série. Ou seja, se as histórias terminam junto com cada parte, ou se continuam por múltiplas partes. Essa diferença é uma das bases para a construção de uma classificação dos regimes de serialidade (TEIXEIRA, 2020, p. 32).

Pensar em “série”, apesar de aqui no Brasil isso já ser sinônimo de ficção seriada televisiva ou em *streaming*, é pensar em algo amplo. Segundo o autor, há “série de coisas” e “coisas em série”. A primeira expressão procura o idêntico da coisa, aquilo que a torna o que ela é (uma série de roupas, uma série de copos, uma série de filmes etc), enquanto a segunda, por sua vez, busca o diferente na semelhança (roupas em série, carros em série, filmes em série etc).

A *série de coisas* diminui as diferenças e engloba tudo em um conjunto de semelhantes: o que importa em uma série de caixas é que elas sejam caixas; se algumas são verdes e outras vermelhas isso é menos importante do que o fato de que são todas caixas. Já em *coisas em série*, as diferenças são essenciais para que se reconheça aquilo como um conjunto: o que importa em uma coleção de moda não é que todas as peças sejam roupas, mas sim as sutis diferenças que singularizam cada peça, junto com os elementos que continuam dando a impressão de um conjunto (TEIXEIRA, 2020, p. 7-8).

Nesse sentido, a série televisiva é o conjunto de partes que forma um todo. A ligação entre elas, segundo o autor, é feita pela *serialidade*. E o grau de serialidade vai depender de cada série, afinal, são as tramas que mostram a relação de semelhanças e diferenças: aquilo que muda e aquilo que não muda. Teixeira (2020) traz os seriados *Os Simpsons* (1989-) e *House of Cards* (2013-2018) como exemplos de séries com *regimes de serialidade* diferentes. Ele explora um fator de *serialidade narrativa*: a relação entre finitude ou continuidade das histórias. Ambos os seriados lidam com graus de continuidade e permanência quase opostos. No primeiro, os personagens centrais e os locais se repetem e todas as tramas, em geral, orbitam em torno deles, de maneira que os personagens secundários não trazem consequências para os episódios posteriores. Além disso, no episódio seguinte, tudo retorna ao estado inicial, dando ao telespectador a possibilidade de assistir aos episódios de maneira independente. No segundo, por outro lado, as consequências dos episódios são recorrentes, o que exige da audiência a

rememoração das partes anteriores e o acompanhamento contínuo e em ordem da série. As personagens secundárias, por sua vez, modificam o mundo ficcional, trazendo consequências para os protagonistas.

O grau de continuidade ou finitude de uma série, no entanto, varia tanto na comparação entre produções diferentes quanto nos momentos específicos da mesma série. Isso significa dizer que, embora haja um padrão na própria série, não é ele que determina tudo. Num mesmo seriado, vários ritmos podem coexistir, estando a noção de tempo atrelada às tramas. Em razão disso, Teixeira (2020) delimita quatro regimes de serialidade para melhor classificação das séries: iterativo, espiral, quase saga e saga.

O regime iterativo caracteriza-se por tramas que se encerram ao término do capítulo. Um exemplo de seriado predominantemente assim é *The Big Bang Theory* (2007-2019). Cada episódio, como, em geral, são as comédias de situação (sitcom), tem os conflitos resolvidos sem deixar vestígios para as próximas partes. Sheldon Cooper, personagem de maior destaque, gera o riso por situações, muitas vezes, repetitivas – coisa comum ao regime iterativo. Nas primeiras temporadas, o local no sofá do apartamento que ele divide com seu amigo Leonard é sagrado, motivo pelo qual ninguém, com exceção dele, pode sentar-se lá. Esse fato gera repetidamente conflitos cômicos. Assim o é também com a falta de traquejo social de Sheldon, com a carência de Leonard, com a ignorância de Bernadette, com a esquisitice de Howard, com a sexualização de Penny, com as características ditas femininas de Raj, com os desejos reprimidos de Amy e com a apatia quase doentia de Stuart.

Os ambientes, no regime iterativo, costumam também ser familiares. Na série em questão, o apartamento de Howard/Sheldon é o local de muitas situações (uma delas, por exemplo, são as refeições), como também a loja de quadrinhos de Stuart ou o refeitório da universidade, onde trabalham os engenheiros e físicos do seriado. É uma estrutura circular, segundo Teixeira (2020): o conhecido sendo palco para acontecimentos novos. Nesse tipo de regime, alguns traços precisam ser bem marcados, uma vez que as principais características do personagem serão motivo de riso pela repetição e, por causa disso, frequentemente, pelo estereótipo.

É claro que isso não acontece sempre e que há certa continuidade, de maneira que os personagens podem se desenvolver e se tornar mais complexos – apesar da lentidão – no decorrer das temporadas: (i) o astrofísico Rajesh Koothrappali (mais conhecido como Raj), por exemplo, não falava com mulheres durante boa parte da série e, após um tempo de superação de traumas, ele modifica esse traço de sua personalidade; (ii) Sheldon, aos

poucos, vai aprendendo a se relacionar e a entender os códigos da vida coletiva – tanto o é que ele começa a namorar e aceita, mesmo com dificuldade, mudanças no seu modo de vida e no de seus amigos; (iii) Leonard começa a enfrentar seu medo de confrontar, de dizer não, bem como passa a exigir da mãe uma postura mais carinhosa, questionando a criação que teve. Enfim, o regime iterativo está presente em boa parte da série, mas, como ficou claro, ele – e qualquer outro regime – não atua em todas as tramas.

O regime espiral, por sua vez, “é aquele em que as tramas não continuam nas partes subsequentes, mas ainda assim deixam consequências para elas” (TEIXEIRA, 2020, p. 16). Ele se assemelha ao regime anterior porque as tramas são curtas, embora haja consequências nos episódios posteriores. Essas consequências, porém, não são de grande ordem, por isso os ganchos tornam-se desnecessários. *The Big Bang Theory*, para não fugir ao exemplo, também tem tramas nesse regime, o que justifica as mudanças ao longo da série. O ritmo de continuidade vai aumentando aos poucos, passando de iterativo para espiral. Nesse sentido, como aponta Teixeira (2020), tramas em espiral são construídas para dois tipos de público: os que assistem aos episódios em ordem e os que assistem em separado.

Diferentemente dos dois últimos regimes, que têm pouca continuidade, o regime quase saga requer uma maior atenção de um episódio para o outro, porque há uma linearidade entre as partes. Essa linearidade, entretanto, tem um fim, o que explica o nome “quase saga”. Um determinado arco narrativo perdura por um número específico de partes até ter o seu desfecho. Isso exige uma conexão (ganchos e recuperações) entre os episódios, para que o público possa relembrar as informações e conhecimentos exigidos no capítulo em transmissão.

Um exemplo significativo é a série clássica de *Doctor Who* (a versão original, exibida entre os anos de 1963 e 1989), em que cada temporada era dividida em histórias chamadas *serials*, que contavam com algo entre duas e seis partes de duração. Essas histórias eram autossuficientes e apresentavam poucas ligações umas com as outras – embora elas pudessem ter alguma continuidade fraca para construir uma trama da temporada, que seria concluída no arco final (TEIXEIRA, 2020, p. 19).

Por fim, o último regime de serialidade é a saga, talvez mais conhecida e tida como exemplo de seriado quando se pensa no gênero. Isso porque esse tipo de trama está geralmente mais ligado às “maratonas”, ou seja, ao consumo ininterrupto de um produto de entretenimento, devido ao interesse pelo conhecimento da continuidade, à empolgação de saber o que acontecerá no próximo episódio. De acordo com Teixeira (2020), a saga diferencia-se dos outros regimes pelo fato de a sua característica maior não ser exatamente

a construção da trama, mas sim a sua duração e a sucessão de tramas posteriores. Em outras palavras, a sensação de continuidade é mais perceptível na saga, tendo em vista que quando uma trama momentaneamente se encerra – e diz-se “momentaneamente” justamente porque as tramas não têm um tratamento de fim, mas de etapa – outra assume o seu lugar.

A saga gera a ilusão de uma grande história continuada. Um exemplo disso é *Breaking Bad* (2008-2013), que a partir de um início simples vai se tornando cada vez mais complexo. Walter White, personagem principal, é um professor de química no ensino médio desiludido com sua profissão e seus ganhos. Depois de ser diagnosticado com câncer no pulmão, decide ganhar o máximo de dinheiro possível para deixar a família (Skyler e Walter Jr), após a sua partida, em boas condições. Não importando os meios, junta-se a um ex-aluno (Jesse Pinkman) e começa a produzir e vender metanfetamina. Ao todo, a série rendeu cinco (5) temporadas, sendo necessária uma grande quantidade de personagens – entre principais, recorrentes e participações. Isso, por si só, já pode dar indícios do regime predominante na série, afinal, nos regimes anteriores (principalmente o iterativo e espiral), os personagens centrais são poucos. Além disso, os ambientes mudam com frequência de temporada em temporada. Nas últimas, por exemplo, W. White aparece mais em locais externos do que em casa, alternando entre fábrica, escritório de Saul Goodman, lava-jato, dentre outros. Essas mudanças implicam um grau de continuidade suficiente para que as tramas aconteçam efetivamente. Os personagens, nesse contexto, modificam-se e tornam-se um outro constantemente. Inclusive, é talvez por essa mudança que o personagem principal se tornou aclamado e complexo, gerando no público ambivalências a respeito de como considerá-lo.

A guinada para a forma seriada na TV repete, de certa maneira, a guinada à época folhetinesca para o modo de produção em folhetim. Ora, como revela Meyer (1996), o número de assinaturas de um determinado jornal teve aumento de cinco mil, fazendo da fórmula rocambolesca um sucesso. Assim também o é, mais recentemente, com as TVs fechadas e os serviços de *streaming*.

O romance-folhetim [...] vai passar por vários avatares, ligados ao nascimento de novos veículos. Cinema, rádio e televisão substituem o jornal como fábrica de ilusões. E o mesmo Monte Cristo se torna um dos primeiros filmes, como mais tarde se publicará em versos em três volumes de folhetos de cordel (MEYER, 1996, p. 65).

Por esse motivo, apesar da influência do folhetim-folhetinesco, o itinerário da ficção seriada nos moldes atuais acompanha também, e talvez principalmente, o rádio e

a televisão. A estrutura da ficção seriada foi herdada do rádio comercial estadunidense entre 1920 e 1930, na medida em que a radiodifusão passou a abranger todo o território nacional. As narrativas dramáticas, segundo Mittell (2010), popularizaram-se na rádio, adotando um modelo de patrocinadores exclusivos – em sua maioria, marcas de limpeza doméstica. Isso explica a expressão “soap operas”, que se refere às radionovelas destinadas às donas de casa da época. As agências de publicidade, então, conforme se observa, tinham o controle da criação dos programas.

Esse foi o sistema que migrou para a televisão a partir de meados dos anos 1940, quando começou a se estruturar uma programação mais consistente no novo meio de comunicação de massa. Muitas das primeiras produções para a televisão eram, inclusive, adaptações de programas de rádio bem-sucedidos, levados para o vídeo pelas emissoras predominantes na época – NBC e CBS (fundada como uma empresa de transmissão radiofônica em 1927), pioneiras na televisão, seguidas mais tarde pela ABC. O gênero de variedades do vaudeville manteve-se relevante, seguindo a fórmula de programas patrocinados por uma única marca, com menções aos produtos e serviços da empresa ao longo da transmissão, a exemplo de um dos primeiros sucessos televisivos, Texaco Star Theater (NBC, 1948-1956). As obras eram produzidas ou co-produzidas pelas agências de publicidade, que compravam horários na grade de programação das emissoras para exibir os programas de seus clientes (MITTELL, 2010).

Nesse contexto, os anunciantes passaram não só a pagar por anúncios, como também a financiar os programas de entretenimento. A atenção da audiência era o objetivo. As emissoras, por sua vez, devido aos custos da produção de conteúdo, ficaram apenas na distribuição.

Essa associação comercialmente bem-sucedida entre entretenimento, publicidade e consumismo está presente nas raízes que sustentam a indústria televisiva e molda as práticas corporativas que se institucionalizaram no meio, principalmente em sua fase de consolidação nos anos 1960 e 1970 (BIANCHINI, 2018, p. 59).

Como se percebe, a TV, de modo semelhante à mídia precedente, estava ligada economicamente com a oferta de produtos e serviços⁴⁶ e ao entendimento de *não perturbar a audiência*, afinal, objetivava-se a venda de anúncios, principal fonte de produção (LOTZ, 2014). De acordo com Reeves, Rogers e Epstein (2002), houve três fases da TV estadunidense: TV I (1940 até 1970), TV II (1970 até 1990) e TV III (1990 até 2000). Cantore e Paiva (2021) chamam-nas de “eras de ouro”. Segundo eles, a primeira foi caracterizada pelo domínio de ABC, NBC e CBS na TV aberta dos EUA.

⁴⁶ Nesse contexto, havia já a discussão sobre a perda da autonomia dos ouvintes. Dizia-se que a grande quantidade de anúncios (pressão dos anunciantes) retirava do programa a liberdade de produção e do público a liberdade de ver sem interrupções constantes.

Isso aconteceu até 1986 com a chegada da Fox. O padrão era aproveitar a massificação dos produtos feitos no país em cada programa.

Muitas das principais séries levavam o nome de seus patrocinadores, ainda sob influência do que acontecia nos palcos de teatro, como *Texaco Star Theatre*, *The Chevrolet Tele-Theatre*, *The Philco Playhouse*, todas de 1948, ou *The Voice of Firestone* e *Ford Theatre Hour* (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 26-27).

Nesse momento, as comédias de situação – até hoje, o tipo de seriado que goza de maior popularidade – eram abundantes, afinal, como não existia ainda tecnologia para retomar a narrativa, as tramas precisavam começar e terminar no próprio episódio, encerrando a narrativa ao comum, repetitivo e demarcado da cultura familiar homogênea vigente.

A influência do rádio e do teatro marcaram esse período. A mudança começa a acontecer a partir da eliminação dos patrocinadores únicos por parte das emissoras, substituídos pela venda de anúncios de 30 segundos nos intervalos comerciais, e da mudança da responsabilidade pela criação e desenvolvimento criativo dos programas, que passaram das mãos das agências publicitárias para as grandes redes nacionais. Isso provocou uma melhoria na qualidade das produções e no fluxo da grade, tendo em vista que os patrocinadores só se preocupavam com as suas criações e, logo, não se importavam com a continuidade da programação. Estratégias de fluxo, com gêneros específicos e tempo de programação passaram a se valer do comportamento da audiência: horários em que a maior parte estivesse em casa e momentos de relaxamento, por exemplo.

A segunda era, por sua vez, surge com a emergência da TV a cabo. O videocassete e o controle remoto, nesse contexto de avanços tecnológicos, foram manifestações do aumento da competitividade das emissoras e da quantidade de canais disponíveis. A segmentação⁴⁷ dos produtos e do consumo refletem esse período, no qual o telespectador passa a ter um pouco mais de liberdade na escolha sobre o quê e quando assistir.

⁴⁷ “A fragmentação da audiência televisiva a partir da década de 1970 está em sintonia com mudanças em um nível mais amplo da economia e da sociedade estadunidense, que avançou de uma ordem econômica fordista, manufatureira, de produção e consumo de massa, nos anos 1950 e 1960, para um modelo de acumulação pós-fordista, mais flexivelmente especializado, focado em grupos de interesse e em uma economia de serviço (Reeves, Rogers e Epstein, 1996, 2002). O marketing de nicho é uma característica-chave desse momento histórico, tendo em vista o foco na fabricação de estoques reduzidos e na criação de produtos pensados para segmentos específicos do público, fragmentado em função de fatores como gênero, idade, raça, etnia, classe social, nível educacional, estilo de vida e interesses. A televisão acompanhou essa tendência da estrutura econômica nacional dos Estados Unidos com a ampliação na oferta de canais disponíveis pelo serviço de televisão a cabo analógico do país. [...] Curtin e Shattuc (2012) chamam a atenção para como os interesses de alguns grupos sociais e políticos trabalharam juntos para expandir a atuação e a função da televisão a cabo. Segundo os autores, o desenvolvimento da tecnologia tinha o apoio do governo de Richard Nixon, presidente dos Estados Unidos entre 1969 e 1974, porque o líder republicano

Nasce assim o público específico, também chamado de nicho. Os jovens e adolescentes, na contracultura, passam a questionar valores geracionais, a sociedade do consumo, a guerra, costumes dos pais, conservadorismo de uma sociedade repressora, a falta de direitos individuais. Enquanto os “velhos” assistiam aos programas tradicionais, os jovens passaram a ter sua própria TV, na qual os direitos individuais são representados e o país pode descobrir que não é formado por apenas uma cor, etnia, religião, gênero, um gosto sexual ou aptidão física. Isso não acontece porque o mercado se tornou de repente altruísta e empático. O que se descobre é que a diversidade alimenta um potencial para fazer negócios e, principalmente, lucrar explorando públicos específicos. A sociedade patriarcal dominante entrou em colapso. A mulher se emancipou e não aceita mais as regras impostas pelo marido, ou seja, o comando do controle remoto (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 28).

É sempre importante frisar, no entanto, que esse jovem genérico de que se fala não engloba todo e qualquer jovem. Ainda hoje, apesar da massiva comercialização de smartphones, por exemplo, a desigualdade ainda impede o usufruto desse tipo de tecnologia por muitos. Feitos os parênteses – importante para não camuflar as maiorias desfavorecidas da época e de hoje em dia –, a arquitetura e design da casa e a própria sociabilidade dentro dela, como destacam os autores, foram alteradas nessa segunda era. No início, a televisão tinha posição exclusiva na sala – objeto de prestígio e de total atenção. A sua chegada, inclusive, já manifestava uma mudança de comportamento. Os assentos, antes voltados uns para os outros, na expectativa da “prosa”, do diálogo cotidiano e tradicional, foram reposicionados para a telinha. O espaço privado ganhou contornos de uma sociabilidade diferente.

A propósito, a relação com a estrutura física da casa já vinha sendo reorganizada com o advento do rádio. Espaços de encontro foram criados e aperfeiçoados. Com a TV, porém, a cultura da imagem se estabelece. A atenção não é exigida apenas pelo som, mas também pela dinâmica do movimento visual. Isso se aprofunda a partir da segunda era, porque a cor deixa a imagem mais atrativa, impelindo os olhos a ver.

Na terceira era, por fim, o surgimento do DVD e a popularização dos computadores e do acesso à internet, principalmente, mudaram sobremaneira a forma de assistir e produzir séries. A emergência da nova mídia, inclusive, propiciou ao telespectador assistir ao seu programa de forma assíncrona, com capacidade para gravá-

e diversos outros grupos conservadores criticavam o que percebiam como alto poder das grandes redes abertas de moldar a opinião pública do país. Da mesma forma, grupos sociais de luta pelo direito das mulheres e dos negros e organizações ambientais e contrárias ao posicionamento bélico dos Estados Unidos no contexto mundial também pressionaram a FCC a flexibilizar as restrições sobre a televisão a cabo, com a esperança de que novos canais proporcionariam uma pluralidade nos pontos de vista disponíveis no meio televisivo. Os anunciantes, por sua vez, queriam a fragmentação do domínio das emissoras abertas porque o número limitado de intervalos comerciais possibilitados pelas três redes (em conjunto com o tremendo sucesso da televisão nos anos 1950 e 1960) fazia com que os custos para a publicidade no meio se tornassem cada vez mais altos” (BIANCHINI, 2018, p. 72-73).

lo, armazená-lo e até, de forma ilícita, comercializá-lo. A experiência⁴⁸ com o seriado se tornou mais rica também. As empresas disponibilizaram àqueles que comprassem as versões físicas materiais extras, como erros de gravação e entrevistas. Foi uma ruptura mais aguda em relação às eras anteriores. Do ponto de vista das tramas, por exemplo, a complexidade aumentou.

A lista de séries revolucionárias e personagens instáveis só aumentava. Um professor de química comum, Walter White, se transforma no maior fabricante de metanfetamina (*Breaking Bad*) [...] Mais tramas são encabeçadas por gente esquisita. Um agente secreto frustrada profissionalmente e presa num casamento pacato tenta capturar uma psicopata fascinante e imprevisível (*Killing Eve*). Após morrer, uma mulher completamente egoísta se torna uma boa pessoa para evitar ser torturada pelo resto da eternidade (*The Good Place*) (CANTORE; PAIVA, 2021, p. 32).

As séries passam a retratar personagens mais elaborados, sem maniqueísmo e puritanismo. Como os homens e mulheres do dia a dia, são evidenciados a infelicidade e o comprometimento moral dos protagonistas. A TV a cabo teve importância fundamental nesse sentido ao permitir a produção de determinados trabalhos que a TV aberta dificilmente se arriscaria, algo que consolidou uma maior variedade de entretenimento ao telespectador. O comportamento dele, aliás, é revelador da mudança (ou seria o contrário?). Com a possibilidade de consumir conteúdo pelo celular, tablet, computador e TV, a audiência se viu assistindo ficção em vários horários, locais e cenários.

O *streaming*, que é a transmissão por transferência instantânea de dados para um servidor (em outras palavras, não é preciso baixar o conteúdo), tem papel fundamental nesse deslocamento de hábitos. Atualmente, o número de indicações a Emmys nesse formato cresceu substancialmente. A Netflix, uma das principais empresas do segmento, destaca-se por ter sido a pioneira em “descarregar” todos os episódios de um seriado próprio de uma só vez, dando vazão a uma experiência de consumo ainda incipiente: “binge-watching” ou, popularmente, “maratona”, caracterizada pelo consumidor voraz, que assiste a três ou mais episódios de uma só vez.

⁴⁸ “Esses objetos são de interesse especial para os espectadores considerados fãs ávidos de séries televisivas, os quais são mais propensos a investir na compra de um produto tangível de algo que, essencialmente, é imaterial. A exploração de audiências de séries cult, como *The XFiles* e *Star Trek*, foi um fator chave para os investimentos iniciais dos estúdios, embora séries de amplo apelo comercial, como *Friends*, também tenham demonstrado a viabilidade do mercado e contribuído para que as coleções de séries televisivas em DVD tenham se tornado artefatos culturais relevantes em um curto período de tempo” (BIANCHINI, 2018, p. 110).

2.2.1 NETFLIX

A Netflix surgiu em 1997 com uma proposta ousada: *bater de frente* com as videolocadoras, alugando e vendendo DVDs por intermédio de plataforma on-line⁴⁹. É evidente que essa inovação trazida pela empresa só foi possível com o avanço da internet comercial. Antes disso, disputar títulos com outros clientes, tendo que aguardar devoluções, era algo comum.

O modelo de negócio, no entanto, começou a enfrentar problemas, o que levou o Reed Hastings, fundador da empresa, a apostar na fórmula de assinantes. Comodidade e fidelidade passaram a ser as palavras-chave. Por um preço acessível, o usuário recebia uma quantidade específica de DVDs por mês.

A sacada de Hastings foi um sucesso e conseguiu, ao mesmo tempo, diminuir a insatisfação dos clientes e se destacar frente à concorrência das grandes redes de *home video*. Entre os anos de 1999 e 2000, a Netflix passou de uma base de 100 mil assinantes e receitas de US\$ 5 milhões para uma base próxima de 300 mil assinantes com faturamento de US\$ 36 milhões anuais (GUIA MUNDO, 2016, p. 8).

Em seguida, começou-se a investir na personalização do sistema de buscas, com o objetivo de dar rotatividade aos filmes mais antigos, desafogar a procura pelos novos e, nesse processo, conhecer os hábitos de consumo dos assinantes, oferecendo-lhes sugestões quando necessário⁵⁰. Uma nota de um a cinco era disponibilizada. Isso, de certa maneira, delineava o perfil de cada usuário. Deu tão certo, juntamente com as funções “histórico” e “lembrete”, que permanece até os dias atuais – é claro que hoje com algoritmos, algo que dá mais precisão à detecção de padrões de interesse.

A tecnologia sempre esteve lado a lado com o empreendimento. Nesse sentido, com a popularização dos aparelhos de reprodução, a Netflix começou a se tornar referência no segmento de entretenimento. Em 2006, contudo, o relatório da empresa mostrava a urgência de uma transição para o formato VOD (vídeo On Demand), que tinha o YouTube como maior expoente. No ano seguinte, começava, então, a surgir a Netflix de hoje (autonomia, flexibilidade, conteúdo personalizado e de modo não-linear⁵¹), com

⁴⁹ “Fruto da parceria entre Reed Hastings e Marc Randolph, a empresa surgiu do interesse deste em lançar um negócio baseado na internet, inspirado pelo êxito recente da Amazon” (BIANCHINI, 2018, p. 118).

⁵⁰ “Esse sistema, chamado CineMatch, foi introduzido em 2000 e passou a rastrear semelhanças entre as obras e interesses dos assinantes, criando recomendações personalizadas para cada usuário do site, junto com a funcionalidade Queue (lista pessoal de filmes e séries a serem consumidos)” (BIANCHINI, 2018, p. 127).

⁵¹ Diferenciando-se da TV tradicional, o conteúdo não-linear não tem uma grade de programação fixa.

a diferença de ainda não haver o catálogo de produções originais – coisa que só aconteceu em 2013 com o seriado *House of Cards*⁵².

A necessidade de produções próprias ocorreu em virtude de estúdios e canais de televisão terem enxergado a empresa não mais como de distribuição, mas sim como uma competidora no mercado do entretenimento, algo que endureceu as relações. Outro motivo foi o surgimento de concorrentes no setor de *streaming*, levando a empresa a investir em um diferencial (GUIA MUNDO, 2016, p. 36).

A Netflix, em 2016, tinha ultrapassado a marca de 190 países atingidos por suas operações. A expansão responde a indispensabilidade de ficar à frente de empresas como Hulu, Amazon Prime e Starz, arrecadando mais, por intermédio de uma rede de assinantes maior, para poder continuar produzindo conteúdo original. É verdade que a técnica, como afirma Lévy (2010), é condicionante para determinadas mudanças, por isso a popularização do 4G em vários países foi fundamental nesse sentido.

Com todos os continentes na lista de clientes, a empresa começou a diversificar os conteúdos exclusivos para cada região, oferecendo muitas séries e filmes em língua e cultura materna. São os casos, por exemplo, de *Beasts of No Nation* (2015), *Club de Cuervos* (2015-2019) *Marseille* (2016-2018), *Hibana: Spark* (2016), *The Crown* (2016-presente), *Dark* (2017-2020), *La Casa de Papel* (2017-presente), *Na Própria Pele – O Caso Stefano Cucchi* (2018), *O Menino que Descobriu o Vento* (2019), *Coisa Mais Linda* (2019-2020), *Sempre Bruxa* (2019-2020), *Round 6* (2021-presente). Isso, por sua vez, exigiu a contratação de produtores, criadores e atores de vários locais do mundo.

Esse investimento oportunizou também uma estratégia da empresa: incorporar a demanda histórica dos grupos marginalizados, que, com mobilidade social, são uma mina de ouro esquecida⁵³. Os anseios econômicos, então, sinalizam para um discurso midiático da marca na forma de filmes com representação de minorias (ou “maiorias desfavorecidas”, expressão que talvez defina melhor a existência desses grupos excluídos das tomadas de decisão e poder na sociedade). Isso resultou, e era de se esperar, em narrativas com temáticas pouco antes exploradas. *Master of None* (2015-presente),

⁵² A série conseguiu as primeiras indicações e o primeiro prêmio Emmy, que foi concedido ao diretor David Fincher.

⁵³ Esquenazi (2011, p.140) afirma que “as séries televisivas continuam a ser um dos principais vetores da manifestação pública de minorias”.

juntamente com *Orange is the new black*⁵⁴ (2013-2019), *Sense8* (2015-2018), *Atypical* (2017-2021), *Dear White People* (2017-2021), é um exemplo disso.

2.2.2 MASTER OF NONE

Identificação. Acompanhar uma série implica, de alguma maneira, a curiosidade sobre algum tipo de reconhecimento. É ver na história algo de familiar. Se tudo é estranho, se não provoca nenhuma emoção ou sentimento, certamente o espectador não se demorará muito em frente à tela. Se, por outro lado, a narrativa provocar, instigando a sede de querer saber mais, a abertura para os limites do *streaming* estará satisfeita.

O seriado *Master of None*, com início em 2015 e final ainda indefinido, posto que recentemente houve a estreia da 3ª temporada – uma temporada aparentemente *spin-off* (isto é, derivada da narrativa principal) –, não é nem de longe um produto de massa. A audiência difere sobremaneira de outros seriados, como *Game of Thrones* (2011-2019). Isso pode ser constatado tanto pelos valores gastos para a produção quanto pela organização narrativa, a qual não oportuniza o chamado “fã ávido”⁵⁵. Trata-se de uma série com relativo grau de continuidade, podendo ser classificada, de acordo com Teixeira (2020), entre o regime de serialidade espiral e quase saga, afinal, de um lado, na primeira temporada principalmente, os episódios têm relativa autonomia, com encadeamentos pontuais nas tramas e uma possível conclusibilidade; de outro, sobretudo do meio da primeira temporada em diante, a sequência dos acontecimentos deixa resquícios para o episódio posterior e um arco dramático a ser concluído.

É classificada pela crítica especializada, em geral, como uma “comédia dramática” ou, como é popularmente conhecida, “dramédia”, um gênero híbrido – conforme defende Silva (2015) – que, além de mesclar a comédia e o drama, tem suas características próprias. Apesar de haver uma aparente oposição entre os formatos, ele tem ganhado cada vez mais relevância e expoentes no universo cinematográfico.

Mais especificamente, *Master of None* pode ser categorizada como um mix de dramédia humana e dramédia personalista (TAFLINGER, 1996), porque o fio narrativo é desenvolvido por intermédio de uma figura principal, Dev Shah. Ele é o centro. Em torno dele, orbitam os outros personagens (principalmente seus amigos Arnold, Brian e

⁵⁴ Em 2014, a série foi indicada em doze categorias no Emmy por sua primeira temporada, tendo ganhado três delas.

⁵⁵ Público caracterizado, em outros tempos, por gravar vídeo cassete e/ou adquirir coleções em DVD, comprar acessórios relacionados ao programa, participar de clube de fãs e comunidades on-line. Os fãs ávidos, segundo Reeves, Rogers e Epstein (1996), diferem dos espectadores casuais e consumidores devotados.

Denise, assim como sua namorada Rachel), os quais alimentam a trama em maior ou menor grau a depender do episódio. Esse destaque, no entanto, vem especialmente para conformar o personagem principal. Assim, todos os acontecimentos o tocam de uma forma ou de outra, fazendo com que ele conduza os eventos, sempre refletindo sobre a sociedade e o seu lugar nela.

Figura 1: Personagens mais mobilizados na primeira temporada



Fonte: Autor

Além disso, como afirmado em entrevista⁵⁶, o herói é baseado no próprio ator e diretor, Aziz Ansari, de modo que os conflitos em que se envolve são representações de conflitos reais pelos quais passou. Esses problemas já são discutidos em atuações de *stand-up comedy* e, posteriormente, repetidos no livro autoral *Romance Moderno* (2016), obra que mantém uma relação de proximidade quase idêntica com algumas cenas e episódios.

Exemplo disso é a cena (terceiro episódio da primeira temporada, *Programa Quente*), que será brevemente discutida na fundamentação teórica, na qual Dev aguarda ansiosamente a resposta de uma garota (Alice) a um convite para ir a um show com ele. Diante da demora, o protagonista vai ficando cada vez mais impaciente – o que o faz vasculhar as redes sociais dela. Nessa busca, um amigo sugere que ela esteja ocupada, porém ele descobre que Alice acabara de postar um vídeo estourando plástico-bolha. Em seu livro, Aziz lida com o mesmo tema desta forma:

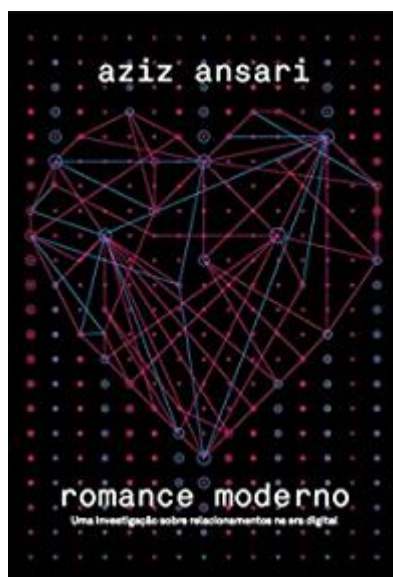
Passados alguns minutos, vi que a mensagem tinha sido lida. Meu coração parou. Era a hora da verdade. Fiquei a postos, vendo aqueles pontinhos que aparecem na tela do Iphone, indicando que alguém está digitando uma resposta do outro lado – o equivalente num smartphone à lenta subida até o topo de uma montanha-russa. Alguns segundo depois, *eles sumiram*. E a resposta de Tanya não chegou. [...] *Talvez ela esteja ocupada no trabalho. Nada demais. Ela vai responder assim que puder. Afinal, a gente se deu bem*. E passa a porra de um dia inteiro UM DIA. [...] Então dou uma olhada nas redes sociais. Tanya está

⁵⁶ <https://www.pirelli.com/global/pt-br/life/aziz-ansari-sobre-amor-riso-e-tecnologia>.

no bate-papo do Facebook. Mando uma mensagem? *Não! Não faz isso, Aziz. Fica na sua. Fica na sua...* Mais tarde, olho o Instagram, e a farrista da Tanya postou a foto de um veado. Então ela está ocupada demais para me responder, mas tem tempo para tirar foto de um bichinho fofo que viu numa trilha? (ANSARI, 2016, posição 74-84 de 4066)

Trata-se do tempo da expectativa nos relacionamentos contemporâneos. É curioso constatar que a espera pela devolutiva nunca, em toda a história, foi tão intensa e acelerada como agora. Um dia de silêncio para o sujeito pertencente à era do amor virtual é quase uma eternidade.

Figura 2: Livro *Romance Moderno* (2016), de Aziz Ansari



Fonte: Amazon

Outro exemplo da sintonia entre a série e o livro de Ansari é a cena (segundo episódio da segunda temporada, *Le Nozze*) em que Dev e seu amigo Arnold estão sentados à mesa de um bar na Itália. Lá, eles falam sobre a vida amorosa de cada um. Durante a conversa, Arnold pede para Dev fazer um gif dele beijando uma comida típica da região. Em seguida, ele envia o arquivo de vídeo a duas mulheres com a mesma descrição (*Oi, linda!*). No livro, isso aparece da seguinte maneira:

Quando discutimos o que eu tinha ouvido nas entrevistas com os jovens de hoje, Turkle afirmou que ser convidada para um encontro via mensagem se tornou tão banal que não deixa mais as mulheres lisonjeadas. Na cabeça delas, o cara que mandou a mensagem deve ter jogado a isca para um monte de outras e estar esperando quais vão escrever de volta. A menos que o texto em si seja realmente diferenciado e pessoal, não tem lá muito significado (ANSARI, 2016, posição 620 de 4066).

O amor em tempos de algoritmo. Esse talvez seja o título mais apropriado para a descrição repetida de Arnold e para a queixa das jovens. A gama de possíveis encontros torna a dinâmica mecanizada, numa lógica não-pessoal – quase como uma transação

financeira. O que importa é o saldo final, independentemente dos mecanismos utilizados e de quem *pegou a isca*.

Por fim, um último exemplo de semelhança aparece no episódio dez da primeira temporada (*Final*). Na cena, Dev e Rachel estão em um casamento. Os noivos, Larry e Andrea, fazem votos tocantes, o que gera no protagonista e em outros dois casais – algo expressado pelos entreolhares – um sentimento de indecisão e incerteza, como se eles não estivessem preparados para afirmar o compromisso com tanta convicção. A imaginação de Dev corrobora essa impressão na sequência da cena, quando ele se projeta no lugar do noivo. A seguir, respectivamente, os diálogos da cena e o trecho do livro:

Larry – Andrea, eu me lembro de quando nos conhecemos. Soube na hora que estava muito apaixonado e que esse amor nunca acabaria. Nunca tive dúvidas, medos ou arrependimentos desde então.

Andrea – Larry, você é capaz de absorver tudo da vida, e ela se torna linda ao ser filtrada por você. **Você é como um prisma que recebe a luz e a transforma em um monte de cores lindas.** Sempre que vejo o seu rosto, sinto um ímpeto de alegria e ânimo, algo que me diz que esta é a pessoa com quem passarei a minha vida. Não vejo a hora de me sentir assim para sempre.

Os votos, nesse casamento, foram marcantes. Os noivos disseram as coisas mais memoráveis e amorosas um para o outro. Coisas como “**você é um prisma que transforma a luz da vida num arco-íris**” ou “você é um creme que hidrata meu coração. Sem você a minha alma fica ressecada”. O que eles disseram foi uma versão sincera e não zoadada de declaração desse tipo. Depois do casamento, quatro casais presentes terminaram, supostamente porque sentiram que não se amavam a ponto de expressar votos como aqueles. Será que desistiram cedo demais, num dos tais momentos perigosos? Não sei, mas também me senti intimidade ao ouvir os votos matrimoniais (ANSARI, 2016, posição 3172 de 4066).

Em negrito, destacam-se partes praticamente idênticas. Tanto a cena quanto a passagem do livro dão ênfase à fragilidade dos laços amorosos na contemporaneidade – marca de um tempo histórico com muitas opções, algo impensável há quarenta anos, por exemplo. Essa gama de possibilidades produz realidades alternativas, porém só uma pode ser escolhida. Eis, em parte, o problema.

Em relação à caracterização dos personagens, Pallotini (1989) entende que pode ser vista, em geral, por três ângulos: físico, psicológico e social. Dev, no mundo diegético, é um homem estadunidense cisgênero de trinta e dois anos, heterossexual, com baixa estatura, timbre de voz fino e peso aparentemente regular, embora não atlético. Seus pais são indianos, o que o leva a ter traços étnicos do país na cor da pele e nas feições. É ator, de classe econômica média, com uma educação satisfatória (ainda que não detalhada), filho único, sem crenças religiosas e com ideologia política claramente de esquerda. O seu sentido de moralidade é aguçado, de forma que pensa bastante nas atitudes que toma e em como realizá-las, tendo, assim, relacionamentos com outros personagens, via de

regra, sempre respeitosos. Vida amorosa e profissional não resolvidas. O herói busca se encontrar nesse sentido. A indecisão, num mundo de múltiplas alternativas, o paralisa frequentemente. As questões sociológicas, porém, mostram ao personagem que o problema não está nele, porquanto muitas pessoas enfrentam conflitos semelhantes. É com a ajuda dos amigos que ele tenta assimilar tudo que lhe ocorre. São eles Arnold, Brian e Denise. Um branco estereotipado⁵⁷, uma lésbica negra e um asiático bonito, respectivamente. As identidades aqui fazem todo o sentido. É a partir delas que as tensões se desenvolvem, conforme foi defendido na dissertação (FRANÇA, 2018) que antecede esta tese.

Os ambientes em que mais constantemente esses personagens se encontram são restaurantes, bares ou, em menor quantidade, as próprias moradias em Nova Iorque. Em sitcoms, esses lugares marcam a repetição do convívio, da interação, dos diálogos. Em *How I Met Your Mother* (2005-2014), por exemplo, o bar é o local principal dos encontros, onde tudo começa ou termina. *Master of None* não é totalmente diferente, afinal, o bar e o restaurante parecem desempenhar papel semelhante, com exceção da recorrência de aparecimento, porque não se trata sempre do mesmo espaço (cenários fixos nas sitcoms). Levando em conta, como já se afirmou, que o seriado em questão é uma dramédia humana e personalista, cada área guarda a oportunidade de discutir e problematizar a vida humana, com os problemas comuns a todos, e, ao mesmo tempo, os problemas específicos de cada grupo ou de cada indivíduo. Nesse aspecto, o espaço parece mobilizar questões atemporais e, ao mesmo tempo, questões de época, de um período específico: a contemporaneidade.

O seriado, nas duas primeiras temporadas, foca em dois aspectos principais da vida de Dev: trabalho e amor. Em ambos os casos, como já foi afirmado, ele tem várias decepções, conquanto muitos aprendizados. Em relação ao trabalho, no primeiro episódio da primeira temporada, *Plano B*, o espectador fica sabendo, aos 10min e 48s, que o herói mantém o aluguel do apartamento há anos⁵⁸ graças a um comercial feito à empresa *Go-Gurt*. No segundo episódio da mesma temporada, *Pais*, ele participa de duas audições para o mesmo filme – “The Sickening” –, não sendo escolhido para compor o elenco no final. O terceiro episódio, *Programa quente*, no entanto, começa com Dev atuando no

⁵⁷ Arnold age, em vários momentos, como um “bobão”, um personagem previsível e banal. Talvez seja uma resposta/crítica da série ao modelo que reduz personagens étnicos ao papel de ridículo, como Raj em *The Big Bang Theory* (2007-2019).

⁵⁸ No último episódio da primeira temporada, *Final*, aos 13min e 15s, Dev, em diálogo com o pai, revela ao espectador que esse comercial foi feito há cinco anos.

filme, tendo em vista que o candidato anteriormente selecionado desistira da proposta, motivando os avaliadores a voltarem atrás.

Por sua vez, no quarto episódio, *Indianos na TV*, ele participa de outro *casting*, mas, aos 3min e 57s, acaba confrontando a avaliadora sobre o fato de ter que usar um sotaque que não pertence a todo indiano (recusando, pois, a fazê-lo) – atitude que o faz ser reprovado de antemão. Em seguida, aos 7min e 28s, Dev faz outro teste. Dessa vez, para integrar o papel de uma produção chamada “Three Buddies”. Sai otimista da audição, principalmente porque o avaliador o elogia, dizendo, na sequência, que vai entrar em contato. Tudo dá errado, contudo, e novamente o personagem principal encontra o fracasso.

Em *O outro*, quinto episódio, Dev continua fazendo o filme “The Sickening” com um diretor que claramente não dá a mínima para a produção. No sétimo episódio, *Eles e elas*, aos 4min e 52s, ele grava um comercial de churrasqueiras para a empresa “Garden Depot”. O desfecho das gravações, entretanto, resulta na mudança de roteiro, com a parte de Dev sendo cortada em absoluto. Somente no último episódio da primeira temporada, *Final*, aos 10min e 27s, a temática do trabalho retorna. Trata-se da pré-estreia de “The Sickening”. Dev dá algumas entrevistas, acompanhado de seus amigos, e segue animado para a exibição. Ela culmina, porém, no completo fiasco para a carreira do estadunidense-indiano. Isso porque todas as cenas de que participou nas gravações são retiradas do produto final. Em diálogo com Brian (12min e 33s), ele revela que sequer recebeu bem pelo trabalho, uma vez que o fazia mais pela exposição.

Quanto à temática do amor, no primeiro episódio da primeira temporada, *Plano B*, a partir dos 15s de exibição, Dev tem um encontro malsucedido com Rachel. Na ocasião, a camisinha fura durante o ato sexual e todo o clima do momento acaba rapidamente. Aos 7min e 33s do mesmo episódio, Dev encontra-se com Alex, uma ex-parceira sexual – acontecimento que vem para mostrar, dentre outras coisas, que o personagem tem uma vida sexualmente ativa. No terceiro episódio, *Programa quente*, Dev se frustra duas vezes: na primeira, aos 23min e 24s, quando se encontra com Alice, a garçonete de um bar frequentado por ele e seus amigos, e ela, no que deveria ser um encontro romântico, termina roubando uma jaqueta e sendo retirada do estabelecimento; na segunda, quando reencontra Rachel, e, depois de uma noite agradável com ela, aos 29min e 8s, leva “um fora”.

No quinto episódio, *O outro*, por seu turno, Dev conhece Nina, uma crítica gastronômica. Depois de ir para cama com ela, entretanto, ele descobre (8min e 20s) que é casada, pondo fim as suas possíveis pretensões futuras. Mais à frente, aos 21min e 58s, Dev sai para jantar com uma moça que conheceu por intermédio de um aplicativo de encontros. O suposto jantar romântico revela-se mais uma decepção, porque ela (i) não estava atenta ao que Dev falava, manifestando, ao usar o celular recorrentemente, um total desinteresse e desrespeito pelo encontro; (ii) recusa um beijo dele ao término, dando mais indícios que estava ali, como sugeriu Nina, apenas pela comida.

No sexto episódio, *Nashville*, a vida amorosa do herói começa a dar certo. Ele compra passagens para Nashville e convida Rachel para um primeiro encontro diferente. Eles conhecem a cidade e, ao mesmo tempo, começam a se conhecer mais profundamente. Aos 19min e 50s, o beijo sela o reencontro bem-sucedido e uma suposta ideia de que agora vai dar certo. E de fato dá por mais três episódios (*Eles e elas*, *Melhor idade* e *Todas as manhãs do mundo*) ou, no tempo diegético, mais de um ano. Nesse tempo, apesar de algumas discussões – principalmente no episódio 9, quando eles moram juntos durante um ano –, tudo corre razoavelmente bem.

O fim do equilíbrio amoroso surge justamente no momento em ocorre também um desequilíbrio no trabalho. No último episódio da primeira temporada, *Final*, durante um casamento (5min e 59s) a que foram convidados, Dev se pergunta se realmente deseja passar o resto de seus dias ao lado de Rachel. A dúvida o consome e ele busca auxílio numa conversa com seu pai (8min e 33s). O final, no entanto, depois de uma discussão com Rachel, é a separação. O arrependimento parece vir por parte dele, mas, após mudar o cabelo – marca de uma mudança maior –, Rachel anuncia uma mudança também de país: ela vai para o Japão. Mais uma vez, a estabilidade amorosa é quebrada. Nesse âmbito, para Dev, a constância identifica-se com o insucesso.

Outra marca registrada do seriado é a frequente referência a comidas⁵⁹. A todo momento, Dev experimenta o mundo por meio da culinária, vide as figuras 3, 4 e 5 a seguir, que congregam várias cenas distintas num só conjunto. No total das duas primeiras temporadas, foram registradas mais de sessenta refeições diferentes.

⁵⁹ Algo que encontra semelhança novamente com o livro *Romance Moderno* (2016): “Se vocês repararam na quantidade de referências a comida neste livro, devem ter percebido o quanto esse detalhe era sensacional para mim” (ANSARI, 2016, posição 3065 de 4066).

Figura 3: Conjunto de fotogramas I

Fonte: Netflix

E é interessante esse padrão, porque o desenvolvimento do homem está atrelado ao alimento. Pela sua cotidianidade – conquanto a cozinha estabeleça identidades, como um mecanismo da cultura –, pouca atenção costuma receber. Na série, passear pela alimentação citadina é conhecer um pouco a diversidade de pessoas e de sabores do globo, afinal, Nova Iorque reúne um pedaço de cada lugar.

A cozinha é o meio universal pelo qual a natureza é transformada em cultura. A cozinha é também uma linguagem por meio da qual “falamos” sobre nós próprios e sobre nossos lugares no mundo. [...] Aquilo que comemos pode nos dizer muito sobre quem somos e sobre a cultura na qual vivemos. A comida é um meio pelo qual as pessoas podem fazer afirmações sobre si próprias. Ela também pode sugerir mudanças ao longo do tempo bem como entre culturas. Podemos pensar na enorme variedade de ingredientes que estão hoje disponíveis nos supermercados e também na diversidade étnica dos restaurantes nas grandes cidades do mundo e mesmo em pequenas cidades – bares que servem tapas espanholas e restaurantes tailandeses e indianos são alguns exemplos que podem ser citados. [...] O consumo de alimentos pode indicar quão ricas ou cosmopolitas as pessoas são, bem como sua posição religiosa e étnica (WOODWARD, 2000, p. 43).

O gatilho dos sentidos surge em *Master of None* comumente em restaurantes e na companhia de outros personagens. Poucas são as aparições em que alguém come em casa e/ou sozinho. Dev, por sua vez, não provou em nenhum momento *fast-foods*, o tipo de alimentação estadunidense mais em conta⁶⁰.

⁶⁰ “Quanto aos McDonald’s, populares e baratos nos Estados Unidos, são considerados restaurantes de luxo em Moscou e Pequim (FLANDRIN; MONTANARI, 1998, p. 658-659)”.

Figura 4: Conjunto de fotogramas II

Fonte: Netflix

A preferência dele está nas massas e carnes. Comer frequentemente em restaurantes, em uma cidade com um alto custo de vida, exige desembolsar uma quantia não tão generosa de dinheiro⁶¹. Nesse sentido, é possível perceber que, apesar da dificuldade para se estabilizar em algum trabalho, ainda assim o herói pode arcar com esses gastos.

O restaurante, aliás, quebra com a noção de “comida rotineira”. A ida a esse estabelecimento, no decorrer da história, ganha ares de surpresa. Cria-se uma certa expectativa para usufruir o que se espera ser um prato diferente do comum. Vale a pena, como curiosidade, saber a origem do termo:

Por volta de 1765, um certo Boulanger, dito “Champ d’Oiseaux” ou “Chantoiseau”, abre uma boutique nas proximidades do Louvre (na rue des Poulies ou rue Bailleul, conforme os autores). Vende aí “restaurats” ou “caldos restauradores”, isto é, caldos à base de carne, propícios a restaurar as forças debilitadas. Desde o final da Idade Média, a palavra “restaurant” designa esses caldos ricos que incluem carne de aves e boi. [...] Nos anos que precedem a Revolução, multiplicam-se os *restaurateurs* que servem, em porções, pratos requintados, não mais em mesa malcuidada comportando várias pessoas, mas em mesinhas cobertas de toalhas, individuais ou reservadas para determinado grupo de clientes. As iguarias disponíveis estão inscritas numa folha com moldura; além disso, no final da refeição apresenta-se ao cliente a “nota a pagar”, isto é, a conta (FLANDRIN; MONTANARI, 1998, p. 575).

As refeições refletem as transformações históricas. Nem sempre se comeu da maneira que hoje se come e sequer os hábitos alimentares, comportamentos à mesa e

⁶¹ A cozinha de rua é uma exceção.

rotina de alimentação permanecem iguais. Cada sociedade, mesmo na contemporaneidade – com, em alguns aspectos, uma uniformização cada vez mais crescente –, resguarda certas peculiaridades.

Na realidade, os gestos do dia a dia transformam-se, junto a tudo aquilo a que estão relacionados: as estruturas do cotidiano deixam-se surpreender pela história. Durante séculos, os gregos, depois os romanos da Antiguidade, banquetearam-se deitados; mas, desde a alta Idade Média, os ocidentais abandonaram essa posição, passando a comer sentados. Ora, essa mudança de postura não pode ser dissociada das transformações que lhe foram simultâneas: tornando livre a mão esquerda, a posição sentada permite trincar os grandes assados, sangrentos, com as facas que, a essa época, aparecem à mesa. E, certamente, não foi também por acaso que esses *habitués* de mesas e cadeiras altas, inventaram também o garfo. Tampouco foi por acaso que o garfo só se tornou utensílio de mesa depois da Peste Negra, entre os séculos XIV e XVIII, época em que os europeus aumentaram a distância entre os comensais pela generalização do uso de pratos, copos e talheres individuais (FLANDRIN; MONTANARI, 1998, p. 16).

A construção de uma identidade nacional, preocupação recorrente dos estados-nação, também passa pelas características gustativas da região. Isso porque comer é um ato de intimidade, permitindo a penetração de elementos estrangeiros ao corpo. Em se tratando de *Master of None*, a cidade é palco da diferença (e de várias ordens). A primeira diferença, sobre a qual já se fala, é a gastronômica. O protagonista come tacos mexicanos, massas italianas, frangos taiwaneses (*szechuan*), pratos indianos típicos (*mysore pak*, *murukku*, *mixture*, *omapodi*) e muito mais. Sem sair de Nova Iorque, visita-se uma parte importante da cultura de outros países.

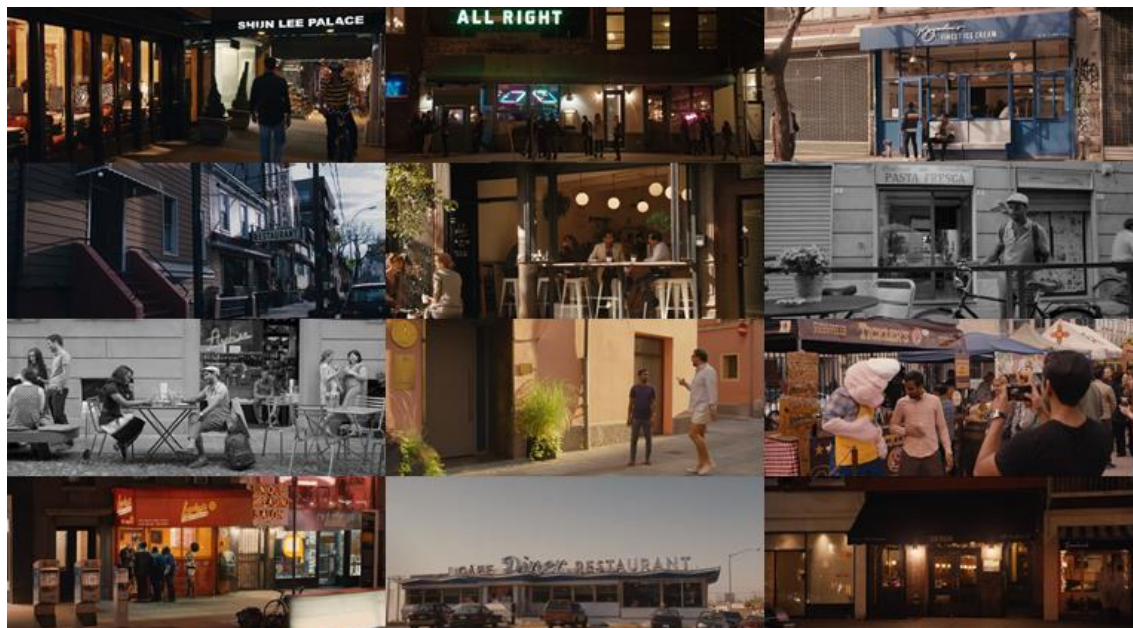
Figura 5: Conjunto de fotogramas III



Fonte: Netflix

Essas visitas são também uma ferramenta de promoção da cidade *real* por meio do turismo gastronômico (figura 6).

Figura 6: Conjunto de fotogramas IV



Fonte: Netflix

A característica de mostrar os locais efetivos enseja no espectador o desejo de conhecer. É uma maneira de convencer, quase imperceptivelmente, de um jeito tênue e agradável. Esse tipo de turismo é algo recente na história da humanidade, tendo em vista que a exploração do espaço local é bastante dependente dos meios mais avançados de locomoção. Foi a empresa *Michelin*, aliás, quem viu uma oportunidade de vincular o avanço das estradas com o desejo de conhecer novos restaurantes e hotéis.

Apresentado sob forma de um dicionário das localidades, indicando sumariamente postos de venda Michelin, oficinas, assim como curiosidades, itinerários, hotéis e restaurantes apropriados para se fazer uma parada, o *Guide Michelin* está associado a um novo modo de consumo e descoberta do território que, no final de contas, encoraja o rápido desenvolvimento da indústria hoteleira. Todavia, ainda aqui será necessário esperar pela edição de 1920 para encontrar as primeiras recomendações gastronômicas: “patês quentes, camarões, trutas” (FLANDRIN; MONTANARI, 1998, p. 623).

O *tour* por Nova Iorque, conforme se percebe, é um passeio principalmente pelos âmbitos privados e pagos. Ainda assim, há lugar para o espaço público (figura 7).

Figura 7: Conjunto de fotogramas V

Fonte: Netflix

Através da profundidade de campo, ele desempenha aparentemente uma função de respiro do enclausuramento, e tal como a comida – uma das melhores formas de aproximar pessoas –, é coadjuvante do mais importante no seriado em questão: o diálogo. O cinema, mais conhecido pelas imagens em movimento, pega emprestado da literatura, do teatro e, claro, da vida a tradicional conversa face a face. Não é um elemento primordial, entretanto. O uso excessivo pode se mostrar uma incapacidade do diretor de conferir sentido através da expressão visual. Do ponto de vista da narrativa, essa comunicação, segundo Mckee (2018), pode acontecer em três níveis: direcionada aos outros, a si mesmo ou à audiência.

Em se tratando de *Master of None*, diferentemente de filmes que optam pela economia linguística, como *Vidas Secas* (1963) ou *Cinemas, Aspirinas e Urubus* (2005), para usar exemplos brasileiros, o estilo dialogal é bastante utilizado, com recorrência de diálogos, em sua grande maioria, dramatizados, significando dizer que eles ocorrem dentro da trama – e não com a quebra da quarta parede⁶². A narração é raridade no seriado. Ocorre apenas no último episódio da primeira temporada, e, ainda assim, é a expressão de uma leitura interna: Dev lê para si *A redoma de vidro* (1963), livro de Sylvia Plath repleto de referências autobiográficas. Relaciona-se com a história do herói porque, de tantos assuntos, trata das dores do amadurecimento em uma sociedade complexa.

⁶² Quando o personagem sai momentaneamente do mundo fictício e, voltando-se à câmera, dirige-se ao público.

Outra característica dos diálogos na série é que eles são realistas, isto é, “cotidianos, mais falados do que escritos, e traduzindo uma preocupação de se exprimir com naturalidade, simplicidade e clareza” (MARTIN, 2013, p. 203). Inclusive, as palavras nem sempre precisam ser ditas, afinal, a linguagem gestual e facial também são incorporadas dentro da ótica do que se passaria numa possível conversa concreta, numa maneira de não tornar a dinâmica artificial e/ou formal demais. Para tal, a verossimilhança da pausa, da hesitação e da mudança de ideia no meio do caminho, por exemplo, é importante no audiovisual que se pretende a ter ares de realidade.

A série envolve-se com o *real* também na escolha dos personagens e da história contada. Já foi dito que o enredo de *Master of None* é baseado na história do diretor e protagonista Aziz Ansari⁶³. Não foi revelado, contudo, que os personagens a representar seus amigos e seus pais o são também na vida não teorizada. Isso traz para o espetáculo um aspecto familiar e ainda mais pessoal. Assemelha-se em certa medida, e não é coincidência, a determinados filmes neorrealistas italianos. Isso porque esse movimento cinematográfico (1942-1951), além de retratar as condições sociais de seu tempo, principalmente do pós-guerra, escalava frequentemente profissionais que não eram atores⁶⁴ – caso do protagonista de *Ladrões de Bicicleta* (1948), que, na vida real, era um trabalhador de fábrica⁶⁵.

Na condição de país derrotado, a Itália buscou exorcizar, por meio do seu cinema, as chagas do conflito. Para os cineastas italianos daquele período, mostrar a nova realidade do pós-guerra de forma crua, fiel e realista, quase documental, foi muito mais importante que roteirizar histórias de amor, comédias, romances ou aventuras ficcionais. Assim, a câmera foi para a rua, no meio da população, na mão, urgente, sem tripé, balançando e trepidando ao sabor dos fatos e dos acontecimentos. Misturaram-se atores, não atores, profissionais e amadores, o povo em geral. Dessa necessidade de registrar e denunciar a realidade, nasceu, de forma espontânea, sem manifestos ou programas, o que se convencionou chamar Neorrealismo Italiano (SABADIN, 2018, p. 118).

Ladrões de Bicicleta, inclusive, inspirou *O ladrão*, primeiro episódio da segunda temporada de *Master of None*. Para ilustrar essa proximidade, cabe lembrar, primeiro, a história contada pela película italiana. Na crise do pós-guerra em Roma, em meio a uma

⁶³ “[...] mais do que uma escolha, o modo de filmar no neorrealismo é decorrente também da realidade dos próprios cineastas e do estado de indignação partilhado pelos mesmos” (SANCHEZ, 2015, p. 231).

⁶⁴ Esse aspecto não deve ser dissociado do contexto histórico pelo qual passava a Itália. Muitos espaços foram destruídos na segunda guerra, inclusive os estúdios de cinema. Os grandes atores e atrizes, por sua vez, fugiram do país. Nessa conjuntura, com pouco investimento, a contratação de “não-atores” foi uma solução.

⁶⁵ O diretor De Sica sobre a escolha de Lamberto Maggiorani para o papel do herói Antonio Ricci: “O jeito como ele se movia, a forma como sentava, seus gestos com aquelas mãos de trabalhador e não de ator... Tudo nele era perfeito” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 717).

grande taxa de desemprego, Antonio recebe uma oferta para colar cartazes pelas ruas – com a condição de que tenha uma bicicleta. Como ele não a tem, a sua esposa, Maria, no desespero para que não perca essa rara oportunidade, vende os lençóis da família a fim de adquirir a quantia. Com dificuldade, assim Antonio o faz, conseguindo, para a felicidade de todos, o emprego. No primeiro dia de trabalho, porém, a bicicleta é roubada e sua vida ameaça desmoronar. Lutando contra isso, ele, junto ao filho Bruno, inicia uma dramática busca pelo objeto e símbolo de seu sustento – uma metáfora da procura por dignidade e reinserção à vida social e urbana.

No episódio *O ladrão*, que é ambientado também na Itália (em Modena, mais propriamente), em vez de uma bicicleta, o objeto a ser roubado é um celular. Nele, estão: (i) uma foto de um garoto (neto da senhora que ensina culinária italiana a Dev) com Matteo Godardes, um jogador famoso; (ii) e o número telefônico de uma moça que Dev acabara de conhecer e com quem passara toda a tarde. O grau de importância daquilo que fora roubado em ambos os filmes é bem distinto. De um lado, a bicicleta representa a sobrevivência de uma família, porque o roubo põe em xeque o destino e a pretensão de felicidade decorrente do trabalho; de outro, o celular, por sua vez, exprime algo banal, afinal, as consequências da falta do aparelho não atingem o futuro do personagem, causando apenas um aborrecimento passageiro. É interessante perceber, nesse sentido, que, enquanto o objeto físico, em *Ladrões de bicicleta*, é de suma importância, em *O ladrão*, o é mais aquilo que está no virtual – dentro do celular.

Figura 8: Comparação de cenas entre *Ladrões de Bicicleta* e *O ladrão I*



Fontes: YouTube e Netflix

Os fotogramas (figuras 8 e 9) ratificam a releitura. Para a construção desta última figura – que contém duas cenas, à esquerda, do filme *Ladrões de bicicleta* e outras duas cenas, à direita, do episódio *O ladrão*, de *Master of None* –, foi preciso distorcer a proporção de tela, tendo em vista que as películas têm formatos diferentes. De qualquer forma, o objetivo é mostrar que ambas as imagens, em contextos diferentes, conjugam os mesmos artifícios: tendo os protagonistas encontrado, enfim, os ladrões, a figura feminina e materna aparece para salvar o filho. Da janela, elas gritam em defesa deles, chamando a atenção de todos os participantes do evento, que reagem olhando para cima, e provocando a compaixão dos presentes.

Outra marca de identificação entre os filmes é a cor: preto e branco. Uma diferença pode ser rapidamente constatada, contudo: em *Ladrões de bicicleta*, o espaço ilustrado é preenchido pelas noções de coletividade e de vida em comunidade. Ora, no alvoroço das acusações de Antonio a Alfredo, o ladrão, os vizinhos começam a se aglomerar para defender o rapaz, dando vazão, na medida em que o ajudam, a um sentimento de identificação com aquele lugar e com o grupo a que pertencem. O frequente uso de plano conjunto atesta essa tese. Em *O ladrão*, no entanto, não há essa relação de pertencimento. As pessoas se amontoam sem relacionamento aparente, apenas pela curiosidade da situação.

Figura 9: Comparação de cenas entre *Ladrões de Bicicleta* e *O ladrão II*



Fontes: YouTube e Netflix

Na cena seguinte (figura 9), mais especificamente nos dois primeiros fotogramas de cima, o policial, em ambos os filmes, averigua a casa do suposto ladrão. Procura, sem sucesso, o objeto que o compromete. A mãe, no momento, prepara alguma refeição – vide a imagem das duas painéis –, sempre com o olhar curioso e atento ao que se passa. É com o apelo aos sentidos que o policial, em *Master of None*, é capturado. Cria-se, pela comida, um ambiente amistoso, arrefecendo a visão suspeita do acusado.

Nos fotogramas de baixo, ainda da figura 9, assemelhando-se ao conhecido cartaz de *O garoto* (1921), observa-se o desapontamento em, no fim das contas, a despeito de tanta procura, não lograr êxito. À esquerda, o sentimento de tristeza parece ser algo conjunto, porque diz respeito ao relacionamento entre pai e filho e, ademais, à situação de um país. Estar sentado, na ocasião, é um contraponto ao recém dilema que martela a cabeça de Antonio: fazer a outro o que fizeram consigo – isto é, roubar uma bicicleta – ou resignar-se ao infortúnio que lhe ocorreu? Tudo gira em torno do quão importante é aquele meio de locomoção para a família. À direita, todavia, a decepção, embora compartilhada lado a lado, é uma resposta a questões individuais: (i) Dev está triste porque perdeu o contato telefônico de alguém que poderia se tornar, quem sabe, um vínculo amoroso promissor; (ii) o garoto está triste porque perdeu uma foto com seu ídolo futebolista. Não há decisão a ser tomada ali, por isso estar sentado parece significar tão somente a aceitação.

O neorrealismo italiano, portanto, faz-se parcialmente⁶⁶ presente em *Master of None*. Com uma nova roupagem, claro, afinal, os modelos de sociedade são diferentes. Mas a preocupação com os problemas sociais permanece. A cidade recebe um tratamento com o mínimo de interferência imagética, na tentativa de imprimir espontaneidade e veracidade nos cenários exibidos, passando uma ideia do cotidiano e dos temas da época. Nova Iorque, porém, ganha contornos especiais e propagandísticos. Na medida em que se aproxima da estética neorrealista, ela também se afasta, pois a filmagem da cidade, no seriado, não mostra áreas carentes de investimento. Não existe pobreza, tampouco as querelas advindas dessa conjuntura mais ampla. O único roubo, em toda a série, por exemplo, conforme se observou há pouco, acontece na Itália, bem distante da *Big Apple*.

De certa forma, *Master of None*, pela promoção de Nova Iorque, diálogos infundáveis e participação como protagonista do próprio diretor, aproxima-se também dos

⁶⁶ Essa relação, na verdade, limita-se a este episódio – ainda com ressalvas. Até porque o neorrealismo italiano, em vários aspectos (custos de produção, atores, cenários, contexto histórico etc.), diferencia-se sobremaneira do conjunto desta obra.

filmes do multifuncional Woody Allen, nos quais a urbe e discussões sobre os mais variados temas recebem todos os holofotes. *Manhattan* (1979), por exemplo, nono longa-metragem de Allen e um dos mais reconhecidos pela crítica, começa com uma declaração à cidade pelo personagem principal, o escritor Isaac Davis, seguida de várias imagens dela (figura 10). Na verdade, o design do cartaz já antecipa essa declaração.

Figura 10: Conjunto de fotogramas VI



Fonte: YouTube

Observa-se na sequência de imagens desta cena uma visualização ampla: arquitetura, lixo acumulado na calçada, comércios, trabalhadores, regiões ricas e pobres, enfim, o movimento incessante, na forma de pessoas e automóveis, de uma cidade que, na década de 1970, já não parava. Nova Iorque, na literatura cinematográfica, ficara conhecida até então por filmes que envolviam crime, máfia, violência e tragédia. *O poderoso chefe* (1972) e *Taxi Driver* (1976) são uma amostra dessa degradação urbana. Com Woody, os encontros amorosos e o passeio por diversas localidades e ideias transformam a imagem da cidade em algo mágico, dando-lhe uma nova via de representação. Essa idealização, por ter sido difundida na mídia durante décadas, cristaliza-se no imaginário popular.

A cidade personalizada⁶⁷, metonímia do próprio cineasta, torna-se paulatinamente, principalmente a partir da segunda metade da década de 1970, cartão-

⁶⁷ “Sempre fui conhecido como um cineasta de Nova York que evita Hollywood, e na verdade difama Hollywood. Ninguém vê que a Nova York que eu mostro é a Nova York que só conheci nos filmes de Hollywood com que cresci – coberturas, telefones brancos, ruas lindas, orla, passeios de carruagem pelo

postal e eixo norteador de toda a sua obra. *Contos de Nova York* (1989), por exemplo, tem o claro objetivo de homenagear a cidade.

Figura 11: Isaac e Mary, personagens de *Manhattan* (1979), sentados num banco em *Sutton Square*, com a vista da *Queensboro Bridge*



Fonte: YouTube

Pode-se dizer, apesar da estética apologética, que a filmografia de Allen é um documento histórico de Nova Iorque e das relações sociais travadas nesse espaço (RIBEIRO, 2020). É possível pensar o mesmo de *Master of None*?

2.3 MUNDO CRIADOR DO TEXTO

Evidentemente, esses homens reais – autores e ouvintes-leitores – podem (e costumam) encontrar-se em diferentes tempos e espaços, às vezes separados por séculos e pela distância espacial, mas mesmo assim se encontram num mundo histórico real uno e inacabado, que está separado do mundo *representado* no texto por uma nítida fronteira principal. Por isso podemos chamar esse mundo de mundo *criador* do texto: ora, todos os seus elementos – a realidade refletida no texto, os autores que o criam, os interpretadores do texto (se eles existem) e, por último, os ouvintes-leitores que o recriam e nessa recriação o renovam – participam igualmente da criação do mundo representado. É dos cronotopo reais desse mundo que representa que se originam os cronotopos refletidos e *criados* do mundo representado na obra (BAKHTIN, 2018, p. 230).

Ao falar do mundo criador do texto, fala-se inevitavelmente enquanto texto, então, as teorias mobilizadas nesta seção não pretendem ser a realidade nua e crua, mas sim uma interpretação, cujo nome – pela ideia de que a influência para a criação da série está neste tempo – é “contemporaneidade”. Para ilustrar os conceitos, nada melhor do que se valer

Central Park. Os moradores locais me dizem “Cadê essa Nova York?”. Bom, essa Nova York existe nos filmes de Hollywood dos anos 30 e 40. A Nova York que Hollywood mostrou ao mundo, que nunca existiu de verdade, é a Nova York que eu mostro ao mundo, porque é a Nova York pela qual me apaixonei” (LAX, 2009, p. 346 - 347).

do próprio *corpus* deste trabalho, de forma que, no conjunto, a fundamentação teórica pode ser entendida como uma iniciação à análise.

No documentário *Janela da Alma* (2001), dirigido por João Jardim e Walter Carvalho, o cineasta Wim Wenders diz o seguinte: “A maioria das imagens que vemos são vistas fora de contexto. Elas não tentam nos dizer algo, mas nos vender algo”⁶⁸. Essa é uma realidade da sociedade do consumo e em *Master of None* várias cenas evocam a emergência desse *modus operandi* – seja na dimensão do mundo fictício (figuras 12 e 13), seja em direção ao telespectador do mundo concreto (figuras 14, 15 e 16).

Figura 12: Publicidade em táxi (00:21:38⁶⁹)



Fonte: Netflix

Na figura 12, por exemplo, correspondente ao segundo episódio da primeira temporada (*Pais*) – cena 11 da decupagem⁷⁰ –, a câmera em posição fixa acompanha, da direita para a esquerda, os movimentos dos amigos Dev e Brian em Mott Street/Prince Street, Little Italy. Nesse deslocamento, ela captura a dinâmica da cidade – com carros e pessoas indo e vindo –, incluindo um táxi em cujo teto⁷¹ está a publicidade de um clube de strip-tease⁷².

A figura 13, a seguir, é uma continuação da caminhada. Nela, observam-se mais publicidades: J.A. & SON'S⁷³, uma empresa de reparos em geral, na lateral de um furgão;

⁶⁸ Citação que pode ser encontrada no minuto 00:58:00 do filme.

⁶⁹ Localização temporal da cena.

⁷⁰ A cena pode ser consultada no registro de decupagem, localizado no apêndice deste documento.

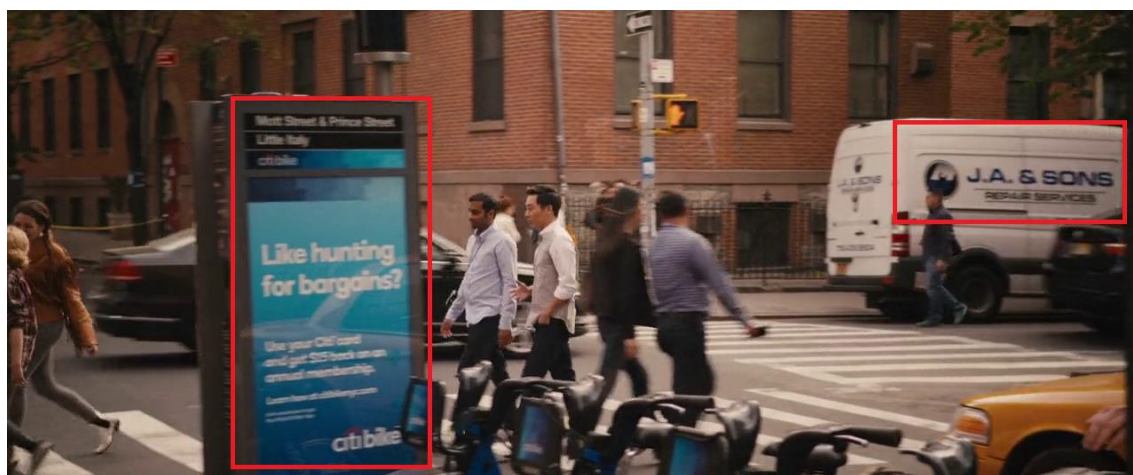
⁷¹ O retângulo em vermelho foi utilizado para destacar o local a que se refere o texto, não estando, portanto, na imagem original. De agora em diante, quando ele (ou outra figura geométrica) aparecer, trata-se justamente de um orientador para a atenção do leitor.

⁷² <https://www.flashdancersnyc.com/downtown/>.

⁷³ <https://www.manta.com/c/mb5x0kw/ja-son-s-repair-service>.

e Citibike⁷⁴, uma empresa de aluguel de bicicletas, em uma placa de outdoor. A orientação da câmera e da narrativa não deixam indícios de que se trata de anúncios pagos para compor o seriado. De qualquer forma, acabam compondo, contribuindo para o acabamento de uma cidade na qual a paisagem urbana, dentro de um modelo econômico capitalista, incentiva o consumismo. É interessante perceber que há dois tipos de anúncios no recorte feito: dois móveis e um fixo. O primeiro propicia a visualização em um arco espacial maior, de modo que onde os carros estiverem eles o levam consigo. O segundo, por sua vez, cria uma relação com aquele ambiente. Torna-se parte dele, na medida em que é visto com frequência pelos transeuntes da região.

Figura 13: Publicidades em furgão e em placa de outdoor (00:21:41)



Fonte: Netflix

Nessa perspectiva, o sentido mais exigido deste tempo, a visão, acaba sendo perseguida por elementos visuais sedentos de atenção. Trata-se de uma caça ao olhar. Os lugares mais movimentados e, por sua vez, com mais olhos, viram objeto do desejo lucrativo. O espaço, ainda mais em Nova Iorque, confunde-se com o consumo. A conclusão do método cartesiano, *cogito ergo sum*, transforma-se na máxima “consumo, logo, existo” e/ou, quem sabe, “sou consumido, logo, existo”: “Na prática, traduz-se da seguinte forma: cada vez mais, tem-se que pagar por ver, por ouvir, por desfrutar dos espaços naturais e virtuais, por adquirir conhecimentos que ajudem no domínio do entorno” (ROMANO, 1998, p. 17, tradução nossa).

As imagens se oferecem a todo instante, invadindo e criando um cenário violento de tirania dos sentimentos e percepções. Isso acontece, no entanto, de modo sutil. Ao habituar-se à profusão de publicidade, novos e mais chamativos mecanismos para

⁷⁴ <https://citibikenyc.com/homepage>.

capturar o olho do consumidor são requeridos, causando, nos grandes centros urbanos, a chamada “poluição visual”.

O advento das imagens repetidas e idênticas que se distribuem no espaço público (em vez daquelas que devem ser buscadas no espaço restrito do recato e do sagrado, da intimidade e da concentração), inaugura o trânsito das imagens em superexposição à luz. Inaugura-se, com esse trânsito, também sua transitoriedade, que por sua vez abre um vaio. E o correspondente déficit emocional gerado por sua ausência faz com que novas imagens sejam geradas para suprir a sensação do vazio e iludir a sua transitoriedade por meio de novas transitoriedades. O que se vê, assim, nas décadas e séculos que se seguem, é a multiplicação exacerbada de imagens cada vez mais onipresentes, e pode ser denominado “descontrole”. Quer se produzir um controle por meio do descontrole. O excessivo passa a ser cotidiano e a ocupar todos os espaços, inflacionando o “valor de exposição” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 15).

Isso pode ser chamado de “cultura da imagem”, no sentido de reproduzir a sociedade capitalista do espetáculo (DEBORD, 1997) e um regime de visibilidade pautado no consumo, gerando, a partir da indústria cultural, uma produção transformada em mercadoria, com seus movimentos e processos dominantes. A imagem, dessa forma, passa a se confundir com o próprio capital, sendo o mediador das relações sociais e ocupando totalmente o cenário da vida cotidiana.

Com a sociedade do espetáculo, vemos o mundo por imagens que são elas mesmas produtos de consumo, ou que existem para nos induzir ao consumo. Perdemos a capacidade de representarmos a realidade de acordo com nossa subjetividade, com base naquilo que nós mesmos vivenciamos. Mesmo quando produzimos imagens, elas seguem um padrão, de beleza, por exemplo, que não é definido por nós, mas pelas grandes corporações, com o objetivo de venda de mercadorias (COELHO, 2018, p. 18).

A orientação do comportamento do consumidor, assim, acaba sendo um exercício de poder contra o qual o indivíduo por si só não consegue lutar. A não ser que se isole de tudo e de todos, essas imagens insinuantes vão compor inevitavelmente o repertório de visualidades do dia a dia. Debort (1997), na perspectiva, assim como Marx, de uma ideologia que mascara o real, acredita que o espetáculo esvazia a opinião pública porquanto o faz também com o espaço público, resultando na impossibilidade de verificar o que é real.

Do ponto de vista comercial, uma forma alternativa à imagem como propaganda tradicional, revelando uma mudança no que diz respeito ao consumo de conteúdo, tem sido o *product placement*. Trata-se de uma estratégia audiovisual para o anúncio indireto dentro de uma narrativa. Em outras palavras, o produto aparece em cena como fazendo parte daquele universo fictício. A seguir, alguns exemplos em *Master of None*.

Na figura 14, no primeiro episódio da primeira temporada (*Plano B*), cena 3 da decupagem, Dev está na farmácia com Rachel. Ele pergunta se ela quer algo para beber, e, diante da indecisão na resposta, sugere, metonimicamente, um *Martinelli's* – bebida à base de suco de maçã. Para a surpresa do protagonista, Rachel não conhece a marca, o que o motiva ainda mais a comprá-la. Na escolha, nomes populares de refrigerante são preteridos: *Coca-Cola*, *Fanta* e *Sprite*.

Figura 14: Publicidade de refrigerante (00:03:01)



Fonte: Netflix

A competição marca essa cena, que tem um vitorioso até então desconhecido. Outra característica dela é a concorrência pelo olhar, uma vez que vários nomes, cores e formas são inevitavelmente enfocados, apelando para serem marcas vistas e compradas. Em se tratando de uma ambientação na farmácia, é até “normal” que assim o seja, afinal, o indivíduo, ao entrar nesse espaço privado, está ciente da perda momentânea do eu singular, sendo visto, nesse caso, como categoria genérica de “consumidor”.

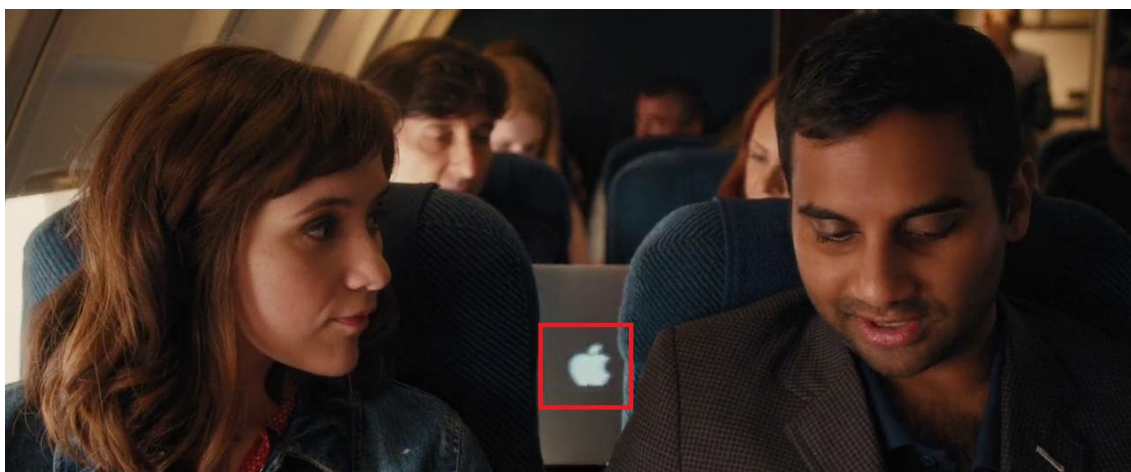
Vale a pena aqui uma pausa para deixar registrado – a fim de não se pensar que a crítica à imagem na/da contemporaneidade é um reducionismo – que a imagem carrega consigo uma capacidade de “devir-fluxo” (ALLOA, 2015) que extrapola as condições materiais da sociedade. Em outras palavras, ela não se resume ao modelo econômico a que está ligada. O *ser* dela é fugidio, motivo pelo qual a definição ontológica é de difícil acesso e tampouco, felizmente, objetivo deste trabalho.

Figura 15: Publicidade de máquina de café expresso (00:05:44)



Fonte: Netflix

Figura 16: Publicidade de notebook (00:06:56)



Fonte: Netflix

A figura 15, pertencente ao sexto episódio da primeira temporada (*Nashville*), cena 4 da decupagem, publiciza uma marca de café expresso de nome “Speedster”. A propaganda, como também o será com a próxima figura, não integra o diálogo dos personagens. Aparece de forma mais sutil, enquanto Dev e Rachel, ao aguardar o preparo da bebida, conversam. A figura 16, por fim, alusiva também ao sexto episódio da primeira temporada, cena 5 da decupagem, traz novamente, insinuando-se à visualização de maneira delicada, uma marca no centro do enquadramento. Dessa vez, trata-se de um notebook da “Apple”, empresa voltada ao segmento de produtos eletrônicos.

Um fator fundamental para a disseminação da miríade de imagens está evidentemente no desenvolvimento tecnológico. Hoje, o espaço público e o espaço privado recebem um monitoramento constante de aparelhos de filmagem e fotografia – seja intencionalmente ou não, afinal, o controle do espaço é feito tanto por dispositivos

estritamente criados para tal finalidade quanto por *smartphones*. Nesse processo, com imagens mais nítidas e melhor resolução, o espaço e os hábitos da população são reconfigurados.

Em 2012, o prefeito da Filadélfia, nos Estados Unidos, pintou uma espécie de “e-lane”⁷⁵ em uma calçada para chamar a atenção para o problema dos pedestres distraídos ao telefone celular. Também nos Estados Unidos, em 2014, um experimento do canal de televisão National Geographic, em Washington DC, criou calçadas separadas para pedestres que estivessem ou não manuseando *smartphones*. A cidade chinesa de Chongqing, no mesmo ano, dividiu a calçada de uma via importante, com sinalização em chinês e inglês, construindo um ambiente específico para quem está ou não usando seus dispositivos (CHAGAS, 2019, p. 66).

Em *Master of None*, cabe marcar o momento da caminhada, com algumas exceções, como sendo um tempo que resiste à aceleração, algo caracterizado, na série, principalmente pelo diálogo despojado, não mecânico e lento. Ainda assim, o *smartphone* está com frequência presente, tentando romper com o *tempo do não tempo*, conforme se observa nos casos a seguir (figuras 17 e 18).

Figura 17: O celular de Amanda toca um alerta (00:15:17)



Fonte: Netflix

Na figura 17, relativa ao primeiro episódio da primeira temporada (*Plano B*), cena 12 da decupagem, Amanda, amiga de Dev, caminha na volta para casa, em uma rua chamada Tennis Court, no Brooklyn, quando seu celular desperta um alerta. O som interrompe um raro momento de suposta tranquilidade, uma vez que a vida materna tem esgotado as suas energias. Trata-se de uma reunião à qual ela deve ir. Cena semelhante acontece no segundo episódio da primeira temporada (*Pais*), número 3 da decupagem, quando Ramesh, pai de Dev, irrita-se em razão de seu tablet não estar atualizando, motivo

⁷⁵ Calçada destinada a usuários de *smartphone*.

pelo qual ele acaba esquecendo de buscar um amigo, companheiro de profissão e de país, que o esperava na estação de trem. Os dispositivos eletrônicos, em ambas as ocasiões, representam sobretudo um mecanismo de memória externa. Envolvido em multitarefas, com excesso de informação e pressão por eficiência e produtividade (FERRAZ, 2010), o indivíduo contemporâneo tem sua capacidade de concentração e organização afetada.

Sócrates, em seu tempo, temia que a escrita – técnica da época – pudesse proporcionar uma ameaça à memória, um dos motivos pelos quais o filósofo condenava a novidade. Sem julgamento anacrônico, certo ele estava de que a inovação trouxe uma forma de não depender apenas da mente, embora isso não signifique o seu enfraquecimento. A tecnologia atual, no entanto, segundo Carr (2011), propõe uma memória artificial como substituta da memória biológica. A própria tentativa de lembrar de algo por conta própria, diz o autor, acaba comprometida pela facilidade de acesso à informação on-line.

Figura 18: Dev e Brian usam o *smartphone* enquanto caminham (00:22:09)



Fonte: Netflix

A figura 18, referente ao segundo episódio da primeira temporada (*Pais*), cena 11 da decupagem, apresenta novamente uma quebra do diálogo face a face. Dessa vez, em prol do não-lugar, um grupo de conversa virtual que envolve os pais de Dev e Brian. Esse espaço indefinido, que não encontra lugar fisicamente, acaba substituindo por alguns segundos o espaço público no qual os personagens caminham. Eles inclinam a cabeça para entrar nesse mundo e saem dele com referências para o retorno ao diálogo presencial.

É também prototípico deste tempo a vigilância constante. Ora, se todos podem registrar um acontecimento instantaneamente, todos, de igual modo, são passíveis de serem registrados. Isso aproxima os *smartphones* do Panóptico, conceito adotado por Foucault em “Vigiar e Punir” (2016), com a diferença de que o panóptico digital do século

XXI não tem um centro: todos os lugares, em qualquer momento, exercem essa função – até porque os usuários colaboram⁷⁶ para que isso aconteça, afinal, expõem-se ativa e deliberadamente.

Nesse sentido, a sociedade de controle chega a sua consumação ali onde o sujeito dessa sociedade não se desnuda por coação externa, mas a partir de uma necessidade gerada por si mesmo; onde, portanto, o medo de renunciar à sua esfera privada e íntima dá lugar à necessidade de se expor à vista sem qualquer pudor (HAN, 2017, p. 109).

Ninguém está imune. O fenômeno traz um sem-fim de consequências. A seguir, três exemplos em *Master of None* (figuras 19, 20 e 21).

Figura 19: Dev filma um homem se masturbando no metrô (00:11:52)



Fonte: Netflix

A figura 19, retirada do episódio sete da primeira temporada (*Eles e Elas*), cena 7 da decupagem, exhibe o momento em que Dev e sua amiga Denise, diante de um ato criminoso (um homem se masturbando em lugar público, mais especificamente num metrô), decidem filmá-lo. O dispositivo tecnológico, na ocasião, serve como prova para posterior uso policial. É com ele que a dupla garante a prisão. A ferramenta, nessa perspectiva, propicia muitos usos benéficos em relação à proteção contra a violência⁷⁷ – conforme se observa na grande quantidade de aplicativos que surgiram para inibir ou denunciar a violência contra a mulher, por exemplo, ou, de outra forma, nas câmeras

⁷⁶ “Os habitantes do panóptico digital não são prisioneiros. Eles vivem na ilusão da liberdade. Eles abastecem o panóptico digital com informações que eles emitem e expõem voluntariamente. A autoexposição é mais eficiente do que a exposição por meio de outro. Aí reside um paralelo com a autoexploração. A autoexploração é mais eficiente do que a exploração por outro porque ela é acompanhada do sentimento de liberdade” (HAN, 2018, p. 123).

⁷⁷ “Atualmente, em todo o mundo, sistemas de monitoramento eletrônico vigiam as portas dos prédios residenciais, o interior das lojas, os elevadores, os corredores e até mesmo as ruas das cidades. Tanto a definição como o uso dos espaços estão sendo alterados em função desse processamento digital, diluindo-se a oposição clássica entre as esferas pública e privada” (SIBILIA, 2002, p. 60).

acopladas ao corpo de agentes de segurança para refrear a violência policial (conhecidas como *body worn* ou, no Brasil, *câmeras policiais individuais*).

Nesse contexto de produção, distribuição e consumo de imagens, os limites do que pode ou não ser registrado torna-se instável. O usuário recebe um poder supostamente ilimitado, como se tudo pudesse por direito compor a galeria de seu celular. A aparente falta de fronteiras legitima a invasão de privacidade e, cada vez mais, uma necessidade de tornar as experiências publicizadas. No primeiro caso, a margem do que é particular é ultrapassada de vários modos. Ao baixar um aplicativo ou utilizar uma rede social, por exemplo, os dados do usuário (incluindo localização, áudio, mensagem de texto e preferências de várias ordens) vão sub-repticiamente sendo atualizados, formando um perfil-senha para o acesso das grandes empresas – conforme denuncia o documentário *O dilema das redes* (2020). O usuário, entretido, não se dá conta, mas acaba aceitando termos que violam a sua intimidade e, por intermédio dos algoritmos, colocam em risco sua autonomia.

Figura 20: Homem fotografa o ator Benjamin sem autorização (00:25:07)



Fonte: Netflix

A figura 20, por sua vez, pertencente ao último episódio da primeira temporada (*Final*), cena 14 da decupagem, revela o quanto a vida particular é desprezada na cidade de *Master of None*. Enquanto Dev e Benjamin, seu colega de trabalho, conversam, um homem os interrompe sob o pretexto de ter reconhecido o ator, que atuara numa publicidade do medicamento Mucinex. Benjamin lhe dá atenção e, em seguida, informa, de modo sutil e com o objetivo de que se retire, que estava em um diálogo com seu amigo. O homem, então, pega o *smartphone* do bolso e, invasivamente, registra uma foto. A imagem do outro torna-se, nesse sentido, pública, sem necessidade de autorização –

apesar de o direito à imagem ser, nas constituições existentes pelo mundo, uma garantia de privacidade. O fato de Dev e Benjamin serem atores e aparecerem frequentemente nas várias telinhas pode gerar uma confusão ainda maior, afinal, isso dá a impressão de que os outros os conhecem, e, se assim o é, todos acabam tendo permissão concedida, portanto, para invadir o espaço deles, fazendo o uso que julgar conveniente da imagem alheia, porque, no fim das contas, ela já foi convertida em algo sem patente.

Enquanto vão se alargando os limites do que se pode dizer e mostrar, a esfera da intimidade se exacerba sob a luz de uma visibilidade que se deseja total. De maneira concomitante, os âmbitos considerados públicos se esvaziam e são tomados pelo silêncio. É claro que as antigas definições não emergem ilesas de todas essas convulsões: o que resta, aqui, da velha ideia de intimidade? O que significa “público” e o que exatamente seria “privado” nesse novo contexto? Desmancham-se as fronteiras que separavam ambos os espaços em que transcorria a existência, desafiando as velhas categorias e demandando novas interpretações (SIBILIA, 2008, p. 34).

Se o modelo de consumo ficasse apenas no ambiente exterior, o problema seria minimizado. Ocorre que a lógica embutida nesse fenômeno também provoca uma mudança comportamental. Os consumidores, além de ávidos por consumir, tornam-se produtos e, como tais, urgem por ser consumidos. Disso, resulta a intimidade como espetáculo, algo proporcionado pela Web 2.0 na medida em que ela converte os usuários em co-desenvolvedores de conteúdo. Essa conversão exige a prática confessional: *mostrar-se, aparecer, tornar visível a vida privada*. Aquilo que não é visto recebe o *status* de inexistente, sequer passando pelo crivo do *like*.

A figura 21, a seguir, por exemplo, recortada do terceiro episódio da primeira temporada (*Programa Quente*), cena 7 da decupagem, apresenta a irritação do protagonista, em virtude de Alice, uma moça que convidou para um show, não ter respondido sua mensagem após dois dias do envio.

Figura 21: Dev mostra um *post* a Arnold e Brian (00:09:32)



Fonte: Netflix

Na cena, inicialmente, ele conversa com Arnold e Brian sobre o assunto. Arnold sugere que o motivo da demora provavelmente é ela estar ocupada, mas Dev tenta refutar essa afirmação com um *post* de rede social, na qual Alice estoura plástico-bolha. É interessante perceber aqui, de vários aspectos a serem destacados nesta cena, dois em específico: (i) a exaltação do banal; (ii) e a promoção do eu.

O primeiro item diz respeito ao conteúdo do *post* do perfil de Alice, isto é, o registro em filmagem dela estourando plástico-bolha. Em tese, trata-se de algo ordinário, de pouca importância para os outros, que, em outro momento histórico, ficaria resguardado ao ambiente privado e, muito possivelmente, sequer seria gravado para a memória pessoal – justamente por ser algo banal, ou seja, comum e irrelevante.

O vídeo, no entanto, retira do ato o seu caráter vulgar, dando-lhe condição especial. Essa condição, na verdade – e aqui entra o segundo item –, é ilusória, porque – conforme a descrição do *post* de Alice (*estourando plástico-bolha*) – a luz de exibição não deve recair sobre o objeto, e sim sobre o sujeito. É ele que deve ser exposto: o *eu* por trás do verbo *estourar*. Promover a si mesmo numa rede de relacionamentos (marketing pessoal), criando um *avatar* constantemente atualizado para os outros, uma máscara atrativa e vendável, é uma necessidade. De acordo com Rolnik (1997), a globalização pulveriza as identidades, tornando-as efêmeras e descartáveis, porquanto orbitam em torno dos interesses do mercado. Ficar sem postar, nesse contexto, é cair no esquecimento, perder um pouco de si e, por fim, *não ser mais seguido*.

Walter Benjamin (2021) antecipa esse tipo de sociedade quando revela a perda da aura na era da reproduzibilidade técnica. O valor de culto está ligado à existência do objeto estético, e não à visualização dele. O fato de ser único e estar em locais de difícil acesso

o eleva ainda mais, diferentemente das coisas transformadas em mercadoria, que têm o seu valor expositivo como única fonte de importância.

A coação por exposição, que coloca tudo à mercê da visibilidade, faz desaparecer a *aura* enquanto “manifestação de uma distância”. O valor expositivo constitui a essência do perfeito capitalismo e não pode ser reduzido à contraposição marxiana entre valor de uso e valor de troca. Não é um valor de uso porque está afastado da esfera do uso; tampouco é um valor de troca porque não reflete qualquer força de trabalho. Deve-se unicamente à produção do chamar a atenção (HAN, 2017, p. 28).

É chamando a atenção, com pouco tempo de vida, que a fotografia na contemporaneidade sobrevive, por exemplo. Apesar das publicações fixas, com data e às vezes localização, os *posts* de redes sociais prediletos pelo usuário são justamente aqueles com maior potencial de alcance (caso dos *stories* e *reels* do Instagram). Ao imperativo da hipervisibilidade, porém, *falta o sentido*⁷⁸.

A figura temporal do “foi assim” é para Barthes a essência da fotografia; a foto dá testemunho do que *foi*. Por isso, seu humor de fundo é *a tristeza*. Para Barthes, a data é parte da foto, “porque faz que se note a vida, a morte, o desaparecer inevitável das gerações. [...] A fotografia de hoje, totalmente tomada pelo valor expositivo, mostra uma outra temporalidade. Está determinada pela *atualidade sem negatividade*, sem destino, que não admite nenhuma tensão narrativa, nenhuma dramaticidade de “romance”. Sua expressão não é romântica. Na sociedade expositiva cada sujeito é seu próprio objeto-propaganda; tudo se mensura em seu valor expositivo. A sociedade exposta é uma sociedade pornográfica; tudo está voltado para fora, desvelado, despido, desnudo, exposto. O excesso de exposição transforma tudo em mercadoria que “está à mercê da corrosão imediata, sem qualquer mistério” (HAN, 2017, p. 31-32).

Tanto é a pressão por *ser visto* que muitos usuários, ao publicar nas redes sociais e não ter a projeção pela qual ansiavam, acabam deletando os *posts*. Essa angústia levou algumas plataformas a retirarem momentaneamente a quantidade de *likes* das publicações, sendo uma informação restrita ao perfil de origem. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, utilizado nas citações diretas há pouco, argumenta que esses fenômenos são consequência da *sociedade da transparência*. Para ele, as coisas se tornam transparentes quando perdem a negatividade: o outro/o estranho, a resistência ao capital, a singularidade em detrimento do preço. Tudo se torna uniforme, como uma máquina previsível e sem mistério. Nesse caminho, os corpos e atitudes são modelados para evitar o diferente: confronto, sofrimento e tensão. Não é de se admirar que seja justamente nesse momento que os *filtros*⁷⁹ de redes sociais tenham tamanha popularidade, como também

⁷⁸ “[...] os sentidos são *morosos*, sendo um empecilho para o circuito veloz da informação e da comunicação. Assim, a transparência caminha passo a passo com um *vazio de sentido*” (HAN, 2017, p. 36).

⁷⁹ Para além dos filtros, é perceptível (e aqui é mais uma observação empírica dos alunos de escola pública para e com o qual este pesquisador trabalha), nas camadas mais jovens, uma tendência a esconder o rosto: seja colocando imagens na frente, borrando-o ou virando-o.

que as cirurgias plásticas (com o destaque para a recente *harmonização facial*) aumentem vertiginosamente.

A transparência é aversa à distância, a propósito. Isso porque afeta a ligeireza da comunicação e o circuito do capital. Sennett (2014) entende que a tirania da intimidade provoca o declínio do homem público. Em outras palavras, quanto mais a vida privada invade o espaço de relações sociais mais se deteriora a compreensão das configurações de poder, afastando o indivíduo da esfera política e, conseqüentemente, dando continuidade às forças de dominação e injustiça na cidade. Para Han (2017), no mesmo caminho, as mídias sociais, na medida em que buscam um espaço de proximidade, entregam ao usuário fatias do mundo que lhe agrada, retirando dele, portanto, a negatividade. Com isso, remove-se do espaço público a consciência crítica, transformando a paisagem possível em algo privado, íntimo e confortável.

Sem a distância, contudo, não há contemplação, não há sequer olhar. É por isso que os olhos precisam estar preenchidos a todo custo, sendo expostos às irradiações das imagens. O *feed* das redes sociais segue essa lógica: chamam a atenção, esvaziam-se com alguma reação rápida (um *like*, por exemplo, que satisfaz e excita de forma imediata) e dão lugar vorazmente a outra imagem. Não há espaço para a reflexividade, porque não há demora. As imagens pornográficas (HAN, 2017, p. 50) são a transformação do rosto em face, isto é, em algo inexpressivo, desprovido de mistério.

A exposição esvazia o rosto e o transforma em lugar *pré-expressivo*. Dessa prática da exposição esvaziadora, Agamben espera uma nova forma de comunicação erótica: “É uma experiência geral conhecida que o rosto de uma mulher perde sua expressão tão logo percebe que é observada. A consciência de estar exposto a um olhar cria, portanto, um vazio, atuando como desencadeador violento de processos de expressão, que ademais vivificam o rosto. É a mais descarada indiferença que têm de aprender, antes de qualquer outra coisa, os modelos e estrelas pornôs e outros profissionais da exposição; a saber, não mostrar nada mais do que o mostrar (ou seja, sua absoluta integração midiática). Desse modo, o rosto carrega-se de valor expositivo até empanturrar-se” (HAN, 2017, p. 57-58).

O capitalismo regozija-se com isso, porque tudo, exposto à hipervisibilidade, transforma-se em mercadoria, na possibilidade de maximizar lucros. Nesse contexto, mais vale viralizar do que ser compreendido, lido, degustado. A metáfora da doença, uma contaminação em massa, responde com perfeição ao *modus operandi* da sociedade contemporânea.

Em *Master of None*, um tipo de cansaço é perceptível em Dev. Não é o cansaço do trabalho, aquele que extenua o indivíduo na corrida por desempenho, esgotando-o

física e cognitivamente. Trata-se do cansaço emocional, que também não está fora, é verdade, do âmbito maior da produtividade, competição e exploração de si mesmo.

Figura 22: Dev joga-se no sofá (00:23:22)



Fonte: Netflix

No episódio quatro da segunda temporada (*Primeiro encontro*), o herói utiliza um aplicativo de namoro na tentativa de encontrar alguém para dividir suas angústias. Com isso, ele esbarra em uma série de estranhos e malogrados eventos. No fim da narrativa, tendo passado por tantas decepções e se exaurido mentalmente, Dev joga-se no sofá e esboça com a boca a insatisfação e fadiga do processo amoroso na era virtual, como se fosse desistir dessa dinâmica – o que não acontece, porém.

A sociedade do consumo prospera enquanto consegue tornar *perpétua* a *não-satisfação* de seus membros (e assim, em seus próprios termos, a infelicidade deles) (BAUMAN, 2008, p. 64).

Esse cenário de relações mediados pela tecnologia fornece um leque de pretendentes nunca antes visto. As oportunidades surgem e desaparecem em velocidade recorde, prometendo alguém ideal a cada nova tentativa. Nesse ritmo, as ligações tornam-se frágeis, porque, se o encontro não foi tão completo e satisfatório conforme o esperado, é sempre possível deletar, cortar laços.

Estar em movimento, antes um privilégio e uma conquista, torna-se uma necessidade. Manter-se em alta velocidade, antes uma aventura estimulante, vira uma tarefa cansativa. Mais importante, a desagradável incerteza e a irritante confusão, supostamente escuraçadas pela velocidade, recusam-se a sair de cena. A facilidade do desengajamento e do rompimento (a qualquer hora) não reduzem os riscos, apenas os distribuem de modo diferente, junto com as ansiedades que provocam (BAUMAN, 2004, p. 13).

A alteridade, na forma do desconhecido, do mistério, da incógnita, enfim, do *outro*, é retirada da expectativa do relacionamento. Quase como um desaprendizagem, para amar no mundo líquido moderno, é preciso ser desprendido e cultivar as

características da cultura consumista: prazer passageiro, satisfação instantânea, receitas prontas, testadas e com garantia contra eventualidades. Nesse contexto, o próprio *desejo*⁸⁰ – vontade de consumir –, pela demora inerente a si, é substituído pelo *impulso*, mais rápido e condizente com a realidade atual.

Isso é parte, segundo Bauman (2008), da “cultura apressada”, a maneira como a sociedade hoje vive. A demora provoca angústia; ela é “o *serial killer* das oportunidades” (BAUMAN, 2008, p. 50). Logo, para não se demorar, o indivíduo precisa a todo momento se reinventar, de modo que continue sendo vendável e não fique no fundo da prateleira.

Na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e carregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável (BAUMAN, 2008, p. 20).

É evidente que o fenômeno não aconteceu de um dia para o outro. Para Romano (1998), por exemplo, a própria emergência dos romances curtos, da literatura periódica (por volta de 1840) e da imprensa de massa deriva da necessidade de preencher as lacunas no tempo, distraindo da rotina diária e da agitação nos breves momentos livres. Ler algo extenso, nesse sentido, já se mostrava contraprodutivo, porquanto não se adequa à nova mecânica do tempo e atrapalha outros afazeres.

No que diz respeito à sociabilidade – mais propriamente do amor –, o imprevisível acaba sendo um inconveniente nos relacionamentos deste tempo. A dúvida, típica de qualquer interação humana, deve ser, portanto, extirpada, uma vez que atrapalha a comunicação das transações afetivas. A ambivalência está justamente no fato de o sentimento amoroso implicar todos esses atributos rejeitados. Ora, a incerteza necessariamente vai constituir uma relação. A busca por segurança, logo, uma hora ou outra, mostrar-se-á frustrada.

De qualquer forma, alheio a tudo isso, o sujeito moderno continua a saga para fugir da solidão. No processo, entra num fluxo ininterrupto de mensagens digitais, sendo avisado constantemente pelo aparelho eletrônico, por intermédio de sinais sonoros, da urgência em responder: “o silêncio equivale à exclusão” (BAUMAN, 2004, p. 53).

Seu celular está sempre tocando (ou assim você espera). Uma mensagem brilhar na tela em busca de outra. Seus dedos estão sempre ocupados: você pressiona as teclas, digitando novos números para responder às chamadas ou compondo suas próprias mensagens. Você permanece *conectado* – mesmo estando em constante movimento, e ainda que os remetentes ou destinatários

⁸⁰ “[...] o desejo precisa ser cultivado e preparado, o que envolve cuidados demorados, a árdua barganha com consequências inevitáveis, algumas escolhas difíceis e concessões dolorosas. Mas, pior que tudo, impõe que se retarde a satisfação, sem dúvida o sacrifício mais detestado em nosso mundo de velocidade e aceleração” (BAUMAN, 2004, p. 27).

invisíveis das mensagens recebidas e enviadas também estejam em movimento, cada qual seguindo suas próprias trajetórias (BAUMAN, 2004, p. 79).

Nessa lógica, trocar de parceiro, abrindo espaço para outros, é a regra, afinal, o consumismo se caracteriza não pela acumulação, mas pelo uso e descarte⁸¹. Quando não satisfaz mais, seja porque perdeu seu ineditismo ou porque não entretém como antes, a pressão para jogar fora se insinua. E nunca foi tão fácil terminar um vínculo. Basta um *click*.

2.4 A CIÊNCIA OUTRA

No resumo deste trabalho, escreveu-se o seguinte: “a presente pesquisa insere-se na Linguística Aplicada, com abordagem qualitativa, enfoque sócio-histórico e paradigma indiciário”. O leitor, então, há de se perguntar: “E o que significa tudo isso?”. O termo “paradigma” – e aqui começa a resposta – tem um longo percurso na história da filosofia, sendo utilizado já por Platão, quando faz referência ao mundo das ideias, no sentido de “modelo”. Somente com Kuhn, no entanto, o termo vai adquirir um significado epistemológico (ABBAGNANO, 2012, p. 864), de maneira que na obra “A estrutura das revoluções científicas” (1970) várias acepções recebem o nome de “paradigma”.

Para o autor, em dois sentidos mais comuns, o conceito é tanto o conjunto de valores, técnicas e teorias mais aceitos dentro de uma comunidade, funcionando como uma matriz disciplinar, quanto uma forma de solucionar problemas pelo que ele chama de “ciência normal”. Devido à expansão desse conceito, ao passo que o seu escopo ultimamente ultrapassa a área da episteme, paradigma é aqui entendido do ponto de vista estritamente científico, isto é, como um caminho de investigação que carrega consigo determinados pressupostos e implicações: “os paradigmas fornecem aos cientistas não somente um mapa, mas também direções essenciais para fazer mapas” (KUHN, 1970, p. 94).

Compreender e interpretar a realidade passa por um paradigma, porque ele indica, como se fossem lentes, referências a partir das quais o olho vê. Por muito tempo, o paradigma newtoniano-cartesiano predominou (FREIRE; LEFFA, 2013, p. 61). Ele era

⁸¹ “Os consumidores da sociedade consumista precisam seguir os curiosos hábitos dos habitantes de Leonia, uma das cidades invisíveis de Italo Calvino: ‘Não é tanto pelas coisas que a cada dia manufaturadas, vendidas e compradas que se pode avaliar a opulência de Leonia, mas sim pelas coisas que a cada dia são jogadas fora a fim de abrir espaço para as novas. E assim você começa a imaginar se a verdadeira paixão de Leonia é realmente, como eles dizem, o desfrute de coisas novas e diferentes, e não, em vez disso, o prazer de expelir, descartar, limpar-se da impureza recorrente’” (BAUMAN, 2008, p. 52).

reducionista e simplificador, uma vez que partia da previsibilidade, mensuração, quantificação, generalização e comprovação: os fenômenos podem ser analisados e compreendidos se forem reproduzidos às partes que o constituem. Essa visão segmentada da realidade, com causa e efeito linear e objetivo, distorcia o mundo da vida – transformando-o em algo de estável – e supervalorizava a razão em detrimento da emoção. Nesse sentido, como esse paradigma tradicional se mostra ineficaz e impotente para responder às questões da contemporaneidade, este trabalho tenta se desvencilhar ao máximo das armadilhas de um pensamento uno, estável e objetivo.

O paradigma indiciário vem, por sua vez, para “dar uma outra cara” a esta pesquisa. É explicado por Ginzburg (1989) como um modelo que surge silenciosamente nas ciências humanas, ao término do século XIX, por influência de um pintor italiano de nome Giovanni Morelli. O “método morelliano” consistia, para a correta identificação de pinturas, em observar os detalhes mais insignificantes e esquecidos na história da arte: orelhas, pés, dedos, unhas etc. – partes a que os imitadores não se atinham. Fazendo isso, Morelli conseguiu catalogar o estilo próprio de vários pintores, como Botticelli, Còsme Tura e Giorgione.

Após um período de descrédito e severas críticas, estudiosos como Wind, Castelnovo e Freud reavaliaram o método, dando-lhe a devida importância e atenção. O último, inclusive, atribuiu a Morelli a influência para a formação da psicanálise, afinal, o desconhecido, o imperceptível e o detalhe escondido no ato mais mínimo podem revelar traços do inconsciente. Assim agia o detetive Sherlock Holmes nas aventuras escritas por Arthur Conan Doyle. Esmiuçava e estudava detidamente os indícios mais rejeitados e marginais. Em conversas com o seu amigo, Dr. Watson, sempre explicava que toda evidência tinha um valor, uma razão de ser. Essas evidências eram analisadas a partir de monografias que Sherlock previamente escrevia.

O indício é uma preocupação das ciências sociais, e está atrelado a sua forma recente. O papel do cientista social – aqui podendo ser entendida a pesquisa em ciências humanas, em geral –, diferentemente do trabalho que procura revelar o oculto, é tornar visível aquilo que, de tanto se ver, escondeu-se aos olhos de todos. Não apenas: lembrar o que não deve ser esquecido⁸², valendo-se não do que está necessariamente escondido, mas da evidência clara e distinta das pistas.

⁸² “Uma das tarefas das ciências sociais reside, portanto, em manter visível o que tem tendência a se tornar novamente invisível” (POUPART, 2010, p. 52).

Notemos, primeiramente, conforme Bourdieu (1982:30), que “uma boa parte do que o sociólogo trabalha para descobrir não está ocultada, no mesmo sentido que aquele que as ciências da natureza visam revelar”. Nas ciências sociais, descobre-se, frequentemente, o que se *tornou invisível* por excesso de visibilidade (POUPART, 2010, p. 51).

Esse método interpretativo, portanto, parte do indício, o qual pode revelar uma tendência, um padrão, uma predominância, enfim, a chave de resposta para o que se analisa. O objeto de investigação deste trabalho, nesse sentido, exige semelhante método, uma vez que é por intermédio dos cronotopos menores que se pode aproximar de um cronotopo dominante. As pistas vão indicando o caminho mais acertado. É assim, conforme Ginzburg (1989), desde os tempos mais remotos:

Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas (GINZBURG, 1989, p. 151).

A necessidade de sobrevivência, então, foi um fator determinante para o desenvolvimento da habilidade de “a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1989, p. 152). Segundo o autor, contudo, essa habilidade caiu em desuso devido a um modelo de ciência que priorizava a quantificação, repetibilidade e universalidade, sem o foco qualitativo no individual. As ciências da natureza ditavam o caminho das outras ciências, de maneira que os fatos humanos eram entendidos como os fatos da natureza (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 31).

As ciências humanas, contudo, não podiam se furtar ao concreto, sua característica maior. Nesse contexto, o paradigma indiciário influencia significativamente a construção de uma ciência das particularidades. Isso não significa dizer que a generalização é abandonada, mas sim que ela pode ser revelada pelos sinais mínimos, pelos indícios. Quanto ao rigor científico, segundo Ginzburg (1989), é de outra ordem: um “rigor flexível”, afinal, a medida do verdadeiro não está no exato e previsível.

O objeto das ciências humanas é o ser *expressivo e falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado [...] A exatidão pressupõe a coincidência da coisa consigo mesma. A exatidão é necessária para a assimilação prática. O ser que se autorrevela não pode ser forçado nem tolhido. Ele é livre e por essa razão não oferece nenhuma garantia. Por isso o conhecimento aqui não nos pode dar nada nem garantir, por exemplo, a imortalidade como fato estabelecido com precisão e dotado de importância prática para a nossa vida (BAKHTIN, 2017, p. 59).

A “intrepidez do conhecimento” (BAKHTIN, 2017, p. 60) exige igualmente a ousadia do fazer pesquisa, não se prendendo numa suposta imutabilidade das coisas. A especificidade do humano está na mudança, motivo pelo qual se deve encarar a palavra no seu caráter enunciativo. A presença outra, estranha e desconhecida é aqui procurada, em vez de ignorada ou colocada na comodidade da convenção, daquilo que é familiar. Inclusive, para explicar o título desta seção, a ciência na qual esta tese se apoia é de um tipo particular de sério (por isso *ciência outra*) ou um “sério não-dogmático” (AMORIM, 2004, p. 173), isto é, uma forma de rigor científico que participa de um mundo inacabado e não teme o riso – pelo contrário, abertamente o assume como parte integrante do evento-vida, logo, como objeto de investigação.

A *heterocientificidade* (BAKHTIN, 2017, p. 65), assim, entra em contraposição à ciência exata, porque trabalha com aquilo que não morre: o sentido⁸³. Já a forma monológica, ao ouvir apenas a si mesma, é uma palavra-múmia (BAKHTIN, 2017, p. 76), sem encontro e, portanto, carente do outro. É evidente que, como discurso científico, exige-se aqui um determinado grau de estabilidade, mas ele não se confunde com dogmatismo⁸⁴ e total apagamento da alteridade. O dialogismo, como proposta de análise, vem justamente para fazer frente à acepção de ciência enquanto “a palavra”, “o discurso” e “a verdade”.

O sentido é “de índole responsiva”, sempre responde a alguma coisa, daí sua natureza dialógica, ao contrário do significado, que a nada responde e por isso “está separado do diálogo”. O sentido é potencialmente infinito”, universal e perene, e só existe em contato com outro sentido, ou melhor, com o sentido do outro, de outra cultura. É nesse contato que ele revela sua perenidade, sua capacidade de pôr em contato culturas distantes no espaço e no tempo. Não existe sentido em si, nem um sentido único: ele só existe entre outros sentidos e para outros sentidos. Ele é redivivo, movimenta, renova e pereniza a cultura, por isso “não pode haver o primeiro nem o último sentido” (BEZERRA, 2017, p. 93).

Essa compreensão de ciência está para a percepção do objeto de estudo como algo falante, e não como coisa muda. Nesse aspecto, o conhecimento – construído por intermédio de cotejamento (relação de dado texto com outros textos⁸⁵) – vai sendo desenvolvido na interpretação desses vários sentidos em contato não mecânico, como um movimento do pensamento: o já-dito e sua incessante atualização (réplica). A humildade

⁸³ “Não se pode mudar o aspecto efetivamente *material* do passado, no entanto o aspecto de sentido, o aspecto expressivo, falante pode ser modificado, porquanto é inacabável e não coincide consigo mesmo (ou é livre)” (BAKHTIN, 2017, p. 60).

⁸⁴ “O pensamento que, como um peixe no aquário, choca-se com o fundo e as paredes, não pode ir além e mais fundo” (BAKHTIN, 2017, p. 68).

⁸⁵ “Um texto só tem vida contatando com outro texto” (BAKHTIN, 2017, p. 67).

também compõe esse cenário epistemológico, afinal, a *ciência outra* reconhece a própria palavra como sendo mais uma no caldo dialógico, manifestando um mundo à maneira de Sísifo: sempre por ser feito e nunca pronto e acabado.

O pensamento sobre o mundo e o pensamento no mundo. O pensamento que procurar abarcar o mundo, e o pensamento que sente a si mesmo no mundo (como parte deste). O acontecimento no mundo e a participação nele. O mundo como acontecimento (e não como ser em prontidão) (BAKHTIN, 2017, p. 67).

A medida do verdadeiro desta tese, dessa forma, almeja, no que Bakhtin (2010) chama de *pravda* (ou seja, a verdade particular, ligada ao ato concreto da vivência), um caminho para o não esquecimento de seu lugar: responsabilidade e afastamento do teoreticismo⁸⁶. A homogeneidade teórica deve ser evitada, tendo em vista a indiferença que ela carrega para com a vida. Esse entendimento prioriza a alteridade, sem a qual a pesquisa pode se tornar autoritária e desencarnada – como se não houvesse várias vozes por trás dela.

Tudo isso é indispensável para o analista do discurso, razão pela qual o enfoque sócio-histórico – como se pôde perceber – é a tentativa de não “perder de vista” a construção de determinado enunciado, de não o tornar um esqueleto genérico e fortuito. Levando em conta que o mundo em si mesmo é inalcançável a qualquer investigação científica, busca-se aqui a representação desse mundo por intermédio de um produto seu: o seriado. Ele, no entanto, não pede de antemão o uso de uma pesquisa x ou y. A escolha pela pesquisa qualitativa é uma decisão baseada na síntese entre *corpus*, objeto de estudo e, claro, objetivos pretendidos (BAUER; GASKELL, 2002, p. 22)⁸⁷. É imprescindível evitar, nessa escolha, contudo, a polêmica já ultrapassada de que a pesquisa qualitativa é algo mais leve, enquanto a quantitativa é algo mais difícil e rigoroso. Ambas se retroalimentam, sem rivalidade. A estatística, por exemplo, só é reveladora após uma interpretação, afinal, os dados não falam por si próprios. No mesmo caminho, a interpretação não é monopólio da pesquisa qualitativa: “A oposição entre metodologias

⁸⁶ “A verdade única não se mostra capaz de responder à diversidade do ser humano. Quando ela cristaliza um juízo, a mudança a chama rapidamente de mentirosa. É porque a existência concreta é complexa, motivo pelo qual as teorias não devem perder de vista a vida. Ao perdê-la, o ser torna-se um ente vazio de materialidade e historicidade. Abstrai-se tanto a vida que dela, no *teoreticismo*, resta uma existência não merecedora de tal nome. Essas teorias querem explicar a realidade viva fugindo justamente dela: eis o seu maior problema” (FRANÇA, 2018, p. 98).

⁸⁷ Outra citação que vai pelo mesmo caminho: “Escolham suas questões de pesquisa ou os aspectos do objeto que lhes interessam e, a seguir, escolham a epistemologia e os tipos de dados que lhes pareçam os mais apropriados, os mais interessantes ou ‘suficientes’ para tratar essas questões” (POUPART, 2010, p. 55).

quantitativas e metodologias qualitativas tem cada vez menos sentido, até pelas formas quantitativas de tratamento do qualitativo” (GUERRA, 2006, p. 7).

De qualquer forma, há sim uma certa definição que cabe às pesquisas de cunho qualitativo. De acordo com Deslauriers (2004), a investigação qualitativa busca impregnar-se do “ar dos tempos”, aproximar-se do terreno e compreender, de forma flexível e mais indutiva, a construção da realidade social e o sentido que as pessoas⁸⁸ dão à ação sobre a vida cotidiana. Trata-se de uma orientação teórica comum: descrever, compreender e explicar.

Primeiro descrever, quer dizer, identificar o conjunto e os elementos de um fenômeno; compreender, reconhecendo as relações que são desenvolvidas, mantidas e rompidas; explicar, inserir esse fenômeno em um sistema mais geral, o qual dá o seu significado (DESLAURIERS, 2004, p 15).

Nesse sentido, a pesquisa qualitativa parte do pressuposto de que a realidade social não é uniforme, mas sim cambiante. A atenção ao significado dos fenômenos, em vez de somente à frequência, é uma de suas características. Fazer pesquisa de maneira qualitativa, além disso, não é apenas uma forma de conhecer o mundo e as supostas verdades fugazes, mas também de conhecer e modificar a si próprio, afinal, a visão, concepção e prática do pesquisador não passam imunes à influência, e acabam por se transformar, abrindo horizontes e novas direções intelectuais. Essas direções, no entanto, podem recorrer também a preferências anteriores, motivo pelo qual a liberdade na seleção de temas de interesse é um diferencial em semelhante investigação.

Yin (2016) elenca cinco características principais da pesquisa qualitativa:

1. estudar o significado da vida das pessoas, nas condições da vida real; 2. representar as opiniões e perspectivas das pessoas de um estudo; 3. abranger as condições contextuais em que as pessoas vivem; 4. contribuir com revelações sobre conceitos existentes ou emergentes que podem ajudar a explicar o comportamento social humano; 5. esforçar-se por usar *múltiplas fontes de evidência* em vez de se basear em uma única fonte (YIN, 2016, p. 7).

Para esta tese, a quarta característica talvez seja a mais responsiva. De fato, o uso de cronotopo para o estudo do objeto estético em questão é revelador da potência conceitual da categoria, assim como auxilia na descrição de uma certa verossimilhança comportamental datada de um determinado tempo-espço. Nada mais natural, desse modo, do que a metodologia deste estudo ter como base os pressupostos da investigação qualitativa, afinal, além do desejo de explicar determinados fenômenos a partir de

⁸⁸ Quando se fala em “pessoas”, compreende-se aqui a crítica da investigação qualitativa à pesquisa feita tão somente para a academia, numa clara incapacidade de aproximar-se do “homem da rua e falar a sua linguagem” (DESLAURIERS, 2004, p. 122).

conceitos existentes, este trabalho pode fornecer indícios para a emergência de novos ou, ao menos, para outras utilizações de um conceito pré-existente.

Dentro dessa perspectiva, porém, cabe ressaltar que o pesquisador tem o dever ético de se valer das interpretações sem imposições próprias. Isso significa dizer que, apesar de a pessoa humana por trás do estudo estar implicada em todas as escolhas – nunca sendo neutra, portanto –, ela precisa ter a cautela para não enviesar a construção dos resultados. É claro que, com isso, não se quer dizer que a pesquisa qualitativa busca o purismo da realidade objetiva, sem a interferência do analista. Ora, a ciência é sempre orientada política e eticamente (POUPART, 2010, p. 44), porque, sendo discurso, é ideológica. Exemplo maior é a matemática, tida durante muito tempo como mecanismo de cientificidade indispensável para “provar” algo. O recuo histórico, contudo, mostrou que essa visão nada mais era do que uma ideologia científica, buscando uma verdade única.

A investigação qualitativa, longe de entrar no âmbito do relativismo, baseia-se em posições provisórias, porquanto podem ser contestadas e corrigidas. Essas posições, entretanto, adquirem uma objetividade a ponto de inevitavelmente se distanciar do mundo da vida. Cabe o esforço de empreender a crítica constante à estabilização da ciência, porque ela também é – não estando livre, pois – uma construção⁸⁹ da realidade, algo que não significa, claro, um produto deslocado do real ou sem compromisso com ele.

A noção de “objeto construído” é, hoje, usualmente empregada, embora ela tenha se tornado uma noção *ambígua*. Efetivamente, fala-se em objeto construído em três sentidos diferentes [...]. Num primeiro sentido, essa noção designa a construção de um *objeto disciplinar*. Diz-se, aqui, que cada disciplina “constrói seu objeto”; ou seja – como o observa Fourez (1988:79) –, ela *separa* determinados aspectos da realidade social e nos *proíbe* de confundir um âmbito com outro. [...] Num segundo sentido, a noção de objeto construído remete ao fenômeno da pré-construção social do objeto de estudo. Por “pré-construção” busca-se dizer que o objeto foi concebido por um trabalho do espírito, ou criado por meio de instituições e de práticas sociais, de uma determinada maneira *anterior* a que o pesquisador empreendesse sua pesquisa sobre esse objeto. [...] Enfim, a noção de objeto construído designa também o *procedimento metodológico do pesquisador*. Efetivamente, queira-se ou não, o pesquisador seleciona fatos, escolhe ou define conceitos, interpreta seus resultados, etc; em suma, ele constrói, de sua parte, seu objeto *tecnicamente e teoricamente* (POUPART, 2010, p. 58-60).

Esse entendimento está ancorado numa atitude do conhecimento, isto é, não apenas se observa o mundo: ao falar sobre, criam e recriam ele constantemente. Trata-se de uma atitude, porque implica um observador ativo para além da realidade empírica. Não

⁸⁹ “Representa-se, portanto, a operação científica como sendo intrinsecamente subjetiva, já que é entendida como um modo particular de organizar a experiência humana por meio do discurso, sendo, portanto, uma construção social” (MOITA LOPES, 1994, p. 333).

é a observação por si (a observação pura), portanto, que é o pontapé da ciência, mas sim a teoria, uma vez que orienta a percepção. Isso não conduz à subjetividade do fazer científico, ao contrário do que alguns pensem. É completamente possível que outros pesquisadores verifiquem e confirmem determinadas declarações, apesar de – repete-se – o conhecimento científico não ser (e nem precisar ser) uma correspondência da realidade empírica.

Efetivamente, como diz Santos (1987:282), a construção científica da realidade pressupõe necessariamente uma deformação *da realidade*, o que não significa, automaticamente, uma deformação *da verdade*. Ele faz aqui alusão – assim como Moles (1990: 21) – a um célebre conto filosófico de Borges, sobre um mapa geográfico de um país traçado numa escala cada vez maior para corresponder à realidade, e depois, em escala 1/1, na qual o mapa perdeu toda a sua utilidade e, além disso, não corresponde ainda à realidade, já que continua sendo um mapa. [...] É impossível, portanto, construir um mapa sem distorção; porém, sem os mapas, conhece-se e domina-se menos bem a realidade (POUPART, 2010, p. 66).

Outra questão interessante de ser destacada aqui é a relação da ciência com o senso comum. Esta tese, por exemplo, não existiria se as pessoas que “maratonam” séries não criassem suas próprias teorias sobre o gênero, formulando visões que, com o tempo, consagram-se dentro de um nicho. O pesquisador evidentemente não deve se pautar primeiro e apenas nele, mas deve considerá-lo (e talvez seja até impossível não o fazer, afinal, as influências de outras ordens, como sociais e culturais, podem tranquilamente compor o repertório do pesquisador e da pesquisa).

Em sintonia com a pesquisa qualitativa, este trabalho insere-se na Linguística Aplicada (LA). Moita Lopes (1996) a caracteriza inicialmente assim:

Trata-se de pesquisa: a) de natureza aplicada em Ciências Sociais; b) que focaliza a linguagem do ponto de vista processual; c) de natureza interdisciplinar e mediadora; d) que envolve formulação teórica; e) que utiliza métodos de investigação de base positivista e interpretativista (MOITA LOPES, 1996, p. 19).

A despeito da base positivista, ainda muito presente na tradição dos estudos sociais à época sob influência das ciências da natureza, o próprio Moita Lopes (1994) disserta sobre a importância da pesquisa interpretativista em LA. De acordo com ele, num ponto de vista ontológico, epistemológico e metodológico: 1) a natureza do objeto das ciências sociais exige uma forma mais adequada de investigação, de maneira que os significados construídos pelo homem (resultado da interação coletiva da linguagem) criam várias realidades – e não apenas uma absoluta e verdadeira; 2) a padronização, na perspectiva interpretativista, não é o alvo, porque as interpretações do particular a

interessam tanto quanto uma possível generalização, que pode distorcer e apequenar o mundo.

De maneira resumida, em seu início, nos anos de 1940, a LA estava ligada à Linguística como se fosse uma aplicação dela. Na primeira virada da área, coloca-se em questão justamente isso: a necessidade de uma teoria própria e autônoma. Aos poucos, desligando-se dessa dependência, os interesses de estudo passam a exigir outras disciplinas, motivo pelo qual ela começa a se tornar paulatinamente interdisciplinar.

A superação da LA como aplicação da Linguística, no entanto, parte de uma posição que sugere a restrição da esfera aos contextos educacionais. Isso se modifica aos poucos, nos trabalhos principalmente de Widdowson, na medida em que o campo se associa a outros projetos, amplificando-se para além do ensino-aprendizagem de línguas. A segunda virada vem para consagrar justamente essa relação com contextos diferentes dos escolares, algo motivado sobretudo pelas teorias socioculturais de Vygotsky e Bakhtin. Trata-se da importância de “entender a linguagem como instrumento de construção do conhecimento e da vida social, recuperados em muitas áreas de investigação” (MOITA LOPES, 2013a, p. 18).

É na virada do século XX, com as mudanças tecnológicas, culturais, econômicas e históricas, que a LA começa a ter a feição que tem hoje. O sujeito social, visto durante muito tempo como homogêneo, passa a ter suas diferenças mais à amostra, com as visões pós-estruturalistas, feministas, antirrascistas, pós-coloniais e *queer*. Chega-se, assim, à noção de Linguística Aplicada Indisciplinar. Ela foca principalmente nos problemas da atualidade, sendo responsiva às práticas sociais vigentes. É “indisciplinar” porque não se atém a uma área específica, mobilizando-se de forma mestiça e nômade para onde o pesquisador ousar pensar. Segundo Moita Lopes (2013a, p. 21), essa LA tem como características reteorizar o sujeito social, levando em conta a sua heterogeneidade e fluidez; problematizar as práticas discursivas onde o sujeito é construído; e pautar-se por uma lógica antiobjetivista e antipositivista, na medida em que as práticas a serem analisadas são complexas e não se baseiam em meras relações de causa e efeito.

Em outras palavras, a LA – em consonância com as preocupações deste trabalho – objetiva “um modo de criar inteligibilidade sobre problemas sociais em que a linguagem tem um papel central” (MOITA LOPES, 2006, p. 14). Ora, não basta saber de um problema; é necessário conhecê-lo a fundo e compreender com quais teias ele se envolve. Esse processo, inclusive, exige do pesquisador em LA “um modo de fazer pesquisa que requer desaprendizagem de crenças arraigadas na produção de conhecimento” (MOITA

LOPES, 2013b, p. 20). Trata-se de uma tarefa fundamental, tendo em vista que o mundo da vida está em constante mudança, colocando à prova saberes deslocados da realidade contemporânea. Essa é também, como se pode observar, uma atitude de investigação sobre si mesmo: olhar para dentro como um outro e analisar aquilo que persiste em ser diante de provas contrárias à sua existência.

Fabrício (2006) evoca de igual modo o espaço da desaprendizagem na LA. Ela defende o estranhamento como exercício permanente, ou seja, sempre interrogar nossos próprios modos de pensar numa forma de evitar o engessamento de certezas.

A concepção de mundo contingente, imprevisível, múltiplo, descentralizado e instável, presente nos três filósofos aqui mobilizados de formas distintas, porém complementares, desestabiliza o modelo de “mesmidade” (termo emprestado a Skliar, 2003) para valorizar a lógica do movimento, do mutável, da pluralidade e da criação, vendo no conceito de interstício não um estado de exceção, mas o modo de ser próprio do pensamento e da vida. É esse foco no processo e invenção e de fabricação permanente do mundo social que nos acorda para a **possibilidade de e responsabilidade por** mudanças e construção de valores, sentidos e futuros sociais possíveis. Por isso, ele é indispensável a áreas que se veem comprometidas com a investigação das transformações sociais contemporâneas (FABRÍCIO, 2006, p. 58).

É perceptível, então, que a área em questão é substancial para o projetado neste trabalho. Ela, metodologicamente, não concebe um modelo estático e atemporal a que o objeto está obrigado a se moldar, independentemente de suas características e objetivos de investigação. Pelo contrário, empenha-se na superação do “perfeito” (feito por completo), da indubitabilidade, levando-se em consideração a não linearidade das relações humanas, num jogo que envolve tempos, histórias, sujeitos e subjetividades.

Fabrício (2006) reconhece que todos procuram e se satisfazem com “âncoras seguras”, afinal, é um ambiente que oferece certo conforto e tranquilidade. Isso, entretanto, não traz mais liberdade, porque o pesquisador fica preso em essencialismos, homogeneidades e/ou cristalizações. Pennycook (2006), por sua vez, reitera a característica da LA como mutável e dinâmica, aberta – como um entre-lugar – para as questões da linguagem em múltiplos contextos.

O autor, nessa perspectiva, defende uma Linguística Aplicada transgressiva – tão cara a esta tese, tendo em vista que o objeto de pesquisa solicita um movimento entre várias áreas do conhecimento, porquanto percorre múltiplas linguagens –, problematizando cada vez mais as operações de poder, na tentativa de impedir o “descanso político”. O “transgressivo” é tanto no sentido de atravessar várias disciplinas quanto no entendimento de transgredir fronteiras proibidas – algo que não deve ser confundido com desordem ou caos. Para ele, o uso do adjetivo implica uma agenda com

instrumentos políticos e epistemológicos bem delimitados para a LA: “as teorias transgressivas não somente penetram território proibido, como tentam pensar o que não deveria ser pensado, fazer o que não deveria ser feito” (PENNYCOOK, 2006, p. 74).

A AILA, Associação Internacional de Linguística Aplicada, assim define o campo em sua página principal na internet:

Linguística Aplicada é um campo interdisciplinar e transdisciplinar de pesquisa e prática que lida com problemas práticos de linguagem e comunicação que podem ser identificados, analisados ou resolvidos pela aplicação de teorias, métodos e resultados disponíveis da Linguística ou pelo desenvolvimento de novos quadros teóricos e metodológicos para trabalhar nesses problemas⁹⁰.

É visível a atenção dada à língua em uso, aos problemas reais do mundo e às questões do cotidiano, em detrimento de pesquisas que encaram a linguagem como um fenômeno. A LA, com natureza fragmentada e posição pluricentrista, diferencia-se da Linguística justamente por sua orientação voltada à prática. Essa suposta diferença, no entanto, não é consenso na área e motivo de identidade, afinal, dentro da Linguística, há também muitas pesquisas e pesquisadores que veem a língua em sua atividade. É consenso, contudo, que o importante para a LA não é a procura de generalizações, mas sim o particular e o situado – razão pela qual está mais alinhada à pesquisa qualitativa.

Outra preocupação é a necessidade de construir uma globalização diferente, na qual os que sempre estiveram e estão à margem, na intersecção de classe social, raça, gênero, sexualidade etc., sejam participantes ativos. Kleiman (2013) disserta nesse sentido ao reabrir o debate sobre o conhecimento que contemple as “vozes do sul”, isto é, sujeitos que não estão incluídos ou que não são considerados na construção acadêmica (nesse texto, em específico, ela traz vozes latino-americanas). Defende-se, de acordo com a autora, uma LA crítica, rompendo o monopólio do saber nas instituições. A partir de Boaventura de Sousa Santos, ela discute a hegemonia dos conhecimentos euro-eua-cêntricos, num sistema de saber que delega à periferia o lugar de subalterno, numa posição não produtora de conhecimentos. A LA, nesse contexto, é área de mudança e renovação epistemológica: descolonização do conhecimento.

Nesse mesmo caminho, o paradigma complexo, conforme Freire e Leffa (2013), surge como um modo mais coerente de examinar a realidade – algo que pode se estender às características da Linguística Aplicada. Valendo-se principalmente de Morin, os autores colocam a imprevisibilidade, contradição e incompletude como um fato da vida

⁹⁰ Disponível em <https://aila.info/>. Acesso no dia 25/04/2022.

e das coisas, de modo que considerar esses aspectos no fazer científico é não trazer respostas prontas e acabadas. Isso, por si só, já manifesta uma possibilidade de compreensão mais satisfatória da realidade.

Essa compreensão passa obviamente pela contemporaneidade. Investir em sua crítica, na medida em que as mudanças são questionadas e problematizadas, é um modo fundamental para entender a vida social. Para Kumaravadivelu (2006), a LA recente busca desconstruir os discursos dominantes, numa ótica que vai justamente do tratamento da linguagem como sistema para discurso. O pesquisador em LA, dessa forma, não deve se apartar do mundo; precisa ser responsivo às questões de seu tempo, ter algo a dizer sobre ele (MOITA LOPES, 2006, p. 90).

2.5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Esta tese elencou como *corpus* uma grande quantidade de enunciados, retirados sobretudo da primeira temporada do seriado em questão (*Master of None*) – motivo pelo qual existe somente a decupagem desse período no apêndice⁹¹ –, com base no recorte dos cronotopos mais evocados. Pode-se dizer que o recorte, então, é temático/conceitual e depende da reincidência. Apesar de ser um trabalho de certo modo ensaístico, que visa principalmente à problematização da contemporaneidade, acredita-se que as perguntas e os objetivos da pesquisa não foram ignorados. As estratégias para alcançá-los partiu, de início, da segmentação dos enunciados, com o auxílio do livro “Ensaio sobre a análise fílmica” (2012). Nele, o autor sugere a divisão do objeto de análise pela extensão: maior, médio e menor. Em outras palavras, a análise pode começar da perspectiva ampla e ir afunilando. No contexto do seriado, a sequência seria a seguinte: série, episódios e cenas⁹². Essa escolha preenche toda a tese, uma vez que a contextualização de *Master of None* é feita tanto na seção destinada a ela quanto na fundamentação teórica. Na ocasião, alguns misturas acontecem: a visão geral é complementada com exemplos de cenas.

Outro livro fundamental na análise é “Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo” (2018). Conforme há de se observar, a linha de descrição e interpretação dos episódios segue um conjunto de pistas deixadas por Bakhtin. Embora elas não sejam referenciadas, compõem significativa parte do trabalho, como é o caso de “passagem do

⁹¹ Isso se deve às condições e prazos acadêmicos para a realização da pesquisa. Posteriormente, nas correções, talvez seja possível, caso a banca julgue necessário, a implementação da decupagem da segunda temporada.

⁹² Por “cena”, entende-se um conjunto ordenado de ações num dado tempo e/ou espaço, oferecendo uma unidade de sentido. “Cena” e “sequência”, conforme Mitry (1963), são sinônimos para esta tese.

tempo” e “projeção de futuro”. Ao analisar as unidades artísticas de uma obra e a relação com a realidade concreta, o filósofo sempre se valia dessas expressões. A fundo, elas facilitam a sensibilidade para a compreensão do tempo no espaço, para cotejar as relações dialógicas implícitas.

Algumas mudanças foram feitas no decorrer do processo de construção dos dados e posterior análise. Inicialmente, utilizou-se do procedimento de *secundagem* para a coleta do *corpus*, o que significa dizer que, a cada segundo, um fotograma era obtido por meio de captura de tela (*Print Screen* e extensão *Video Screenshot*⁹³ do navegador Google Chrome). No decorrer do trabalho, contudo, observou-se que se tratava de um método demasiadamente desnecessário e custoso (a ponto de só uma cena capturar o equivalente a vários Gigabytes), porque não levava em conta a natureza e qualidade de cada cena, assim como os objetivos pretendidos. Ademais, a *secundagem* produzia um grande bloco de imagens, atrapalhando a formatação das páginas e exigindo um trabalho constante de ajuste. Ora, se de um segundo para o outro a mudança, a depender da cena, é praticamente imperceptível, não vale a pena seguir com esse tipo de seleção. O sentido da cena pode ser produzido de outras maneiras, seja pelos diálogos, pela relação dos fotogramas com o argumento, pelas aproximações ou mesmo pela sequência mais prolongada de um fotograma a outro.

Aliás, a depender do propósito na escolha do enunciado, coube a utilização da cena na íntegra, com uma maior quantidade de fotogramas. Para fins de acompanhamento, o leitor encontra a minutagem de cada cena ou fotograma acima da figura, assim como a decupagem da primeira temporada no apêndice. A produção das figuras ocorreu com o auxílio do programa *PhotoScape* por se tratar de um recurso de fácil manuseio e com o qual o pesquisador já tinha familiaridade. Cada quadro é disposto numa imagem-base de cor preta, objetivando destacar a divisão de uma imagem para outra, de forma que não dê a impressão de ser um bloco único, sendo possível, assim, marcar a progressão e a continuidade.

O passo a passo da análise foi o seguinte:

- Delimitação dos principais e grandes temas da primeira e segunda temporadas;
- Contextualização do seriado, com problematização a partir das aproximações teóricas e das relações dialógicas próximas;

⁹³ Essa ferramenta foi mais útil, porque os comandos básicos, como *Print Screen*, não conseguem acessar as imagens da Netflix. Sabe-se que isso acontece para que não haja cópia com fins lucrativos. Esta tese faz uso, sim, das imagens, mas com outro tipo de finalidade, por isso não vê impedimento moral na conduta.

- Identificação dos ambientes mobilizados por episódio;
- Relação dos ambientes com a arquitetura do episódio;
- Seleção de cronotopos menores nas cenas;
- Resumo do tempo-espço por episódio;
- Construção dos cronotopos mais recorrentes por episódio;
- Definição dos cronotopo menores;
- Interpretação dos cronotopos menores a partir das cenas;
- Organização dos resultados obtidos.

Esses passos ocorreram, a princípio, de modo sequencial. Durante o processo, eles foram se interrelacionando à medida que eram exigidos retornos e avanços. A delimitação dos grandes temas foi o primeiro passo porque baseia-se em uma atitude comum na pesquisa qualitativa (BOWEN, 2009): folhear e avaliar o possível *corpus*, obtendo as impressões iniciais. A contextualização do seriado, com problematizações e relações dialógicas já na fundamentação teórica, foi uma maneira de inserir e tornar o seriado familiar desde o começo do trabalho. A identificação dos ambientes mobilizados, por sua vez, facilitou a compreensão da intenção do episódio e, ainda por cima, estabeleceu o vínculo de determinados lugares com certos acontecimentos, tornando as regularidades perceptíveis parcialmente e abrindo margem para a seleção de cronotopos menores e para o resumo de cada episódio. Com isso, coube identificar⁹⁴ os cronotopos menores com mais aparições e refletir sobre a influência deles na série, algo profícuo na sugestão de uma visão ampla do seriado como um todo. Por fim, depois de definidos os cronotopos a compor o universo de *Master of None*, eles foram, com o apoio de cenas e diálogos, interpretados, formando a ideia do cronotopo da cidade. A organização dessa ideia figura nas considerações finais.

⁹⁴ Essa identificação ocorre em vermelho, nas bordas da página.

3 ANÁLISE

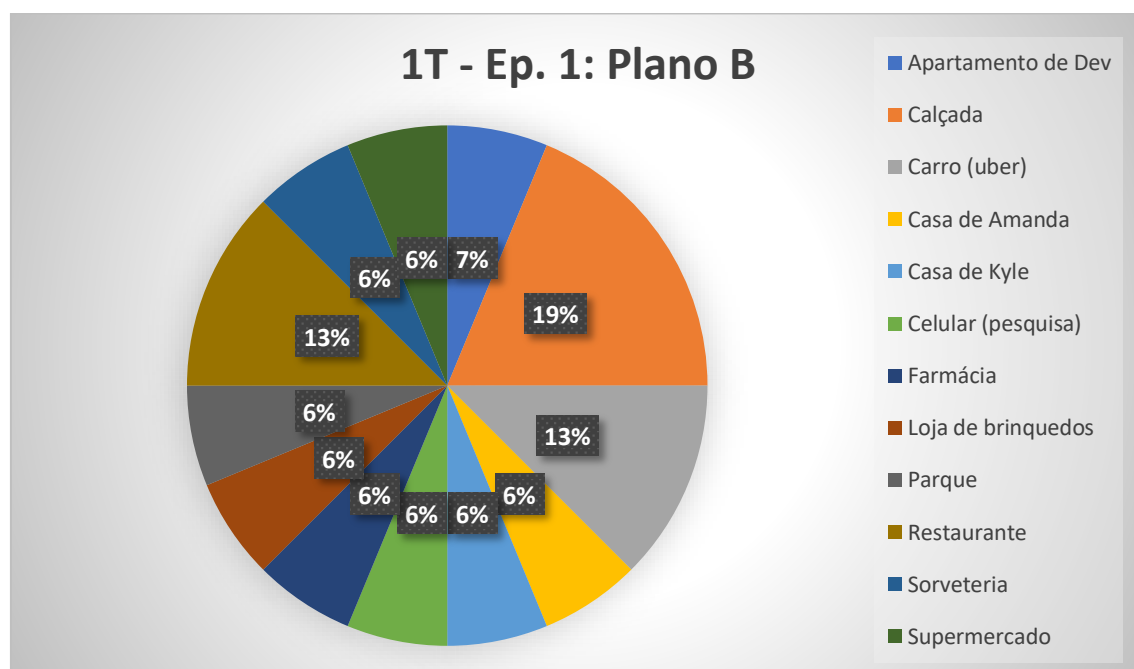
3.1 DOS EPISÓDIOS

1ª Temporada | Episódio 1: Plano B

Este episódio, de nome *Plano B*⁹⁵, gira em torno de uma decisão na vida: ter ou não ter filhos⁹⁶. O personagem principal, Dev, envolve-se em uma situação na qual a camisinha fura durante o sexo. Esse acontecimento o faz refletir sobre o desejo de ser pai, dando acabamento ao episódio como um todo e vasão, responsivamente, a determinados diálogos no mundo diegético. O enredo apresenta também a vida sexual ativa do herói, bem como os amigos mais próximos dele. Eis abaixo uma breve síntese do episódio na perspectiva espacial ou, em outras palavras, os ambientes mobilizados para as tramas ocorrerem.

CRONOTOPO COTIDIANO

Gráfico 1: Ambientes mobilizados no episódio⁹⁷ *Plano B*



Fonte: Autor

Conforme se percebe, trata-se de um episódio em que a cidade, enquanto espaço físico, é apresentada. Isso pode se justificar pela necessidade, no episódio piloto, de situar

⁹⁵ “O título do episódio exterioriza, num primeiro momento, a consonância com a decisão inicial: não ter filhos. Para tal, o ‘plano b’, especificado nos primeiros minutos na figura da pílula anticoncepcional que Rachel vai comprar acompanhada de Dev, é de fundamental importância, sendo uma alternativa ao ‘plano a’, que pode ser interpretado como (i) o preservativo ou (ii) a gravidez” (FRANÇA, 2018, p. 101).

⁹⁶ Para uma descrição detalhada das cenas, basta localizar o registro de decupagem no apêndice desta tese. Isso serve para todos os episódios.

⁹⁷ A porcentagem aponta a quantidade de vezes que esses ambientes aparecem durante o episódio.

o espectador por intermédio da grande mobilidade dos personagens. Essa necessidade é cumprida de acordo com o enquadramento emotivo-volitivo desejado, por isso farmácia, parque, loja de brinquedos e sorveteria – ambientes pouco explorados no restante do seriado – aparecem. O primeiro ambiente surge na urgência de comprar uma pílula do dia seguinte. O segundo, terceiro e quarto, por sua vez, como ambientes relacionados de alguma forma (não exclusivamente) ao ser criança.

ENCONTRO COMO CONSUMO

No total, dos doze locais utilizados, apenas dois são espaços públicos (calçada e parque), demonstrando, por enquanto, que a sociabilidade está para o consumo ou que o tempo climático da cidade – expresso nas vestimentas dos personagens (casaco, gorro, jaqueta, cachecol e luvas) – não propicia aproveitá-los. Quase todos os ambientes, inclusive, são determinados, de modo que eles podem ser localizados no mundo da vida. Há vários exemplos disso: (i) situação em que Dev é abordado por um entusiasta do trabalho feito a *Go-Gurt*, marca estadunidense de iogurte desnatado para crianças; (ii) momento em que Dev está brincando com Grant e Lila e todos resolvem tomar sorvete no *16 Handles*, uma empresa de iogurte congelado com dez lojas espalhadas somente em Manhattan; (iii) ocasião em que Dev e as crianças retornam à casa de Amanda a pé, quando a câmera focaliza, em plano geral, com ângulo frontal, os comércios *Kapil News Corp*, *Tara Nails & Spa Inc*, *Dragon & Phoenix* (Figura 23).

CRONOTOPO COTIDIANO

Figura 23: Visualização dos comércios (00:17:57)



Fonte: Netflix

A passagem do tempo, por sua vez, é levemente condensada, porque alguns acontecimentos estão implícitos – como a ida de Uber à farmácia, parte que não aparece no plano. Ainda assim, é mantida a linearidade sequencial dos dias, com poucos e curtos pulos temporais.

A projeção de futuro na trama indica uma certa insegurança que paira no ar, explícita na dificuldade de decidir e na angústia de a escolha inevitavelmente excluir outros eventos possíveis. Em outras palavras, o presente toma para si a unidade da vida, evitando a todo o custo mudanças radicais e sem volta. O protagonista está dividido entre dois tempos: um mais metafísico, ligado à contemplação e algo de transcendental; e outro mais prático, relacionado a questões factuais e concretas. O seguinte diálogo⁹⁸ resume bem esse episódio:

Dev – Cara, você é pai agora. Isso é loucura! Como é a paternidade?

Kyle – Ótima! Eu me sinto parte de algo maior agora, sabe? Como se eu tivesse um propósito na vida.

Dev – Mas deve ser muito trabalhoso, certo? Quero dizer, não sente falta de sair e tal?

Kyle – Certo... Na outra noite, Zach começou a chorar às 4h da manhã. Eu estava muito cansado. Fiquei puto. Me levantei, fui até lá, acendi a luz e o peguei no colo... A uma certa altura, ele me olhou e começou a sorrir, rir para mim. Então, nós dois começamos a rir. Eu estava ali rindo com essa pessoa que criei, entende? Com meu filho. É a pessoa que vou ver crescer e fazer grandes coisas um dia, espero. Sei lá, cara. Não consigo imaginar uma noite de farra ou bebedeira que tenha me feito sentir um milionésimo assim.

(Dev suspira)

Dev – Porra! O auge do meu ano foi entrar e penetrar na festa de Halloween do Zachary Quinto.

“Parte de algo maior”, metaforicamente, entra em um jogo espacial interessante. É como se o personagem, por um lado, extrapolasse a sua singularidade e limitação epistemológica, alcançando o *real*, o sentido oculto por trás da aparência das coisas; por outro, é como se ele se tornasse pequeno e insignificante diante daquilo que tem mais importância. “Um propósito na vida” corrobora essa interpretação, porque indica um *telos*, isto é, uma finalidade, um “para quê” existencial. Nessa perspectiva, o mundo ganha contornos lógicos, de modo que tudo se encaixa, uma vez que, com a chegada do filho, o caos é expulso, dando lugar à ordem restabelecida.

O tempo prático, no entanto, preenche o espaço de obstáculos, dificuldades e problemas. Coloca nas ações um peso matemático, na medida em que é preciso calcular bem qual opção pesa mais, tanto no quesito sofrimento quanto no quesito importância. O fundamento utilitarista é notório nesse caso: *ser muito trabalhoso* é entonado como algo ruim, um empecilho para *sair*. A pergunta implícita é “qual a recompensa?”, porque, do contrário, é um dispêndio de energia à toa. A resposta vem no “não consigo imaginar uma noite de farra ou bebedeira que tenha me feito sentir um milionésimo assim”. A comparação indica um prazer como superior a outro, ratificando a noção de utilidade dos atos no sentimento experimentado pelo personagem Kyle.

⁹⁸ Localizável aos 00:11:20 da projeção.

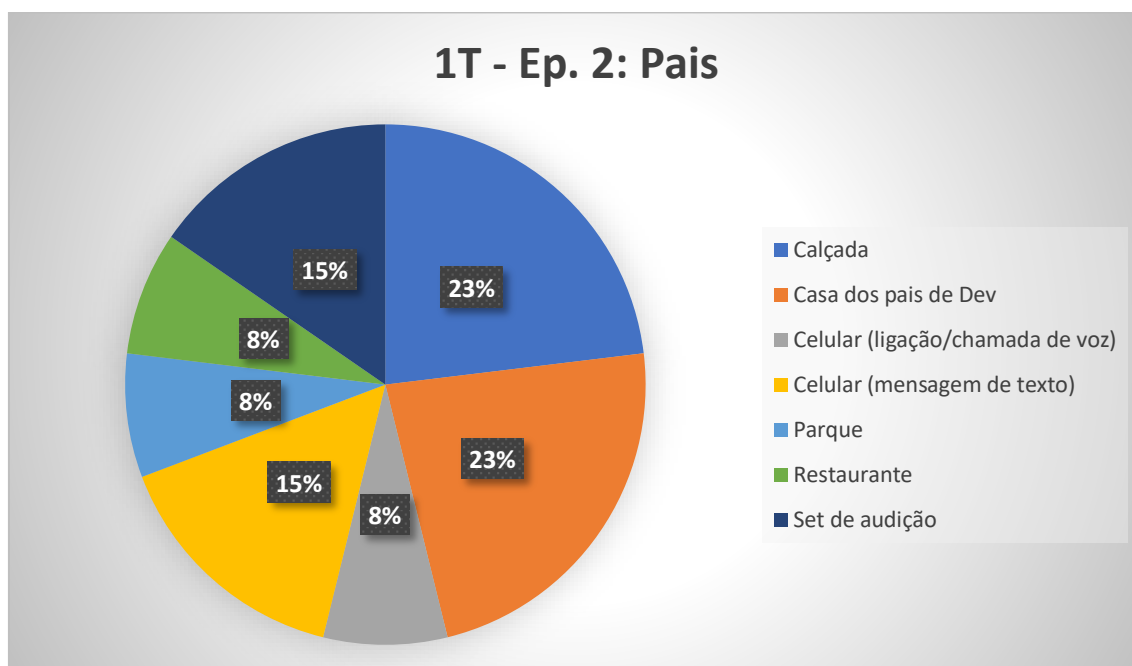
É difícil prever qual será o futuro de Dev, de seus amigos e daqueles que pertencem a esse universo fictício – motivo pelo qual não parece haver missão a ser cumprida pelo herói. A escolha, nesse episódio, aparece sempre inscrita ao lado do prazer, e, com tanta informação disponível, existe a impressão de ser um pecado para o herói não escolher a opção mais acertada, aquela que lhe propicie mais satisfação. Ora, a negatividade (HAN, 2017a) não é bem vista na contemporaneidade, logo, todo e qualquer sofrimento, nesse sentido, deve ser evitado.

O episódio *Plano B*, portanto, ocupa o espaço com dúvidas, que dividem o tempo, nesse caso, em dois: (i) um mais lento, de menor alegria individual e com sacrifícios, mas, em compensação, recheado do sublime, de algo que ultrapassa a condição egóica e eleva o ser humano a um patamar de vivência do *kairós* (um tempo que paira no ar), vide o trecho *a uma certa altura, ele me olhou e começou a sorrir*; (ii) e outro mais rápido, com a acumulação de sensações prazerosas, esquivando-se ao máximo de incômodos. O término do episódio fecha esse ponto de vista com a canção *Cool it now* (1984), da banda New Edition. Ela, incluindo os elementos do videoclipe⁹⁹, apresenta uma letra que exige uma tomada de decisão: entregar-se à paixão ou continuar se divertindo com os amigos?

⁹⁹ Quatro amigos jogam basquete quando uma garota começa a assistir. Um dos rapazes logo se desconcentra, e, ao perder o êxtase do jogo, acaba levando uma bolada, atrapalhando a partida. Os amigos tentam dissuadi-lo a “voltar ao jogo”, a ter atenção e cuidado com essa distração, mas parece já ser tarde. Ao fim do videoclipe, a bola é jogada a esmo, representando a escolha da paixão em detrimento da diversão com os amigos, e o rapaz segue a garota.

1ª Temporada | Episódio 2: Pais

Este episódio, de nome *Pais*, é focado no estreitamento das relações entre pais e filhos, tendo Dev e seu amigo Brian como aqueles que buscam uma aproximação. Eles querem conhecer a história de seus pais imigrantes e tudo pelo que passaram até chegar aos Estados Unidos. Os espaços mobilizados (gráfico 2) estão em consonância com isso, tendo em vista que a maior parte dos ambientes têm no seu conteúdo a temática familiar: (i) a calçada e o parque – durante uma caminhada a pé – acabam sendo o lugar da reflexão a respeito da distância entre eles, Dev e Brian, e seus pais¹⁰⁰; (ii) o celular¹⁰¹, por sua vez, exerce a função de facilitador na aproximação; (iii) e o restaurante, por fim, concretiza a finalidade do episódio, num encontro marcado pela felicidade em poder, enfim, dedicar tempo para escutar o outro próximo, ao interagir com ele e conhecer parte do seu passado.

Gráfico 2: Ambientes mobilizados no episódio *Pais*

Fonte: Autor

Novamente, em termos de quantidade, os espaços privados têm destaque, dando ênfase aos lugares determinados, conforme é o caso das lojas *Hardware and Lumber Store* e *Bulbs World Inc*, que ficam em Chrystie Street, Chinatown, e do restaurante *Shun*

¹⁰⁰ Nestas cenas, inclusive, há um plano-sequência completo e outro com apenas um corte. Trata-se de uma forma de dar vazão à dimensão dramática, enfocando os diálogos e, claro, a paisagem citadina.

¹⁰¹ Foi feita a distinção “ligação” e “mensagem de texto” para observar se a série assimila uma nuance cada vez mais comum na contemporaneidade: a conversa assíncrona tendo prevalência, principalmente entre jovens, em relação à chamada de voz, conforme aponta a pesquisa *Sociedad Digital em España 2018* (FUNDACIÓN TELEFÓNICA, 2019, p. 124-125).

Lee Palace (figura 24) – situado entre a Lexington Avenue e a Third Avenue, em Midtown Manhattan. Além disso, durante uma caminhada, Dev e Brian passam por uma placa de Little Italy, entre Matt Street e Prince Street, aparecendo, na sequência, a fachada da loja *Little Cupcake Bakeshop*.

Figura 24: Visualização externa do restaurante *Shun Lee Palace* (00:17:31)



Fonte: Netflix

Neste episódio, o tempo passa devagar. Está em cena uma outra geração, mostrando que o quadro referencial de valores já não é o mesmo. Isso traz alguns conflitos de época, como o choque geracional e o tecnológico. No primeiro caso, o passado é retomado como referência contra a ingratidão¹⁰²: um tempo, segundo a cosmovisão dos progenitores, em que a reverência e obediência ao chefe da família era valor fundamental. Isso motiva algumas discussões justamente porque os parâmetros utilizados são distintos. No segundo caso, os dispositivos tecnológicos entram numa relação de aprendizagem mais demorada. Por não nascer no mundo digital, as experiências de Ramesh, pai de Dev, com os aparelhos demandam tempo e paciência – num ciclo de erro e repetição. O personagem principal, a partir dessas circunstâncias, reflete sobre a sua atuação no mundo.

Essa reflexão transforma-se num lugar de escuta. Em vez de falar, julgar e colocar-se à frente, Dev e Brian decidem conhecer mais aqueles que lhes são tão próximos e, ao mesmo tempo, tão distantes. Espacialmente, essa é chave do episódio: ficar mais perto dos entes queridos, dando-lhes mais atenção. A passagem do tempo, em geral, é linear, com algumas pausas no tempo presente para recordar o passado. A marcação temporal

¹⁰² Dev não quis consertar o iPad na hora em que fora solicitado e Brian, por sua vez, não fora comprar um pacote de arroz.

acontece por intermédio da troca de vestimenta, a qual sinaliza à audiência um dia ou um período do dia diferente.

Outro aspecto relevante é a exposição para o telespectador daquilo com que Dev trabalha. Ele é ator. A audição de que participa no episódio, entretanto, culmina em fracasso, revelando mais uma decepção do herói, além da vida amorosa – conforme se observou no primeiro episódio.

Durante alguns momentos, o passado é lembrado sob a ótica da dificuldade e superação: pais com uma vida difícil no seu país de origem, tendo que se esforçar em dobro para conseguir um futuro melhor. Esse futuro melhor é delineado, no episódio, a partir da chegada a Nova Iorque, espaço dos sonhos e das oportunidades. Ramesh deseja sair da Índia para estudar medicina, coisa que consegue realizar em 1980; o pai de Brian, Peter Chang, por sua vez, sai de Taiwan e chega a Nova Iorque em 1981, estabelecendo, em 1983, um restaurante¹⁰³.

A mudança de perspectiva, segundo o ponto de vista coordenado na série, está localizada, portanto, na cidade. Ela é o marco de transição para uma vida mais tranquila, com ascensão social e garantias de acesso a bens de consumo. Isso fica claro em, pelo menos, quatro momentos: (i) quando Peter Shang, em 1977, ainda em Taiwan, diz ao próprio pai “nos EUA, vou ter oportunidades, uma vida melhor”; (ii) quando Peter Shang, em 1984, ao ter Brian recém-nascido nos braços, diz “todo o nosso sacrifício valeu a pena, ele vai ter uma vida melhor”; (iii) quando Ramesh, em 1993, presenteia Dev com um computador, manifestando, com um sorriso orgulhoso, tamanha alegria; (iv) quando o Dr. Ramusami, ao revelar a Dev que Ramesh trabalhava numa fábrica de zíper na Índia, diz “se seu pai não tivesse vindo para os EUA, você estaria trabalhando nessa fábrica agora”.

Ao mesmo tempo, a cidade também é valorada com base na ótica do imigrante. Trata-se de um local relativamente hostil ao não-estadunidense, como pode ser constatado na ocasião em que a mãe de Dev, quando perguntada sobre o início de sua vida na *Big Apple*, diz “Eu tinha medo de atender ao telefone, porque ninguém entenderia meu sotaque”, algo que o pai de Brian completa com “Eu também tinha medo de atender ao telefone. Eles gritam muito! ‘O quê?! Hã?!’ Eu tinha acabado de chegar. Por que estavam tão bravos?”. O espaço, nesse contexto, é preenchido pela xenofobia, restringindo a comunicação do imigrante e, assim, cerceando a liberdade dele.

ENCONTRO COMO DIFERENÇA

ENCONTRO COMO DIFERENÇA

¹⁰³ Estas cenas encontram-se descritas no apêndice, em registro de decupagem: episódio 2, cenas 3 e 4.

1ª Temporada | Episódio 3: Programa Quente

ENCONTRO COMO CONSUMO/ENCONTRO AMOROSO

De nome *Programa Quente*, este episódio retrata a dinâmica da comunicação virtual (e principalmente amorosa) na contemporaneidade. Dev conseguiu dois ingressos para o show de Father John Misty e, com o incentivo de seus amigos, acaba convidando Alice, a garçonete do restaurante que frequenta, a qual prontamente aceita. A partir desse momento, a euforia dá lugar à ansiedade, afinal, nos três dias a anteceder o encontro, ela não responde as mensagens de Dev, deixando-o angustiado sobre a possibilidade de não querer mais sair. É preciso destacar a palavra “encontro” aqui, porque, em inglês, o título é *Hot Ticket*, dando a entender “um objeto de desejo” – seja o próprio bilhete do evento, seja aquilo que se consegue com ele. Essa interpretação é ancorada pelo seguinte diálogo¹⁰⁴:

Arnold – Imão, você não pode levar Brian. Vai ser um show incrível. A um evento assim, deve levar uma gata.

Dev – É mesmo. Desculpe, Brian! Não está mais convidado.

Nas entrelinhas, fica implícito que levar Brian não deve ser cogitado, segundo Arnold, porque com o bilhete consegue-se uma companhia mais íntima, por isso o uso de *hot* vinculado ao objeto, com uma conotação sexual atrelada. Em português, *programa quente* perde um pouco essa acepção, mas, ainda assim, resgata discursivamente expressões como “notícia quente/quentíssima” ou mesmo o uso de “quente” no sentido libidinoso.

Na medida em que o tempo passa, o sentimento de estresse aumenta gradativamente em Dev, algo que enforma o conteúdo dos acontecimentos no mundo diegético e entona o tempo-espço do episódio. O enredo apresenta, no início, o protagonista gravando um novo trabalho: a participação no filme *The Sickening*. De resto, o tempo da produção é reservado a esse possível enlace amoroso e seus desdobramentos. Os ambientes mobilizados (gráfico 3, a seguir) acompanham a narrativa ao passo que os diálogos orbitam o cenário virtual, motivo pelo qual o celular tem maior recorrência de aparição nas cenas. Novamente, o restaurante desponta com significativa porcentagem, porque é lá que boa parte das reflexões acontecem. Em específico desse episódio, é

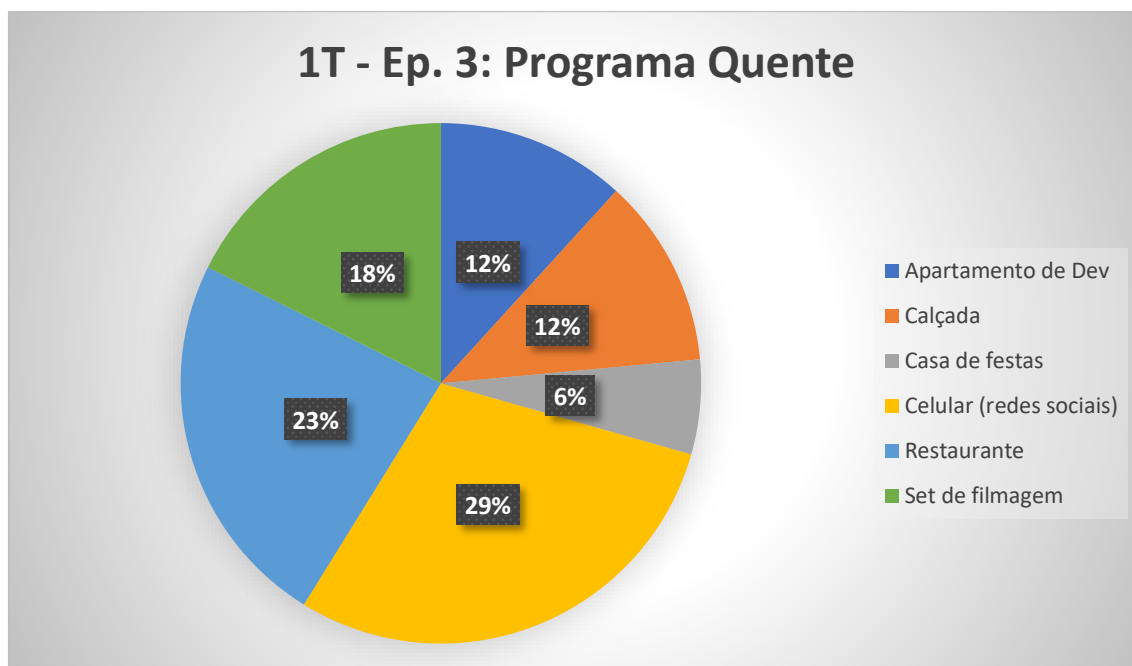
ENCONTRO VIRTUAL/ENCONTRO AMOROSO

ENCONTRO VIRTUAL/ENCONTRO AMOROSO

¹⁰⁴ Aos 00:03:23 do episódio, cena 4 da decupagem.

também no restaurante que as principais decisões são tomadas: (i) convidar Alice para o show¹⁰⁵; (ii) encontrar-se com Rachel¹⁰⁶.

Gráfico 3: Ambientes mobilizados no episódio *Programa Quente*



Fonte: Autor

Mais uma vez, com lugares determinados, há o predomínio dos espaços privados, a exemplo de *Hotel Delmano*, local onde Alice trabalha, e de *Baby's All Right* (figura 25), ambos localizados no Brooklyn. A calçada é a única área pública, tendo sido apresentada apenas duas vezes no episódio, embora com pouca duração.

Figura 25: Visualização externa da casa de festas *Baby's All Right* (00:19:09)



Fonte: Netflix

¹⁰⁵ Aos 00:05:40 do episódio, cena 4 da decupagem.

¹⁰⁶ Aos 00:25:58 do episódio, cena 18 da decupagem.

Neste episódio, o tempo passa rápido. Trata-se de um tempo agoniado, porque ele reflete o estado de espírito de Dev. A marcação temporal é feita por meio de um anúncio e um efeito sonoro não diegéticos (figura 26) em contagem regressiva. Assemelha-se em certa medida, pela importância do tempo cronológico, ao recurso utilizado no seriado *24h* (2001-2014), no qual cada episódio cobre uma hora da vida de Jack Bauer, totalizando, ao término da temporada, vinte e quatro episódios e, portanto, um dia da vida dele. A diferença fica por conta da *real* passagem do tempo. Em *Master of None*, evidentemente, os três dias que faltam para o encontro não o são ao *pé da letra*, até porque o episódio tem duração de quase 34min apenas. Os pulos temporais (72h para o show; 48h para o show; 24h para o show; e 3h para o show), em geral, sinalizam a passagem de uma cena para outra, estando no episódio até a sua metade – por volta do minuto 18.

Figura 26: Contagem regressiva para o show (00:17:48)



Fonte: Netflix

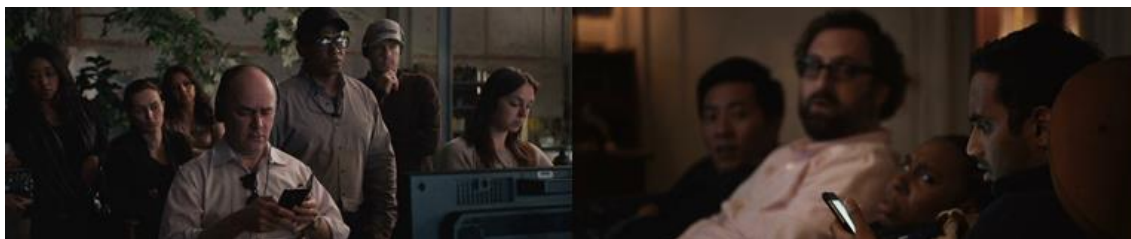
O efeito sonoro que acompanha o anúncio lembra o disparo de um projétil, inclusive pelo eco. Juntos, esses elementos, auxiliam na definição de um tempo aflitivo. Complementa esse sentido os doze alertas emitidos pelo celular de Dev, no decorrer do episódio, ao receber notificação. De forma insistente, eles misturam-se à apreensão do protagonista, que, entre dois períodos de harmonia¹⁰⁷, entra nesse estado de incerteza.

O celular, traço maior do episódio, irrompe o tempo presente e o espaço físico imediato, consoante observa-se nas cenas adiante (figura 27). O primeiro fotograma, à esquerda, já anuncia um certo desleixo com o *aqui e agora*, uma vez que retrata o diretor de *The Sickening* desatento com a cena a ser gravada. O segundo fotograma, por sua vez,

¹⁰⁷ Antes de convidar Alice, o tempo narrativo não estava agitado. Depois de efetivado o encontro desastroso, tampouco ele volta a aparecer.

revela a quebra do momento atual: Dev, condicionado pelo bipe do aparelho eletrônico, pausa a série a que assiste, aborrecendo os amigos, para figurar em outro tempo-espço. É interessante essa ideia do “condicionado” porque, de fato, o comportamento do herói rememora os testes behavioristas. A cada sonido, ele acessa o dispositivo com a expectativa de receber uma recompensa.

Figura 27: Cenas em que o celular atravessa o tempo-espço presente

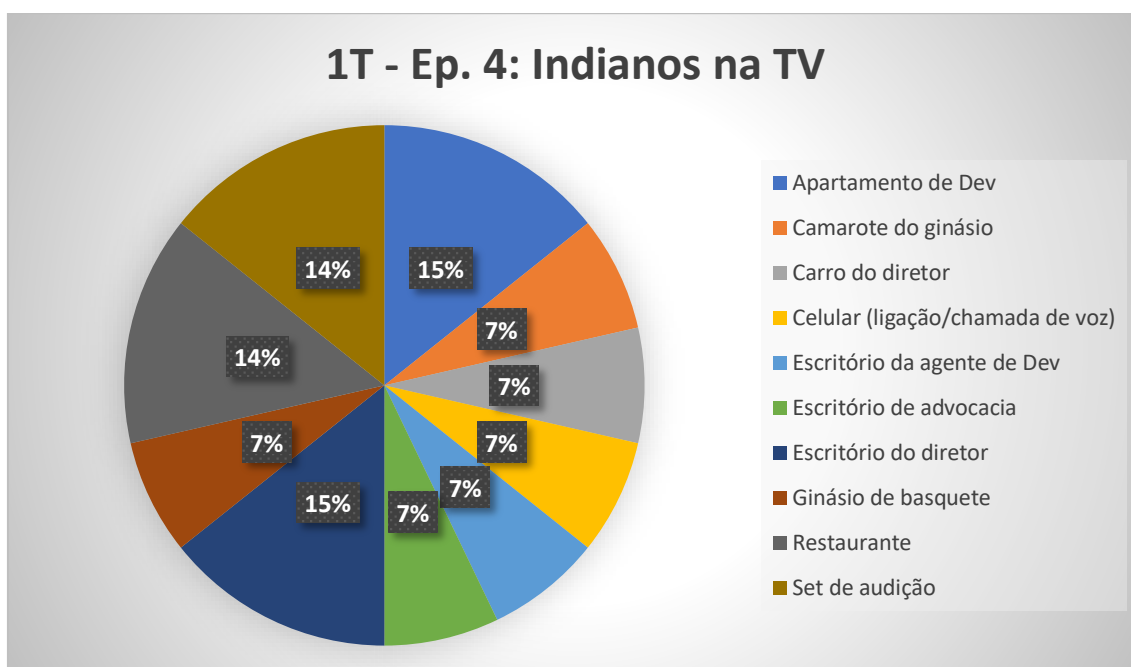


Fonte: Netflix

1ª Temporada | Episódio 4: Indianos na TV

O episódio *Indianos na TV* denuncia um fato consumado no audiovisual estadunidense, qual seja: a homogeneização identitária dos indianos. *Master of None*, só por ter um protagonista indiano que não experiencia apenas o cômico, interrompe esse circuito de caricaturas e estereótipos na representação de um povo. No episódio em questão, as nuances do problema são colocadas à prova. Trata-se de uma espécie de resposta à tentativa de reduzir o indivíduo ao local de origem e a cultura que o precede, descortinando as relações de poder envolvidas e fomentando uma percepção crítica em torno do tema. Os espaços mobilizados (gráfico 4), sem exceção, auxiliam na construção desse ponto de vista.

ENCONTRO COMO DIFERENÇA

Gráfico 4: Ambientes mobilizados no episódio *Indianos na TV*

Fonte: Autor

Outra vez o restaurante materializa o espaço de reflexão conjunta, de tomada de decisão e, na seguinte ocasião¹⁰⁸, de revelações:

Dev – Ao menos estão colocando atores indianos para fazer esses papéis agora. Não como em *Um Robô em Curto Circuito 2*.

Ravi – Qual é o problema desse filme?

Dev – Colocaram um cara branco para interpretar um indiano.

Ravi – O quê? O filme do robô? Com Johnny 5?

¹⁰⁸ Aos 00:04:43 do episódio, cena 5 da decupagem.

Dev – Espere, não sabia disso?

Ravi – De que indiano está falando?

Dev – Cara...

(Dev mostra uma imagem do filme a Ravi pelo celular)

Dev – Esse cara é branco.

Ravi – O robô ou o indiano?

Dev – O indiano é branco. É Fisher Stevens. Usaram maquiagem marrom.

Ravi – Espere, o quê?

(Ravi olha perplexo para a imagem no celular de Dev)

Dev – Sim, o robô é de verdade e o indiano é falso.

(Ravi respira e silencia por alguns segundos)

Ravi – Sinto muito, cara. Eu só... Nossa! Estou muito confuso agora. É um dos meus atores indianos preferidos.

Neste diálogo, Dev discute com Ravi a recusa em fazer um suposto sotaque indiano. Para ele, o escopo de perfis escolhidos é limitador, sempre se resumindo a um lugar-comum e moldado – como se indianos não pudessem ter outras profissões que não taxista ou não pudessem falar de outra forma. Em seguida, Dev traz uma informação nova para o seu amigo, algo que o choca e abala suas referências.

O apartamento do herói, por sua vez, surge como um refúgio, um lugar onde outros indianos (Ravi e Anush, no caso) são bem-vindos para pensar o que eles deverão fazer em relação ao e-mail preconceituoso¹⁰⁹ recebido por Dev. Fecham os locais mais utilizados o set de audição e o escritório do diretor Jerry Danvers.

O primeiro ambiente se justifica pela necessidade de pôr os personagens em uma situação de trabalho, arco fundamental para o desenvolvimento dos problemas étnicos e de raça. O segundo, por fim, é revelador das posições de poder e da reincidência de discursos ultrapassados. Das duas cenas no escritório, a primeira oportunidade mostra Danvers – homem branco – desculpando-se artificialmente e, como uma forma de recompensar o inconveniente, convidando Dev para, em assentos privilegiados, ver o jogo do Knicks; a segunda oportunidade, após a morte repentina do diretor, exhibe Dev em uma reunião com a mais recente diretora – mulher branca –, escutando a visão “inovadora” dela sobre a possibilidade de dois indianos estrelarem um seriado.

ENCONTRO VIRTUAL

ENCONTRO COMO DIFERENÇA/ENCONTRO COMO APRENDIZAGEM

ENCONTRO COMO DIFERENÇA

¹⁰⁹ O diretor da série postulada por Dev endereça-lhe, por engano, um e-mail preconceituoso. Nele, associa indianos a *curry*, prato típico da Índia.

Figura 28: Cenas reveladoras das posições de poder

Fonte: Netflix

A figura 28 demonstra o que se falara há pouco, isto é, a ocupação das posições de poder mais altas por aqueles que já detêm uma hegemonia identitária, causando um ciclo e perpetuação das desigualdades. À esquerda, a avaliadora é uma mulher branca. É ela quem decide, tendo dois subordinados asiáticos à disposição. À direita, mais uma vez, em posição de destaque uma mulher branca. A escolha de duas mulheres para figurarem como chefes, propagando, ainda assim, visões retrógradadas, pode ser um modo sutil de questionar a visão identitária estanque, que se apresenta sem vínculos com as condições socioculturais mais amplas, apartada dos sistemas de opressão, dominação e discriminação – ou seja, sem interseccionalidade (DAVIS, 2016).

ENCONTRO COMO DIFERENÇA

O espaço do episódio, nesse sentido, é repleto de oportunidades para uns e escasso para outros. O corpo e sua constituição são decisivos em relação às dificuldades que se pode encontrar, algo que será complementado no episódio 7 (*Elas e Elas*) no que diz respeito às mulheres. Em se tratando de perspectiva de trabalho na cidade de *Master of None* (especificamente, de trabalho no ramo da atuação), o episódio deixa claro que o “excesso” (bastam dois) de indianos não é aceito nas produções. Isso significa dizer que há uma clara barreira a ser quebrada, um interstício entre o justo e o concreto. É como se, apesar da multiculturalidade da cidade, houvesse um movimento para preservar uma identidade pura e avessa a misturas, reservando, para isso, pouca representação àqueles que não são considerados “nós” – seja na escassa quantidade de atores/atrizes, seja na representação nada verossimilhante.

ENCONTRO COMO DIFERENÇA

Nenhum local público é expresso de modo determinado no episódio, ainda que seja possível visualizar o movimento da cidade em duas situações (figura 29) e inferir o *Madison Square Garden*, em Manhattan, como o ginásio que recebe os jogos da equipe de basquete “New York Knicks”. A profundidade de campo presente nos dois fotogramas a seguir é essencial para manifestar a dinâmica e fluxo da cidade. Esse recurso sinaliza um estar conjunto, tirando um pouco a exclusividade do herói como ser único e especial,

CRONOTOPO COTIDIANO

tendo em vista a simultaneidade de várias ações (a exemplo da famosa cena de *Cidadão Kane*¹¹⁰) ocorrendo para além do foco nos personagens em primeiro plano.

Figura 29: O espaço público pela profundidade de campo



Fonte: Netflix

O termo técnico significa, em outras palavras, o quanto da imagem está em foco/nitidez (MARTIN, 2013, p. 185). Se o diretor opta por ampliar essa visão do telespectador, é porque, sim, há um importância implícita. Na figura 29, o espaço público urbano, por meio do vidro do restaurante e do vidro do carro, é componente sutil de uma cidade que não para. Os carros em movimento, com grande concentração de tráfego, exprimem essa ideia: um sentimento que independe dos personagens em particular e expande a percepção da cidade, numa representação do universo como totalidade.

A passagem do tempo, por sua vez, carrega os conflitos do episódio. Como se já não bastasse o estresse envolvido nas audições, na esperança de conseguir os papéis desejados, a própria autonomia do protagonista é colocada à prova. Como alternativa para diluir esse tempo e tomar a melhor decisão, Dev procura no diálogo a resposta, conversando com Ravi, com os amigos, com a agenciadora, com Jerry Danvers e com Busta Rhymes. Em jogo, principalmente, está a dúvida entre priorizar o âmbito individual (ser recompensado para que o e-mail não seja divulgado) ou o âmbito político (divulgar o e-mail e provocar alguma reação pública de repulsa e, por conseguinte, algum tipo de responsabilização).

A projeção de futuro na trama, sobretudo pela expectativa quebrada na cena 16 da decupagem¹¹¹, é de continuação da desigualdade para o devir recente. “O futuro repete o passado” em certa medida, mas com mudanças, ainda que lentas, notórias – vide a necessidade de se desculpar e a preocupação com um possível “vazamento” do e-mail. Ademais, há uma tomada de consciência por parte de Ravi, que, ante a interação com Dev, recusa-se a aceitar papéis fundados no estereótipo. Esse avanço político contagia os

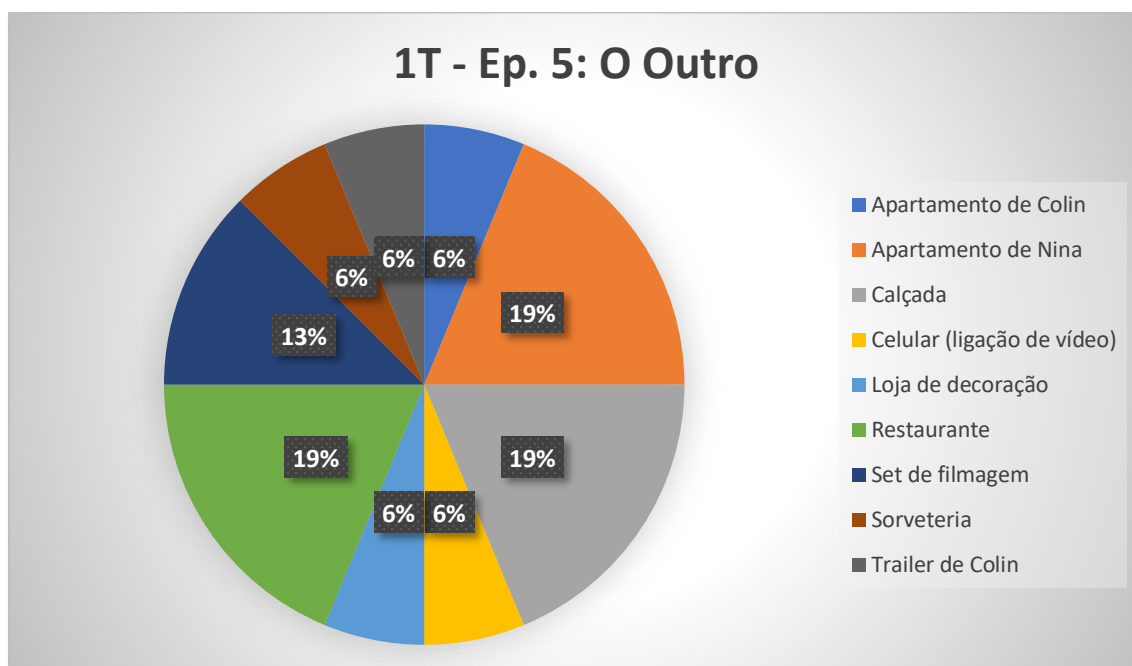
¹¹⁰ Em *Cidadão Kane* (1941), há uma famosa cena em que, em primeiro plano, pai e mãe assinam um contrato, enquanto, ao fundo, pela janela, observa-se o jovem Kane brincando na neve.

¹¹¹ Aos 00:25:59 do episódio.

personagens, instigando-os, por fim, a alterar o estado de ignorância de Anush sobre o assunto – lançando para o futuro um desejo de renovação.

1ª Temporada | Episódio 5: O Outro

Este episódio, denominado *O Outro*, foca em uma decisão tomada pelo protagonista: envolver-se com Nina, uma mulher casada. A maioria dos diálogos, tateando os relacionamentos amorosos de forma geral, reverberam o tema da traição. A esfera do trabalho é retomada pela ótica linear: no episódio *Programa Quente*, Dev havia começado a interpretação do seu primeiro papel para um filme (*The Sickening*), cujo teste fora feito no episódio precedente (*Pais*), algo que ganha continuação agora. É perceptível, nesse sentido, que, apesar da divisão temática dos episódios, determinados assuntos são paulatinamente construídos, provocando uma ideia de continuidade e exigindo do telespectador, por sua vez, o acompanhamento sequencial da série – diferentemente de *Black Mirror* (2011-presente), por exemplo.

Gráfico 5: Ambientes mobilizados no episódio *O Outro*

Fonte: Autor

Dos ambientes mobilizados, destacam-se o apartamento de Nina, o trailer de Colin, o restaurante e o set de filmagem. Este concentra o local de gravação das cenas, o contato do herói com os colegas de trabalho e as conversas a respeito do amor extraconjugal. Nele e no trailer, percebe-se a intenção de a direção evidenciar a excentricidade (cena 3 e 15 da decupagem) e falsa intelectualidade (cena 11 da decupagem) de alguns atores no meio artístico – função que fica a cargo de Colin Salmon,

personagem que interpreta a si próprio –, assim como de criticar as produções cinematográficas de um determinado nicho, conforme o diálogo¹¹² a seguir:

Diretor – Pessoal, nesta cena, vocês serão atingidos por uma horda de infectados. Usarão armaduras para se defender. Eles são assim, caso queiram saber. Mas, sinceramente, a maior parte será feita na pós-produção. É praticamente inútil. Nós nem precisamos de vocês aqui. Será 99% de computação gráfica.

(Dev e Colin Salman atuam na gravação)

Dev – Só para ter uma melhor noção da cena, onde estão os infectados quando começam a se aproximar?

Diretor – Não importa.

Dev – Certo. Será que posso falar alguma coisa para motivar o personagem de Colin a sair daqui? Talvez algo como “Saia daqui, desgraçado! Eu os seguro. Conte a minha história!”.

Colin – Isso é ótimo! Adorei!

Diretor – Diga o que quiser. Neste filme, as palavras não importam.

O set de filmagem também oportuniza conhecer Benjamin, um colega que se transforma aos poucos em amigo de Dev, bem como discutir os problemas das relações fora do casamento (cena 10 da decupagem). O apartamento de Nina, por seu turno, é o ambiente da ação, onde se materializam as reflexões e decisão do personagem principal. É lá que a tensão de ultrapassar uma possível linha ética ocorre, juntamente com as consequências do ato. Quanto ao restaurante, por fim, novamente ganha importância porque é a partir dele que o encontro balizador do episódio acontece. Converte-se, além disso, no espaço que antecede a tomada de decisão e no espaço da confissão¹¹³:

Dev – Então... Eu transei com Nina.

Denise – Não, não deveria ter feito isso!

Dev – O quê? Foi você que me incentivou! Disse que não era nada demais!

Denise – Mas aquilo foi uma conversa abstrata.

O diálogo para Dev foi utilizado como um estímulo, algo que ele levou em conta na hora de decidir sobre envolver-se com Nina ou não. Para Denise, porém, o que foi dito no restaurante “não se deve escrever”, porque não passou de uma conjectura dita “da boca pra fora”, sem a seriedade da vida concreta e seus efeitos.

Mais uma vez, no que diz respeito aos ambientes mobilizados, houve a predominância de espaços privados, com a aparição de apenas um espaço público. Os lugares determinados ficam por conta de *Morgenstern's Finest Ice Cream* (figura 30) e *Pulitzer Fountain* (figura 31), ambos em Manhattan.

¹¹² Aos 00:01:54 do episódio, cena 4 da decupagem.

¹¹³ Aos 00:17:55 do episódio, cena 14 da decupagem.

Figura 30: Visualização externa da sorveteria *Morgenstern's* (00:16:25)



Fonte: Netflix

A sorveteria aponta para um modelo de consumo selvagem do herói, que repetidamente, episódio após episódio, lança-se no mercado de alimentícios – único ramo onde o dispêndio de dinheiro, embora não diretamente, é observado. Diz-se “não diretamente” porque, em raras ocasiões, é possível ver realmente cédulas sendo entregues. Isso talvez seja uma forma de não deixar tão explícito o consumismo.

ENCONTRO COMO CONSUMO

Figura 31: Visualização da *Grand Army Plaza* (00:06:52)



Fonte: Netflix

O *Grand Army Plaza*, lugar onde Nina e Dev beijam-se pela primeira vez, com a vista do *Pulitzer Fountain* ao centro, é claramente produto vendável. Todo o enquadramento é construído para o cenário compor, com exuberância e romantismo, esse momento, protagonizado pela própria cidade de Nova Iorque.

A cidade é também enfocada da varanda do apartamento de Nina (figura 32), tempo do relaxamento pós-sexo. A leve diminuição da profundidade de campo

ENCONTRO AMOROSO/CRONOTOPO COTIDIANO

proporciona o foco nos dois personagens, mas, ao mesmo tempo, pela vibrante iluminação citadina em contraposição à pouca coloração das vestimentas, Nova Iorque, encoberta parcialmente pelos corpos dos amantes, transmite, com seu amarelo nostálgico na grandiosidade da verticalização, um clima agradável, sossegado e apaixonante. E é incrível que “sossegado” possa constituir essa descrição, afinal, as várias luzes ofuscantes, metonimicamente, representam incontáveis pessoas existentes apenas nessa parcela recortada da imagem-movimento.

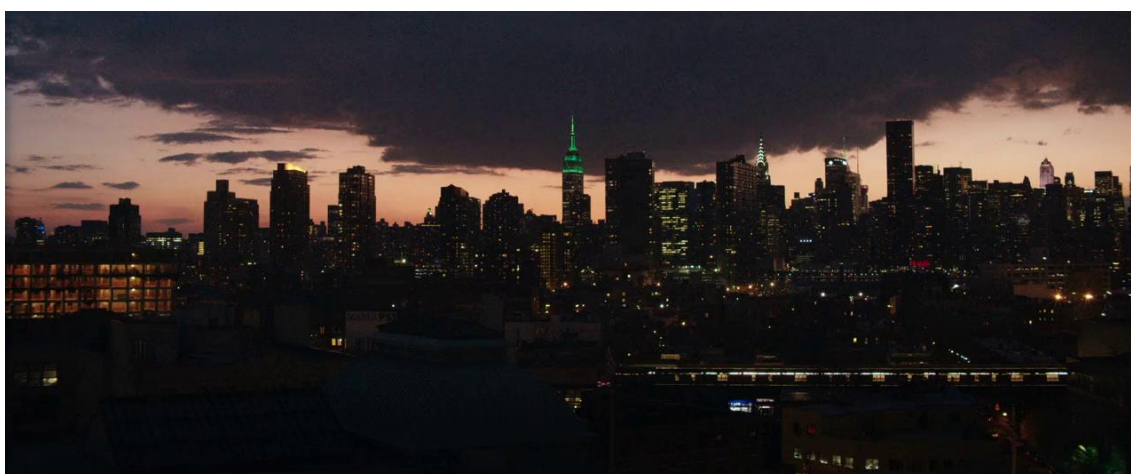
Figura 32: Visualização panorâmica da cidade I (00:17:54)



Fonte: Netflix

Esta imagem assemelha-se com outra (figura 33) do mesmo episódio, inclusive na pouca duração. Trata-se de uma cena de transição.

Figura 33: Visualização panorâmica da cidade II (00:03:52)



Fonte: Netflix

Informa-se, com ela, que a cidade ainda estava anoitecendo. Os espectadores são orientados, ademais, quanto à área, mais abrangente, onde é realizada a festa do trabalho

de Denise. As luzes, até então tímidas, irão evoluir, com o passar do tempo cronológico, para se transformar no espetáculo simbolizado pela figura 32. O trem, na faixa à direita inferior, junta-se às luzes presentes para integrar essa energia incessante do ir e vir, do movimento da cidade.

ENCONTRO AMOROSO

Neste episódio, o tempo-espço revela a disputa da liberdade contra a crise de consciência. Nina permite-se sair do “contrato monogâmico” momentaneamente como um forma de permissão “concedida” pelo próprio marido, consequência de um relacionamento fracassado – vide o suposto não cumprimento de fidelidade por ele, segundo o diálogo¹¹⁴ a seguir:

Mark – Como pôde fazer essa porra comigo?

Nina – Ah, porra! Dá um tempo, Mark! Aposto que iria comer uma estagiária na sua viagem.

Dev, porém, recusa-se a ultrapassar essa barreira ética, motivo de sua negativa na primeira investida de Nina. Ela tenta reverter a rejeição apelando para uma possível moralidade duvidosa do marido, o que justificaria a traição ou, pelo menos, tornaria ela menos incômoda.

Nina – Você liga para o meio ambiente? A empresa do meu marido é a maior poluidora do Rio Hudson. Ele é pessoalmente responsável pela morte de milhares de patos locais. Então, se você liga para os lagos e rios de nosso país, deveríamos transar agora.

O recurso do enunciado, com um toque cômico, aciona a noção de harmonia como uma ferramenta de convencimento. Ora, se ele prejudica o todo em grande escala, é justo ou, no mínimo, indiferente, por esse ponto de vista, que ele sofra algum revés, na tentativa de equilibrar a balança. A deliberação, segundo Nina, é de caráter simplório: o que seria uma traição diante de todo mal provocado por Mark? A perspectiva política do bem comum torna-se, nesse sentido, infinitamente maior que o bem-estar do indivíduo.

Dev, contudo, apesar do pulsante desejo sexual, não se deixa abalar. O que o faz voltar atrás, em outro dia, curiosamente, é a vontade de vingança, ligada não a um discurso metafísico, político ou coisa do gênero. Ele está no interior de uma sorveteria (a mesma da figura 30) quando um homem fura a fila¹¹⁵, pede o sorvete que ele pediria – que, por acaso, era o último do estoque – e, ainda por cima, destrata todos os presentes, encerrando o ato de escândalo com um grosseiro e violento arremesso do sorvete em direção ao lixo. O homem era coincidentemente Mark, marido de Nina.

¹¹⁴ Aos 00:25:19 do episódio, cena 18 da decupagem.

¹¹⁵ Aos 00:16:43 do episódio, cena 12 da decupagem.

Isso rememora o conceito bakhtiniano do ato ético, centrado no mundo concreto e não em princípios alheios à vida. Apesar de Dev refletir com os amigos e colegas de trabalho, chegando a declinar de uma possível ação arbitrária, é no átimo que sua faculdade do juízo sentencia. E a escolha não se baseia em motivos sublimes. Ela se dá porque aquilo o atinge pessoalmente, fazendo-o sentir-se mais à vontade e convicto com a resolução final. É interessante perceber, nesse contexto, que a passagem do tempo no episódio é marcada por idas e vindas até chegar à situação-limite, quando tudo é decidido de pronto.

CRONOTOPO COTIDIANO

A marcação temporal, mais uma vez, acontece pela troca de vestimenta e do espaço físico. A retomada constantemente do assunto principal indica que não se passam muitos dias de uma cena para outra, com exceção da cena final, em que o anúncio “um mês depois” situa o espectador. O espaço, por seu turno, está dividido pelas elocubrações e pela expectativa de ação. Ele novamente ganha relevo com a perspectiva da aprendizagem. Cada acontecimento deixa marcas sobre as quais se deve pensar. Mark e Nina revelam, ao término, que aquilo pelo que passaram foi de grande importância¹¹⁶:

Nina – Na verdade, aquilo fez vir à tona problemas do nosso casamento que nunca teriam sido resolvidos sem você.

Mark – É, eu reavaliei minha vida inteira. Aceitei um cargo mais baixo na empresa. Acabamos de voltar da Jamaica. Foi incrível. Tenho mais tempo para mim agora também.

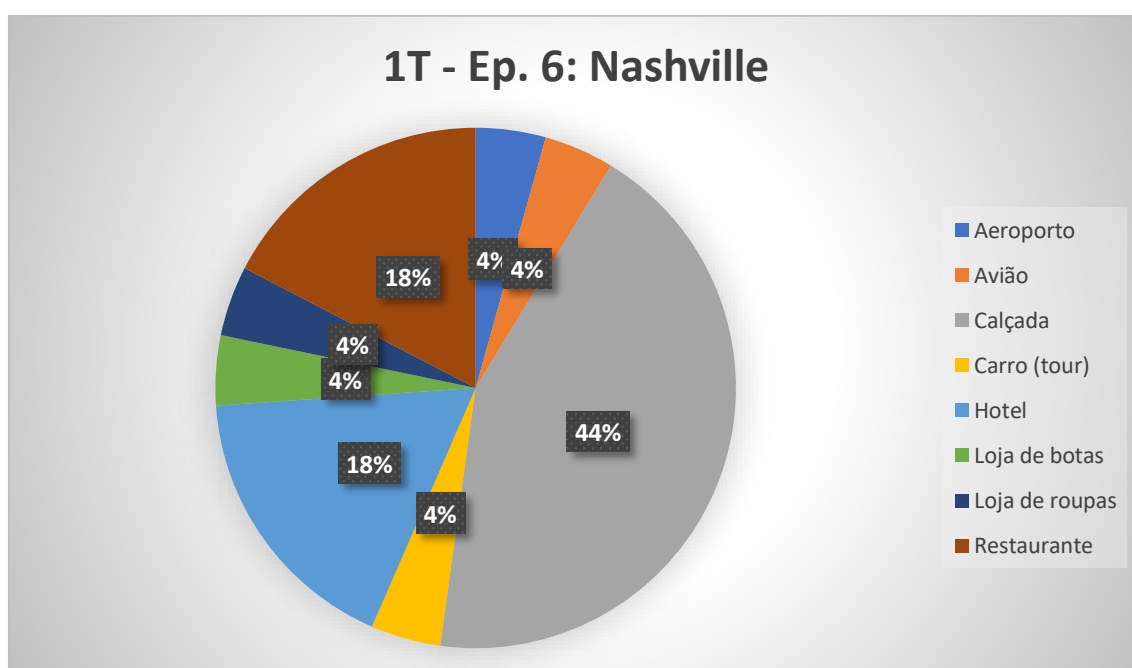
A projeção de futuro expõe a realização de paradas na rota da vida: erros, acertos e aprendizagens. A felicidade, fim último aristotélico, é a busca maior para o futuro, conforme deixa explícito o casal na superação dos obstáculos. Dev, no fim das contas, é instrumento que oportuniza o “conserto do matrimônio”, numa ótica de construção do relacionamento – e não de algo pronto e acabado. Olhar para o futuro, portanto, é lançar-se ao imprevisível. Diante disso, às vezes, é necessário diminuir o ritmo (no caso do episódio, ritmo de trabalho), voltas atrás e priorizar o estreitamento dos vínculos.

ENCONTRO COMO APRENDIZAGEM

¹¹⁶ Aos 00:26:42 do episódio, cena 19 da decupagem.

1ª Temporada | Episódio 6: Nashville

Em *Nashville*, sexta parte da primeira temporada, projeta-se, a partir de uma viagem à cidade que dá nome ao episódio, o retorno de Dev a Rachel. Ela, que ainda estava em um relacionamento no fim de *Programa Quente*, termina de vez e avisa ao protagonista, demonstrando interesse num possível encontro. Ele, por sua vez, animado com a mensagem que recebera, cogita levá-la ao *Georgio's*, restaurante localizado em Manhattan. Denise, porém, opõe-se à ideia, por ser algo previsível, e sugere a ida a Nashville, capital do Tennessee. Abaixo, os ambientes mobilizados no episódio.

Gráfico 6: Ambientes mobilizados no episódio *Nashville***Fonte:** Autor

De novo, o restaurante é o local responsável pela tomada de decisão¹¹⁷. É lá também que uma aspiração de Rachel, a qual se concretizará no final da temporada (figura 34), é revelada¹¹⁸:

Rachel – Um dia, eu adoraria fazer uma loucura como largar meu trabalho, mudar meu cabelo, me mudar para Tóquio...

Essa conversa é analisada à parte na categorização dos cronotopos. De qualquer forma, fica o registro de mais uma regularidade ligada a esse espaço. Outra característica apresentada, inclusive, é a variedade cultural relacionada à alimentação (figura 35). Os

¹¹⁷ Aos 00:02:37 do episódio, cena 2 da decupagem.

¹¹⁸ Aos 00:18:08 do episódio, cena 15 da decupagem.

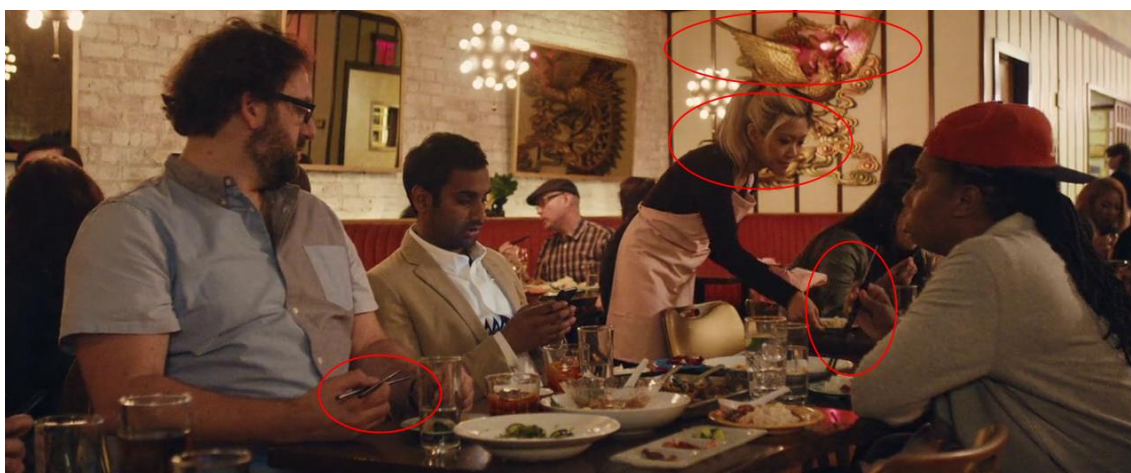
restaurantes, de alguma maneira, deixam explícita a presença do imigrante na cidade de Nova Iorque.

Figura 34: Rachel muda o design e a cor do cabelo no episódio *Final* (00:22:02)



Fonte: Netflix

Figura 35: Elementos de um restaurante possivelmente chinês (00:02:44)



Fonte: Netflix

Na figura 35, por exemplo, três elementos dão indícios de que se trata de um restaurante chinês. Do sinal mais forte para o mais fraco, a seguir: (i) o dragão dourado na parede, tendo em vista que ele é símbolo nacional na China, compondo, a propósito, o nome de boa parte dos habitantes (ideograma *long* ou *lung*, que significa justamente “dragão”); (ii) os *kuai-tzu*, na China, *hashi*, no Japão, ou *pauzinhos* no Brasil; e (iii) a garçonete com feições orientais.

A passagem do tempo cronológico foi de um dia, com a dormida na cidade. Acrescenta-se ao tempo implícito do trajeto (de Nova Iorque para Nashville, de avião, a duração é de 2h15min.) o fato de eles perderem o voo de volta, aumentando a contagem.

O tempo vivenciado pelos personagens, por outro lado, supera o quantitativo, porque, pela intensidade, proporciona uma intimidade e vínculo não contabilizáveis.

O espaço, por sua vez, talvez seja o mais turístico de todos os episódios da primeira temporada, afinal, a começar pelo título, que rememora o filme homônimo de 1975, dirigido por Robert Altman, o olhar do espectador é intencionalmente direcionado para vários locais determinados e reais da cidade. Há a clara intenção de sugerir um espaço de divertimento e lazer – todos pagos, aliás. Nashville, lugar onde nasceu Johnny Cash, é a cidade da música country, tendo referências a isso em todos os cantos – principalmente na Broadway deles, ambiente turístico mais focado no episódio.

Figura 36: Conjunto de fotogramas na Broadway de Nashville



Fonte: Netflix

O ambiente mais mobilizado, como se observou no gráfico 6, é a calçada. Os personagens desbravam a cidade a pé, parando em lojas de botas, vestuário e, claro, em bares e restaurantes. Essas andanças proporcionam os planos abertos da cidade, como também o foco nas marcas. Seria possível dizer que o espaço público ganha, enfim, relevância no seriado, mas isso só acontece em detrimento dos espaços privados.

O hotel, segundo ambiente mais mobilizado, recebe um cuidado exclusivo da produção. Em vez da tomadas comuns dos espaços determinados, a câmera, em posição fixa, aproxima-se em *zoom in* da fachada. Isso, no contexto da narrativa, indica ao

espectador onde os personagens estão. Trata-se do *Hermitage Hotel*¹¹⁹. Evidentemente, há também, destinada ao mundo concreto, a propaganda do local: os personagens interagem com ele, exaltando a sua qualidade e beleza:

Rachel – Nossa! É muito bonito!

Dev – É.

Rachel – Você vai me pedir em casamento ou algo assim?

Durante o breve diálogo¹²⁰, a câmera faz um movimento lateral, ampliando a visualização do interior do hotel. A menção a “casamento” mostra que se trata de um lugar imponente e ligado a eventos importantes. O carisma do recepcionista Timothy, no mundo diegético, agrega ainda mais valor ao ambiente, deixando uma marca registrada e indelével para o público.

Figura 37: Visualização externa e interna do *Hermitage Hotel*



Fonte: Netflix

A marcação temporal acontece mais uma vez pela vestimenta e pela mudança de espaço. Cobrem-se em torno de dois dias na vida de Dev e Rachel. A projeção de futuro aponta para o início do relacionamento, algo que não é dito formalmente, mas que fica inscrito nas entrelinhas. Esse processo de estreitamento conta com usos de plano-sequência – uma técnica eficaz na dramatização da cena –, de modo que os diálogos são vistos de uma perspectiva ainda mais realista e a aproximação dos personagens torna-se natural.

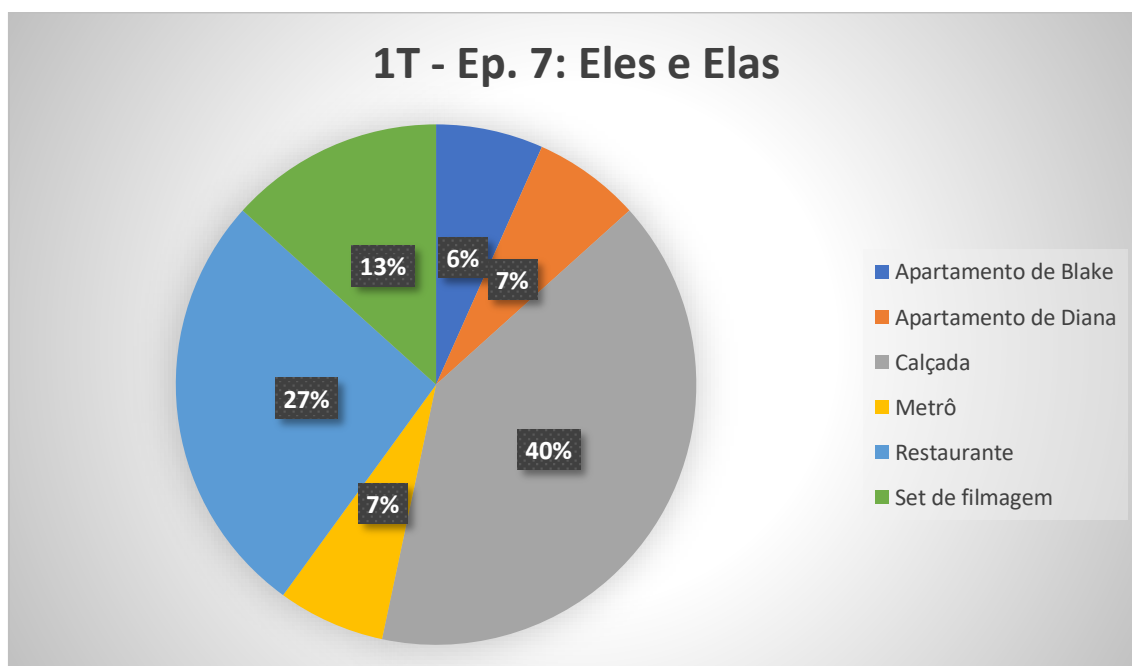
¹¹⁹ <https://www.thehermitagehotel.com>.

¹²⁰ Aos 00:08:03 do episódio, cena 6 da decupagem.

1ª Temporada | Episódio 7: Eles e Elas

O episódio *Eles e Elas*, sétimo da primeira temporada, aborda as relações de gênero na sociedade nova-iorquina. Com um caráter global, pode-se dizer que as tensões por poder extrapolam a cidade de *Master of None*. De qualquer forma, nos 27min. da projeção, um ponto de vista é paulatinamente construído: a desigualdade de gênero ocupa todos os espaços – sejam eles físico ou virtual –, reduzindo a liberdade feminina reiteradamente. O roteiro deste episódio, inclusive, concebe um elenco maior de atrizes e, ao mesmo tempo, uma duração também maior para as suas falas. É uma maneira de expor a visão daquelas que vivenciam o encurtamento espacial e apagamento no espaço. Pela primeira vez até o momento, a narrativa descentraliza, ainda que por pouco tempo, o foco na figura do protagonista.

ENCONTRO COMO DIFERENÇA

Gráfico 7: Ambientes mobilizados no episódio *Eles e Elas*

Fonte: Autor

Os ambientes mobilizados priorizam a calçada. Ela funciona, no episódio, como (i) o espaço do medo para as mulheres e da tranquilidade para os homens¹²¹; (ii) o espaço da força feminina e fragilidade masculina¹²²; e (iii) o espaço de reflexão¹²³. O restaurante, por sua vez, congrega relatos de violência sofrida pelas mulheres¹²⁴, Dev se vangloriando

ENCONTRO COMO DIFERENÇA/ENCONTRO COMO APRENDIZAGEM

¹²¹ Aos 00:02:40 do episódio, cena 2 da decupagem.

¹²² Aos 00:09:50 do episódio, cena 6 da decupagem.

¹²³ Aos 00:22:56 do episódio, cena 20 da decupagem.

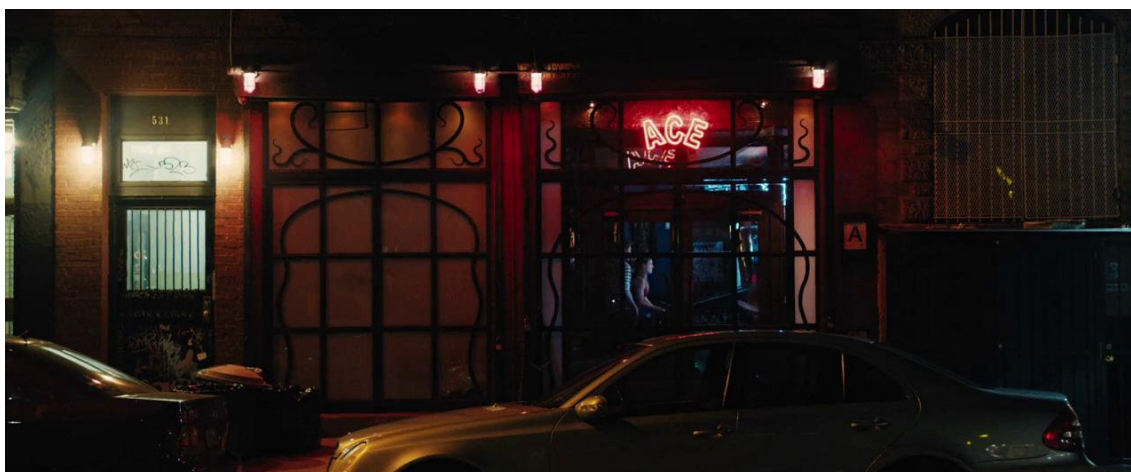
¹²⁴ Aos 00:06:52 do episódio, cena 5 da decupagem.

por agir em prol da igualdade de gênero¹²⁵ e reflexões¹²⁶. O metrô, por fim, é mais um espaço público sintomático do episódio. É nele que um homem se masturba, pondo em cena uma cidade que não está isenta de problemas. Esses casos, contudo, nem sempre são discutidos a fundo, passando de maneira rasa pela avaliação política, como se fosse algo apartado do coletivo. Dev e Denise, por exemplo, sentem-se heróis por ajudar a prender o criminoso e a ele associam uma condição patológica, sem maiores esclarecimentos.

A passagem do tempo diegético condensa acontecimentos de, no máximo, uma semana, porque eles estão intimamente conectados às falas recentes dos personagens (“fim de semana”¹²⁷, “hoje mais cedo”¹²⁸). Além disso, a marcação temporal do vestuário, mais uma regularidade em relação aos outros episódios, não tem muitas mudanças, revelando cenas que acontecem no mesmo dia. Quanto aos espaços determinados, ambos em Manhattan, aparecem o *Bar 169*¹²⁹, palco da primeira cena, e o *Ace Bar*, cenário de outras duas cenas.

CRONOTOPO COTIDIANO

Figura 38: Visualização externa do *Ace Bar* (00:15:53)



Fonte: Netflix

Em *Eles e Elas*, a projeção de futuro aponta a agência individual como o melhor caminho para a mudança na ordem social vigente: (i) Dev e Denise não se permitem visualizar um ilícito no metrô e atuam para reestabelecer a justiça; (ii) Dev observa que os papéis sociais estão rigidamente delimitados na propaganda em que trabalha, por isso conversa com o diretor sobre o assunto e acaba conseguindo mudar essa configuração (mulheres com atuações passivas e homens com atuações ativas). O diálogo entra como

ENCONTRO COMO APRENDIZAGEM

¹²⁵ Aos 00:16:18 do episódio, cenas 11 e 12 da decupagem.

¹²⁶ Aos 00:20:59 do episódio, cena 19 da decupagem.

¹²⁷ Aos 00:05:24 do episódio, cena 3 da decupagem.

¹²⁸ Aos 00:16:19 do episódio, cena 11 da decupagem.

¹²⁹ A identificação foi possível pela menção que Diana faz ao local aos 00:05:25.

outro fator importantíssimo na busca por mudança. Foi no espaço da escuta, ouvindo os relatos de Denise e Rachel, que Dev e Arnold puderam ter a dimensão da desigualdade a que estão sujeitas as mulheres. Igualmente, foi escutando as queixas de Rachel, que o protagonista pôde perceber o quanto o seu olhar estava embaçado pelo discurso oficial.

Figura 39: Cenas reveladoras da visão de mundo do episódio



Fonte: Netflix

A figura 39 é reveladora da comparação espacial que há no episódio. A definição das identidades culturais são relacionais, por isso o embate constante. De um lado, Dev e Arnold andam a pé tranquilos na volta para casa. O enunciado é complementado pela canção não diegética “Don’t Worry, Be Happy” (1998), de Bobby McFerrin, que ratifica essa tranquilidade. De outro, Diana volta assustada. Ela anda no meio da rua, a passos rápidos, com a faixa não diegética “Laurie’s Theme” (1978), de John Carpenter. Essa faixa, inclusive, encontra-se em um álbum denominado “Halloween”. Os efeitos sonoros entonam o espaço, de modo que o tempo tem um ritmo lento para os amigos e acelerado para Diana. A eles, a escolha do diálogo no percurso é sinal de despreocupação (*quer continuar falando do tempo* [climático]?¹³⁰), uma forma de preencher e passar o tempo; a ela, chegar em casa o mais breve possível é fugir dos perigos da cidade.

Nesse contexto, a cidade em *Master of None* é receptiva aos homens e hostil às mulheres. Eles gozam de liberdade porque, aliás, o parâmetro é determinado por eles próprios¹³¹, na medida em que um é caçador e outro a caça. O encurtamento do espaço para as mulheres significa a desmedida espacial para os homens. E isso não se restringe apenas ao ambiente físico.

¹³⁰ Aos 00:02:52 do episódio, cena 2 da decupagem.

¹³¹ Na cena da propaganda, por exemplo, quem escolhe o elenco e os papéis sociais inerentes à atuação é um homem: o diretor Brad Honeycutt.

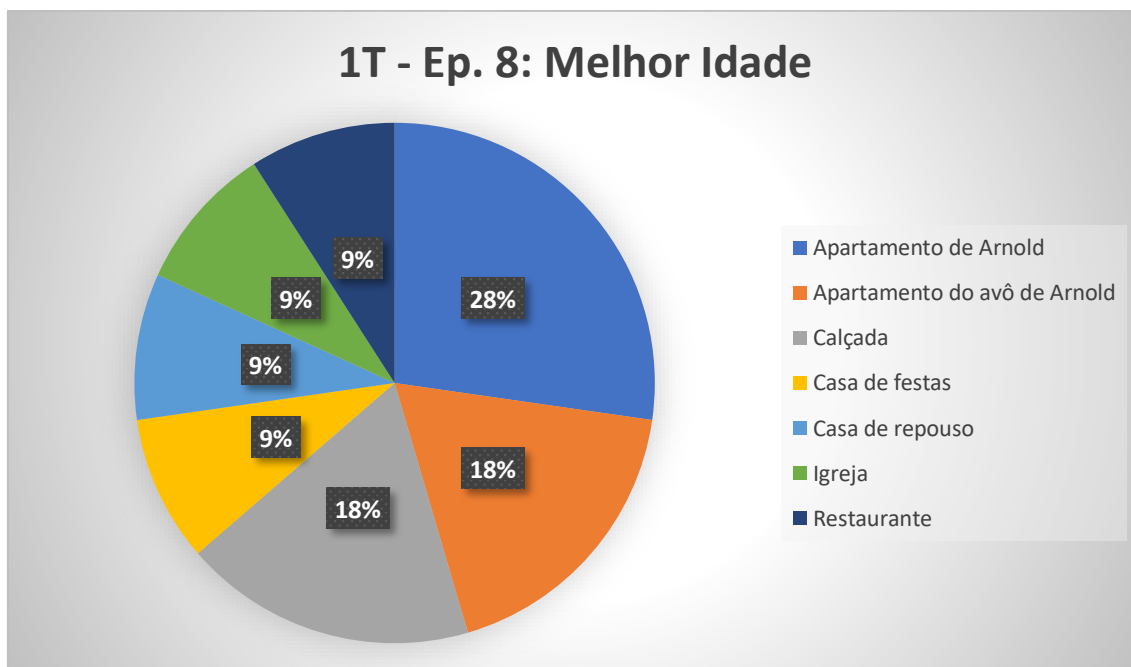
1ª Temporada | Episódio 8: Melhor Idade

Este episódio anuncia já no título o objeto de atenção. Em inglês, recebe o nome *Old People*, mas, em português, talvez por “pessoas velhas” ou “gente velha”, semanticamente, remeter a algo mais negativo, foi preferível o uso de uma expressão. É verdade que a escolha da produção poderia optar por “idosos”, embora perdesse muito em expressividade, porque “melhor idade” brinca de modo irônico com a arquitetura do episódio – coisa que “terceira idade”, por exemplo, não poderia fazer –, tendo em vista que, ao término dele, não fica uma boa impressão dessa fase da vida a ponto de ela ser adjetivada como “melhor”.

ENCONTRO COMO DIFERENÇA

Os ambientes mobilizados seguem o fio narrativo, por isso locais que até então não apareceram na série vêm à tona – caso do apartamento do avô de Arnold, da casa de repouso e, de certa forma, da igreja. O apartamento de Arnold tem grande incidência de aparições, porém pouca duração atrelada. Esse local revela a saudade sentida pelo neto, porquanto é lá que, por intermédio do filme *Irmãos Gêmeos* (1988) e da foca robótica *Paro*, ele respira a proximidade do avô.

CRONOTOPO COTIDIANO

Gráfico 8: Ambientes mobilizados no episódio *Melhor Idade*

Fonte: Autor

Fazendo jus ao seriado, *Melhor Idade* divulga mais ambientes privados do que públicos. Dessa vez, o local determinado é o *Bamonte's*, estabelecimento localizado no Brooklyn e que incorpora o desejo de liberdade e convivência de Carol, avó de Rachel.

ENCONTRO COMO CONSUMO

CRONOTOPO COTIDIANO

Novamente, o restaurante estabelece um vínculo com a cidade, na medida em que manifesta a multiculturalidade de Nova Iorque pela diversidade de alimentação e, na apresentação dos pratos, pela trilha sonora.

Figura 40: Visualização externa do restaurante *Bamonte's* (00:15:51)



Fonte: Netflix

Figura 41: Conjunto de fotogramas do interior do restaurante *Bamonte's*



Fonte: Netflix

Trata-se de um restaurante italiano. Há um excessivo tempo destinado à promoção desse espaço, conforme deixa evidente o seguinte diálogo¹³²:

¹³² Aos 00:15:53 do episódio, cena 12 da decupagem.

Carol – Anthony, quais são os pratos do dia?

Anthony – Hoje temos um excelente frango à milanesa, vitela à francesa, e meu preferido: *pappardelle* caseiro com molho de rabada. *Buonissimo!*

Dev – Anthony, você está me deixando animado com todos esses pratos. Carol, tenho vários interesses, mas minha verdadeira paixão é a massa. Rigatoni com molho de vodka? Nhoque com molho à bolonhesa? Salada especial do Bamonte's? Bom, essa não me parece tão empolgante, mas aposto que é boa.

(Em transições de cena intercaladas, pratos chegam à mesa em meio à vibração de Dev e uma tarantela¹³³ não diegética ao fundo).

As caras e bocas de Dev, bem como a felicidade de Carol pintam o restaurante com uma cor alegre, elevando ainda mais a imagem do *Bamonte's*. Os planos conjunto – geralmente de função descritiva – sugerem, pela quantidade de pessoas no ambiente, um local bastante frequentado. Além disso, esses planos captam uma estética peculiar, clássica e elegante.

Do restaurante italiano, Carol, em seguida, depois de desaparecer momentaneamente, é encontrada numa casa de jazz, gênero que nasce da cultura afro-americana. Esse movimento da personagem delineia uma cidade eclética, que coloca os sentidos a uma degustação multifacetada. Outra propaganda do episódio leva o espectador indiretamente ao Japão. Essa tarefa fica por conta do já mencionado *Paro*¹³⁴, uma foca robótica para fins terapêuticos. É uma invenção japonesa (Takanori Shibata, vencedor do prêmio científico Ryman, de 2018) que oferece um tipo de assistência fundamental a idosos: a sensação de companhia. Isso porque ele interage com movimentos quando alisado, dando a impressão de que realmente responde a estímulos.

Figura 42: Recorrência de cenas com *Paro*



Fonte: Netflix

¹³³ Apesar da consulta a aplicativos de identificação sonora, não foi possível identificar a música.

¹³⁴ Para saber mais, acesse o seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=oJq5PQZHU-I>.

A tecnologia em questão pode auxiliar na melhora da qualidade de vida, porque oferece uma presença artificial. No entanto, a própria existência dela revela um problema da sociedade: a solidão e o abandono parental na velhice, algo que o episódio não deixa passar – vide todos os três idosos (Hampton, Gideon e Carol) serem representados sozinhos. Abaixo, um diálogo¹³⁵ nesse sentido:

Carol – Não tem nada para fazer aqui. “Carol, vamos nos sentar no jardim das borboletas por 15min.”. Não aguento mais ver essas malditas borboletas!

Dev – Isso é péssimo. Sinto muito!

Carol – É isso que acontece quando você envelhece. Você é jogado num desses lugares e lhe dão uma foca robótica.

O espaço aqui é preenchido pela privação. Carol relata que o avanço na idade traz uma falta de liberdade, acompanhada de ingratidão. “Jogado”, nesse contexto, remete a uma ideia de objetificação, como se o sujeito fosse um trapo, algo que não serve mais e que, portanto, pode ser descartado sem remorso. O vazio toma conta e o idoso se apequena frente a espaços físicos amplos e desinteressantes, onde não tem com quem contar. Ora, a necessidade de falar e até o prolongamento demasiado da conversa, ignorando recusas¹³⁶ e tentativas de evadir (a não escuta), sinalizam uma carência. A velhice, nesse sentido, é retratada como uma perda de autonomia e, ao mesmo tempo, como um atributo que repele pessoas. As suas preferências (a observar o insistente chamado para sentar-se *no jardim das borboletas*) são definidas por outrem, mas a atenção e companhia, por vezes, bastam para trazer o mínimo de contentamento.

A passagem do tempo diegético abarca um período curto: nos primeiros minutos, Dev e Arnold visitam Hampton, avô de Arnold, e, para a surpresa de todos, na cena seguinte, ele falece. Isso indica que foi algo repentino. Mais à frente, diante das consequências da morte de um avô e da conversa que tem com Dev, Rachel tem vontade de visitar a avó. A cena seguinte perdura temporalmente até o final do episódio. A marcação temporal ocorre outra vez pela troca de vestuário.

O tempo subjetivo, no episódio, indica a aproximação iminente da morte, o desinteresse de “gastar tempo” com gente mais velha, o não se demorar na presença daqueles que supostamente não geram mais excitação e curiosidade¹³⁷. A surpresa desempenha um papel temporal interessante, porque quebra a expectativa lenta da terceira idade e apresenta, no corpo desgastado, um repertório de histórias perigosas e

¹³⁵ Aos 00:13:19 do episódio, cena 10 da decupagem.

¹³⁶ Aos 00:01:32 do episódio, cena 2 da decupagem.

¹³⁷ Aos 00:01:15 do episódio, cena 2 da decupagem.

inesperadas. A projeção de futuro, por sua vez, fica explícita na cena final¹³⁸: Carol ainda tem desejos, predileções e vontade de fazer coisas. E o faz bem. A velhice não acaba com tudo isso.

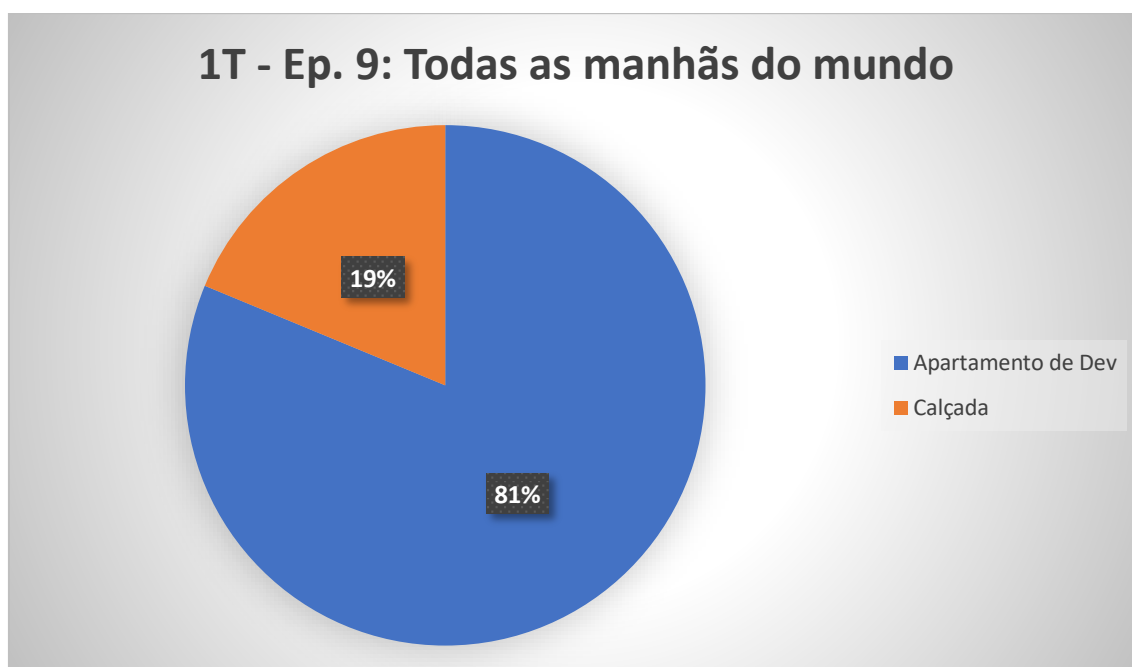
¹³⁸ Aos 00:24:16 do episódio, cena 18 da decupagem.

1ª Temporada | Episódio 9: Todas as manhãs do mundo

De nome “Todas as manhãs do mundo” – escolha para o português feita a partir do título original “Mornings” e, possivelmente, inspirada no romance homônimo¹³⁹ (1991) de Pascal Quignard –, o nono episódio da primeira temporada destaca a vivência a dois entre Dev e Rachel. Ela se muda para o apartamento dele, fazendo com que o relacionamento passasse para um outro estágio, mais sério e revelador da convivência. Os ambientes mobilizados vão ao encontro do enredo, porque mais de oitenta por cento da trama ocorre no apartamento de Dev (e, no que diz respeito à duração, quase cem por cento, afinal, as cenas na calçada são apenas de transição).

ENCONTRO AMOROSO

Figura 3: Ambientes mobilizados no episódio *Todas as manhãs do mundo*



Fonte: Autor

A canção da abertura segue o padrão temático dos episódios na primeira temporada, tendo a ver, nesta ocasião, com o envolvimento amoroso. Trata-se de “Je T’aime Moi Non Plus” (1969), de Serge Gainsbourg e Jane Birkin. Proibida em vários países à época, essa polêmica música francesa – mais uma vez a trilha sonora sendo uma anunciadora da diversidade da cidade –, pelo título, pode ser um indício do que acontecerá com o casal Dev e Rachel (algo que, de fato, acontece). Quer dizer, em português, “Je

ENCONTRO AMOROSO/ENCONTRO COMO DIFERENÇA

¹³⁹ O vigésimo sexto capítulo deste romance começa da seguinte forma: “Todas as manhãs do mundo são sem regresso” (QUIGNARD, 1993, p. 87). Assim como no romance, o episódio destaca esse aspecto da vivência sem retorno, das ações e suas consequências. Além disso, Sainte-Colombe, na obra, vive uma vida de reclusão. Embora isso não aconteça com Dev pelo mesmo motivo, o episódio deixa evidente uma intensa relação a dois.

t'aime” significa “eu te amo” e “moi non plus”, por sua vez, seria uma expressão equivalente a “eu também não” ou, literalmente, “eu não mais”. O intrigante título é uma ironia e rememora uma conferência¹⁴⁰ de Salvador Dalí, dada em 1951 no Teatro María Guerrero de Madrid, na qual ele diz o seguinte: “Picasso es espanõl; yo también. Picasso es un gênio; yo también; Picasso tendrá unos 72; yo unos 48. Picasso es conocido en todos los países del mundo; yo también. Picasso es comunista; yo tampoco”¹⁴¹. Em espanhol, “yo tampoco”, nessa circunstância, significa “eu também não” – um jogo de palavras que pode ser uma crítica a Picasso, não o considerando verdadeiramente comunista, ou mesmo uma declaração do próprio posicionamento político de Dalí.

Acompanhando o canção, a história contada é caracterizada por alegrias (eu te amo) e brigas (eu também não). O sexo, marca maior da música, também compõe a narrativa, que tem uma regularidade na marcação temporal: o relógio. Ele é responsável pela unidade tempo-espacial, aparecendo sempre no início das cenas e, por sua vez, dividindo-as. Cada divisão, conforme há de se perceber, entona a cena com um aspecto peculiar.

ENCONTRO AMOROSO

Figura 43: Conjunto de fotogramas do relógio



Fonte: Netflix

Em verdade, o importante do dispositivo que foi chamado de “relógio” não é exatamente a hora, mas sim a data do ano. A passagem do tempo, à medida que o calendário avança, indica camadas que vão sendo conhecidas e vivenciadas pelos personagens. A reação a essas camadas determina o clima da cena, algo propositalmente

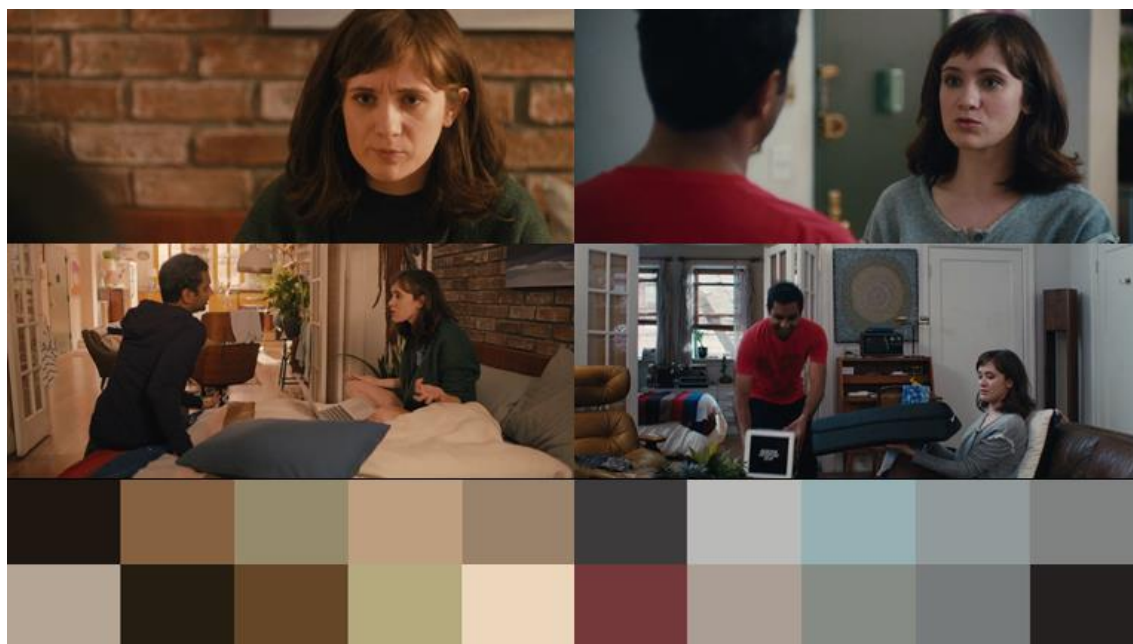
¹⁴⁰ <https://soymenos.wordpress.com/2013/01/10/original-manuscrito-de-la-conferencia-de-dali-en-el-teatro-maria-guerrero-de-madrid-1951/>;

https://brasil.elpais.com/brasil/2015/04/19/cultura/1429472374_914098.html.

¹⁴¹ <https://ramonchao.wordpress.com/2012/12/07/salvador-dali-avida-dollars/>.

construído por intermédio da paleta de cores. Na figura anterior, isso já é observável. Se não o é, cabe mais um comparativo:

Figura 44: Comparação da paleta de cores¹⁴² entre cenas diferentes



Fonte: Netflix

É possível perceber que, nos fotogramas à esquerda, a imagem é montada com cores mais quentes, enquanto, nos fotogramas à direita, ela o é por cores mais frias. Há uma relação aqui com a estação climática da cidade, de acordo com as cenas de transição:

Figura 45: Comparação das cenas de transição



Fonte: Netflix

Nesse sentido, o calendário (em razão da estação do ano) iguala-se, em atributos, à situação do relacionamento, determinando a *estação do casal*, isto é, em que temperatura eles estão. É por isso que as fases vão mudando em sintonia. No início (de junho a agosto), é o verão nos EUA. Nesse período¹⁴³, Dev e Rachel decidem morar juntos, e a interação entre eles funciona perfeitamente. Aos poucos, conforme chega o

ENCONTRO AMOROSO

¹⁴² A paleta de cores foi obtida através da inteligência artificial do site “colormind.io”.

¹⁴³ A começar nos 00:00:41, cenas 3, 4 e 5 da decupagem.

outono¹⁴⁴ (de setembro a novembro), problemas de comunicação e diferenças no convívio começam a aparecer. O temido inverno¹⁴⁵ (de dezembro a fevereiro), por sua vez, marca o pior momento do relacionamento até então. A primavera (entre março e maio), por fim, cria uma expectativa de mudança – principalmente pelos tons quentes da cena que a representa –, porém essa esperança é logo desfeita por uma briga dos namorados.

O espaço, neste episódio, por ter basicamente apenas um cenário, não oportuniza a promoção dos restaurantes da cidade, até porque, justamente por expressar a conexão com o lar, as comidas são feitas e consumidas em casa – consoante os exemplos abaixo:

Figura 46: Conjunto de fotogramas em que há alguma refeição



Fonte: Netflix

Ainda assim, por meio do *MacBook* e *iPad*, há a propaganda da empresa *Apple*:

Figura 47: Conjunto de fotogramas com publicidade da *Apple*



Fonte: Netflix

¹⁴⁴ A começar nos 00:04:09, cenas 6 e 7 da decupagem.

¹⁴⁵ A começar nos 00:06:55, cenas 10 e 11 da decupagem.

A passagem do tempo fictício é a maior de todos os episódios. Em 27min. e 14s, um ano inteiro é representado. A trama começa com uma harmonia e, durante as cenas, essa tranquilidade vai sendo paulatinamente carcomida. O final, porém, assinala para o retorno ao equilíbrio, com o casal resolvendo as pendências, lembrando a história dos dois e selando a felicidade momentânea com um beijo. Diz-se “momentânea” porque o diálogo a seguir revela a imprevisibilidade do futuro e a incapacidade de os personagens fazerem projeções deterministas:

Dev – E finalmente eles foram morar no mesmo castelo juntos. E, de vez em quando, brigavam sobre coisas bobas e, às vezes, sobre coisas mais sérias, mas, no final, se resolveram, porque eles se amavam muito e realmente amam ainda o que construíram juntos. E fim.

Rachel – Eles viveram felizes para sempre?

Dev – Não sei quanto é para sempre, mas eles estão felizes agora.

Nessa narração ao estilo conto de fadas, o relacionamento do casal é sintetizado pela visão de Dev, que transforma a si mesmo num *outro*. Diferentemente dos personagens fantásticos e do público infantil, a história privilegia duas pessoas comuns, com o único atrativo de serem eles próprios os personagens. O “castelo” entra como configuração desse universo, com tempo e perspectiva particulares. Ora, quando se evoca a imagem do castelo no conto de fadas, pensa-se no lugar da segurança e do final feliz, onde rei e rainha podem, enfim, depois de tantas atribulações, concretizar o amor eterno. Isso, contudo, não pode ser prometido por Dev, porque, na ficção criada por ele, a realidade é a referência, e, sendo assim, o “para sempre” é muito diante das circunstâncias tortuosas da vida.

Vale lembrar que o tempo cíclico das estações do ano é responsável pela semeadura, pela vida e pela morte. Esses elementos por si só conferem uma ideia de possível repetição ou não dos acontecimentos quando relacionados à vida conjunta. A dúvida imprime um ponto de vista indeterminado do tempo em *Master of None*.

Vocês ficarão entediados com seu trabalho, seus cônjuges, seus amantes, com a vista de sua janela, a mobília ou o papel de parede do seu quarto, seus pensamentos, com vocês mesmos. Por conseguinte, tentarão imaginar maneiras de fugir. Além dos dispositivos de auto-satisfação mencionados anteriormente, vocês podem assumir novos empregos, residências, empresas, países, climas, podem assumir a promiscuidade, o álcool, viagens, aulas de culinária, drogas, psicanálise... Na verdade, podem juntar tudo isso, e por algum tempo vai parecer que está funcionando. Até o dia, é claro, em que você acorda no seu quarto em meio a uma nova família e outro papel de parede, num estado e num clima diferentes, com uma pilha de contas do agente de viagens e do psicanalista, mas com o mesmo sentimento de fastio em relação à luz do dia que se infiltra pela janela (citação de Joseph Brodsky por Bauman, 2008, p. 144).

1ª Temporada | Episódio 10: Final

O último episódio da primeira temporada, *Final*, tem como versão original o título *Finale*, já anunciando, por intermédio da língua, o próximo destino do protagonista na temporada seguinte: a Itália. Essa antecipação vem sendo sugerida, com uma quantidade razoável de pistas, no decorrer dos episódios anteriores. Em *Plano B*¹⁴⁶, por exemplo, Nathan, conhecido de Dev, revela o que ele e Kate farão no verão:

Dev – Vão fazer algo legal no verão?

Nathan – Sim, vamos para a Itália. Alugamos um casarão na Costa Amalfitana.

Dev – Parece incrível.

Como se trata do primeiro episódio, o lugar não ganha nenhum conotação de previsão. É o acúmulo de aparições que vai desenhando a conexão do herói com a região.

A partir de *Indianos na TV*¹⁴⁷, a comida exercerá esse papel de aproximação, mostrando ao espectador as predileções do protagonista e o conhecimento dele a respeito da culinária italiana.

Ravi – Desculpe, tenho que comer algo. Tem algum macarrão aí?

Dev – Sim, *bucatini*. Está na Tupperware. Experimente o *quanciale*. Está delicioso.

(Ravi abre a geladeira, pega um pote e o destapa)

Ravi – E esse espaguete? Posso comê-lo?

Dev – Não é *espaguete*! É *bucatini*! É um macarrão mais grosso.

A irritação de Dev para com Ravi, quando este fala genericamente o tipo de macarrão mostra um conhecimento de causa e um certo interesse pela variedade de massas existentes. Isso fica explicitamente dito em *Melhor idade*¹⁴⁸, no momento em que ele está no restaurante italiano *Bamonte's*:

Dev – Carol, tenho vários interesses, mas minha verdadeira paixão é a massa.

Essa paixão, por sua vez, é motivo de um presente que Rachel dá a Dev. Em *Todas as manhãs do mundo*¹⁴⁹, ele recebe uma máquina de fazer massas, algo que o incentiva a não apenas degustar a iguaria, mas a aprender a fazê-la – link que será explorado na segunda temporada, ocasião em que o protagonista vai a Itália aprender justamente o preparo de massas.

¹⁴⁶ Aos 00:24:56 do episódio, cena 23 da decupagem.

¹⁴⁷ Aos 00:20:11 do episódio, cena 13 da decupagem.

¹⁴⁸ Aos 00:16:07 do episódio, cena 12 da decupagem.

¹⁴⁹ Aos 00:02:41 do episódio, cena 4 da decupagem.

Figura 48: Dev veste uma camiseta com os dizeres “Eu quero massa/macarrão” (00:07:33)

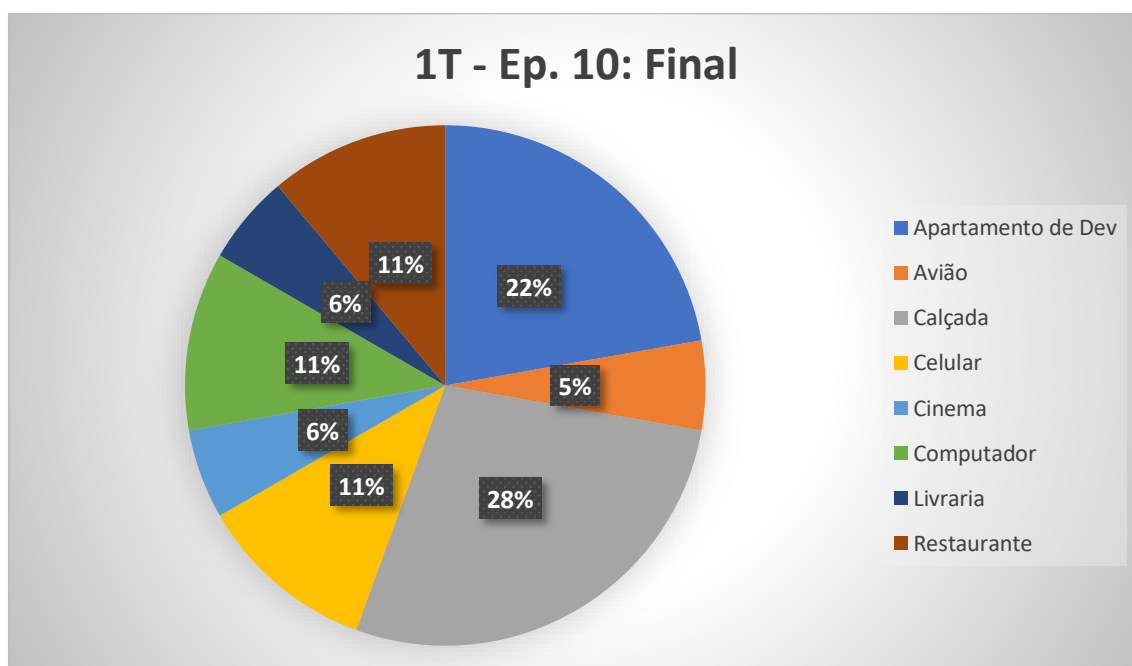


Fonte: Netflix

A figura 48¹⁵⁰ é representativa do perfil do protagonista, afinal, vestir uma camiseta com a afirmação “eu quero massa/macarrão” é, no mínimo, sinal de que realmente isso faz parte da sua identidade – algo importante que você quer mostrar aos outros.

Este episódio, fechamento da primeira temporada, versa sobre a definição das duas principais atuações do protagonista: amor e trabalho. Eis os ambientes mobilizados:

Gráfico 10: Ambientes mobilizados no episódio *Final*



Fonte: Autor

¹⁵⁰ Aos 00:07:32 do episódio, cena 11 da decupagem.

O apartamento de Dev é o local onde ele toma duas decisões, das quais uma muda o rumo de sua vida: a primeira¹⁵¹, sem muita importância para o herói, é a escolha do que comer – situação analisada na categoria dos cronotopos; a segunda¹⁵² é a compra da passagem para a Itália. Os dispositivos tecnológicos, por sua vez, vistos aqui como ambientes, auxiliam na busca de informações para a tomada de decisão. A calçada¹⁵³ e o restaurante¹⁵⁴, por fim, são o espaço da reflexão, contemplação e apreciação do que já ocorreu.

Alguns locais públicos da cidade chamam a atenção, mas não há a nomeação deles – ainda que seja possível determiná-los. Trata-se do *Hudson River Park*¹⁵⁵ e do *Washington Square Garden*¹⁵⁶, ambos em Manhattan.

Figura 49: Espaço público determinado da cidade no episódio *Final*



Fonte: Netflix

Não poderia faltar a promoção de restaurantes, algo que ocorre com o *El Rey*:

Figura 50: Visualização externa do restaurante *El Rey* (00:08:49)



Fonte: Netflix

¹⁵¹ Aos 00:01:27 do episódio, cena 2 da decupagem.

¹⁵² Aos 00:26:09 do episódio, cena 15 da decupagem.

¹⁵³ Aos 00:19:25 (cena 11 da decupagem) e 00:20:27 (cena 12 da decupagem).

¹⁵⁴ Aos 00:08:33 (cena 6 da decupagem), 00:12:57 (cena 8 da decupagem) e 00:23:14 (cena 14).

¹⁵⁵ Aos 00:21:22 da projeção.

¹⁵⁶ Aos 00:24:50 da projeção.

Os espaços são canalizados, em suma, para Dev encontrar uma saída em relação às dúvidas que o afligem. A cena causadora de sua desarmonia interior e dos conflitos posteriores acontece numa cerimônia de casamento para o qual foi convidado. Os votos dos noivos, pela convicção do que estavam fazendo, deixam-no confuso, tirando-lhe o equilíbrio. A hesitação, que o impede de agir, é sintetizada pela leitura de um trecho do livro “A Redoma de Vidro” (1963), de Sylvia Plath.

Figura 51: Dev lê um trecho de “A Redoma de Vidro” (00:21:32)



Fonte: Netflix

Dev fica “suspenso” entre o presente e o futuro, angustiado por não saber como decidir. Isso é perceptível na imagem acima. As estantes e os livros o cercam de tal forma que ele não tem muito espaço. De um lado, está uma perspectiva definida da projeção de futuro, emanada por discursos centrípetos, os quais tornam homogêneas as escolhas: tempo de constituir família (continuar com Rachel, casar-se e ter filhos). Essa lógica linear atormenta o herói, porque, afinal, ela o estabiliza, firmando-o num espaço geográfico delimitado, com uma rotina igualmente demarcada. De outro lado, está uma perspectiva oposta: tempo de se aventurar. Na medida em que não se estabelece um compromisso, tudo pode ser feito, tudo é elegível dentro da ampla gama de possibilidades. Mesmo que haja um vazio, é preferível que não exista deliberação, porque, assim, nada é excluído efetivamente. E caso a escolha aconteça, que ela não tenha consequências prolongadas para o futuro, que seja o mínimo duradoura, evitando causar mudanças categóricas no estado de coisas presentes. Esta é a pretensão dessa última perspectiva: esquivar-se daquilo que fixa, que transforma a realidade em algo inalterável.

A passagem do tempo diegético condensa acontecimentos, principalmente antes da cena do casamento, evento que desencadeia todos os outros. A marcação temporal é

realizada novamente pelo vestuário, sendo o tempo cronológico indeterminado, não definido por datas ou anúncios extradiegéticos. Sabe-se, porém, que as cenas têm uma proximidade, porque as falas estão interconectadas com um intervalo curto, a exemplo do momento em que Dev diz ao pai o seguinte: “Boa sorte com isso! A gente se vê na pré-estreia”¹⁵⁷.

No que diz respeito ao tempo evocado pelos espaços, este episódio, num primeiro momento, é configurado pela dúvida, o que faz o herói recorrer à figura paterna em busca de respostas e aconselhamento. Em seguida, após as decepções profissional e amorosa, Dev busca o suporte de Arnold e Benjamin para conseguir digerir e assimilar tudo. Há um tempo da aprendizagem, na ocasião. É aqui que o protagonista se dá conta do próprio erro, pondera e percebe que não há mais volta. A cidade é construída, no contexto do episódio, por pessoas – vide Dev e Rachel – com desejos ambivalentes, e, apesar do amor recíproco, a dificuldade desse conflito interno, num mundo repleto de alternativas e cenários legítimos, acaba sendo um obstáculo para a realização do compromisso amoroso. Há também implícita a ideia de que outras gerações não experimentaram essa insegurança e intensidade. Em conversa com Dev, Ramesh diz que só conheceu duas mulheres antes de se casar. A temporada termina, então, com uma história a ser construída, e não com um final pronto e definitivo. A viagem para a Itália, por fim, uma tentativa de mudança, de *respirar novos ares*, revela uma necessidade de fuga:

A pressa deve ser mais intensa quando se está correndo de um momento (fracassado, por fracassar ou suspeito de fracasso) para outro (ainda não testado). [...] Na cultura “agorista”, querer que o tempo pare é sintoma de estupidez, preguiça ou inépcia. Também é crime passível de punição (BAUMAN, 2008, p. 51).

¹⁵⁷ Aos 00:10:24, cena 6 da decupagem.

3.2 DOS CRONOTOPOS MENORES

Diante da descrição, interpretação e, de certa forma, resumo de cada episódio da primeira temporada, alguns cronotopos, pela recorrência, foram identificados. A formação deles implica um sem-fim de cronotopos ainda menores, os quais interagem para formar um tempo-espaço específico. Nesse sentido, cabe explicar o que são essas *correias de sentido* e como elas funcionam no seriado. Para tal, além de cenas da primeira temporada, a segunda também é evocada, a fim de garantir que o cronotopo da cidade de *Master of None*, isto é, as relações construídas nesse espaço, estende-se igualmente para a sequência da narrativa. As categorias levantadas são, em ordem de tratamento, (i) cronotopo cotidiano e (ii) cronotopo do encontro. Este divide-se em outros dois tipos: encontro como aprendizagem e diferença e encontro amoroso, virtual e como consumo.

3.2.1 CRONOTOPO COTIDIANO

O cronotopo cotidiano, aqui também chamado de “tempo comum, diário e banal”, preenche significativa parte dos espaços da série e está em consonância com um projeto de gênero e com um tipo de narrativa, algo que coloca as regularidades desse filme em relação de similitude, respectivamente, com a perspectiva neorrealista e com o modelo moderno de filmes¹⁵⁸. Nesse contexto, retratar o mundo contemporâneo *em sua verdade* (temas sociais sem ações espetaculares, cenários naturais, recusa de efeitos visuais ou de montagem, atores não profissionais) é de suma importância, de maneira que a intriga importa menos que a descrição da sociedade. É possível perceber isso em vários momentos, *tanto na presença desse tempo-espaço quanto na falta dele*. Veja: as filmagens em locações *reais* e espaços públicos abertos, por exemplo, objetivam capturar, sob certa ótica turística¹⁵⁹, a dinâmica da cidade estadunidense. Para tal, muitas vezes, é utilizado o movimento concreto dos supostos figurantes, de pessoas que não estão ali encenando – seja intencionalmente, seja pela impossibilidade de ser diferente. Isso frequentemente gera encaradas e olhares curiosos em direção à câmera, como se observa nas figuras 52, 53 e 54.

¹⁵⁸ Apesar de o neorrealismo está inscrito num tempo de narrativa clássica, isso não impossibilita que várias de suas características estejam presentes na narrativa moderna.

¹⁵⁹ Ótica turística porque realmente a série oculta a Nova Iorque cujo espaço físico é sujo ou pouco apresentável para uma *selfie*. A pobreza, por exemplo, é totalmente ignorada nas duas temporadas.

Figura 52: Duas mulheres olham desconfiadas para a câmera¹⁶⁰



Fonte: Netflix

Figura 53: Homem sentado fita a câmera¹⁶¹



Fonte: Netflix

¹⁶⁰ Aos 00:20:06 do episódio *Plano B*.

¹⁶¹ Aos 00:13:37 do episódio *Pais*.

Figura 54 Mulher olha com curiosidade para a câmera¹⁶²



Fonte: Netflix

Quando a trama foge do tempo comum, diário e banal, fica também evidente que tipo de tempo-espaço compõe a cidade, os sujeitos e suas relações. Na segunda temporada, penúltimo episódio¹⁶³ (*Amarsi Un Po*), um cronotopo diferente invade a história. No início da cena, o espectador é levado a crer que tudo se passa normalmente, mas repentinamente algo estranho para os padrões de *Master of None* acontece. Eis a descrição: Dev está apaixonado por Francesca, que é casada. Eles estão se dando muito bem até que ela começa a agir de forma indiferente. Em cena anterior contígua, na volta a pé para casa, em um dia de nevasca na cidade, Dev recebe uma ligação dela, pedindo para conversar. Marcam de se encontrar na casa do herói. Lá, ocorre a seguinte cena, a cena em questão:

Francesca – Desculpe! Estou muito estranha. Me desculpe! Estou confusa, sabe? Vou embora logo e não consigo acreditar.

(Pausa dramática de 3s na fala)

Francesca – Vou sentir muito a sua falta!

Dev – Também vou sentir muito a sua!

Francesca – Não, Dev, vou realmente sentir muito a sua falta.

(Francesca aproxima-se devagar do herói enquanto fala)

Francesca – Estou triste porque não quero deixar você.

Dev – Não quero que vá embora!

(Dev e Francesca se fitam frente a frente. Ela sorri. Dev inclina-se para beijá-la. Ela se esquivava)

Francesca – O que está fazendo?

(Dev fica calado sem entender)

Francesca – Está tentando me beijar?

Dev – Achei que você quisesse. Eu...

Francesca – Por quê?

Dev – Achei que estivesse rolando algo entre a gente.

¹⁶² Aos 00:22:30 do episódio *Pais*.

¹⁶³ Aos 00:44:36.

Francesca – Você tem sentimentos por mim?

(Dev a encara sério e sem responder)

Francesca – Ai, meu Deus! Você gosta de mim.

(Francesca começa a rir)

Francesca – Oh, não! Não...

(Francesca gargalha. O peito de Dev estoura e seu coração, em meio a muito sangue, é visto. Francesca coloca a mão no peito de Dev e retira o coração a despeito dos gritos dele. Com o órgão do estadunidense-indiano à mão ela gargalha de maneira sádica. Em seguida, coloca o coração em um grande aparelho triturador. O sangue jorra no rosto do protagonista. Ele cai com o peito aberto e vazio. O sangue se espalha pelo chão. Francesca aponta para ele e continuar gargalhando. Dev acorda de um pesadelo)

Figura 55: Fotogramas com a reação de Francesca ao saber que Dev está gostando dela

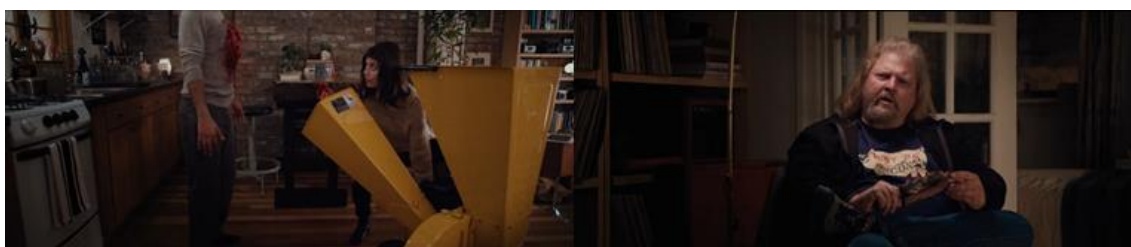


Fonte: Netflix

A risada de Francesca anuncia a emergência desse tempo-espaço destoante do cronotopo predominante da série, algo que vai ser escancarado mais à frente com os efeitos visuais (figura 57). Essa mudança drástica e repentina é logo notada pelo espectador porque a risada passa do ponto em dois sentidos: (i) no primeiro, é descontextualizada de quem ri. Francesca, pelo que se conhece dela na segunda temporada, não agiria dessa forma, não zombaria dos sentimentos de Dev; (ii) no segundo, torna-se demasiadamente alongada, rememorando o gênero de terror. Além disso, acompanha a risada uma trilha de suspense ao fundo, a qual ratifica a ideia inicial, bem como uma quantidade de cortes fora da recorrência até então praticada. A qualidade do corte também ganha importância. Trata-se do *cutting on action*, que, em outras palavras, é um corte direcionado à ação, ao movimento e suas consequências. A trama, nesse momento, exige uma noção de continuidade, por isso cada ato de Francesca implica uma resposta visual e física imediata de Dev, dando à cena um aspecto imprevisível e fora da ordem comum.

Outro aspecto que revela o tempo-espaço abrangente é o *nonsense* da cena. O exagero, em nenhum momento utilizado na série, surge como indício de algo pontual, distorcido e fora da realidade. Ele acaba sendo uma ferramenta que marca e dá ênfase à falta do cronotopo dominante. Destacam-se aqui dois momentos: (i) a aparição aleatória de um triturador; (ii) e o comentário de um suposto espectador – comendo uma costela, com uma vara de pescar ao lado – na sala de estar de Dev.

Figura 56: Dois quadros reveladores do *nonsense* da cena



Fonte: Netflix

A máquina aparece de supetão, acentuando o que já era esquisito para o *cosmos* de *Master of None*. Ela coloca o sádico da situação em um grau elevado, porque o som do triturador esfarelando o coração de Dev junta-se à risada cruel e malévola de Francesca. A presença *in loco* de um personagem fora da trama, sentado como se assistisse a um filme, enquanto come um pedaço de carne, dá à cena mais características de uma fuga da verossimilhança.

Figura 57: Conjunto de fotogramas em que os efeitos visuais são acionados na cena



Fonte: Netflix

Na sequência de fotogramas acima, é esperado que o espectador já tenha entendido a falta de harmonia da cena com o restante do seriado. Em nenhum outro momento, vísceras e órgãos são expostos, tampouco qualquer quantidade de sangue é mostrada. É evidente que a cor vermelha (nesse caso, um vermelho mais frio) ganha uma conotação muito próxima do sofrimento amoroso pelo qual Dev passa, logo, não é à toa que o pesadelo apele para o medo de ser rejeitado na forma de uma expressão física desnuda: entranhas, carcaça, matéria morta. A percepção da cor está atrelada a um padrão imagético-fotográfico-fílmico, uma série de repetições que geram uma expectativa e uma capacidade de antecipar o que será contado. Não apenas: segundo Bellantoni (2005), a

cor influencia – não por si só – as escolhas, opiniões e estado emocional, por isso é uma informação tão poderosa nas mãos de um cineasta. Bakhtin talvez atrelasse a influência da cor ao aspecto da referência e do sentido. De um lado, estaria o repetível em variadas formas (contiguidade, metonímia, metáfora, recorrência etc); de outro, o tom emotivo-volitivo único a depender das circunstâncias. Ora, se alguém tem um trauma associado à cor vermelha, por exemplo, é evidente que a coloração vai exercer um papel preponderante na avaliação do acontecimento pela pessoa, a ponto de o julgamento pular ou evitar o reconhecimento através da referência.

Na cena em destaque, o vermelho tinto representa potência e poder. Dev está numa posição de inferioridade. Ele é passivo ao que lhe acontece, e não pode fazer nada a respeito disso. É dominado por Francesca de tal modo que sequer consegue reagir à dor física que ela lhe inflige. A potência e o poder, nesse sentido, vêm dela. A ausência do coração pode representar justamente o vazio, a lacuna, o rombo deixados pela possível desilusão amorosa. A retirada dele, inclusive, rememora todo um gênero de terror (especificamente, o terror vampiresco), como é o caso de *A rainha dos condenados* (2002) na figura adiante.

Figura 58: Comparação entre cena de *Master of None* e cena de *A rainha dos condenados*



Fonte: Netflix

Esse tratamento da cena difere sobremaneira do restante da série, conforme já dito. Os planos-sequência¹⁶⁴ atestam a diferença. Frequentes em *Master of None*, eles sugerem uma ação não fragmentada, fazendo com que o acontecimento seja descrito, temporal e espacialmente, em apenas um *take*. A técnica explora o que Bazin chamou de “montagem proibida”, reformulação de 1958 de uma crítica publicada nos *Cahiers du Cinéma*, em 1953. O autor mostra a sua inclinação estética por outros procedimentos de realização

¹⁶⁴ O plano sequência, em suma, é uma gravação sem cortes ou transições. É tão valorizado porque exige um nível de dificuldade considerável. O erro, nesses casos, é cansativo e custoso, uma vez que exige total repetição. O resultado, porém, costuma premiar o trabalho, pois a impressão poética ganha relevo e dá contornos únicos. Esses contornos não são pré-definidos. Longe disso, eles envolvem-se com a trama e dão destaque de acordo com o aperfeiçoamento estético desejado pelo autor-criador, que, em se tratando de linguagem audiovisual, divide-se em várias funções e autores-pessoas.

que não aqueles amparados pela fragmentação das cenas, dando ênfase aos planos longos e à profundidade de campo, algo que intensifica o drama e permite à sensibilidade do espectador, devido à multiplicidade de sentidos, uma liberdade de interpretação maior. Na cena a ser comentada a seguir, que poderia estar na categoria “cronotopo amoroso”, isso ocorre.

Com 5min ao todo, no quinto episódio da segunda temporada (*O jantar*), Dev e Francesca retornam de *Uber* de uma festa-jantar. Nos primeiros 1min e 52s, tempo em que Francesca permanece no carro, eles conversam sobre a noite. Ela quem toma a iniciativa e se destaca, em duração, nos turnos de fala. De início, como não tem a língua inglesa como L1, a italiana pergunta a respeito duma curiosidade linguística (What’s the difference between “restroom”, “bathroom”, and “toilet”?¹⁶⁵). No restante do percurso, logo em seguida, revela a alegria pela incrível noite que acabara de ter. O êxtase da conversa a dois é notório, vide a sequência de olhares trocados (figura 59) e risadas efusivas (figura 60). Por um momento, o espectador se esquece de que existe um motorista acompanhando tudo. Ele se torna invisível nesse duplo cronotopo, o da viagem e o da paixão. No primeiro, transfigura-se no próprio carro, não tendo sequer a voz revelada. Cumpre ordens do usuário. No segundo, por sua vez, é escondido do quadro para dar protagonismo aos detalhes do enlace proibido. É provável que a presença implícita do outro entre os heróis da cena defina o desfecho do episódio. A paixão na viagem talvez fosse concretizada com uma tentativa, uma palavra ou a realização de um afago caso o motorista não estivesse lá. Ora, se se trata de algo proibido, o que menos se quer é uma testemunha. Por outro lado, não havendo o motorista, um dos dois precisaria dirigir, o que mudaria todo o contorno do ato: o tempo-espaco do carro perderia, com isso, o contato visual despreocupado e a escuta atenciosa, afinal, alguém estaria desempenhando a função principal de conduzir o automóvel.

¹⁶⁵ “Certo. Pergunta rápida. Qual a diferença entre ‘lavabo’, ‘banheiro’ e ‘toailete’?”.

Figura 59: Troca de olhares entre Dev e Francesca (00:28:45)



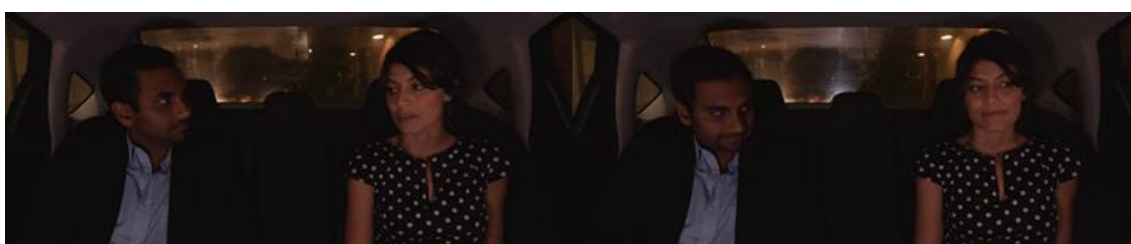
Fonte: Netflix

Na figura 59, observa-se uma vontade de pertencimento latente. Os arranjos perceptivos fornecem pistas: olhares desejosos, disposição dos personagens no banco e atmosfera do ambiente. Para fins de visualização mais aproximada, optou-se por evidenciar somente uma figura, mas, na cena, existem pelo menos quatro fotogramas parecidos em que os olhares participam de um jogo de sedução. No que diz respeito à disposição de Dev e Francesca, apesar de um espaço curto no banco de trás, sempre fica uma lacuna entre os dois – algo que pode ser lido como sinal de respeito, uma barreira que não se deve ultrapassar, ou, quem sabe, como a pouca distância que os separa, um ínfimo intervalo no meio do querer. Quanto à atmosfera, o vidro traseiro do carro está orvalhado, mostrando que o ambiente externo está úmido, seja por ocasião da chuva ou da baixa temperatura. No cinema, a chuva traz consigo várias interpretações, dentre elas o lugar propício para o amor apaixonado. O fenômeno atmosférico, quando representado no meio estético, transforma-se em símbolo, afastando-se um pouco da sua condição material e natural e aproximando-se da cultura (OLIVEIRA JÚNIOR, 1999). Nesse contexto, mesmo de forma sutil, a presença da chuva é mostrada em uma situação específica (isto é, quando Dev e Francesca estão próximos no carro, depois de passarem uma excelente noite juntos), e isso deve ser levado em consideração, porque sugere um tipo de evento cinematográfico, implicando determinadas expectativas e emoções do espectador.

Figura 60: Conjunto de risadas efusivas na cena

Fonte: Netflix

A figura 60 transparece a alegria da situação. Eles riem efusivamente nesse primeiro trecho da cena, tanto o é que a despedida (figura 61) parece imprimir nas expressões faciais dos personagens a dificuldade em ter de encerrar aquilo ali e daquela forma.

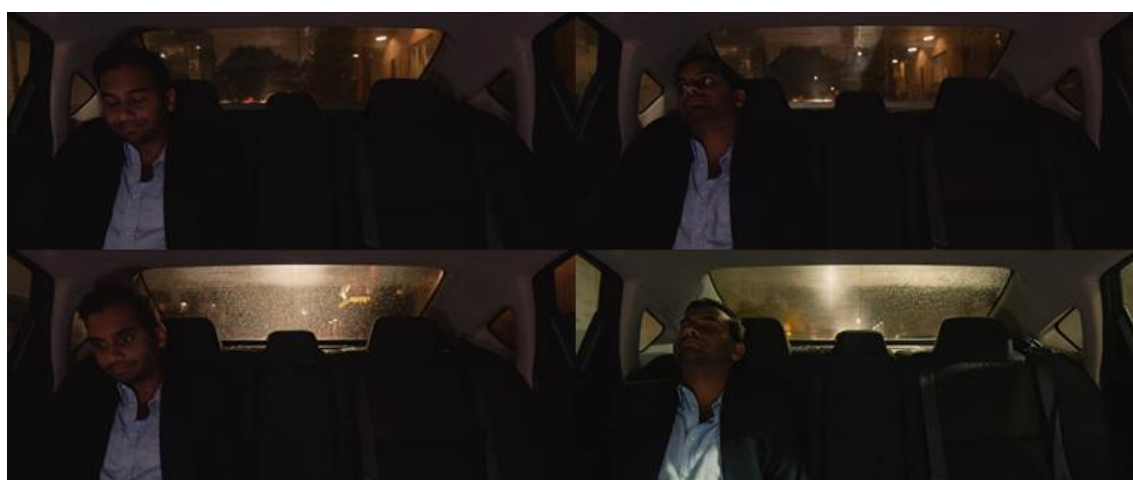
Figura 61: A iminência da despedida

Fonte: Netflix

Nos outros 3min e 8s da cena, após a saída de Francesca, Dev é levado até sua casa, conservando-se, nesse tempo, no mesmo lugar do carro e em silêncio. As suas reações faciais (olhos fechando-se acompanhados dum leve entortar de boca, principalmente) e suspiros afiguram-se como se estivesse triste e decepcionado pela situação em que se encontra e pela impossibilidade de falar isso a Francesca. O estado de ânimo do personagem principal, dessa maneira, muda repentinamente. Quando acompanhado, sorridente; quando sozinho, taciturno. O tempo parece passar mais devagar e o espaço do carro não ter mais o mesmo valor. A canção extradiegética “Say Hello, Wave Goodbye” (1981), de Soft Cell, cria um ambiente semelhante a um clipe melancólico. A letra, conforme o tensão amorosa de Dev e Francesca, acena para uma

tomada de decisão frente ao impasse¹⁶⁶. É como se ela preenchesse o que Dev pensa, lesse seu eu interior. Perdido nesse espaço-tempo, o sentimento é a palavra-chave¹⁶⁷. Tudo ali transparece um tempo próprio, singular, único, como se capturasse a densidade do fenômeno real e, por um momento, fosse esquecida a ilusão ficcional em favor de uma dimensão documental: o início da paixão. Veja: o plano-sequência é de extrema relevância nesse sentido. Deter algo tão comum e complexo quanto a paixão, produzir no espectador a lembrança do sofrimento, não é simples. Exige um trabalho no âmago, por isso a filmagem com apenas um *take* faz sentir e apreende com eficácia parte do drama.

Figura 62: Caras e bocas de Dev após a saída de Francesca do carro



Fonte: Netflix

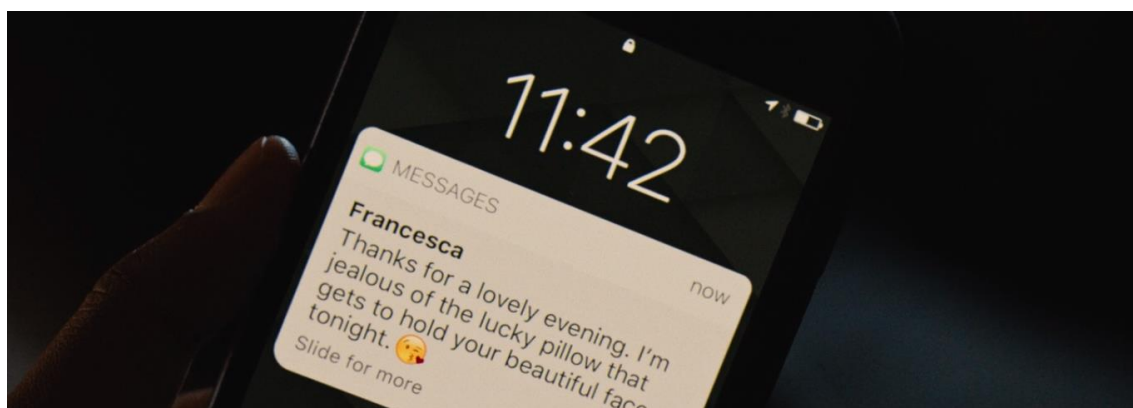
Embora nenhum som seja emitido por Dev – com exceção, no início, da orientação ao motorista e dos muitos murmúrios e lamentações em forma de suspiro –, depreende-se que, na sua mente, um turbilhão de sensações e discursos está em confronto. Talvez, ao se perguntar se a sensibilidade de Francesca pôde sentir o mesmo que ele naquela noite, e se não seria absurdo aventurar-se, obtenha como resposta, de si para si, imediatamente, uma vigorosa negativa – motivo de sua indisposição de humor. O plano fixo em horizontal proporciona a visualização dos bancos de trás do carro, assim como assimila o seu movimento, passando por ruas, luzes, veículos e pessoas.

¹⁶⁶ Com o refrão “take your hands off me, I don’t belong to you, you see”, influência ou cópia certa na música “Tempo perdido” (2001), de Legião Urbana, a canção resgata o enredo ao dizer que esse encontro, esse instante, será o último antes da separação dos personagens.

¹⁶⁷ “A palavra de um personagem nunca é plena, acabada: ela se busca nas palavras dos outros. Seja por oposição, seja por submissão, é no contato com as palavras dos outros que sua palavra faz sentido. O dialogismo penetra cada palavra do personagem; em cada gesto, em cada movimento facial do personagem, traduz-se uma discordância, uma falha profunda” (AMORIM, 2004, p. 127).

Aos 2min e 52s, exatamente um minuto depois de despedir-se de Dev, Francesca envia-lhe uma mensagem de texto (figura 63). Ainda no carro, o estadunidense-indiano a visualiza, tornando a ambivalência de seu sentimento e a confusão que se instala interiormente cada vez mais intensas. Percebe-se que o tempo cronológico, contado, mesmo sendo descrito aqui, não tem lugar de tanta relevância na cena. Lá, o acontecimento é de outra ordem, com índices que se interligam para formar alguns sentidos especiais e exclusivos daquela situação.

Figura 63: Dev visualiza a mensagem de texto (00:31:28)



Fonte: Netflix

O único corte¹⁶⁸ nesta cena de 5min acontece justamente no momento em que a câmera foca no celular. Trata-se de um corte em plano detalhe, com enquadramento fechado. A utilização da câmera subjetiva permite ao espectador experienciar o ato em primeira pessoa, como se fosse os olhos de Dev. A intenção é dar continuidade à narrativa sem perder a dramaticidade do cenário. Esses elementos técnicos conferem ao tempo-espaço de Dev uma exterioridade visível/sensível ao espectador. É possível, nessa perspectiva, estar na posição dele, simular o sentimento de sua dor, aprofundar-se na alma do personagem.

É importante colocar que intrínseco ao tempo de Dev está o tempo da contemporaneidade¹⁶⁹: tempo do carro, tempo do smartphone, tempo da cidade. De

¹⁶⁸ Essa ferramenta de construção no movimento da câmera e descrição da montagem direciona a atenção do espectador para a totalidade da imagem, propiciando uma atmosfera reflexiva e ganhos de real (ARAÚJO, 2016, p. 25). Evidentemente essa “autenticidade” da cena é relativa, afinal, os atores sabem que estão sendo filmados e suas ações refletem e refratam certos ordens da equipe que está oculta. O excesso de cortes e transições, nessa ótica, tira dos planos o caráter realístico.

¹⁶⁹ É perceptível que este tempo sinaliza a proeminência do capital, do dinheiro. Ora, não se obtém um celular ou um carro com facilidade. Mesmo que se locomova de *Uber* ou através de outro meio de transporte, o pecuniário está presente. A reflexão é importante para problematizar a relação indistinta entre esses mecanismos tecnológicos com o mundo atual, afinal, nem todos têm essa liberdade de acesso a bens e serviços “globais”.

acordo com Amorim (2014), analisando o cinema iraniano de Kiarostami, com esses cronotopos, uma visão de homem se afirma.

O carro é um lugar fechado, idêntico a si mesmo, que atravessa lugares abertos. Frequentemente, vemos em seus filmes, imensos espaços no campo recortados por uma pequena estrada e a visão minúscula de um carro ao longe. Com o carro, é possível mudar de lugar, sem mudar de lugar. Atravessar diferentes paisagens tendo sempre o mesmo ângulo de visão (AMORIM, 2014, p. 106).

À diferença do que ocorre nos cronotopos de viagem, em cujo automóvel está alguém que o dirige ou o pilota, nesta cena, o protagonista utiliza-se de um aplicativo do celular, com o qual chama um motorista licenciado pelo sistema para ser levado do local de origem ao local de destino. Nessa lógica, o itinerário costuma ser curto – sem duração suficiente para grandes transformações ou obstáculos –, e a independência do sujeito é relativizada – uma vez que o veículo não é dele –, ainda que o contato com o *outro* (mais limitado nessas circunstâncias) seja mediado pelo “estar de carro” (AMORIM, 2014, p. 106).

Com o celular, a relação carrega semelhanças. Chamam-no de “não lugar” por não estar localizado, de fato, no tangível. Enquanto dimensão virtual, por outro lado, não se distingue de “realidade”, e por isso mesmo altera o mundo e suas práticas. Francesca poderia falar pessoalmente o que falou pelo celular, mas preferiu fazê-lo sem estar em pessoa ao lado de Dev. Isso demonstra as implicações da quebra imediata do espaço-tempo pela tecnologia. É permitido, factível e, às vezes, justificável esconder-se por trás de uma mensagem de texto – seja por vergonha, pela formalidade ou seriedade do tema a ser expressado etc.

A despeito das velocidades do carro e do celular, as quais convergem, tanto no deslocamento físico quanto no deslocamento informático, Dev parece estar parado numa questão fundamental, empacado numa tomada de decisão e, claramente, reflexivo – num tempo que se distancia dos espaços que lhe são próximos. Seus olhos fixam o nada, olham e não veem, transparecem a natureza de seu espírito.

Toda esta cena baseia-se numa característica das narrativas modernas, algo que vai ao encontro do chamado “tempo diário”: a hipercontinuidade. Trata-se de não acelerar a narrativa, não otimizar determinadas tarefas, forçando o espectador a acompanhá-las integralmente e colocando-o numa posição de proximidade em relação ao personagem, como se soubesse como é a vida daquela pessoa. Isso provoca uma intensidade da ação, um sentimento de vivência efetiva. Nesse mesmo caminho, o tempo psicológico é explorado, dando à narrativa mais profundidade e densidade. Dev, apesar de não agir,

processa emoções. O espectador, por sua vez, sente esse tempo contemplativo com o personagem porque tenta interpretar e relacionar a um sentimento conhecido seu.

A contribuição do plano-sequência para a formação de um tempo cotidiano mistura-se com outro aspecto presente na narrativa moderna, os diálogos longos e verídicos. Em *Master of None*, o banal – aqui entendido na acepção primeira de dicionário – é muito utilizado nas conversas, conferindo à cidade um espaço para as coisas “sem importância”, mas que figuram no horizonte do ser humano concreto todos os dias, afinal, diferentemente da narrativa clássica, a vida está repleta de palavras que se dirigem à natureza boba, trivial e supostamente sem utilidade da existência. No segundo episódio da primeira temporada (*Pais*), por exemplo, ocorre o seguinte trecho¹⁷⁰ de diálogo:

Ramesh – Merda! Merda!

Dev – O que foi? Qual é o problema?

Ramesh – Acabei de notar que minha agenda não está sendo atualizada. “Visita do Dr. Ramusami”. Eu me esqueci de buscá-lo na estação de trem.

Dev – Que frieza! Seu amigo vem da Índia para visitá-lo. Deveria buscá-lo.

Ramesh – Eu tenho todos os meus compromissos na agenda. De manhã, tem um dim-dom. Eu planejo meu dia. Vejo o que tenho para fazer. Não teve nenhum dim-dom hoje.

Dev – É que você comprou outro iPad. Tem que transferir seus compromissos.

Ramesh – Por que os dim-dons não se transferem automaticamente?

Dev – “Dim-dom” não é uma palavra. Pare de dizer isso. Compromissos não se transferem sozinhos, você tem que transferi-los.

Ramesh – Liguei para você justamente para isso. Você nunca me retorna. Agora, o Dr. Ramusami deve estar vagando pela Estação Penn, comendo pretzels.

Na ocasião, a insatisfação do pai de Dev é algo legítimo da contemporaneidade: o desencontro entre a tecnologia e as gerações que tentam se adaptar a seu avanço. Trata-se de um diálogo que poderia acontecer em qualquer cidade relativamente desenvolvida do mundo, inclusive. É banal no sentido de não ter uma importância fundamental, de não lidar com um tema consagrado ou esteticamente recorrente. O uso do “dim-dom” (à semelhança do “zap-zap” em referência ao aplicativo *WhatsApp*), aliás, traz comicidade e revela uma faixa-etária e um tempo histórico. No caso, os filhos, mais afeitos à tecnologia, ajudam os pais nesse processo. A aparição e o uso de “iPad”, mais uma vez, conforme descrito na fundamentação teórica, apontam para uma cidade repleta de imagens e textos publicitários.

¹⁷⁰ Aos 00:01:41.

Figura 64: Ramesh reclama do iPad para Dev (00:02:16)



Fonte: Netflix

Outro diálogo¹⁷¹ que explora o banal ocorre no terceiro episódio da primeira temporada (*Programa Quente*). Nele, Dev termina de gravar uma cena do filme *The Sickening* e vai lanchar na companhia de Benjamin, um colega de trabalho que acabara de conhecer.

Benjamin – Quer dizer que este é seu primeiro filme...

Dev – É, foi uma história muito doida. Eu fiz o teste e me chamaram e depois disseram que escalaram outro cara, mas o outro cara desistiu, e depois me chamaram e eu consegui.

(silêncio de uns 2s)

Benjamin – É uma história muito chata. Eu não contaria ela para mais ninguém.

Dev – É, deu para sentir o drama enquanto eu contava.

Observe que o objeto de que trata a conversa é a própria linguagem. E a linguagem enquanto (falta de) força criativa, sem poder de entretenimento. Não há nenhum tema caro implícito, como talvez houvesse num romance dostoievskiano, por exemplo. Isso fornece à cidade de *Master of None*, na figura das pessoas que a representam, um tempo lento, por vezes entediante, mas verossimilhante aos diálogos do dia a dia, os quais também se debruçam sobre o fútil.

Rachel – Então, como é ser gigante?¹⁷²

Arnold – Até que é bom. Sempre consigo ver bem nos shows. Mas nos aviões é difícil. Como é ser minúscula?

Rachel – É tranquilo. Nos aviões é ótimo; nos shows é difícil.

¹⁷¹ Aos 00:02:02 do episódio.

¹⁷² Aos 00:09:53 do sétimo episódio da primeira temporada, *Eles e Elas*.

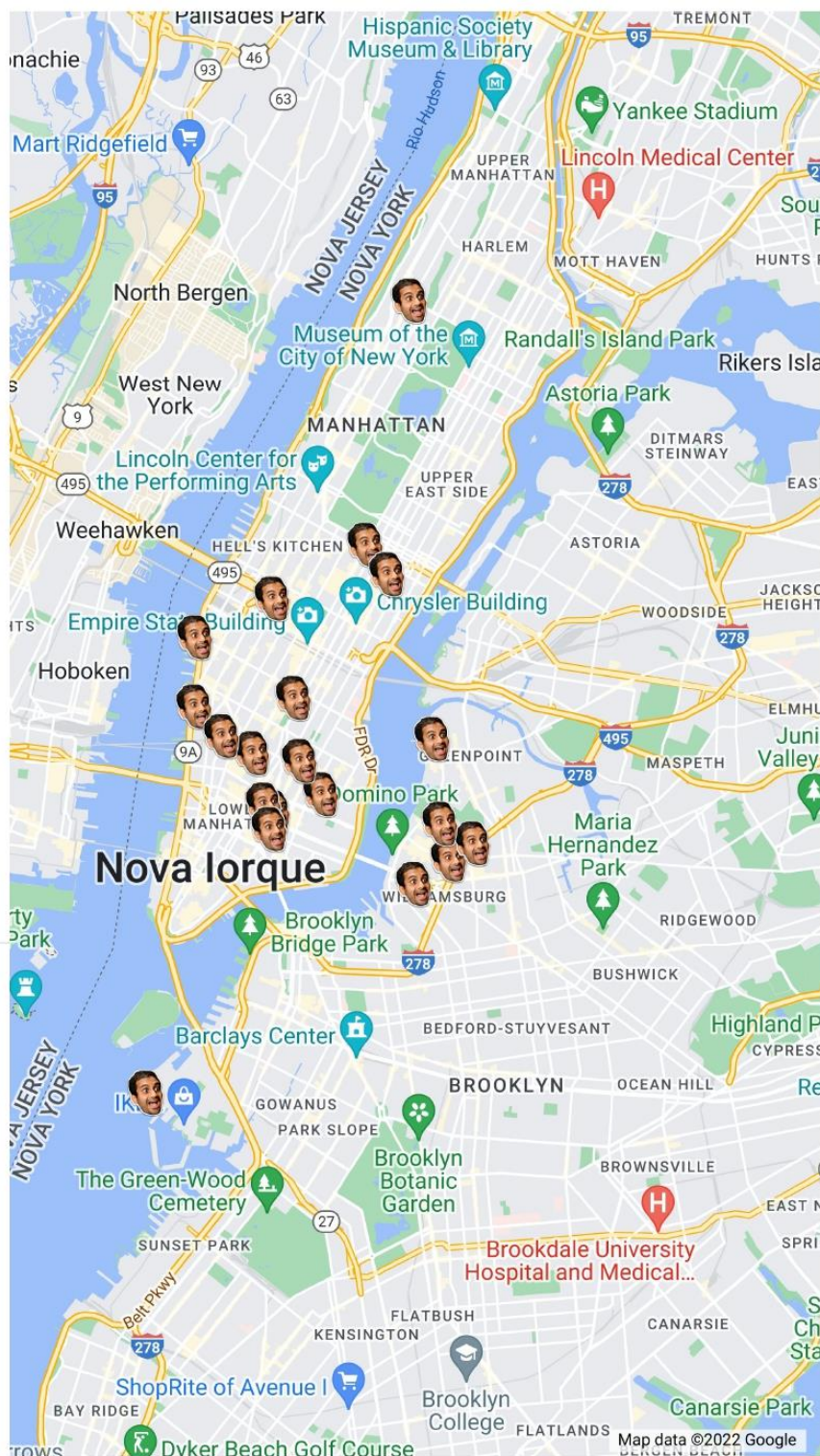
A percepção de um tempo comum ao espectador é igualmente sentida quando o tempo histórico é acionado. E isso é feito de várias formas. Na primeira temporada, por exemplo, ocorre por intermédio de:

- (i) **pessoas ou bandas famosas que compõem o cenário presencial ou linguístico da cidade fictícia:** Father John Misty (terceiro episódio, 00:05:37), Bone Thugs-n-Harmony (terceiro episódio, 00:19:21), Al Sharpton (quarto episódio, 00:09:38), Deepak Chopra (00:09:45), Steve Aoki (00:09:49), George Takei (00:09:50), Oprah (quarto episódio, 00:09:54), Beyoncé (00:09:55), David Schwimmer (quarto episódio, 00:10:51), Busta Rhymes (quarto episódio, 00:14:52), Colin Salmon (quinto episódio, 00:00:54), Danny Glover (sexto episódio, 00:06:57), Barack Obama (sexto episódio, 00:21:27), Matthew McConaughey (sétimo episódio, 00:07:40), Sarah Jessica Parker (sétimo episódio, 00:08:00), Jennifer Garner (sétimo episódio, 00:08:04);
- (ii) **referências contemporâneas musicais, literárias ou cinematográficas:** *Sherlock* (terceiro episódio, 00:15:52), *Cartman* (terceiro episódio, 00:20:07), *Modern Family* (quarto episódio, 00:20:03), *Infidelidade* (quinto episódio, 00:11:22), *8 mile* (sexto episódio, 00:00:22), *Shark Tank* (sexto episódio, 00:05:59), *Armações do amor* (sétimo episódio, 00:07:38), *Dois é bom, três é demais* (sétimo episódio, 00:07:57), *Minhas adoráveis ex-namoradas* (sétimo episódio, 00:08:03), *Irmãos gêmeos* (oitavo episódio, 00:01:08), *Dexter* (oitavo episódio, 00:07:16), *Blacklist* (oitavo episódio, 00:23:52), *Um robô em curto-circuito 2* (quarto episódio, 00:05:54), *Entrando numa fria* (nono episódio, 00:21:51), *A redoma de vidro* (décimo episódio, 00:09:37), *Harry Potter* (décimo episódio, 00:10:10);
- (iii) **lugares reais de Nova Iorque:**

A Nova Iorque de Master of None

Lugares identificáveis da primeira temporada:

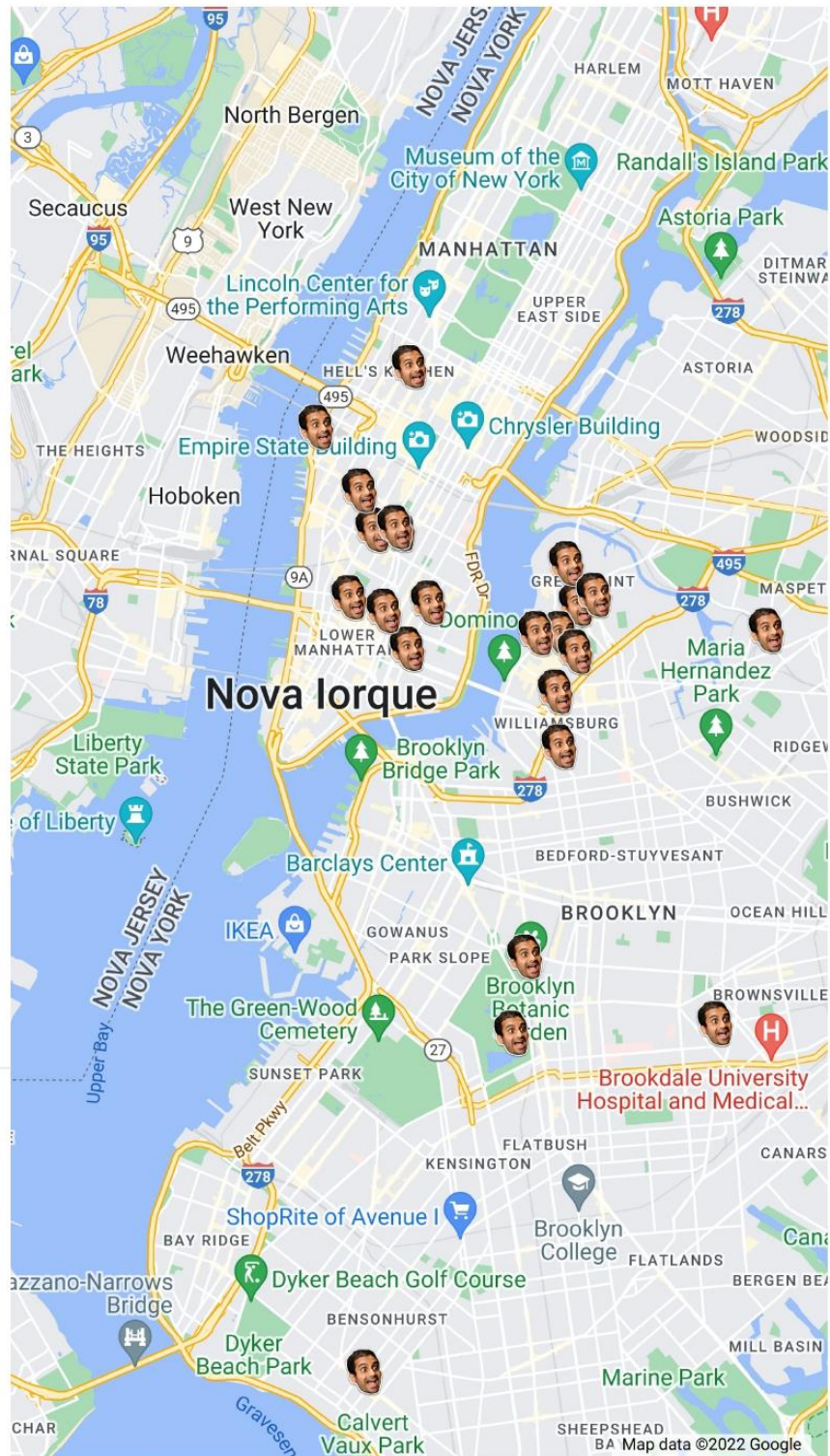
-  Bulb World Inc
-  Shun Lee Palace
-  Little Cupcake Bakeshop
-  Baby's All Right
-  Hotel Delmano
-  Achilles Heel
-  Marlow Bistro
-  Madison Square garden
-  Pulitzer Fountain
-  16 handles
-  Morgenstern's Ice Cream
-  Giorgio's of Gramercy
-  Ace Bar
-  St. John's Lutheran Church
-  Bamonte's
-  The Liberty Warehouse
-  Washington Square Park
-  Hudson River Park
-  The Jane Hotel
-  Barbershop



A Nova Iorque de Master of None 2

Lugares identificáveis da segunda temporada:

-  Russian Ortho Cathedral
-  Oleander
-  Slick Willie Bar
-  Smorgasburg Park
-  Bushwick Inlet Park
-  Thai Villa
-  Sauvage
-  The Four Horsemen
-  Westlight
-  Brooklyn Museum
-  Carbone Restaurant
-  Please Don't Tell
-  Il Buco
-  Fishs Eddy
-  Lucky's Famous Burgers
-  Cinépolis Luxury Cinemas
-  South Williamsburg
-  GoodFellas Diner
-  Agra Taj Mahal
-  Tertulia
-  J I A
-  Good Room
-  West 30th St Heliport



A descrição dos caminhos pelos quais os personagens passam, possibilitada intencionalmente ou não pela produção (figura 65), traça um mapa da Nova Iorque de *Master of None*, quase como um guia turístico.

Figura 65: Cena do oitavo episódio (*Melhor Idade*), em St. John's Evangelical Lutheran Church, igreja localizada em Manhattan



Fonte: Netflix

A cidade, que recebe o mesmo nome do estado – assim como São Paulo e Rio de Janeiro, com a diferença de a capital não ser ela, e sim Albany –, é dividida em cinco distritos (Bronx, Brooklyn, Manhattan, Queens e Staten Island), dos quais centenas de bairros derivam. Do levantamento, foram retiradas as passagens por Nashville, capital de Tennessee, e Modena, pequena cidade da Itália. Foi preciso ocultar também a ida a Storm King Art Center, localizada em New Windsor (a 100km de Nova Iorque). Isso porque a produção dos mapas, sem essas condições, não caberia no enquadramento da página.

Conforme se observa, na primeira temporada, os personagens – representados pela imagem do protagonista, Dev – circulam predominantemente por Manhattan, região de maior prestígio e custo de vida, e, em seguida, por Brooklyn. Na segunda temporada, por sua vez, a preferência se inverte: Brooklyn passa a ser o território mais visitado. A mobilidade¹⁷³, nesse sentido, é marca desse universo fictício e as referências fidedignas garantem a sensação de um tempo diário e realista. Acrescenta-se a esse sentimento de cotidianidade algo já levantado na fundamentação teórica: a publicidade de marcas conhecidas pelo grande público. A mesa do estabelecimento privado – neste trabalho chamado de “restaurante” (algo que engloba, numa acepção ampla, bares, cafés, lanchonetes etc) – é o principal local para a conversa face a face, funcionando como o

¹⁷³ A mobilidade acontece, porém, de forma implícita. São poucos os momentos em que o deslocamento em si aparece destacado/enfatizado pela produção.

ambiente responsável pelo diálogo descompromissado, revelador dos problemas habituais do cidadão global de *Master of None*: anseios, paixões, angústias, medos, gostos, enfim, a cidade aberta, mesmo que num espaço fechado, para o diálogo sem censura e privações.

Além disso, outro elemento preponderante para a formação de um tempo comum (e aqui “tempo comum” no sentido de afeito à contemporaneidade, aproximado dos acontecimentos concretos) é a menção a eventos verídicos do passado, como, em 2013, a acusação de racismo envolvendo a apresentadora Paula Deen e, em 2012, uma propaganda da empresa Popchips, na qual o ator Ashton Kutcher interpreta um indiano cheio de trejeitos estereotipados. Esses casos foram mencionados no episódio quatro da primeira temporada (*Indianos na TV*), aos 00:09:22 e 00:22:14, respectivamente. A abertura do episódio, a propósito, traz vários registros de audiovisuais reais em que a identidade étnica do indiano é retratada de maneira deturpada e preconceituosa, com a representação de gurus espirituais, sotaque forçado e cômico, participação de atores brancos pintados de marrom e atitudes exóticas – a exemplo de *Indiana Jones e o templo da perdição* (1984), *Um robô em curto-circuito 2* (1988), *Guru do amor* (2008), *Os Simpsons* (1989-presente), dentre outros.

Figura 66: Conjunto de fotogramas com representações do indiano na mídia



Fonte: Netflix

Essa característica, mais especificamente o embate identitário – algo tratado na dissertação que antecede esta produção –, faz parte e leva o espectador a conhecer outro fator primordial na construção do tempo-espaço predominante da série: o encontro. Ele pode ser categorizado, com mobilidade conceitual e numa perspectiva não estanque – motivo pelo qual, pela proximidade, escolheu-se a união de algumas categorias –, em

cinco tipos principais na cidade de *Master of None*: encontro¹⁷⁴ como aprendizagem, encontro como diferença, encontro amoroso, encontro como consumo e encontro virtual. Desses, dois grupos principais foram formados: *encontro com aprendizagem e diferença* e *encontro amoroso, virtual e como consumo*.

3.2.2 CRONOTOPO DO ENCONTRO NA CIDADE

O encontro é um motivo essencial na literatura, adquirindo diferentes matizes a depender da obra ficcional. Os graus e as dimensões do cronotopo vão desencadear um tipo de gênero e um tipo de abordagem do real, afinal, é “o cronotopo [que] determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade” (BAKHTIN, 2018, p. 217).

Conforme pôde se perceber no cronotopo cotidiano, ao encontro não pertence nenhum tipo de característica que fuja ao elemento realista da vida concreta. As imprevisibilidades, por exemplo, fazem parte de um cenário aceitável, do ponto de vista verossimilhante, das relações humanas.

O encontro amoroso, por sua vez, também seção deste trabalho, desvela não somente o perfil do herói da série, mas principalmente o sujeito da contemporaneidade, de modo que, ao delinear os problemas de Dev, delineia-se, por conseguinte, vínculos espaçotemporais de uma época. Esse cronotopo, como há de se observar, é fluido, com variações recorrentes de estabilidade e instabilidade. Junto a ele, agregam-se os cronotopos de encontro virtual e como consumo. As categorias estão envolvidas na relação amorosa, mas têm também certa independência, agindo em outras esferas da atuação na cidade.

O encontro como aprendizagem e como diferença, próxima seção a ser trabalhada, aponta para uma preocupação estética da direção: tornar o seriado responsável e responsivo ao mundo atual, problematizando – sem necessariamente ser panfletário, embora não escondendo o objetivo crítico – as dificuldades da vida na cidade para além da noção genérica de “ser humano” e a ambivalência da tecnologia e das redes sociais, por exemplo. A diferença aparece aí: uma cidade múltipla, com forças em constante movimento de embate na nacionalidade, na língua, nos costumes, nas faixas etárias, no gênero etc.

¹⁷⁴ Está implícita antes de todos os usos de “encontro”, quando se referindo à categoria de tempo-espaço, a palavra “cronotopo”.

➤ ENCONTRO COMO APRENDIZAGEM E ENCONTRO COMO DIFERENÇA

A aprendizagem de que se fala aqui acontece em duas vias: no mundo fictício, pelos personagens (principalmente Dev); no mundo concreto, pelo espectador. Situações-chave e diálogos descomprometidos, funcionando em todos os lugares, mas em especial na mesa do restaurante (posição privilegiada desse tipo de evento), fornecem o ingrediente necessário para a fissura, o choque, o embate, enfim, o movimento de alteridade: a mudança de pensamento e a construção de uma nova perspectiva. Eis a seguir um exemplo inicial.

Com ao todo 2min e 33s, a seguinte cena, do episódio *Plano B*, começa desta forma: Plano geral. Movimento em Travelling. Câmera vai da sala de estar ao quarto – de maneira lateral (esquerda para direita) –, onde gemidos diegéticos são produzidos. No caminho, mesmo com pouca iluminação, é possível ver o que antecedeu o plano a ser mostrado em seguida: roupas jogadas em cima de uma poltrona e vinho em um centro. O cenário também é passível de descrição. Ele aponta para uma certa erudição do proprietário do imóvel, na medida em que um cravo e discos de vinil podem ser vistos.

Figura 67: Sequência em que o preservativo fura (de 00:00:05 a 00:00:40)



Fonte: Netflix

Aos poucos, no centro da imagem, uma figura humana aparece. Dev e Rachel, até então desconhecidos do público, estão em um ato sexual quando o preservativo fura. O plano alterna, em seguida, de médio para detalhe, com cortes para a atenção à fala de cada

personagem. A seguir, de maneira intercalada, dispõem-se o diálogo e a sequência de fotogramas da cena.

Dev – Porra! Porra! Porra!

Rachel – O que aconteceu?

Dev – A camisinha furou.

Rachel – Você tem outra? Coloque. Rápido.

Dev – Tenho. Mas já estava lá dentro. Você toma pílula ou algo assim?

Rachel – Não, mas você não foi até o fim, certo? Está tudo bem.

Dev – É, mas... tem aqueles carinhas que saem antes do evento principal, sabe? Usamos alguma pílula para garantir?

Rachel – “Carinhas”? Quer dizer, a pré-ejaculação? Não, não dá para engravidar com isso.

Dev – Tenho um amigo, Donald... Ele e a namorada estavam transando, e foi igual. Ela engravidou. Agora têm um filho chamado Samson.

Rachel – Isso é rumor.

Figura 68: Dev e Rachel discutem o tema pré-ejaculação (de 00:00:41 a 00:01:25)



Fonte: Netflix

Dev – Não, eu conheço o cara. Ele é meu amigo.

Rachel – É isso que rumor quer dizer. Você pega um exemplo e o aplica a tudo.

Dev – Ah, então, é um rumor.

Rachel – É.

Dev – Confundi com lenda urbana. Que tal? Tive uma ideia. Vamos pesquisar no Google. Só para nos tranquilizarmos.

Rachel – Certo. Para nos tranquilizarmos.

Dev – É.

Rachel – Ótimo. Certo.

(Dev e Rachel pegam seus celulares)

Rachel – Certo, aqui. “Pré-ejaculação não contém esperma”.

Dev – Certo. Estou em outro site, que diz: “Sim, o fluido pré-ejaculatório em si não contém espermatozoides, porém, ao deixar o corpo, pode se misturar ao espermatozoides de uma ejaculação anterior que permaneceu na uretra”. Esses outros caras só estão esperando por uma carona.

Figura 69: Dev e Rachel pesquisam no *Google* (de 00:01:25 a 00:02:33)



Fonte: Netflix

Rachel – Mas quando ejaculou pela última vez?

Dev – Hum, hoje à noite, mais cedo.

Rachel – Espere, no bar?

Dev – Não! Na minha casa. Tipo aqui. Antes de sair. Nós, caras, fazemos isso para não nos excitarmos demais...

Rachel – Entendi, entendi, entendi...

Dev – em situações de...

Rachel – Entendi. Oh, droga! Os carinhos podem estar dentro de mim. Quero tomar a pílula.

Dev – Certo. Chamo um Uber ou algo assim?

Rachel – Sim.

(Dev solicita um carro pelo aplicativo, enquanto Rachel veste a roupa)

Dev – Hum, há um UberX a três minutos daqui e um UberBlack a 15 minutos. Chamo o UberX?

Rachel – Sim.

Dev – Certo, não queria que pensasse que estava sendo pão-duro com os Ubers.

Rachel – Tudo bem.

Dev – Certo, Kingston chega em três minutos.

O encontro é um dos motivos cronotópicos mais comuns da literatura. Cada encontro tem suas peculiaridades manifestadas em tons valorativo-emocionais próprios, a depender do gênero e das especificidades do objeto estético. Aqui, o encontro íntimo é desejado por ambos os personagens e é o ponto de partida da narrativa, exercendo uma função composicional (BAKHTIN, 2018, p. 29).

Nesta sequência, começa-se a delinear o perfil de Dev e Rachel. Ele, na ocasião, pode ser interpretado como um cara consciente, afinal, diante da possibilidade de uma futura gravidez não planejada com alguém que sequer conhece profundamente, prefere interromper o tempo do prazer carnal, do relaxamento e da troca dos corpos para dar lugar ao sério, à preocupação com as consequências de uma suposta negligência. Ela vai pelo mesmo caminho, porque, na iminência do imprevisível, torna-se também receosa e preocupada em resolver a situação. O próprio uso do preservativo, por mais óbvio que seja, já indica um cuidado com as doenças sexualmente transmissíveis e, claro, com a procriação. Isso marca um tempo histórico.

O sexo, por muito tempo, foi concebido pela lógica da dominação, ficando a prática no controle das instituições religiosas e governamentais a partir do entendimento de que a espécie humana deveria fazer sexo apenas para fins reprodutivos (BLANC, 2010). A ideia ainda é defendida atualmente por fundamentalistas religiosos e extremistas, os quais veem a associação com o prazer como uma imoralidade. De qualquer forma, nesta cena, o prazer entra numa ambivalência, porque inicialmente ele se apresenta livre e despojado de amarras e, logo em seguida, é submetido ao crivo da responsabilidade.

Engravidar, nesse contexto, é um perigo, algo a ser evitado. Trata-se de duas pessoas que resolveram se divertir, tomando as devidas cautelas, a fim de que aquele tempo específico não se transformasse em algo mais. Na ameaça do equilíbrio pretendido, as fisionomias mudam. Onde havia encontro, há agora separação. A pouca iluminação da sala de estar, dando ao ambiente um tom agradável, misturava-se – nos corpos de Dev e Rachel – a uma luz exterior, talvez advinda de um poste público. Os sons diegéticos de gemido e cama em movimento sustentam a relação prazerosa que acontecia. Tudo isso, contudo, é interrompido pela voz abrupta, pela voz que quebra o som do bem-estar, sendo, naquele instante, inoportuna e inconveniente. Mas entre um mal-estar repentino e um mal-estar duradouro, eles escolhem o que traz menos consequências a longo prazo. A voz, vale destacar, é acompanhada da mudança de enquadramento da câmera. O plano detalhe, na ocasião, acentua a preocupação dos personagens.

A pausa no sexo, de início, poderia ser retomada, desde que satisfeita a condição de confirmar se o fluido pré-ejaculatório continha esperma ou não. Essa confirmação acontece por intermédio de dois aparelhos celulares, que aparecem em cena rapidamente – como se estivessem ao lado deles ou no próprio colchão. A luz azul marcada no rosto dos personagens dá fim quase definitivo ao espaço-tempo do encontro íntimo, ruptura

para o não-lugar (AUGÉ, 1994). O encontro passa a ser primordialmente com a inteligência coletiva (LÉVY, 2007), isto é, com as redes abertas da internet – pessoas construindo conhecimento em conjunto, cada um auxiliando a partir daquilo que supostamente sabe.

Quando Dev diz “vamos procurar no Google¹⁷⁵ só para nos tranquilizarmos”, primeiro, significa, claro, que eles não estão tranquilos e, segundo, que aquele espaço tem a resposta com o poder de aliviar o estado de espírito deles, diminuindo a ansiedade. O mecanismo acaba funcionando como um ponto final no assunto, uma pausa na inquietação. Os personagens utilizam uma atitude de navegação chamada por Lévy (2010) de “caçada”, quando se procura uma informação precisa sobre algo o mais rapidamente possível¹⁷⁶. Eles levaram em torno de 10 segundos para localizar as respostas nos endereços eletrônicos – coisa que demoraria um longo tempo e talvez um conjunto de lugares se, por exemplo, eles precisassem consultar uma enciclopédia.

Ao fazerem a busca em seus respectivos aparelhos celulares, chegam a conclusões diferentes, de forma que a plataforma pode levar ao erro – coisa que não aconteceu, porque a informação a que Dev teve acesso era mais completa e, de certa maneira, preenchia as lacunas daquela encontrada por Rachel. Se, no entanto, eles só tivessem acesso à pesquisa de Rachel (ou tivessem satisfeitos com a primeira resposta), é provável que não comprassem a pílula do dia seguinte e, quem sabe, propiciassem, sem consciência disso, uma gravidez indesejada. Essa questão é de fundamental importância porque explica o funcionamento dos algoritmos, palavra da vez na contemporaneidade.

Está comprovado que uma maior quantidade de informações não leva necessariamente à tomada de decisões mais acertadas. A *intuição*, por exemplo, transcende as informações disponíveis e segue sua própria lógica. Hoje, por causa da onda crescente e até massificante de informações, está se encolhendo cada vez mais a capacidade superior de juízo (HAN, 2017b, p. 16-17).

Esta cena, portanto, tatua no espaço o tempo da aprendizagem mediado pela tecnologia, afinal, os personagens e o espectador saem dela entendendo sobre “líquido pré-ejaculatório” e “rumor”. No mesmo caminho, há o encontro amoroso – já anunciando a seção mais à frente –, composto pelo tempo de responsabilidade, uma vez que ambos

¹⁷⁵ “Eles escolheram o nome – um trocadilho com *googol*, a palavra para o número dez elevado à potência cem – para ressaltar o seu objetivo de organizar ‘um total aparentemente infinito de informações da web’ (CARR, 2011, p. 166).

¹⁷⁶ Essa atitude é oposta à “pilhagem”: “vagamente interessado por um assunto, mas prontos a nos desviar a qualquer instante de acordo com o clima do momento, não sabendo exatamente o que procuramos, mas acabando sempre por encontrar alguma coisa, derivamos de site em site, de link em link, recolhendo aqui e ali coisas de nosso interesse” (LÉVY, 2010, p. 87-88).

os personagens manifestam preocupação com um possível deslize durante o sexo, algo capaz de provocar consequências indesejáveis.

O buscador on-line figura como um elemento essencial na vida contemporânea. Sem o auxílio dele na seleção de artigos, livros e afins, assim como na resolução de dúvidas, este trabalho sequer existiria. Por outro lado, esse tempo da aprendizagem torna-se ambivalente, no mundo diegético, quando a tecnologia pode, em vez de provocar o esclarecimento, causar o erro. Isso talvez aconteça, nesse sentido, pela diferença entre “informação” e “conhecimento”. O mundo virtual é repleto do primeiro, sendo constantemente suprido e atualizado pelos próprios usuários, participantes ativos da chamada *inteligência coletiva*. Eles compartilham entre si o saber que supostamente julgam conhecer, abastecendo a internet de várias visões complementares ou, por vezes, opostas. As *fakes news*, por exemplo, são uma faceta do mau uso da ferramenta. Na verdade, é possível até dizer que não se trata de um mau uso, mas sim de um uso possível e não evitado por quem gere e administra essas redes. Isso porque a desinformação, segundo estudo¹⁷⁷ com recorte de posts do Twitter de 2006 a 2017, é compartilhada até sete vezes mais que uma notícia verídica, expandindo-se seis vezes mais rapidamente também. Ora, se esse cenário não é desconhecido pelos desenvolvedores, não é absurdo concluir que há conivência e estímulo para que ocorra.

É evidente que não se trata apenas da mídia digital em si, conforme aponta estudo¹⁷⁸ que leva em consideração a idade do usuário na predileção por notícias falsas. Ainda assim, a influência da programação dos algoritmos é determinante para o modo de navegação, manifestando os interesses da empresa e, por conseguinte, a atitude comportamental ideal para a sua conservação. O que está por trás da inovação sem precedentes do Google, para usar o exemplo da cena, é um mecanismo que, de certa maneira, molda a relação do usuário com o conteúdo, na medida em que “promove o sobrevoo veloz e superficial sobre a informação e desencoraja qualquer envolvimento profundo e prolongado com um único argumento, ideia ou narrativa” (CARR, 2011, p. 168). Isso é algo assumido, a propósito, pela própria design da empresa, Irene Au: “Nosso objetivo é fazer com que os usuários entrem e saiam rapidamente. Todas as nossas decisões são baseadas nessa estratégia”¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Disponível em: <https://www.science.org/doi/full/10.1126/science.aap9559>.

¹⁷⁸ Disponível em: <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.aau4586>.

¹⁷⁹ Disponível em: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2009-03-18/googles-irene-au-on-design-challenges>.

A velocidade de consumo, nesse sentido, pode explicar a dinâmica interacional da contemporaneidade, porque a influência das mídias digitais extrapola em muito o momento frente à tela. Passar de link em link tão rápido quanto puder, clicando em páginas e produzindo anúncios, é uma forma problemática de captar a atenção do, agora, consumidor. Sem falar na quantidade de dados disponibilizados voluntariamente (ou nem sempre) para essas empresas.

A diferença representada em *Master of None*, por sua vez, é sobretudo de ordem identitária, estando ligada, como tal, a relações de poder na cultura, por isso a cidade é palco de tensões implícitas e explícitas. A delimitação do *eu* e do *outro*, “princípio arquitetônico supremo do mundo real do ato” (BAKHTIN, 2010, p. 142), marca a diferença, definindo espaços e tempos específicos para cada um. No primeiro episódio (*Plano B*) da primeira temporada, por exemplo, a filha de uma amiga de Dev, a quem ele pajeava, entra numa sorveteria e se dá conta da presença da diferença na cidade instantaneamente:

Figura 70: Dev entra com os filhos de Amanda na sorveteria (de 00:16:41 a 00:16:50¹⁸⁰)



Fonte: Netflix

A criança não apenas percebe a diferença como age com curiosidade, como se estivesse vendo algo fora do normal da paisagem citadina. Ela, além de expressar esse estranhamento no espaço, aponta com o dedo para essas pessoas, produzindo desconforto em Dev e chamando a atenção daqueles que foram identificados por suas identidades. Eis abaixo um das imagens ampliadas e o curto diálogo na íntegra.

¹⁸⁰ Cena 14 da decupagem.

Figura 71: Lila aponta para um homem no balcão (00:16:45)



Fonte: Netflix

Lila – Moça negra. Homem chinês.

Dev – Ei, não diga as etnias das pessoas. Desculpe!

Lila revela, mesmo com a pouca idade, uma cidade cuja conjuntura é de confronto identitário. Ela já assimilou imperceptivelmente o ponto de vista dominante, no qual o homem e a mulher brancos são tidos como o padrão imagético a compor, sem uma posição de distanciamento, o cenário da cidade. À porta, quando ela entrou, havia pelo menos três pessoas brancas, mas acabaram passando despercebidas – como se não tivessem raça ou etnia, como se fossem o neutro, o comum. Dev, nessa circunstância, sente-se incomodado (a ponto de se desculpar pela criança) porque, afinal, sabe o que é ser identificado/diminuído pelas suas origens na cidade em questão.

De acordo com Woodward (2000), a diferença se mantém pela exclusão e difunde-se pelas marcas simbólicas, as quais, por exemplo, podem ser materiais (uma roupa, um estilo de cabelo, um carro etc). É interessante perceber que, ao assumir determinada identidade, se está, mesmo que imperceptivelmente (como foi o caso de Lila), entrando em conflito com outras. A autora afirma – assim como o faz Hall (2006) – que, na caracterização da identidade nacional, frequentemente são apagadas outras identidades, para que seja possível construir uma imagem de unidade. No entanto, esse “apagar” não é ingênuo; ele apropria-se de identidades hegemônicas em prejuízo das não-hegemônicas. Com constância, aliás, as identidades nacionais encarregam-se de ocultar diferenças de classe, raça e gênero: “A identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças [...] são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares” (WOODWARD, 2000, p. 9).

Outra cena¹⁸¹, de exatos 2min de exibição, mas cabendo recortar os vinte primeiros segundos, também apresenta o encontro como diferença. Em plano aberto normal, perfil e fixo, um grupo de idosas asiáticas dançam uma versão¹⁸² de “Kangding Qingge” ou “The Love Song of Kanding”, canção folclórica de Kangding (província de Sichuan, no sudoeste da China) – uma das mais tradicionais e populares da esfera cultural do leste asiático.

A canção, em meio à exaltação das características naturais da cidade de Kangding, ilustra a história de amor entre o irmão mais velho da família Zhang e a irmã mais velha da família Li, romance que, em virtude da diferença de status social, não é aceito pelos pais dos amantes. Isso entra em consonância, coincidentemente ou não, com o episódio ao qual pertence a cena por haver também um conflito familiar, com a diferença de ser um conflito de outra ordem e em um tempo histórico distinto.

Figura 72: Grupo de mulheres asiáticas dançando (de 00:12:57 a 00:13:11)



Fonte: Netflix

A cena em destaque acontece numa locação determinada: o Parque Sara D. Roosevelt, entre Chrystie Street e Forsyth Street, Chinatown. Enquanto as idosas se exercitam, Dev e Brian dão uma leve corridinha, passando por elas rapidamente. Essa

¹⁸¹ Cena 8 da decupagem, episódio dois (*Pais*) da primeira temporada.

¹⁸² A identificação da canção só foi possível sob consulta de um conhecedor da língua mandarim. Os aplicativos de reconhecimento, como *Shazam*, *SoundHound*, *Musixmatch* e outros, não obtiveram sucesso na busca.

preocupação deles revela, de um lado, o pouco espaço físico existente para atravessar – sem esbarrar em alguém –, tendo em vista que elas ocuparam significativa parte da calçada; de outro, a consciência de que àquele evento associa-se uma atmosfera própria, quase como uma aura, sendo necessário, portanto, “apressar o passo” para não o atrapalhar, um sinal indiretamente de reverência. Os movimentos revelam corpos com raízes em outros espaços, numa clara demonstração de que a cidade em *Master of None* é híbrida étnica e culturalmente.

O tempo dessa dança, a qual parece ser também uma forma de exercício e relaxamento, contrasta com o ritmo do tráfego logo atrás – propiciado pela profundidade de campo. Nos últimos fotogramas da figura, um alerta de mensagem toca e Brian pega instantaneamente o celular. Há novamente, nessa ocasião, outro contraste: (i) o tempo consumista e global do celular; (ii) e o tempo tradicional e local da dança. No primeiro caso, é um tempo consumista porque relaciona-se com o imediatismo da mídia digital, um paradigma que impõe um comportamento condicionado e, acima de tudo, singularizado, de modo a individualizar¹⁸³ o usuário, tornando-o interessante e passível de atenção¹⁸⁴. É global, ademais, pois está na esteira de um *modus operandi* generalizado e amplo, que atravessa espaços geográficos e tempos culturais. No segundo caso, em contrapartida, é um tempo tradicional porque evoca uma continuidade e permanência de visão de mundo ou de valores de um determinado grupo. Está enraizado a uma noção de comunidade¹⁸⁵, a um costume que traz à baila, por isso “o local”, um espaço geográfico e cultural específico. A sintonia entre todas as presentes as coloca em uma mesma vivência temporal do espaço, um processo narrativo que não permite aceleração.

Nesse sentido, dois tempos aparentemente opostos convivem nessa cena: a ligeireza do ir e vir contemporâneo e a dança quase ritualística, que remorara um tempo passado e rejeita, como uma força centrífuga (BAKHTIN, 1998), a aceleração. Essa dança tem seu próprio tempo e cadência (HAN, 2017b, p. 72), dando ao espaço uma riqueza narrativa, porque repleta de semântica.

¹⁸³ “O regime neoliberal individualiza os homens” (HAN, 2020, posição 150 de 1195, tradução nossa); “a comunicação digital está se convertendo hoje, cada vez mais, em uma comunicação sem comunidade. O regime neoliberal impõe a comunicação sem comunidade, isolando cada pessoa e convertendo-a em produtora de si mesma” (HAN, 2020, posição 156 de 1195, tradução nossa).

¹⁸⁴ “Os rituais objetivam o mundo. Proporcionam uma referência ao mundo. Ao contrário, a pressão para ser autêntico faz com que tudo seja subjetivo” (HAN, 2020, posição 277 de 1195, tradução nossa).

¹⁸⁵ “Quem se entrega aos rituais tem que se esquecer de si mesmo. Os rituais geram uma distância de si mesmo, fazendo com que se transcenda” (HAN, 2020, posição 82 de 1195, tradução nossa).

Há um embate entre esses dois tempos. Disputa-se o espaço. A canção e a dança, em um bairro já de adesão comunitária e étnica, porquanto povoado predominantemente por chineses, aparecem como resistência. Apegar-se a esse hábito significa trazer a China para Nova Iorque, resgatar o país de origem pela música e, de certa maneira, unir-se simbólica e fisicamente (vide a quantidade de mulheres envolvidas, como também a sincronia dos movimentos) a um tempo-espaço especial, voltado inevitavelmente para trás. Dev e Brian, porém, não parecem comungar desse sentimento de pertencimento. Eles, embora filhos de pais orientais, foram incorporados desde a mais tenra idade ao modo de vida urbano da cidade estadunidense. O celular, nesse contexto, rivaliza com a harmonia musical e o compasso uniforme da dança. É um dispositivo de ruptura com a cultura local e de abertura para certos fenômenos de padronização ou de hibridismo cultural. Sem falar de sua atemporalidade (HAN, 2018, p. 57), tendo em vista que a comunicação da mídia digital não termina, não tem um fim definido. Tudo está configurado no presente.

Em ambos os tempos, contudo, há de se reconhecer uma semelhança: o encurtamento espacial. Com a dança, provoca-se justamente a aproximação de uma unidade identitária nacional, fazendo a distância parecer vizinha. Com o celular, por sua vez, é possível ocupar e conhecer previamente vários ambientes ao mesmo tempo – sem a necessidade de deslocamento –, a exemplo da mensagem recebida por Brian, na qual o seu amigo Mason informa que o restaurante *Happy Ending* está “bombando”.

Para Han (2020), possivelmente, a dança desta cena representa o lúdico, o jogo, o ritual em desaparecimento na contemporaneidade. Isso porque os ritos são ações simbólicas, transmitem valores que mantêm uma comunidade coesa, afinal, estão ligados à permanência. Em polo diametralmente oposto, a mídia digital produz uma erosão da comunidade, na medida em que os dados e as informações diminuem a experiência de duração. As idosas, nesse sentido, transformam o “estar no mundo” em um “estar em casa” (HAN, 2020, posição 25 de 1195), pois apropriam-se do lugar, instalando nele um ar confiável, estável e ordenado. Há com aquelas mulheres um sentimento de repetição, algo que exige o demorar-se. Os rituais, diferentemente da lógica consumista – em que as alternâncias configuram a realidade –, assim o são. A mídia digital (na forma do smartphone), entretanto, espelha um fluxo inconsistente, desintegrando-se na sucessão de presentes ininterruptos.

Hoje, a percepção simbólica desaparece cada vez mais em favor da *percepção serial*, que não é capaz de experimentar a duração. A percepção serial como

captação sucessiva do novo não se demora nele. Apressa-se de uma informação até a seguinte, de uma vivência até a seguinte, de uma sensação até a seguinte, sem jamais finalizar nada (HAN, 2020, posição 87 de 1195).

A única repetição da mídia digital é a repetição do novo. A cada instante, estímulos são acionados para substituir os anteriores, que desaparecem repentinamente como surgem. A constante atualização desses dispositivos eletrônicos e seus derivados dá conta da necessidade de pouca duração, provocando um ciclo de consumo fugaz. Acontece que as repetições proporcionam estabilidade à vida, algo visível nesta cena: as idosas asiáticas experimentam, de acordo com Han (2020), uma relação de *ressonância horizontal*. Em outras palavras, com o ritual, em vez de criarem uma frequência própria com os deuses, o cosmos, ou a eternidade – exemplos de *ressonância vertical* –, elas aproximam-se em harmonia da comunidade social. Essa frequência, porém, não apaga as diferenças. Quem faz isso é a comunicação digital, que “consiste de câmaras de eco, nas quais se ouve falar antes de tudo de si mesmo. Curtidas, amigos e seguidores não constituem nenhum campo de ressonância. Não fazem mais do que amplificar o eco do eu” (HAN, 2020, posição 138 de 1195, tradução nossa).

A segunda temporada do seriado também está repleta de encontros cuja diferença é o elemento principal. O terceiro episódio, por exemplo, foca na religião, resgatando uma Nova Iorque diferente daquela comumente representada nos audiovisuais. A infância de Dev ficou marcada pela diferença quando ele provou pela primeira vez bacon, algo proibido pela cultura da qual fazia parte, afinal, para os mulçumanos, a carne de porco é considerada impura, maligna e ilegal. Ele estava na casa de um amigo e aquele prato, ovos, bacon e pão, tradicional no café da manhã estadunidense, apresentou-se como um encontro que batia de frente com o sistema de regras estabelecido pela sua criação. Eis abaixo o diálogo e os fotogramas da cena:

Dev – Wow, isso é bom! O que é?

Mãe de seu amigo – É bacon. Nunca tinha comido antes?

Dev – Não.

(telefone toca)

Mãe de seu amigo – Alô! Sim, ele está aqui. Dev, sua mãe ao telefone.

Dev – Oi, mãe!

Mãe de Dev – Você estava vindo para casa. O que faz aí?

Dev – Estou comendo bacon.

Mãe de Dev – Dev, bacon é porco! Somos mulçumanos! Não podemos comer carne de porco!

Dev – Não posso comer? Mas é tão bom!

Mãe de Dev – É a nossa religião. Ande logo e venha para casa.

Dev – Está bem.

(Dev olha compenetrado para o prato)

Figura 73: Dev toma café da manhã na casa de um amigo (de 00:01:03 a 00:01:40)



Nesta cena, o encontro como diferença é marcado por duas situações bem delimitadas: a liberdade de provar coisas novas, manifestada pelo prazer com que o personagem come, e a privação de fazer o que se quer, imposta pela palavra de autoridade da mãe e baseada no princípio islâmico *shar'i*. Inicialmente, a mãe de seu amigo fica surpresa por Dev nunca ter provado bacon, algo, para ela, tão habitual. Isso já os coloca num contraste de vivência. A diferença põe o estadunidense-indiano num dilema: entregar-se aos prazeres mundanos ou respeitar e seguir à risca os dogmas religiosos? A tomada de decisão, com a câmera na perspectiva subjetiva – a simular a visão do personagem –, faz o espectador encarar o quão insinuante estava a comida para Dev, de forma que a escolha, sobretudo para uma criança, não pareceu tão difícil.

Figura 74: Dev encara a refeição matinal (00:01:46)



Fonte: Netflix

Alguns elementos da imagem revelam uma aproximação com o sagrado – mais propriamente com a oração islâmica, o *salat*: (i) as mãos espalmadas em posição paralela, colateralmente, tendo o prato ao centro (não à toa, podendo ser um substituto profano do alcorão), talvez seja a característica que mais chame a atenção nessa relação. Conforme há de se observar a seguir (figura 35), essa gestualidade assemelha-se a determinadas genuflexões feitas no decorrer do dia, englobando todos os cinco atos (*Fajr*, *Dhuhr*, *Asr*, *Maghrib* e *Ishas*); (ii) a visão direcionada para baixo, com um sutil *zoom-in* para o prato, por sua vez, resgata o movimento de inclinação em direção ao chão, a prostração; (iii) o jogo americano, dentro desse contexto, por fim, pode funcionar como a exigência de limpeza no ritual, exercendo o papel do tapete de oração, algo de fundamental importância para a cultura mulçumana.

Figura 35: Genuflexões da oração islâmica



Fonte: <https://pt.dreamstime.com/fotografia-de-stock-ora%C3%A7%C3%A3o-isl%C3%A2mica-feita-pelo-sheikh-mu%C3%A7ulmano-image24553922>

Nesse sentido, na cena em destaque, a diferença surge como um tempo-espço notório. O encontro com uma família de costumes diferentes do seu preenche as falas, os movimentos e os gestos. Dev olha para o prato e reflete. Há ali uma introspecção que dialoga com a espiritualidade. Na ocasião, ele delibera uma ação moral: comer ou não comer? Ora, para quem não segue os preceitos implícitos na ponderação do personagem, aquela atitude (motivo de conflito para ele e, ao mesmo tempo, algo trivial para outros)

causa um certo estranhamento – sendo avaliada não como de foro ético, mas sim estético –, e a justificativa para isso está justamente na percepção da diferença.

O sexto episódio da segunda temporada (*New York, I Love You*) é provavelmente o mais representativo do cronotopo do encontro como diferença. Ele sintetiza o design de um lugar e sujeito coletivos, e, para tal, retira o protagonismo de Dev e de seus amigos, dando a personagens até então desconhecidos do público a oportunidade de contar, a partir de uma realidade periférica, o quão diversa é a cidade.

A trama é formada, à semelhança do filme homônimo “*New York, I Love You*” (2008) – o qual, inclusive, foi inspirado em “*Paris, je t’aime*” (2006) –, por uma colcha de retalhos, na qual a cidade é palco de várias histórias distintas, mantendo, porém, a harmonia pela diferença. Não qualquer diferença: os heróis da Nova Iorque de *Master of None* são sujeitos constantemente à margem da representação audiovisual e da sociedade. É justamente pela tensão identitária e pelas posições de poder que começa¹⁸⁶ o episódio:

Moradora – Não entendo essa merda de politicamente correto. Nativos americanos?! Por que não os chamam mais de “índios”?

Eddie – Porque preferem o termo “nativos americanos”.

Moradora – Bem, eu gosto de dizer “índios”. Eu chamava meu mecânico de índio Larry. Ele adorava.

Nesta cena, Eddie é um funcionário “faz tudo” em um prédio residencial aparentemente de luxo: abre portas, atende o interfone, deixa recados, coloca ração para animais domésticos e, na ocasião, carrega as compras de uma idosa. Ela, branca e moradora daquele ambiente abastado, sente-se à vontade para emitir suas opiniões, desconsiderando contrapontos.

Figura 76: Funcionários levam as compras da moradora idosa



Fonte: Netflix

A cena, assim como outra considerável parte do episódio, toca sutilmente a condição do proletário na cidade, o qual tem que se submeter a multifunções e ser cordial para a manutenção do seu emprego. De igual modo, é perceptível a hierarquia de poder

¹⁸⁶ Aos 00:01:22.

na relação *condições socioeconômicas e raça*: negros atuam em trabalhos com baixa remuneração, sendo subordinados a pessoas majoritariamente brancas. O espaço do episódio, nesse contexto, é preenchido por um tempo tenso, no qual a palavra do subalterno é pouco escutada ou interrompida. Ele, por sua vez, acaba *engolindo* o que tem a dizer com o receio de gerar conflito e isso ocasionar uma possível demissão. O cronotopo do encontro como diferença aqui mostra-se problemático e desbalanceado, afinal, é um encontro superficial, com verdades escondidas e em uma arena de poderes ilimitados para um grupo em detrimento da carência do outro. Mais à frente no episódio, quando os funcionários estão no momento de descanso, o seguinte diálogo ocorre:

¹⁸⁷**Funcionário 1** – Ela está me deixando louco. Reorganizou tudo na minha cozinha. Levei 20min para achar uma colher. Quando achei, nem queria mais o pudim.

Funcionário 2 – Vamos perguntar a Eddie. A sogra de Ramon foi morar com ele. A sua mora na sua casa, certo?

Eddie – E a minha mãe. É complicado, cara.

Funcionário 1 – Como você lida com isso? Estou tentando fazer a coisa certa. Ela está envelhecendo, então, a trouxemos para casa, mas ela se intromete em tudo. Não estou acostumado a isso!

Eddie – Eu fiz o seguinte. Dei a cada uma o seu televisor. Coloquei nos quartos delas. Arranjei um daqueles aparelhos de *streaming*. Temos os canais latinos. Elas ficam lá o dia todo. Estão felizes. Nunca as vejo. É ótimo!

Funcionário 1 – Parece uma boa ideia.

Funcionário 2 – Ou pode fazer o que os brancos fazem... Arranjar um apartamento para ela neste prédio e nunca visitar.

Observa-se, no final do diálogo, uma divisão entre “nós” e “eles” ou *eu* e *o outro*, delimitando papéis sociais e atitudes ao homogêneo grupo dos brancos. Veja: a diferença compõe o cenário na medida em que fica implícito que há ali moradoras que atendem a essa condição, isto é, de idosas brancas abandonadas. Mas por que não há idosas negras também? Ocupar aquele lugar como morador, sugere-se, implica determinadas características. Eis a chave para começar a entender os meandros dessa diferença e problematizar o arranjo das coisas na cidade de *Master of None*, que compartilha, conforme se percebeu, dos mesmos problemas da contemporaneidade.

Até a vestimenta é um sinal de distinção, como se determinadas peças fossem reservadas a certos corpos. Numa cena subsequente, uma moradora joga as roupas do marido branco pela janela. Ele a estava traindo. Um dos funcionários, então, homem negro, vai à rua, pega um blazer e veste-se.

Funcionário 1 – Ei, cara! Você foi lá fora? Tem um monte de roupa fina lá, cara! Estou falando de Louis, Gucci, Margiela... O que você acha desse blazer?

¹⁸⁷ Como não há menção ao nome dos personagens, com exceção de Eddie, atribuiu-se genericamente a denominação pela função.

Eddie – Acho que você está um arraso, meu amigo!

Funcionário 1 – É meu dia de sorte.

A maneira efusiva com que o funcionário 1 fala demonstra que, para ele, vestir algo dessas marcas é algo incomum, por isso ser o seu dia de sorte. Esta cena revela o desejo de acessar bens de consumo muitas vezes inacessíveis a considerável parcela da população, principalmente àquelas pessoas cuja diferença é construída pela supressão de direitos quanto à classe, raça, etnia e gênero.

Ainda no episódio *New York, I Love You*, outro encontro como diferença surge na relação do surdo com o ouvinte. Esta relação acontece tanto com os personagens do mundo diegético quanto com o espectador, que entra num espaço de aprendizagem sem som. Sim, durante significativa parte do episódio (de 00:08:39 a 00:16:43), os ruídos e efeitos sonoros são retirados e não pertencem à dinâmica da cidade, porque, afinal, ela é retratada justamente pelo ponto de vista daquele que não ouve.

As legendas acabam recebendo maior atenção por parte de quem não está familiarizado à comunidade surda, ótima oportunidade para levantar a necessidade da aprendizagem das línguas de sinais também por ouvintes. O ambiente dessas cenas é preenchido, em substituição à audição e à fala, pela comunicação espaço-visual. Logo no início, um cliente fala com uma balconista¹⁸⁸ surda de uma mercearia – personagem a ser acompanhada na trama –, e, não obtendo devolutiva, apela para o movimento espontâneo das mãos, como se isso fosse um *signal*, isto é, algo que tivesse uma estrutura gramatical.

Figura 77: Cliente acena para a balconista (00:08:55)



Fonte: Netflix

¹⁸⁸ Não há menção ao nome da personagem, por isso foi escolhida a função dela no trabalho como alternativa de denominação.

Nesse sentido, demanda-se por parte dos personagens um aguçamento da visão, uma troca linguística diferente do suposto padrão da cidade. O homem tenta criar inteligibilidade por meio de gestos, mas o faz sem referência e conhecimento. Ela, por sua vez, já tendo certamente um histórico de mal-entendidos – pelos sujeitos não estarem preparados para uma cidade múltipla e inclusiva –, utiliza-se de sinais mais óbvios e compreensíveis ao ouvinte, explicando de forma alternativa, logo após, haja vista dominar o idioma do estado-nação (mais especificamente o código escrito da língua inglesa), por meio de mensagem de texto.

O espaço desta cena mostra os desafios da comunicação na cidade em se tratando de surdos e ouvintes, principalmente se for um grau de surdez alto acompanhado de não oralização e impossibilidade de leitura labial – o que não é o caso. A mulher de cena goza de certa autonomia, pois está inserida no mercado de trabalho. Isso já é um diferencial, embora outros obstáculos tornem a realidade de trabalho frequentemente difícil: preconceito, pouco crescimento profissional, ocupação de cargos subordinados, falta de qualificação profissional e ausência de tecnologias assistivas. A cena termina de forma cômica, passando leveza e, apesar dos problemas, a sensação de um ambiente agradável: o homem esboça uma cantada e ela o explica que, além de estar em um relacionamento fechado, ele havia dito que *ambos eram meias*.

Figura 78: A balconista escreve o que ele acabara de dizer por meio de gestos (00:10:14)



Fonte: Netflix

E o mais interessante é que as situações representadas fogem do discurso ingênuo e “coitadinho”, às vezes lugar-comum na mídia quando se trata de deficiência. Conforme se percebeu nesta primeira cena, ocorre uma cantada, colocando a imagem do surdo atrelada a discursos afetivos e sexuais, ou seja, a representação deles envolve-se com

coisas comuns e habituais a qualquer ser humano, sem capacitismo e mitos de superação. Não para por aí, senão o argumento seria frágil. Na sequência, a mesma personagem encontra-se com uma amiga também surda¹⁸⁹ e o seguinte diálogo sucede.

Balconista – Que porra é essa? Está usando minha jaqueta?

Amiga – É, gêmeas de jaqueta!

Balconista – Não pode fazer isso!

Amiga – Perguntei onde comprou, e você me disse.

Balconista – Só achei que estivesse curiosa! Não achei que fosse comprar a mesma jaqueta. Estamos sempre juntas. Então, agora, tenho que perguntar quando vai usar a jaqueta?

A única observação aqui fica por conta do palavrão “porra”. Ele desmistifica uma aura santificada do deficiente, como se não pudesse se expressar de outros modos. A palavra abre no espaço, nesse evento, uma liberdade, sim, de xingar, de poder ser reprovável – coisas restritas, no imaginário popular, aos ditos “normais”. Veja que, no encontro como diferença, há também o encontro como aprendizagem. Essas talvez sejam categorias inseparáveis em *Master of None*, de modo que uma (encontro como diferença) possibilita, em algum nível, a presença da outra (encontro como aprendizagem).

Figura 74: A balconista estira o dedo médio em sinal de reprovação à amiga (00:12:16)



Fonte: Netflix

Ainda no mesmo episódio (*New York, I Love You*), outra cena vale a pena ser comentada. Estão a balconista e seu namorado numa loja de variedades. Eis o diálogo:

Balconista – Ei, não beba demais hoje à noite. Talvez a gente possa fazer algo divertido mais tarde...

Barry – Posso beber e conseguir fazer.

Balconista – Eu sei, mas não fazemos há um tempo. E às vezes você diz que não dá porque bebeu demais.

Barry – Isso aconteceu só uma vez.

Balconista – Quando foi a última vez que nós transamos?

(Barry não consegue responder)

¹⁸⁹ A partir do minuto 00:10:25.

Balconista – Se tiver que pensar tanto tempo assim, não é bom. Você não faz sexo oral em mim há dois meses! Isso é um problema.

Barry – O que você quer que eu faça?

Balconista – Quero que você faça sexo oral em mim!

Barry – Aqui? Agora? No meio da loja?

Balconista – Pare de brincar! Estou falando sério! Eu chupo você o tempo todo! Você tem que virar gente e lamber minha vagina!

Barry – Olhe, eu adoro a sua vagina. É uma vagina fantástica.

Balconista – Então, lamba a minha vagina! Não vou lambê-la sozinha...

(Uma mulher surge repentinamente)

Mulher – Com licença, pode parar de falar sobre a sua vagina para o mundo inteiro? Meus filhos estão comigo e conhecem a língua de sinais.

(Menino e menino passam correndo e expressando o sinal de “vagina”)

Balconista – Sinto muito!

Figura 5: Casal discute a vida sexual numa loja de variedades (de 00:12:22 a 14:33)



Fonte: Netflix

Novamente, a inibição do deficiente é desconstruída. Em outras palavras, a cena mostra que, sim, eles fazem sexo e, sim, eles falam de “vagina”. Ainda que pareça óbvio, é exatamente essa obviedade que precisa ser dita, porque, na realidade, a superproteção e a pouca visibilidade acabam escondendo aspectos naturais da vida e sociabilidade dessas pessoas.

Para além disso, a cena brinca com um espaço presumivelmente livre para expressar o que quiser, afinal, os personagens partem do pressuposto de que poucos conhecem a Língua de Sinais Americana (ASL), de maneira que o ambiente fica personalizado, mesmo em público, por uma suposta privacidade. Na verdade, a diferença

ocupa os lugares em *Master of None*, então, a pressuposição “cai por terra”, tirando deles o “benefício” de exprimir a vida particular em qualquer canto e, ao mesmo tempo, advertindo-os sobre a necessidade de serem cautelosos da próxima vez.

Por fim, a trilha sonora do seriado acrescenta em muito para a formação de um cronotopo do encontro como diferença. E aqui fala-se em “encontro” no sentido amplo, enquanto contato, presença e representatividade. É possível conhecer canções, bandas e cantores indianos (Ananda Shankar, T. M. Soundararajan), ganeses (Ata Kak), canadenses (Mac DeMarco), chineses (Miriam Yeung), franceses (Jacques Dutronc), ingleses (Spandau Ballet), italianos (Giorgio Moroder), noruegueses (Todd Terje), estadunidenses (The Slits, J. J. Cale) etc.

➤ ENCONTRO AMOROSO, VIRTUAL E COMO CONSUMO

O encontro amoroso, na série, conforme já fora descrito na contextualização, exhibe um conjunto de fracassos do herói. Cabe relembrar o encontro inicial com Rachel, quando a camisinha fura e eles têm de ir à farmácia comprar a chamada “pílula do dia seguinte”.

Figura 81: Percurso de Uber (de 00:03:18 a 00:03:30)



Fonte: Netflix

Esta cena tem 50s, dos quais os dezoito primeiros ocorrem em câmera frontal fixa, circunscrevendo os personagens do peito pra cima. Dev e Rachel, retornando da Farmácia, estão sentados no banco de trás do Uber em silêncio, algo que permanece durante todo o percurso, com exceção do momento em que ele, incomodado com uma

música tocada na rádio – *Get Buck* (2007), de Young Buck –, pede ao motorista para desligá-la.

(Canção *Get Buck* toca na rádio, durante o itinerário do Uber)

Dev – Senhor, se importa de desligar o rádio?

(Rádio é desligado)

Dev – Valeu!

(Suspiros de Dev e Rachel)

O primeiro encontro, cronotopo amoroso menor, não saiu como o esperado. Nesse aspecto, algo que poderia ter sido divertido e, quem sabe, ter marcado o início de um possível destino a dois (afinal, o encontro – por sua natureza misteriosa – é sempre importante¹⁹⁰ pelo grau de imprevisibilidade), não passou de uma noite.

O pedido para desligar a transmissão revela, na verdade, o desconforto com a situação indesejada, qual seja: o infortúnio de a camisinha ter interrompido o momento de prazer, transformando o encontro amoroso em encontro da preocupação. É interessante observar também que o espaço do carro, naquela ocasião, embora legalmente do motorista, está sendo concedido, mediante pagamento, para o transporte de outrem, razão pela qual Dev não se sente tão seguro como se sentiria, caso estivesse em seu automóvel, para solicitar o desligamento. Isso pode ser visto na hesitação da pergunta, com uma razoável tremida na voz. O motorista prontamente acata o pedido, embora não fosse obrigado a fazê-lo. É de se notar que, nesse aplicativo, assim como em vários outros, o consumidor dá uma nota ao término da viagem, obrigando o trabalhador, muitas vezes, mesmo a contragosto, a atender às expectativas do usuário. Nesse espaço privado, portanto, não há autonomia de nenhum dos participantes.

O cronotopo da viagem junta-se ao, na ocasião, desagradável cronotopo amoroso. O espaço é preenchido por um silêncio constrangedor entre os passageiros. Esse silêncio, associado às expressões faciais, reafirma, a cada olhar vazio para a frente e para o lado, juntamente com os suspiros, a péssima noite que ambos os personagens tiveram. Rachel procura no rótulo do medicamento um lugar para esconder esse embaraço, enquanto Dev, por sua vez, o faz ao tomar o suco de maçã *Martinelli's*¹⁹¹. Nenhuma palavra pode melhorar o que já aconteceu, então, o silêncio não busca ser evitado. Apesar de poucos

¹⁹⁰ “Por fim, todos sabem da importância dos encontros (que às vezes definem diretamente todo o destino de um homem) na vida e no cotidiano de todo indivíduo” (BAKHTIN, 2018, p. 30).

¹⁹¹ Um pouco antes de entrarem no carro, Dev e Rachel estavam na farmácia. Lá, ele pergunta se ela já havia provado o suco de maçã *Martinelli's*. Este momento marca o cronotopo do consumo, chamada, nesse caso, de *product placement*. Trata-se de uma estratégia baseada na introdução de marcas e produtos coexistindo no universo fictício. Na cena (00:03:00), o personagem escolhe esse suco em vez de outras bebidas disponíveis no refrigerador, como Sprite, Coca-Cola e Fanta.

segundos do trajeto serem mostrados, a sensação de tempo parece ser longa e insuportavelmente duradoura. O inconveniente demora.

O silêncio é ocupado pelo som do tráfego, com a visualização, no vidro traseiro, das muitas luzes da cidade. O carro chega ao seu primeiro destino. Rachel sai do veículo com dificuldade, passando por cima de Dev, que não facilita para ela.

A seguir, intercalado com a sequência de fotogramas, o seguinte diálogo se apresenta:

Figura 82: Percurso de Uber e despedida (de 00:03:31 a 00:03:36)



Fonte: Netflix

Dev – Ah, ok... tá... Vamos tomar alguma coisa um dia desses?!

Rachel – Ah, claro, tá...

Dev – Tá... Foi legal te conhecer.

Rachel – É, é... A gente mantém contato.

Dev – Tá, legal.

Dev – Ah, ok... tá... Vamos tomar alguma coisa um dia desses?!

Figura 83: Chegada do Uber e despedida (de 00:03:37 a 00:04:08)

Fonte: Netflix

Rachel – Ah, claro, tá...

Dev – Tá... Foi legal te conhecer.

Rachel – É, é... A gente mantém contato.

Dev – Tá, legal.

(Rachel tenta fechar a porta elétrica, que trava no caminho)

Rachel – Hum, hum, não consigo.

Dev – Pera, pera...

Rachel – Ok. Desculpa...

Dev – Ô, ô... Calma!

Rachel – Tá, assim está bom?

Dev – Agora sim.

Rachel – Boa noite! Tchau!

Dev – Tchau!

(som da porta elétrica sendo fechada)

O encontro-despedida, nessa ocasião, parece ser definitivo e sem volta. Em uma Nova Iorque de quase nove milhões de habitantes, uma noite sem sucesso pode significar o descarte absoluto. Não serviu. Não agradou. Não foi suficiente. Dev, ainda assim, sugere, sem muito entusiasmo e de modo vago – vide os usos dos pronomes indefinidos *alguma* e *algum* –, um próximo encontro: “vamos tomar alguma coisa algum dia desses?”, ao que Rachel responde, sem ânimo e com uma postura corporal de negação (balançando o rosto inconscientemente como se dissesse *não*), “ah, claro, tá...”. O “boa noite” e “tchau” são ditos enquanto a porta elétrica fecha, separando os dois rostos ansiosos pelo desencontro.

A primeira impressão que fica do encontro amoroso, portanto, é de frustração e insucesso. Esse sentimento permanece na série, mas com outros elementos a constituí-lo, porque, afinal, aqui se tratou do primeiro encontro. O imprevisível é fator preponderante, consoante o que há de se observar no decorrer das cenas a serem discutidas.

No terceiro episódio da primeira temporada (*Programa Quente*), por exemplo, o personagem principal envolve-se em dois encontros inesperados e incômodos, corroborando a ideia, na configuração da cidade, de um cronotopo amoroso enquanto manifestação de contingências, acidentes e quebras de expectativa. Veja: Dev encontra-se com a garçonete do restaurante que frequenta, Alice, e ela age de maneira totalmente inapropriada segundo as expectativas de um primeiro encontro. Na verdade, em qualquer encontro, não se espera que alguém roube uma jaqueta. A mulher roubada acaba identificando o item na saída do evento e uma confusão se instala, fazendo com que ambas sejam expulsas do estabelecimento.

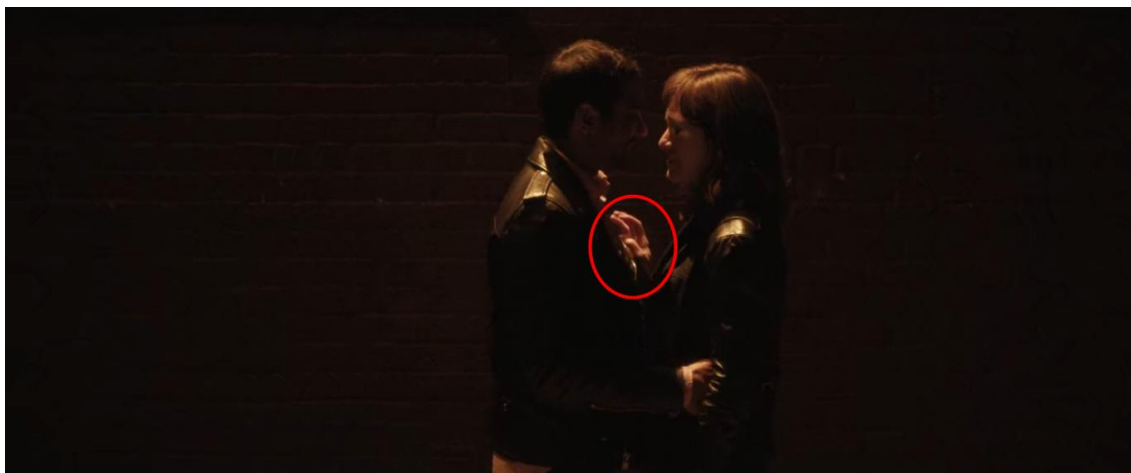
Figura 6: Mulher identifica a jaqueta roubada (00:23:10)



Fonte: Netflix

Em seguida, preferindo continuar no recinto a acompanhar Alice, Dev fica bebendo quando, de repente, encontra-se com Rachel, alguém que provavelmente, diante da imensidão da cidade, ele jamais reencontraria por acaso. O segundo encontro mostra-se bastante prazeroso, com uma sintonia no nível da conversa que leva Dev a acreditar e sentir um clima favorável ao beijo, algo que, no encontro-despedida, não se efetiva, porquanto Rachel está se resolvendo com o ex-namorado.

Figura 85: Dev tenta beijar Rachel, mas ela recua (00:29:08)



Fonte: Netflix

Percebe-se, nesse sentido, que o encontro amoroso não resgata uma noção de destino, no qual tudo estaria predeterminado, de modo que a linha do futuro seguiria um caminho regular e seguro rumo à ordem cósmica. Pelo contrário, o imponderável se impõe e caça a chance de previsões tanto do personagem, no universo fictício, quanto do espectador. Este, aos poucos, vai assimilando o tempo-espço do gênero e a perspectiva contingencial dos encontros amorosos, passando, assim, a não esperar clichês românticos e finais felizes.

De igual modo, no quinto episódio da primeira temporada (*O outro*), o encontro amoroso manifesta-se com a força do aleatório. Dev acompanha sua amiga Denise a uma festa da empresa e uma ocorrência fortuita revela-se. Ele está bebendo sozinho e deslocado, afinal, não conhece ninguém no ambiente, quando uma mulher desconhecida começa a conversar com ele como se o conhecesse.

Nina – Oi, Vineet! É a Nina. Muito bom ver você!

Dev – Não, cara indiano errado. Não sou o Vineet.

Nina – Não, eu sei que não é. Eu estou tentando me livrar daquele esquisito ali. Só finge que está conversando comigo um pouco.

O encontro ocasional desenvolve-se a ponto de Nina chamá-lo para transar:

Dev – Quando você faz a reserva em um restaurante, você usa um codinome ou seu nome de verdade?

Nina – Olha, agora as pessoas já conhecem meu rosto, mas, sim, quando faço reserva tenho que usar um nome falso.

Dev – É, entendo. É por isso que eu seria um bom crítico. Eu tenho tantos codinomes... Bartholomew Cubbins, Yahweh Manchester e, meu favorito: só Essence.

Nina – Viu?! Você tem o dom. Se precisar de um aprendiz, vou te procurar.

Dev – Uh, eu topo!

(Silêncio de dois segundos e Nina aproxima-se do ouvido de Dev)

Nina – Quer trabalhar abaixo de mim?

Dev – Whoa! Uh, isso foi bem direto. Sim, claro!

Há, nesse momento, uma desenvoltura na atitude da personagem que desloca o centro de referências comumente acionado em filmes (principalmente em comédias românticas). Trata-se de uma questão de gênero e dos papéis sociais presumidos. Historicamente, a representação do ser mulher está atrelada a uma função de espera, de suspensão do ato, enquanto o ser homem, por sua vez, associa-se a uma determinação e conduta ativa. A cidade de *Master of None*, nesse contexto, apesar das forças centrípetas que compelem a liberdade feminina, implica mulheres independentes, reforçando uma postura política e acentuando a intrepidez da existência delas. A reação de Dev (“isso foi bem direto”) confirma a surpresa com a pergunta, algo que consuma um cronotopo do encontro como diferença dentro do encontro amoroso. Ora, as relações de poder não deixam de se manifestar nas relações afetivas.

Figura 86: Nina chama Dev para transar (00:06:35)



Fonte: Netflix

O encontro amoroso, entretanto, culmina novamente numa interrupção indesejada: o herói percebe que Nina é casada. Mesmo que a traição seja valorada negativamente na sociedade, isso realça a característica da mulher desprendida e coloca na paisagem discursiva a possibilidade, sim, de ela quebrar protocolos e acordos previamente assumidos (no caso, o relacionamento monogâmico) – não deixando esse comportamento apenas a serviço do homem.

De qualquer forma, para Dev, o encontro amoroso termina como começou: uma circunstância súbita (1º: abordagem de Nina; 2º: interrupção da relação) encerra o equilíbrio momentâneo (1º: estar sozinho; 2º: estar conjunto) e devolve-o para o lugar inicial, ratificando e dando mais indícios desse caráter incerto do cronotopo amoroso na forma do encontro (figura 87).

Figura 87: Encerramento do equilíbrio

Fonte: Netflix

A questão é que o equilíbrio, quando Dev está sozinho, é motivo de incômodo. Ele se sente constantemente à procura de uma relação mais duradoura em determinados momentos, mas, ao mesmo tempo, quando envolvido num relacionamento, indeciso sobre o futuro. Eis, então, mais uma faceta do encontro amoroso em *Master of None*. Essa ambivalência implica, conforme se perceberá, a presença de dois tempos distintos.

Antes de efetivamente partir para essa observação, cabe destacar mais uma cena em que a surpresa, aquilo que não é esperado, intervém na realidade do protagonista para alterar o caminho de sua vida. O cronotopo do encontro amoroso, porém, para que não haja confusão, está intimamente ligado aos outros cronotopos em destaque, de forma que o cronotopo cotidiano não é subvertido. As mudanças são da ordem factual, verossimilhante e possível na vida concreta, não causando, por isso, nenhum estranhamento por parte do espectador.

No primeiro episódio da segunda temporada (*O ladrão*), Dev vai almoçar em *Salumeria Hosteria Giusti*, restaurante determinado em Modena, na Itália. Ele havia reservado uma mesa há significativo tempo. Quando chega ao ambiente, depara-se com um problema de comunicação entre uma cliente e uma funcionária do restaurante. A cliente, Sara, diz, em inglês, que reservou uma mesa para aquele dia, enquanto a funcionária, por sua vez, em italiano, responde que a reserva é para o mês seguinte. Sara não está entendendo e Dev, escutando tudo, já que domina um pouco da língua materna da região, resolve ajudar. O estadunidense-indiano, após a negativa da funcionária em ceder uma mesa para Sara, tem a ideia de chamá-la para sentar com ele, coisa que ela acha esquisito, mas acaba aceitando. Naquele momento, sem saber, está sendo formado um encontro amoroso.

Figura 88: Dev auxilia na comunicação da cliente com a funcionária (00:09:05)



Fonte: Netflix

Conforme já foi dito, os cronotopos menores podem conviver, coabitar e compartilhar o mesmo espaço. Dependendo das circunstâncias, alguns figuram com mais força do que outros, impondo-se como um cronotopo dominante. Na situação descrita, por exemplo, o cronotopo da diferença notoriamente aparece na forma da língua, como um interstício a impedir uma troca comunicacional simples. Ele vai sendo pouco a pouco substituído, no decorrer da cena, pelo encontro amoroso – apesar de Sara de ser britânica e, frequentemente, o encontro como diferença ressurgir.

Dev – Posso te contar uma coisa? Não sei se te convidaria se não tivesse sotaque britânico. Adoro o jeito de falar de vocês

Sara – Sério?

Dev – É muito charmoso.

Os personagens, após almoçarem, passam a tarde juntos, conversando e passeando por Modena. No momento da despedida, eles estão dispostos a se beijar, mas acabam deixando a oportunidade para o próximo encontro, resguardando um certo romantismo. Após a saída de Sara, Dev percebe que um homem mexe nos objetos que ele deixara em uma mesa. Trata-se de um ladrão. Esse incidente faz o herói perder o celular e, consequentemente, o número telefônico de Sara, e, como não a encontrou nas redes sociais, o vínculo desaparece repentinamente, desfazendo as expectativas do reencontro e o sentimento que estava sendo construído. Mais uma vez, o acaso atrapalha o encontro amoroso do protagonista, fazendo-o retornar ao estágio e equilíbrio iniciais.

Quanto aos dois tempos distintos que compõem o cenário do encontro amoroso, o episódio *Primeiro Encontro*, na segunda temporada, parece sintetizar bem uma tensão típica não somente do protagonista, mas das relações na contemporaneidade. A liquidez

das relações, com os pressupostos de conexão (e não “vínculo”) – por possibilitar, com a mesma rapidez com que houve o elo, a desconexão –, de desprendimento e de superficialidade encontram empecilho numa necessidade talvez humana de um tempo mais lento, pacífico e seguro. Na verdade, esses dois tempos rivalizam em *Master of None*. É perceptível que o protagonista se sente insatisfeito estando solteiro ou não. A insatisfação é uma constante. O episódio começa com o cronotopo virtual sendo mobilizado. Na ocasião, mulheres utilizam-se do smartphone em vários locais distintos para, através de um aplicativo de relacionamentos, escolherem possíveis pessoas com quem têm desejo de se encontrar.

A primeira mulher encontra-se numa cerimônia fúnebre. Uma razoável quantidade de pessoas está sentada, acompanhando o momento de despedida de um ente querido. Ao fundo, uma voz de uma autoridade possivelmente religiosa relembra quem foi o falecido e oferece palavras de conforto. Esse rito está revestido com um tempo-espço de homenagem e dor, visível na vestimenta, no semblante e no silêncio respeitoso dos presentes, que escutam atentamente. A mulher, contudo, contrasta com aquele espaço. O seu comportamento destoa do exigido para aquela situação, a começar pelo uso do celular num período de concentração. Ela está num cronotopo virtual, imersa em sentidos que evocam libido, atração, julgamento estético, escolha e, acima de tudo, a possibilidade de um cronotopo amoroso pelo encontro futuro. Nesse contexto, inserida nesse tipo de mídia, a personagem escapa provisoriamente do espaço físico imediato, de maneira que ela passa a ocupar – com um nível de dedicação reduzido – dois espaços ao mesmo tempo.

Figura 89: Mulher usa aplicativo de namoro em velório (de 00:00:22 a 00:00:37)



Fonte: Netflix

Em determinado instante, a personagem, ao decidir “curtir” um pretendente (no caso, Dev), *pensa alto* e acaba falando o seguinte: “Ah, foda-se! Por que não?”. A senhora e o senhor que estão ao seu lado miram-na com olhar de censura, reprovando a

indelicadeza e a falta de percepção das atitudes demandadas pelo evento. Ela se dá conta, então, que está sendo avaliada, assim como o fez com os homens a quem destinou para os ícones de “lixo” ou de “coração”. Assim funcionam, em geral, os aplicativos de namoro, como é o caso do *Tinder*. Aparece o perfil de outro usuário e você decide se ele é de seu interesse – deslizando a imagem para a direita, onde há um *coração* em vermelho – ou se não o é – deslizando para a esquerda, onde há um *X* em verde. Caso ambos optem pelo *coração*, o *match* acontece, uma aba de diálogo surge e os usuários podem conversar. No aplicativo da cena, os ícones “lixeira” e “coração” substituem esses comandos.

Essa é a dinâmica do aplicativo: classificar em poucos segundos o que é visto. A aparência, nesse sentido, é a característica mais prezada, embora as preferências e o estilo sejam também levados em consideração. Isso pode gerar, pela capacidade de novidade envolvida, um vício. Tristan Harris, cientista de computação, sugere que as pessoas saiam das redes sociais¹⁹². Para ele, a tecnologia tenta monopolizar a vida e os períodos de atenção, “gameficando” o namoro, ou seja, tornando-o semelhante a um jogo.

Não é surpreendente que o *Tinder* possa parecer viciante – o mesmo mecanismo é usado em jogos de aposta, loterias e videogames. Em um documentário de 2018, Jonathan Badeen, cofundador do *Tinder*, admitiu que seu algoritmo foi inspirado pela psicologia do reforço comportamental que ele aprendeu quando estudante. Citado como um cronograma de recompensa de razão variável, nele os participantes recebem um número de respostas imprevisíveis antes da que eles querem, nesse caso um par ou *match*. O sucesso inesperado da vitória reforça o comportamento de busca, e é por isso que você continua deslizando o dedo¹⁹³.

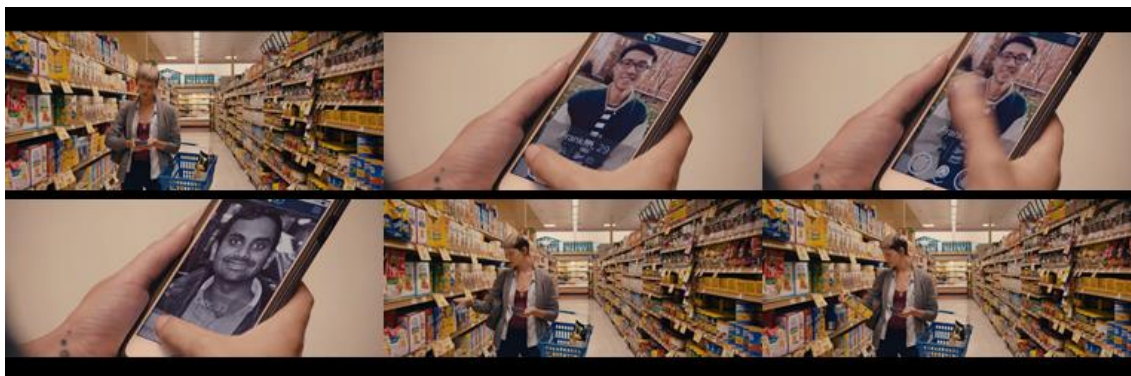
Essa perspectiva lúdica dos aplicativos de relacionamento expõe outro cronotopo indissociável: o do consumo. Tendo como estratégia a emoção, as empresas transformam o próprio consumidor em objeto a ser vendido, conforme a sequência da cena anterior a seguir.

Entrar na web para escolher/comprar um parceiro segue a mesma tendência mais ampla das compras pela internet. Cada vez mais pessoas preferem comprar em websites do que em lojas. Conveniência (entrega em domicílio) e economia de gasolina compõem a explicação imediata, embora parcial. O conforto espiritual obtido se substituir um vendedor pelo monitor é igualmente importante, se não mais. Um encontro face a face exige o tipo de habilidade social que pode inexistir ou se mostrar inadequado em certas pessoas, e um diálogo sempre significa se expor ao desconhecido: é como se tornar refém do destino. É tão mais reconfortante saber que é a minha mão, só ela, que segura o mouse e o meu dedo, apenas ele, que repousa sobre o botão (BAUMAN, 2008, p. 27).

¹⁹² Disponível em: <https://veja.abril.com.br/tecnologia/tristan-harris-ex-google-se-voce-puder-sair-das-redes-saia/>.

¹⁹³ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/presente-e-futuro-do-tinder-e-de-outros-aplicativos-de-encontros/>.

Figura 90: Mulher acessa o aplicativo enquanto faz compras



Fonte: Netflix

Essa segunda mulher localiza-se no meio do corredor de um supermercado. Com uma cestinha no braço e um celular na mão, ela distrai-se momentaneamente, ficando alheia a tudo. Descarta, em seguida, o interesse em dois homens que aparecem na tela do dispositivo, incluindo Dev, e volta-se, por fim, para o ambiente presencial no qual está. A cena parece jogar com situações parecidas. O aplicativo, assim como o supermercado, funciona como um local de compras, onde nas prateleiras são exibidos produtos dos mais variados. Cada um tenta chamar a atenção de uma forma, sendo atrativo e conquistando o consumidor na hora da escolha. A alternância entre a seleção de um rosto e a seleção do que aparenta ser um cereal acentua essa hipótese. Outro indício desse paralelo é o fato de a personagem estar sozinha em ambos os lugares, sendo eleita a selecionadora-mor, única a deliberar.

Figura 91: Mulher avalia um produto da prateleira do supermercado (00:00:46)



Fonte: Netflix

O cronotopo amoroso ainda não se manifesta pelo encontro, mas sinaliza, no contexto da virtualidade, a emergência do consumo¹⁹⁴. Ora, o rosto sequer se demora na mídia social. Ele é passado, consoante faz a personagem, em velocidade recorte. Nessa conjuntura, o ser humano assume um caráter objetificado (BAUDRILLARD, 2009), de modo a preencher o tempo do outro e torná-lo menos entediante. A permanente sensação de insatisfação (CAMPBELL, 2001), algo planejado, torna o processo cíclico, fazendo com que o usuário permaneça na plataforma em busca do *match* perfeito. Ele deve “alimentar” a rede constantemente, a propósito, para não *cair* no esquecimento. No cronotopo amoroso virtual, se assim pode ser descrita essa junção, a exibição é condição de existência para os aplicativos e para os usuários. Bauman (2008), chama isso de “pendor pela confissão pública”:

Desde que não se esqueça que o que antes era invisível – a parcela de intimidade, a vida interior de cada pessoa – agora deve ser exposto no palco público (principalmente nas telas de TV, mas também na ribalta literária), vai-se compreender que aqueles que zelam por sua invisibilidade tendem a ser rejeitados, colocados de lado ou considerados suspeitos de um crime. A nudez física, social e psíquica está na ordem do dia [...] Os adolescentes equipados com confessionários eletrônicos portáteis são apenas aprendizes treinando e treinados na arte de viver numa sociedade confessional – uma sociedade notória por eliminar a fronteira que antes separava o privado e o público, por transformar o ato de expor publicamente o privado numa virtude e num dever públicos (BAUMAN, 2008, p. 9-10).

O consumo é aqui entendido sob a ótica de uma ordem social¹⁹⁵ que exige tanto o dispêndio monetário, o gasto financeiro propriamente dito, quanto um conjunto de símbolos, discursos e ações que modificam as relações sociais e, conseqüentemente, o comportamento dos sujeitos (SLATER, 2002). Em outras palavras, consumo é “cultura do consumo” (individualismo mercadológico, consumismo), não devendo ser confundido com os processos culturais das etapas econômicas.

A cultura do consumo designa um acordo social onde a relação entre a cultura vivida e os recursos sociais, entre modos de vida significativos e os recursos materiais e simbólicos dos quais dependem são mediados pelos mercados (SLATER, 2002. p. 17).

¹⁹⁴ A compra on-line pode ser entendida como uma opção mais controlada. Evita o desperdício de tempo e, no caso dos sites e aplicativos de relacionamento, a imprevisibilidade dos encontros face a face. É por isso que estar sozinho na hora de escolher é um princípio de segurança.

¹⁹⁵ “De maneira distinta do *consumo*, que é basicamente uma característica e uma ocupação dos seres humanos como indivíduos, o *consumismo* é um atributo da *sociedade*. Para que uma adquira esse atributo, a capacidade profundamente individual do querer, desejar e almejar deve ser, tal como a capacidade de trabalho na sociedade de produtores, destacada (‘alienada’) dos indivíduos e reciclada/reificada numa força externa que coloca a ‘sociedade de consumidores’ em movimento e a mantém em curso como uma força específica de convívio humano, enquanto ao mesmo tempo estabelece parâmetros específicos para as estratégias individuais de vida que são eficazes e manipula as probabilidades de escolha e conduta individuais” (BAUMAN, 2008, p. 41).

Para Bauman (2003), o consumo é algo destrutivo, porque está ligado à vontade de aniquilar. No sexto episódio da primeira temporada (*Nashville*), Denise sugere que Dev inove no encontro que terá com Rachel. Para tal, ele resolve levá-la à cidade que dá nome ao episódio, fazendo do primeiro encontro uma viagem. O diálogo que eles têm revela justamente a lógica de consumo envolvida nos relacionamentos.

Dev – Estava pensando em levá-la para jantar no Georgio's. Ideias? Críticas?

Denise – Georgio's? Toda garota com quem eu saio me leva ao Georgio's. Não vá jantar. Todo mundo faz isso. Tem que fazer algo diferente e aventureiro. Certo, que tal isso? Recebi um e-mail de um site de viagens com passagens de US\$ 50,00 para Nashville. Leva ela lá por uma noite.

Dev – Não sei... Viajar no primeiro encontro? Não é meio estranho?

Denise – Por isso é tão legal. É um gesto ousado. Além disso, veja por esse lado. Se levá-la para jantar, no dia seguinte, vai estar estressado, pensando: “Quando mando mensagem? Quando saímos de novo?”. Desse jeito, vai ser como dez encontros seguidos.

Ora, a última fala de Denise, amiga do protagonista, aponta para uma otimização, uma forma de pular etapas, consumindo todos os dez encontros de uma vez só. Isso retira da paisagem do encontro amoroso situações típicas, ao passo que atribui a ele apenas a satisfação. A espera do contato e o convite para um novo encontro, embora desgastantes e motivo de ansiedade, são momentos que se solidificaram como algo importante no processo de se relacionar e conhecer alguém. Retirar isso do primeiro encontro assemelha-se ao argumento do filme *Click* (2006), no qual o personagem interpretado por Adam Sandler, tendo o poder de adiantar o tempo com um controle remoto, acelera as situações que não geram prazer.

O smartphone, por sua vez, torna-se o objeto maior do consumo, na medida em que acessa e é acessado. Acoplado ao corpo do indivíduo desde que ele acorda, transforma-se num instrumento de dominação, “uma atividade de manipulação sistemática dos signos” (BAUDRILLARD, 2009, p. 206).

Em *Master of None*, o consumo é sugerido: (i) pelas imagens de publicidade – próprias da cidade ou colocadas propositalmente pela série (*product placement*); (ii) pelas referências e constantes idas a restaurantes, bares, lanchonetes, pubs e afins; (iii) e pelo modo de vida virtual. Vale salientar o segundo fator, porque ele constrói uma cidade parcialmente fechada, na qual significativa parte de Nova Iorque é vivenciada pelo espectador do lado de dentro de um estabelecimento privado. Em *Ladrões de Bicicleta* (1948), Ricci e seu filho dão uma pausa na procura da bicicleta roubada, sustento da casa, para comer em um pizzeria. Ali, um tempo especial surge: uma oportunidade rara de comer algo diferente, de gastar o que não se tem para desfrutar uma refeição em um bom

restaurante, fugindo da difícil situação em que se encontram. O tempo para! Em *Master of None*, no entanto, não há esse sentimento expresso de prazer, porque se trata de algo normal para Dev. Ele está sempre comendo fora, sempre nesse espaço que predomina a lógica do capital. É um regra. Isso o coloca em posição privilegiada (mesmo que não seja algo destacado, tampouco implícito na série), porque pode arcar com o luxo restrito a poucos.

O cronotopo do consumo mistura-se, conforme já se viu, com o encontro virtual. O terceiro fator (consumo pelo modo de vida virtual) se faz presente. A seguinte sequência intercala duas cenas, mas, por formar uma unidade de sentido, é entendida aqui (e também na decupagem¹⁹⁶) como sendo uma cena apenas. O primeiro momento tem 33s e ocorre quando Dev está na rua. Ele recebe uma ligação da mulher que o avaliou recentemente numa audição. Eis abaixo os fotogramas e o diálogo:

Figura 92: Dev recebe uma ligação da avaliadora (de 00:14:26 a 00:14:59)



Fonte: Netflix

(Celular emite um alerta de toque e Dev prontamente o atende)

Dev – Alô!

Avaliadora – Oi, Dev! O diretor não poderá vir amanhã, mas ele gostou muito do seu teste. Ele quer saber se você pode refazê-lo agora pelo Skype.

Dev – Oh, hum... Bem, o Wi-Fi de meu apartamento é muito ruim. Podemos fazer em algumas horas? Posso talvez ir para a casa de um amigo ou algo assim.

Avaliadora – O tempo dele é muito curto. Você pode encontrar outro lugar para ir rapidamente?

¹⁹⁶ Cena 9 da decupagem.

Dev – Uh... Sim! Vou pegar meu computador e pensar em alguma coisa. Ligo de volta para você em quinze minutos, certo? Obrigado!

De início, é perceptível uma paisagem linguística que aponta para a tecnologia, vide os usos de “Skype”, “Wi-Fi” e “computador”. Esses itens lexicais situam o sujeito em um tempo histórico cuja prevalência da comunicação digital é não apenas um fato, mas uma exigência do mundo contemporâneo. No diálogo pelo celular, há uma relação de poder presumida: Dev é o avaliado, enquanto a mulher é uma avaliadora inicial a serviço do diretor. Nesse contexto, existem três graus de subordinação, de forma que o protagonista ocupa a última posição. Ele, portanto, pleiteando o papel, quando perguntado se pode refazer o teste, responde tendo em vista essas circunstâncias.

O tempo cronológico também compõe a paisagem linguística da cena: “amanhã”, “agora”, “algumas horas”, “tempo curto”, “rapidamente”, “quinze minutos”. Todos esses elementos valoram a diferença de necessidade, isto é, quem deve se adequar ao tempo, dentro dessa cadeia discursiva, é aquele que precisa, independentemente de onde e do que esteja fazendo. Trata-se de uma oportunidade que passa sem, talvez, retorno, por isso o herói acata o imperativo do “agora” – apesar de não estar muito confortável com a situação, algo explícito no suspiro final¹⁹⁷, ao encerrar a ligação, e nos fenômenos gramaticais “uh”, “hum” e “bem”, os quais indicam, nessa situação, o sentimento de incerteza dada pelo falante em relação ao enunciado.

A tecnologia, nesse contexto, enquanto oportuniza a melhor tomada de decisão com a “repetição” do teste, atravessa sem resistência o tempo do outro. A sua atemporalidade (HAN, 2018, p. 57), tendo em vista que a comunicação da mídia digital não termina, não tem um fim definido, configura tudo no presente e cria o imaginário de que todos estão disponíveis, compondo o tempo do sem-tempo e tornando contínuo um dia que era segmentado, com horários ritualmente definidos e protocolos de contato/comunicação bem delimitados, sem a necessidade de prévio aviso.

A comunicação digital desconstrói a distância de modo generalizado. [...] A falta de distância leva a que o privado e o público se misturem. A comunicação digital fornece essa exposição pornográfica da intimidade e da esfera privada. Também as redes sociais se mostram como espaços de exposição do privado. A mídia digital como tal *privatiza* a comunicação, ao deslocar a produção de informação do público para o privado (HAN, 2018, p. 12-13).

Esse atravessamento do tempo também o é para o espaço, conforme há de se perceber na sequência da cena. Dev, no fim das contas, pega o seu notebook e vai para

¹⁹⁷ Aos 00:14:59 da projeção.

um café, onde a existência do Wi-Fi – sigla para *Wireless Fidelity* (fidelidade sem fio) – transforma o espaço físico em algo muito mais amplo do que ele propriamente é. Isso porque, ao simular um espaço comum, proporciona as relações mais variadas possíveis, convertendo a especificidade de um canto em generalidade, recinto a ser preenchido pelo tipo de vínculo comunicativo. É evidente, contudo, que essa reforma no espaço não extingue aquilo para que ele foi feito na vida presencial, motivo pelo qual a suposta disponibilidade espacial pode causar problemas. Veja: ao optar pelo café, Dev levou em conta apenas o recurso da conexão e não o cronotopo de uma audição.

A seguir, o conjunto de fotogramas da cena acompanhado do diálogo:

Figura 93: Dev participa de audição em cafeteria I (de 00:15:00 a 00:15:28)



Fonte: Netflix

Dev – Oi, vocês estão me ouvindo bem?

Diretor – Estamos, sim, Dev. Você vai fazer a cena 22, o papel de Dr. Vincent.

Dev – Certo, tudo bem.

(Dev e o diretor começam a troca de falas dos papéis)

Dev – “Se meus cálculos estiverem corretos, a epidemia poderia infectar um bilhão de pessoas nas próximas 12h”.

Diretor – “Meu Deus!

Dev – “Espere! Uma das amostras sumiu. Nossa, o frasco! Foi adulterado!”.

Diretor – “Dr. Vincent, o patógeno é transportado pelo ar”.

Dev – “A epidemia! Está acontecendo!”.

Diretor – Certo, vou parar você, porque é aí que a epidemia tem início, então, preciso que interprete isso. Está sentado? Por que não se levanta? Aja como se tivesse tomado seu corpo.

(Dev se levanta)

Dev – “A PANDEMIA! ESTÁ ACONTECENDO! O VÍRUS ESTÁ COMENDO MINHA CARNE! MEUS OLHOS ESTÃO QUEIMANDO! AAAAAAAAHH!”¹⁹⁸.

Figura 94: Dev participa de audição em cafeteria II (de 00:15:29 a 00:15:55)



Fonte: Netflix

Figura 95: Dev participa de audição em cafeteria III (de 00:15:56 a 00:16:16)



Fonte: Netflix

¹⁹⁸ O uso de letras maiúsculas objetiva indicar que o personagem está gritando ou em tom de voz alto.

Diretor – “O que há no laboratório?”.

Dev – “A SALA ESTÁ CONTAMINADA! O VÍRUS VAI MATAR TODOS NÓS! TODOS DEEM O FORA DAQUI AGORA! SAIAM AGORA! ESPERE, ESPERE! É TARDE DEMAIS! TRANQUE AS MALDITAS PORTAS. FIQUEM AQUI, TEMOS QUE NOS SACRIFICAR PARA EVITAR A DISSEMINAÇÃO DO VÍRUS! NÃOOOO!”.

Profissional da cafeteria – Senhor, não pode fazer isso que está fazendo aqui. Precisa ir embora!

Dev – Só estou fazendo um teste. Posso terminá-lo? Está quase no fim. Está quase no fim, certo? Desculpe, pessoal! Vou continuar de onde parei. “PUTA MERDA! NÃAAAAAAAÁO!”. Terminei. Obrigado!

Figura 96: Dev participa de audição em cafeteria IV (de 00:16:17 a 00:16:34)



Fonte: Netflix

Diretor – Certo. Obrigado, Dev! Isso foi ótimo! Entraremos em contato.

(Diretor se inclina para desligar a videochamada)

Diretor – Por que diabos ele está em um café? Minha nossa! Ele é sem-teto?

Dev – A câmera ainda está ligada.

Diretor – Droga, desculpe! Tudo bem...

(Videochamada é encerrada)

Esse segundo momento tem ao todo 1min e 45s. Cabe, antes de efetivamente se debruçar sobre a cena, contextualizar brevemente o espaço da cafeteria. Trata-se de um local que, desde o seu surgimento, está atrelado ao encontro, desempenhando um papel social voltado para a comunicação – mais especificamente para a conversa cotidiana, sendo expandido para o trato de negócios e o lazer – e exercendo função agregadora, na medida em que incentiva a coesão social por meio de sociabilidades (PASCOAL, 2006). O café roda o mundo, a partir dos árabes, como alimento que fortifica um ato social,

consagrando-se na Europa como alternativa a bebidas que atrapalham o raciocínio para o trabalho.

[...] o café, que promovia acuidade e clareza de pensamento. Tornou-se a preferência dos cientistas, intelectuais, comerciantes e burocratas – atualmente nós os chamaríamos “artífices da informação” –, todos os quais executavam trabalho mental em escritórios, em vez de trabalho físico ao ar livre. Ajudou-os a regularizar o dia de trabalho, acordando-os pela manhã e garantindo que ficassem vigilantes até o final da jornada ou até mais, se necessário. E era servido em estabelecimentos calmos, sóbrios e respeitáveis que promoviam a conversação polida e a discussão, e representavam um fórum para educação, debate e autoaperfeiçoamento (STANDAGE, 2005, p. 79).

Se comparada a outros tipos de comércio alimentício, a imagem da cafeteria, construída em oposição à taberna, permanece, nos dias de hoje, como a de um estabelecimento sóbrio e calmo, sendo incorporada, às vezes e não por acaso – visto que a história já registra essa relação –, a uma livraria, por exemplo. Nesses espaços, à época do racionalismo, por um valor simbólico (o preço do café), o indivíduo podia se inteirar de vários assuntos¹⁹⁹ que estavam na boca do povo, bem como participar de discussões que iam desde assuntos políticos até problemas científicos. O estabelecimento era a ponte entre o mundo público e privado, moldando e refletindo a opinião pública. Esse último aspecto, conforme a figura abaixo, certamente não é mais compartilhado pelo usuário de uma cafeteria na contemporaneidade, visto que a individualidade deste tempo histórico, assim como a facilidade de informação, forma grupos específicos no espaço determinado, sem interesses maiores, e tampouco necessidade, que não o da relação entre eles.

Figura 97: Visualização da mise-em-scène em fotogramas diferentes da mesma cena



Fonte: Netflix

Os cafés são considerados um dos poucos *espaços de permanência* na cidade moderna (DIDIER, 1988). Em geral, a vivência social vem sendo capturada pela lógica da circulação, num entendimento de que a estagnação é sinônimo de atraso. Nesse

¹⁹⁹ “Os cafés públicos eram centros de autodidatismo, especulações literárias e filosóficas, inovação comercial e, em alguns casos, agitação política. Mas, acima de tudo, eram câmaras de compensação para notícias e mexericos, ligados em decorrência da circulação dos clientes, das publicações e das informações de um estabelecimento para o outro. Coletivamente, os cafés da Europa funcionavam como a Internet da Idade da Razão (STANDAGE, 2005, p. 91).

sentido, na falta de um espaço público que favoreça o encontro, os indivíduos são sujeitados cada vez mais a ambientes de consumo, reservando o direito e a possibilidade da relação para os que dispõem de mais renda. O refúgio para a vida privada é exclusivo aos que podem pagar (SENNETT, 2014).

Outrora os cafés estavam inseridos numa ideia de lazer, como espaço para gastar o tempo do não trabalho. Hoje, porém, muitos vão para esse tipo de estabelecimento justamente para trabalhar, aproveitando-se da tranquilidade do local e da facilidade de acesso à internet gratuita. Dev está lá por esse motivo, a propósito. O tempo do trabalho entra na lógica do digital, do tempo indiferente, fazendo com que se esteja disponível a toda hora e em qualquer lugar, sem limites e pausas, tampouco diferenciação entre o tempo para o trabalho e o tempo para a vida privada: “A promoção e adoção de tecnologias wireless, que aniquilam a singularidade dos lugares e dos acontecimentos, é simplesmente um efeito colateral de novas exigências institucionais” (CRARY, 2014, p. 40). Se antes havia uma delimitação clara no sistema temporal entre o tempo do trabalho e o tempo dos relacionamentos, hoje essa definição sofre diversos abalos.

O imperativo neoliberal do desempenho transforma o tempo em tempo de trabalho. Ele totaliza o tempo de trabalho. A pausa é apenas uma *fase* do tempo de trabalho. Hoje não temos nenhum outro tempo senão o tempo de trabalho. Assim, o trazemos não apenas para as [nossas] férias, mas também para o [nosso] sono. [...] Hoje somos, de fato, livres das máquinas da época industrial, que nos escravizavam e nos exploravam, mas os aparatos digitais produzem uma nova coação, uma nova exploração. Eles nos exploram ainda mais eficientemente na medida em que eles, por causa de sua mobilidade, transformam todo lugar em um local de trabalho e todo o tempo em tempo de trabalho. A liberdade da mobilidade se inverte na coação fatal de ter de trabalhar em todo lugar. Na era das máquinas, o trabalho, simplesmente por causa da imobilidade das máquinas, era delimitável em relação ao não trabalho. O local de trabalho, ao qual era preciso se dirigir por conta própria, se deixava separar claramente dos espaços de não trabalho. Hoje essa delimitação é completamente suprimida em algumas profissões. O aparato digital torna o próprio trabalho móvel. Todos carregam o trabalho consigo como um depósito de trabalho. Assim não podemos mais escapar do trabalho (HAN, 2018, p. 64-65)

Em ambos os quadros da figura 97, observa-se a distância a despeito da proximidade. Cada mesa é uma ilha. Apesar de o plano conjunto configurar o segundo fotograma, não há vínculos entre as mesas. Ele talvez tenha sido usado para imprimir o sentimento de sobressalto e insatisfação compartilhado por todos ali. Constitui também esse espaço a relação intermediada pela tecnologia (figura 39), seja com um *outro* humano ou não, mesmo a comunicação presencial prevalecendo. O erro do protagonista foi esquecer-se de que aquele lugar exige um barulho controlado, um som que aconteça sem interferir na possibilidade de ouvir das pessoas nas outras mesas – algo explícito no

figurante que usa um *headset*, consciente do incômodo que pode causar sem ele. É justamente o dispositivo de áudio, inclusive, que o catapulta daquele espaço físico, tornando-o alheio ao que ocorre ali – vide todo o seu direcionamento corporal estar voltado para baixo, diferentemente dos outros figurantes, que expressam estranhamento em suas faces. Ora, o que é o estranhamento, nesse caso, senão a quebra de expectativa de um determinado espaço-tempo? Ali, em síntese, não é um lugar onde se deve participar de uma audição.

Figura 98: Uso de dispositivos tecnológicos na cafeteria



Fonte: Autor

A figura 98, por sua vez, recorte dos personagens que se valem da tecnologia naquele ambiente, mais do que uma marca da individualidade invadindo o espaço da comunicação face a face, é um sinal do *não fechar os olhos* (HAN, 2021). Literalmente, na cena, existe um olhar fixado, movido por dispositivos atraentes e insinuantes, sedentos pela atenção consumista do usuário. Nas refeições, conversas, sala de aula, por exemplo, os aparelhos impactam as formas de sociabilidade e, assim, cumulativamente, modificam a percepção temporal do dia. Além disso, há de se notar uma característica muito comum do sujeito deste tempo: o ser multitarefas. Isso constrói uma mecânica do olhar contrária à pedagogia do ver, retirando do olho o descanso, a paciência, deixando-o disperso e sem capacidade de contemplação.

O excesso de positividade se manifesta também como excesso de estímulos, informações e impulsos. Modifica radicalmente a estrutura e economia da atenção. Com isso se fragmenta e destrói a atenção [...]. A técnica temporal e de atenção *multitasking* (multitarefa) não representa nenhum progresso civilizatório. A multitarefa não é uma capacidade para a qual só seria capaz o homem na sociedade trabalhista e de informação pós-moderna. Trata-se antes de um retrocesso. A multitarefa está amplamente disseminada entre os animais em estado selvagem. Trata-se de uma técnica de atenção indispensável para sobreviver na vida selvagem. Um animal ocupado no exercício de mastigação de sua comida tem de ocupar-se ao mesmo tempo também em outras

atividades. Deve cuidar para que, ao comer, ele próprio não acabe comido. Ao mesmo tempo tem de vigiar sua prole e manter o olho em seu (sua) parceiro(a). Na vida selvagem, o animal está obrigado a dividir sua atenção em diversas atividades. Por isso, não é capaz de aprofundamento contemplativo (HAN, 2017a, p. 31-32).

Para Crary (2014), reduzir o tempo de tomadas de decisões e eliminar o tempo útil de reflexão é um projeto no qual se gastam bilhões em pesquisa. Trata-se do “progresso contemporâneo”, segundo o autor, uma forma de controle do tempo e da experiência.

Telas e outros displays que rastreiam os movimentos oculares, assim como as durações e os pontos de fixação do interesse visual em sequências ou fluxos de informações gráficas, são amplamente empregados. Cada visita casual a uma única página da internet pode ser minuciosamente analisada e quantificada em função de como o olho a percorre, pausa, se move e dá mais atenção a algumas áreas em detrimento de outras. [...] Há tempos existe um campo de pesquisa de ergonomia ótica generosamente financiado. Passiva e muitas vezes voluntariamente, colaboramos para nossa própria vigilância e para a coleta de nossos próprios dados (CRARY, 2014, p. 56-57).

Ainda na figura 98, é perceptível uma propaganda sutil. Ambos os notebooks são da empresa Apple. A sutileza, na ocasião, está em a câmera não focar em plano detalhe, dando à cena um aspecto realista, passando a ideia de que a existência daquela marca ali é algo normal, não precisando de holofotes, porque já compõe naturalmente o cenário da vida na cidade.

Do diálogo, vale ponderar a avaliação do diretor ao fato de Dev estar participando da audição num café. Diz ele: “Por que diabos ele está em um café? Minha nossa! Ele é sem-teto?”. Ora, esse questionamento, em tom de surpresa e crítica, aponta para o imperativo citadino “internet = casa”, de maneira que, nessa visão, se o protagonista não estava utilizando o sinal de casa era porque ele não tinha uma, algo que o coloca na posição de “sem-teto”. Veja: essa declaração impõe uma obrigatoriedade. Estar conectado ou, pelo menos, ter condições de conectividade é uma exigência e condição fundamental.

O cronotopo do encontro sobressai-se nesta cena. Não qualquer encontro. O encontro virtual e como consumo. Nesse evento, o que está em jogo é o futuro profissional de Dev. Ele busca atender às expectativas dos julgadores.

Outro momento revelador do encontro virtual imbricado pelo consumo é a seguinte cena. Com 2min e 13s, todo o tempo é decorrido em uma parte importante do set: a sala de maquiagem. É importante porque, em filmes desse gênero, são os zumbis que chamam o público, logo, nada mais natural e exigido do que uma boa representação estética nesse sentido. No ambiente, estão Dev, Benjamin e duas maquiadoras. O foco fica por conta do protagonista e seu colega de trabalho, sendo as duas mulheres apenas figurantes.

Como o braço de Dev está sendo preenchido e ele não pode mexê-lo, Benjamin assumirá o inconveniente papel de ser as mãos do nova-iorquino-indiano na função principal dessa cena: olhar as mensagens recebidas. Mais velho que Dev, o personagem figura na narrativa como compondo um contraste em relação aos comportamentos do sujeito do tempo-histórico presente. Ele não compartilha do mesmo sentimento de contemporaneidade, e isso fica claro nos diálogos desta cena.

(Bipe de alerta de mensagem toca)

Dev – Ei, Benjamin, pode ler essa mensagem para mim?

Benjamin – Vai sair com alguém?

Dev – Espero que sim.

Benjamin – Está bem.

Dev – Obrigado!

(Benjamin inclina-se para pegar o celular)

Figura 99: Dev e Benjamin conversam enquanto são maquiados para a gravação de *The Sicken*



Fonte: Netflix

Benjamin – O nome da pessoa é Brian?

Dev – Ah, não.

Benjamin – Ele disse: “Indo experimentar um novo restaurante. Interessado?”.

Dev – Pode responder “não”.

Benjamin – Só “não”? Isso é bem grosseiro. Vou escrever: “Desculpe, acabei de comer. Mas realmente o admiro muito como pessoa”.

Dev – Por favor, só... Não faça isso. Só escreva “não”.

(Som de envio de mensagem)

Benjamin – Acabei de escrever o que eu disse.

Dev – É.

Benjamin – Enviei.

(Bipe de alerta de mensagem toca)

Dev – Pode dar uma olhada?

Benjamin – Hunrum.

Benjamin – Ele respondeu. “Obrigado, amigo! Isso significa muito. Eu também o admiro.

Dev – Isso é bom. Certo, vou tentar ser mais gentil nas mensagens.

Benjamin – Acho que deveria. Brian gostou.

Esse diálogo inicial, representado imageticamente pela figura 99, expõe uma construção sociotemporal que está em Dev (e não apenas nele, claro): o pragmatismo mecânico da comunicação virtual. O personagem aguarda ansiosamente uma interação de Alice, a pretendente que ele convidou, na noite anterior, para um show. Ao receber uma mensagem de seu amigo Brian, no entanto, ele pede a Benjamin que o responda com um simples e direto “não”. Essa possível resposta é rechaçada pelo colega de trabalho sob o pretexto de ser grosseira. Há um confronto aqui entre dois tempos distintos: o diálogo face a face e o diálogo digital.

O cronotopo do primeiro tipo implica corporeidade, movimento, cheiro, troca de olhares, som e um sem-fim de sentidos sendo acionados a cada palavra enunciada. É evidente que o diálogo vai ser modificado a depender de com quem se fala, onde, quando e em que circunstância. Mesmo assim, diferentemente do diálogo digital, um “*não*” *seco* a um convite para conhecer um restaurante é totalmente inapropriado, porque quebra um código social, uma regra implícita, entrando em desacordo com o ritual das relações afetivas e humanas.

O diálogo virtual, por outro lado, apaga o outro. Nem sempre é possível vê-lo, o espaço não é compartilhado e sentido e, em geral, a troca de mensagens, pela economia de tempo, ocorre textualmente. A objetividade prevalece, não havendo uma cerimônia de final ou despedida, por exemplo. A pessoa apenas se desconecta e sai. Resta o silêncio na forma de um vazio de caracteres. No fim das contas, a tecnologia acaba suprimindo o sujeito, tratando-o como se não fosse um fim em si mesmo(?). Ora, não se pode ser ingênuo a ponto de pensar que há neutralidade nas inovações tecnológicas e, nesse contexto, entregar-se aos dispositivos eletrônicos sem meditar sobre eles (HEIDEGGER, 2001).

Lévy (2010) enxerga essa desterritorialização pertencente ao mundo virtual como algo positivo, algo que dá à sociedade um potencial de expansão, sem limites definidos. Baudrillard (1997), ao contrário, entende que, com esse fenômeno, o *real* se acanha e, cada vez mais, é diminuído na confusão com o imaginário. No diálogo em questão, Dev, na projeção de resposta a Brian, ignora imperceptivelmente o alguém do outro lado,

agindo como se respondesse a uma máquina ou a um questionário. Foi necessário Benjamin chamar a sua atenção para que ele reconhecesse esse *modus operandi* indiferente.

Outra característica importante de ser apontada nesta cena é a checagem instantânea da novidade. Cada bipe do celular provoca uma reação imediata do herói, como se na tela do aparelho estivesse a chave para todos os seus problemas. É evidente que isso acarreta uma dispersão e ansiedade crescentes, afinal, existe sempre uma expectativa pendente nessa dinâmica interminável. O condicionamento obsessivo para ver o novo, o diferente, aquilo que pode proporcionar mais excitação, acaba resultando em frustração e cansaço²⁰⁰.

²⁰⁰ “SFI (Síndrome de Fadiga de Informação), o cansaço da informação, é a enfermidade psíquica que é causada por um excesso de informação. Os afligidos reclamam de estupor crescente das capacidades analíticas, de déficits de atenção, de inquietude generalizada ou de incapacidade de tomar responsabilidades. [...] A enxurrada de informações à qual estamos hoje entregues prejudica, evidentemente, a capacidade de reduzir as coisas ao essencial” (HAN, 2018, p. 104-105).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É nos *lugares* que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado. E é nos *lugares*, e graças aos *lugares*, que os desejos se desenvolvem, ganham forma, alimentados pela esperança de realizar-se, e correm risco de decepção (BAUMAN, 2005, posição 304 de 985).

Ao término desta tese, espera-se que o *cronotopo da cidade* seja entendido não sob a perspectiva geográfica, mas sim histórica. Os tempos aqui levantados só o são pela atuação do homem no mundo, pela mudança provocada por ele. O filósofo russo pensou esse conjunto de tempos acumulado no estudo dos gêneros literários, embora o audiovisual seja tão profícuo quanto. A cidade, na agregação e socialização de diferentes cidadãos, no acúmulo de minúsculas interações cotidianas, tem um espírito próprio. O resultado da natureza construída da vida urbana refrata-se e reflete-se frequentemente em filmes e séries, motivo pelo qual estudá-los é, de certa forma, também entender e problematizar a realidade.

Este trabalho buscou pensar a cidade – mais especificamente a cidade de *Master of None* –, então, a partir das relações travadas. Ela é sinônimo, nesse sentido, conforme a análise fez concluir, de um espaço verossimilhante à realidade, objetivando lidar com problemas reais da vida concreta. Entra em consonância com o filme moderno (VANOYE, 2012), porque se caracteriza por situações menos dramatizadas, questões não resolvidas, finais abertos e ambíguos, personagens em crise e uma forte presença do autor pela história de vida contada e pelos familiares envolvidos. Keunen (2011) chamaria esse enredo-espço de “cronotopo dialógico”, no qual a narrativa não se direciona para um momento final, prevalecendo não o *telos*, e sim o *kairós*.

Não se é ingênuo, contudo, de pensar que a cidade fictícia retrata fielmente a cidade real. Ela não é a Nova Iorque que teve de enfrentar a devastação causada pelo terrorismo, por exemplo. A Nova Iorque em foco tem um viés bastante turístico, principalmente no que diz respeito ao turismo culinário. Os encontros ocorrem, em sua grande maioria, nos restaurantes, sendo esse ambiente um catalizador dos diálogos – marca principal da série. A cidade, nesse contexto, vai sendo construída com uma imagem muito marcada do espaço privado e pago. Ao mesmo tempo, esse espaço é também cingido pelo valor de entretenimento, de prazer, de descanso, do diálogo despojado e livre de amarras, porquanto a ida a esses estabelecimentos, com algumas exceções, não o é

apenas para fazer refeições pontuais e sair, mas para durar, para ser, de alguma maneira, reconfortante e prazeroso²⁰¹.

Os problemas da cidade, quando discutidos, às vezes entram muito no âmbito individual, na parcela de mudança que cada indivíduo precisa realizar. Por outro lado, ainda que a realidade dos acontecimentos passe, em tempo de tela, pela experiência de Dev, a ideia por trás de tudo é que os eventos poderiam pertencer à vida de qualquer cidadão contemporâneo. Inclusive, a profundidade de câmera é elemento essencial para a compreensão desse aspecto. Em diversas cenas, a dinâmica da cidade, com pessoas e automóveis indo e vindo, sugerem a impressão de uma cidade que não para. Esse fluxo é construtor de um tempo: Dev não é especial. Ele é um exemplo de pessoa que vivencia as adversidades, dilemas e eventos da cidade. Nesse contexto, a série não se esquivava dos problemas sociais amplos desse período histórico, mesmo não atribuindo responsabilidade a determinados atores.

A presença dos principais cronotopos menores formam um cronotopo predominante, marcado pelas seguintes palavras principais: decisão, escolha, mundo, perspectiva, prazer, sofrimento, vida, passado, futuro, reflexão, restaurante, celular, encontro, amigos e diálogo. Essas palavras foram selecionadas a partir do programa “wordclouds” (nuvens de palavras), com base no texto de descrição dos dez episódios da primeira temporada. É natural que “decisão” e “escolha” figurem como palavras recorrentes na descrição de *Master of None*, afinal, sobretudo os encontros exigem tomadas de decisão – a despeito de existir, por si só, já impor o *não-álibi* (BAKHTIN, 2015). O herói da série a todo instante, entre seleções simples e complexas, precisa se posicionar. Eis a sua angústia em um mundo repleto de tantas possibilidades²⁰².

O lugar que ocupamos no ser não é meramente um local que ocupamos no espaço e tempo, mas uma tarefa, a obrigação de forjar relações interiores com nós mesmos e com o mundo em que vivemos, o que evitará que todos os elementos separados se dissolvam em caos. Fazer sentido de nós mesmos e do mundo é (desculpem-me pelas palavras extensas) uma tarefa epistemológica ontologicamente imposta, contra a qual não temos álbi. Bakhtin usa o termo “álbi”, do latim “em outro lugar”, porque não ter recurso a “outro lugar” na

²⁰¹ “No sistema de valores elaborado pelo mundo grego e romano, o primeiro elemento que distingue o homem civilizado das feras e dos bárbaros (que estão eles próprios ainda próximos do estado animal) é a comensalidade: o homem civilizado come não somente (e menos) por fome, para satisfazer uma necessidade elementar do corpo, mas também (e sobretudo) para transformar essa ocasião em um momento de sociabilidade, em um ato carregado de forte conteúdo social e de grande poder de comunicação: ‘Não nos sentamos à mesa para comer – lemos em Plutarco –, mas para comer junto’ (FLANDRIN, 1998, p. 82).

²⁰² “Se, como afirma Alain Ehrenberg de maneira convincente, os sofrimentos humanos mais comuns nos dias de hoje tendem a se desenvolver a partir de um excesso de *possibilidades*, e não de uma profusão de *proibições*, como ocorria no passado [...]” (BAUMAN, 2008, p. 121).

existência é um modo de insistir na absoluta fatalidade de nosso ser em determinado lugar onde nos encontramos (HOLQUIST, 2015, p. 42).

As cinco categorias observadas, divididas em três grupos, dão conta de um homem e uma cultura deste tempo. O sujeito caracteriza-se, segundo pôde ser observado, pela dúvida – tanto o é que, no cartaz de divulgação da série, há o seguinte: “Este é Dev. Ele tem um monte de perguntas”. Não é à toa que Dev tem perguntas. E isso não é um característica dele enquanto pessoa única e irrepetível. Trata-se de um cultura que suscita incertezas, tendo em vista que as referências, antes sólidas, estão cada vez mais líquidas (BAUMAN, 2001).

A cidade de *Master of None* não foge a essa lógica. O tempo-espaço predominante, a partir dos cronotopos menores do cotidiano e do encontro, vai reverberar uma ansiedade frequente, ligada à falta de segurança na projeção de futuro e nas relações, com o agravante de a virtualidade, juntamente com uma sociedade desenhada para o consumo, acentuar esse problema.

O cronotopo como aprendizagem, por sua vez, mostra uma ambivalência quando associada à internet: em razão da grande quantidade de informações, ela, bem-vinda e muito útil, pode produzir o efeito oposto. É no diálogo face a face e nas interações pacíficas e conflitantes que a efetiva aprendizagem se apresenta. A mesa do restaurante e a calçada do espaço público fornecem o espaço ideal para a confissão, a reflexão e o embate de ideias.

O cronotopo como diferença, atrelado à aprendizagem, expressa as tensões latentes na cidade. As questões identitárias complexificam a noção genérica de “ser humano”, manifestando uma paisagem com múltiplas formas de desigualdade sociais possíveis. Nessa direção, por fim, o cronotopo do encontro amoroso assume um caminho tortuoso. A certeza é buscada, mas com desconfiança, porque a realidade impõe obstáculos e mudanças, alterando o rumo das coisas e encerrando vínculos até então sólidos. Uma tensão entre estabilidade e instabilidade é inegável. As implicações do compromisso ou da vida solteira preenchem o imaginário do herói, fazendo-o, com frequência, sentir-se cansado²⁰³ mentalmente. A citação a seguir descreve com certa exatidão a sensação de tempo vivida pelo personagem:

²⁰³ Para um tipo de sociedade que proclama que a satisfação do consumidor é seu único motivo e seu maior propósito, um consumidor *satisfeito* não é motivo nem propósito – e sim a ameaça mais apavorante. O que se aplica à sociedade de consumidores também se aplica a seus membros individuais. A satisfação deve ser

Podemos dizer que o consumismo líquido-moderno é notável, mais do que por qualquer outra coisa, pela (até agora singular) *renegociação do significado do tempo*. Tal como experimentado por seus membros, o tempo na sociedade líquido-moderna de consumidores não é cíclico nem linear, como costumava ser para os membros de outras sociedades. Em vez disso, para usar a metáfora de Michel Maffesoli, ele é *pontilhista* – ou, para empregar o termo quase sinônimo de Nicole Aubert, um tempo *pontuado*, marcado tanto (se não mais) pela profusão de *rupturas* e *descontinuidades*, por intervalos que separam pontos sucessivos e rompem os vínculos entre eles, quanto pelo conteúdo específico desses pontos. O tempo pontilhista é mais proeminente por sua inconsistência e falta de coesão do que por seus elementos de continuidade e constância; nessa espécie de tempo, qualquer continuidade ou lógica causal capaz de conectar pontos sucessivos tende a ser inferida e/ou construída na extremidade final da busca retrospectiva por inteligibilidade e ordem, estando em geral conspicuamente ausente entre os motivos que estimulam o movimento dos atores entre os pontos. O tempo pontilhista é fragmentado, ou mesmo pulverizado, numa multiplicidade de ‘instantes eternos’ – eventos, incidentes, acidentes, aventuras, episódios –, mônadas contidas em si mesmas [...] a ideia do ‘tempo da necessidade’ foi substituída pelo conceito de ‘tempo de possibilidades’, tempo aleatório, aberto em qualquer momento ao imprevisível irromper do novo, uma concepção da história como processo aberto, não determinado previamente, no qual surpresas, golpes inesperados de boa sorte e oportunidades imprevistas podem aparecer a qualquer instante (BAUMAN, 2008, p. 45-46-47).

As rupturas são aquilo de constante no seriado, tanto no amor quanto no trabalho. O equilíbrio é justamente a desordem e a alternância de situações. Quanto às relações dialógicas, observaram-se aproximações com o cinema de Woody Allen²⁰⁴, o neorrealismo italiano (mais propriamente com *Ladrões de Bicicleta*) e o livro *Romance Moderno* (2016). Os longos diálogos e caminhadas, a estética quase idêntica do filme de De Sica e os trechos repetidos da obra de Aziz Ansari sinalizam fortes indícios.

Esta tese opta pela visão crítica dos relacionamentos na contemporaneidade. Não tem a ver com ser pessimista, mas sim, a partir do estético, de elaborar problematizações pertinentes ao mundo concreto. Acredita-se que a contribuição do presente trabalho reside em atuar simultaneamente *no enredo* e *nas relações com a realidade concreta*. Além disso, constata-se que o cronotopo fornece ferramentas para lidar com sentidos fora do âmbito literário, podendo ser empregado – não de forma hermética e fixa – em várias esferas da atuação humana, contribuindo como categoria epistemológica para diversas áreas do conhecimento.

apenas uma experiência momentânea, algo que, se durar muito tempo, deve-se temer, e não ambicionar (BAUMAN, 2008, p. 126-127).

²⁰⁴ Com a diferença de ser um cinema que vivencia Nova Iorque pelas caminhadas. *Master of None* tem, sim, um pouco desse aspecto peripatético: sintonia do movimento no corpo e na mente. Mas é no espaço privado (mais propriamente nos estabelecimentos alimentícios), com a presença da comida e da bebida, que o diálogo se manifesta com maior regularidade.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ARAÚJO, Inês. **Do signo ao discurso**: introdução à filosofia da linguagem. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- ARAÚJO, N. O plano-sequência como construção de um tempo cinematográfico reflexivo. In: **Atas do V encontro anual da AIM**. Lisboa: AIM, 2016.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2004.
- ANSARI, Aziz. **Romance moderno**: uma investigação sobre relacionamentos na era digital. São Paulo: Editora Paralela, 2016. E-book.
- BAGNO, Marcos. **Gramática pedagógica do português brasileiro**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- BAITELLO JUNIOR, NORVAL. **A era da iconofagia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: as formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- _____. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- _____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela total**: mitos-ironias da era virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- _____. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BELLANTONI, Patti. **If it's purple, someone's gonna die**: the power of color in visual storytelling for film. 1st American pbk. ed, 2005.

BEMONG, Nele. **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BIANCHINI, Máira. **A Netflix no campo de produção de séries televisivas e a construção narrativa de Arrested Development**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2018.

BLANC, Cláudio. **Uma breve história do sexo**. São Paulo: Editora Gaia, 2010.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BOWEN, G. A. A análise documental como método de pesquisa qualitativa. **Jornal de pesquisa qualitativa**, [s. l.], n. 9, p. 27-40, 2009.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. **Tese e Antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CANTORE, Jaqueline; PAIVA, Marcelo Rubens. **Séries – O livro**: de onde vieram, como são feitas e por que amamos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021.

CARR, Nicholas. **A geração superficial**: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

CHAGAS, Adriano. Imagem e ambiguidade nas práticas phoneur contemporâneo. In: **Comunicação e tecnologia**. Rio de Janeiro: SESES, 2019.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. Guy Debord e a crítica da sociedade do espetáculo. In: **A sociedade do espetáculo**: Debord, 50 anos depois. Deysi Cioccarri, Gilberto da Silva, Mara Rovida (Organizadores). Curitiba: Appris, 2018.

CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DESLAURIERS, Jean-Pierre. **Investigación Cualitativa**: Guía práctica. Pereira: Papiro, 2004.

DIDIER, Gilles. Estratégias Urbanas. In: Alliez, Eric. **Contratempo**: ensaios sobre algumas metamorfoses do capital. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

ESQUENAZI, Jean Pierre. **As Séries Televisivas**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2011.

FABRÍCIO, Branca Falabella. Linguística aplicada como espaço de desaprendizagem”: redescrições em curso. In: **Por uma Linguística Aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FERRAZ, M. C. FRANCO. **Homo deletabilis**: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2010.

FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo. **História da alimentação**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigir e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2016.

FUNDACIÓN TELEFÓNICA. **La sociedad digital em España 2018**. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019. E-book. Disponível em: <https://www.fundaciontelefonica.com/cultura-digital/publicaciones/sociedad-digital-en-espana-2018/655/#openModal>. Acessado em 24 de dez. de 2021.

FRANCO, T., DRUCK, G., & SELIGMANN-SILVA, E. As novas relações de trabalho, o desgaste mental do trabalhador e os transtornos mentais no trabalho precarizado. Revista Brasileira de Saúde Ocupacional. São Paulo, 2010. Disponível em: New labor relations, worker's mental exhaustion, and mental disorders in precarious work (scielo.br). Acesso em: 10 nov. 2021.

FRANÇA, Arthur Barros de. **Master of None**: embates identitários na contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2018.

FREIRE, Maximina M.; LEFFA, Vilson J. A auto-heteroecoformação tecnológica. In: **Linguística Aplicada na modernidade recente**. São Paulo: Parábola, 2013.

GUERRA, Isabel Carvalho. **Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo**: sentidos e formas de uso. Parede: Princípiã Editora, 2006.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUIA MUNDO EM FOCO EXTRA. **Netflix**. São Paulo: On Une, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

_____. **La desaparición de los rituales**: una topologia del presente. Barcelona: Herder Editorial, 2020. E-book.

_____. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017a.

- _____. **Sociedade da transparência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017b.
- HEIDEGGER, Martin. **Serenidade**. Rio de Janeiro: Instituto Piaget, 2001.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.
- KEUNEN, B. **Time and imagination**: chronotopes in Western Narrative Culture. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- KLEIMAN, Angela B. Agenda de pesquisa e ação em Linguística Aplicada. In: **Linguística Aplicada na modernidade recente**. São Paulo: Parábola, 2013.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- KUMARAVADIVELU, B. A linguística aplicada na era da globalização. In: **Por uma Linguística Aplicada indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- KÜNSCH, Dimas A; PASSOS, Mateus Yuri. Notas compreensivas sobre o direito ao espetáculo. In: **Cultura da imagem e sociedade do espetáculo**/Org. Ana Luiza Coiro Moraes, Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: UNI, 2016.
- LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- LOTZ, Amanda. **The television will be revolutionized**. Nova York: New York University Press, 2014.
- MCKEE, Robert. **Diálogo**: a arte da ação verbal na página, no palco e na tela. Rio de Janeiro: Arte e Letra, 2018.
- MITTELL, Jason. **Television and american culture**. Nova York: Oxford University Press, 2010.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Da aplicação da Linguística à Linguística Aplicada Indisciplinada. In: **Linguística Aplicada**: um caminho com diferentes acessos. São Paulo: Contexto, 2013a.
- MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Fotografias da Linguística Aplicada brasileira na modernidade recente: contextos escolares. In: **Linguística Aplicada na modernidade recente**. São Paulo: Parábola, 2013b.
- _____. **Oficina de Linguística Aplicada**: a natureza social e educacional dos processos de ensino-aprendizagem de línguas. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996.
- _____. Pesquisa Interpretativista em Linguística Aplicada: a Linguagem como Condição e Solução. D.E.L.T.A, vol. 10, nº 2, 1994, p. 329-338.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslão Machado de. **Chuva no cinema**: natureza e cultura urbanas. Tese (Laboratório de Estudos Audiovisuais “Olho”) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1999.

PADILHA, Valquíria. Qualidade de vida no trabalho num cenário de precarização: a panaceia delirante. *Trab. educ. saúde*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, p. 549-563, nov.2009/fev.2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/tes/v7n3/09.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2021.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia**: construção do personagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PASCOAL, L. N. **Aroma de Café**: guia prático para apreciadores de café. Campinas: Fundação Educar DPaschoal, 2006.

PENNYCOOK, Alastair. Uma linguística aplicada transgressiva. In: **Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

POUPART, Jean. Et al. **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2010.

QUIGNARD, Pascal. **Todas as manhãs do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

REEVES, Jimmie L.; ROGERS, Mark C.; EPSTEIN, Michael M. Rewriting Popularity: The Cult Files. IN: LAVERY, David; HAGUE, Angela; CARTWRIGHT, Marla (orgs.). **Deny All Knowledge**: Reading *The X-Files*. Nova York: Syracuse University Press, 1996.

RIBEIRO, Roberta do Carmo. **Um “cineasta-historiador” entre a cidade real e a cidade ideal**: utopia, catástrofe e silêncio na construção da Nova York de Woody Allen (1977-2009). Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização. In: **Cultura e subjetividades**: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997.

ROMANO, V. **El tempo y el espacio en la comunicación**. Hondarribia: Argitaletxe Hiru, 1998.

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Valentina, 2018.

SANCHEZ, Renata Latuf de Oliveira. A cenografia e o espaço-tempo no neorrealismo como indicador da sociedade italiana no pós-guerra: uma breve análise a partir de *Roma, Cidade Aberta* e *Ladrões de Bicicleta*. *Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*. ISSN 1982-0569, v. 7, n. 10, 2015.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Anderson Lopes da. A dramédia como gênero híbrido em *Orange Is The New Black*: a dramédia personalista, a *advocate dramedy* e a dramédia humana. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da comunicação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015.

SILVA, Gildon Oliveira. **A personagem dramática e o que ela diz**: elementos fundamentais para a ficção seriada de TV. Salvador: Benditas, 2020.

SLATER, Don. **Cultura do consumo e Modernidade**. São Paulo: Nobel, 2002

SOBRAL, Adail. **A filosofia primeiro de Bakhtin**: roteiro de leitura comentado. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2019.

_____. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2014.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.

STANDAGE, T. O café: na idade da razão. In: **História do mundo em 6 copos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

YIN, Robert K. **Pesquisa qualitativa do início ao fim**. Porto Alegre: Penso, 2016.

APÊNDICE

REGISTRO DE DECUPAGEM

SERIADO: Master Of None
 TEMPORADA: 1ª
 EPISÓDIO: 1 – Plano B
 ESCRITORES: Aziz Ansari e Alan Yang
 DIRETOR: James Ponsoldt
 DURAÇÃO: 00:29:22

Cena	Tempo inicial	Tempo final	Duração	Descrição da tomada
1	00:00:00	00:00:05	00:00:05	Fundo preto e, em seguida, mudança para a Logo da produtora e distribuidora: a Netflix.
2	00:00:06	00:02:36	00:02:30	Plano geral. Movimento em Travelling. Câmera vai da sala de estar ao quarto – de maneira lateral (esquerda para direita) –, onde gemidos diegéticos são produzidos. Dev e Rachel, até então desconhecidos do público, estão em um ato sexual quando o preservativo fura. O plano alterna, em seguida, de médio para detalhe, com cortes para a atenção à fala de cada personagem. A iluminação aparentemente é exclusiva da rua. Começam a discutir sobre a possibilidade de gravidez através da pré-ejaculação. Pesquisam na internet e decidem comprar uma pílula do dia seguinte. Dev, por fim, solicita um Uber.
3	00:02:37	00:03:17	00:00:40	Plano médio. Dev e Rachel estão na farmácia. Vão ao atendente perguntar sobre a pílula. Ela esboça tirar dinheiro da carteira, mas Dev se oferece para pagar. Várias marcas são enfocadas (Coca-Cola, Fanta e Sprite, por exemplo), e uma, especificamente, faz parte do diálogo (Martinelli's). O local é bastante iluminado e o figurino de ambos – casaco e roupa por

				baixo – sugere um tempo climático frio.
4	00:03:18	00:04:08	00:00:50	Plano médio. Dev e Rachel estão no Uber, sentados no banco de trás. Uma música – som diegético – toca na rádio. Dev pede ao motorista para desligá-la. Durante o percurso, Dev e Rachel não conversam. O carro chega ao primeiro local de destino, e ela desce. Falam, rápida e fortuitamente, em combinar algo. A porta dá defeito ao fechar e, no incômodo, despedem-se.
5	00:04:09	00:04:47	00:00:38	Abertura do episódio e apresentação do elenco, dos escritores e do diretor. Uma música é tocada ao fundo: “Il Est Cinq Heures, Paris S’éveille” – Jacques Dutronc.
6	00:04:48	00:07:12	00:02:24	Plano médio e meio primeiro plano. Arnold, Denise e Dev conversam à mesa de um restaurante. Falam sobre o que aconteceu com Dev e, por consequência, sobre os benefícios dos métodos contraceptivos. Discutem também a respeito de ter ou não filhos. Terminam por analisar o caso de Kyle, um amigo deles que recentemente teve filho. Dev chama Arnold, inclusive, para ir ao aniversário da criança.
7	00:07:13	00:09:42	00:02:29	Plano geral, de início. Meio primeiro plano no restante da cena. Dev e Arnold estão numa loja de brinquedos infantis. Dev encontra uma mulher (Alex) com quem ficou em um passado recente. Ela fala que tem um filho e eles passam a conversar sobre isso. Ela se despede, e os amigos, Arnold e Dev, antes de comprar o presente para o filho de Kyle, ficam brincando na loja. A iluminação é clara, como numa manhã ensolarada. O som é diegético. A vestimenta sugere tempo climático frio.

8	00:09:43	00:11:22	00:01:39	Rosto de criança sendo pintado em primeiro plano. Corte para caminhada, enquanto conversam, de Dev e Arnold. Plano médio. Os amigos chegam ao aniversário, cumprimentam os pais da criança e são parados por um desconhecido, que reconhece em Dev um personagem para propaganda da marca Go-Gurt. Dev revela a Arnold que esse comercial paga o aluguel dele há anos. Arnold, em seguida, vai brincar no pula-pula. Plano geral. Como sequência temporal da cena anterior, o tempo climático e a iluminação são os mesmos. Em consequência, a vestimenta também.
9	00:11:23	00:13:11	00:01:48	Plano americano. Dev conversa com Kyle sobre a paternidade. Primeiro plano. Kyle explica o prazer de ser pai. Dev imagina-se pai: a imagem fica acinzentada e uma música não diegética dramática toca enquanto ele balança um bebê em seus braços; Dev aconselha seus filhos; Arnold aparece na cena imaginativa final sendo rejeitado por uma mulher.
10	00:13:12	00:13:37	00:00:25	Plano geral. Dev fala a Arnold que Kyle está feliz. Arnold brinca no pula-pula. Uma mulher pede a Arnold que saia do brinquedo.
11	00:13:38	00:14:59	00:01:21	Plano médio. Dev conversa com os filhos de Amanda, Lila e Grant. Dev conversa com Amanda. Ela fala sobre as dificuldades e o estresse em cuidar deles. Kyle oferece um bolo a Grant, e o garoto joga o bolo em algo/alguém. Dev e Kyle riem dessa atitude, enquanto Amanda a reprova.
12	00:15:00	00:15:58	00:00:58	Plano médio. Dev conversa ao caminhar com Amanda e os filhos dela. O celular de Amanda toca um alerta. Uma reunião de

				trabalho. Ela deixa os filhos com Dev.
13	00:15:59	00:16:48	00:00:49	Plano médio. Dev brinca com Lila e Grant em um parque numa praça pública. Som não diegético toca ao fundo. Plano geral. Dev interrompe a brincadeira para avisar que vai chover. Chama-os para tomar sorvete.
14	00:16:49	00:17:50	00:01:01	Plano americano. Dev e as crianças chegam à sorveteria. Lila fala as etnias das pessoas que estão no seu campo de visão. Dev se desculpa por ela, e pede que não faça isso. Plano médio, alternando para primeiro plano. Escolhem os sabores que desejam.
15	00:17:51	00:18:08	00:00:17	Plano americano. Ao sair da sorveteria, caminhando pela calçada, Lila pede para ir ao banheiro. Dev pede para que espere chegar à casa, mas ela pede para ir logo em algum lugar. Pessoas e carros vão e vêm. O som diegético desse movimento é igualmente representado. Os comércios são destaque ao lado direito do enquadramento. Em plano geral, com ângulo normal e frontal, esses mesmos comércios são enfocados (Kapil News Corp, Tara Nails & Spa Inc, Dragon & Phoenix), por fim. Neste momento, pessoas passam por Dev e as crianças. Três delas usam o celular.
16	00:18:09	00:19:18	00:01:09	Plano americano, contra-plongée. Fila em banheiro de lanchonete. Lila é a próxima a entrar. Não quer fazê-lo sozinha, porém. Alternância entre primeiríssimo plano e primeiro plano. Dev pede a uma das mulheres que está atrás dele. Uma discussão acontece. Ele acaba entrando com Lila.
17	00:19:19	00:20:06	00:00:48	Plano americano, contra-plongée. Dev aguarda, no canto

				do banheiro – de costas –, por Lila. Faz um zoadá para deixá-la (e ele também) mais à vontade.
18	00:20:07	00:20:24	00:00:17	De primeiro plano para plano americano. Ao sair do banheiro, a caminho da casa de Lila e Grant, em um mercado – onde as crianças brincam com um melão – o celular de Dev recebe uma notificação. Trata-se de Amanda, pedindo para que ele compre cerveja. A cidade recebe atenção periférica na cena. Pessoas e carros passam.
19	00:20:25	00:21:21	00:00:56	Plano médio. No supermercado, Dev sente a falta de Grant. Procura rapidamente por ele, e se depara com um funcionário do estabelecimento, que o traz consigo. Grant estava colocando o pênis em determinados produtos, de maneira que Dev tem de pagar por isso. Nos diálogos, há a alternância para meio primeiro plano.
20	00:21:22	00:21:57	00:00:35	Plano geral, com ângulo normal e de nuca. Dev chega à casa de Kyle para devolver a carteira que Grant havia pegado. O cenário da festa, já acabada, recebe destaque. A diferença entre a iluminação inicial e a final – bem como a coloração – merece destaque. O plano sofre alternância para plano médio e primeiro plano (plongée). Dev entrega a carteira ao seu dono e pede para ir ao banheiro.
21	00:21:58	00:23:26	00:01:28	Plano médio com movimento de aproximação de câmera para meio primeiro plano. No andar de cima, Dev fala à porta do banheiro sobre a dificuldade de cuidar dos filhos de Amanda, mesmo por pouco tempo. Kyle revela que está se separando.
22	00:23:27	00:24:03	00:00:36	Dev imagina-se na situação de pai novamente. Dessa vez, num ambiente de coloração predominantemente azul, ele

				visualiza duas crianças sujando toda a casa e gritando. Ao som diegético dos gritos e falas, acrescenta-se um som não diegético agitado (Come to Daddy – Pappy Mix –, Aphex Twin). Em seguida, nessa visualização imaginativa, Dev pede para seus supostos filhos colocarem os cintos de segurança do carro, algo que eles não respeitam. Essa fantasia tem predominância em primeiro plano.
23	00:24:04	00:27:04	00:03:00	Alternâncias de primeiro plano para plano geral durante a cena. Amanda chega à sua casa, onde Dev já estava com os filhos dela. Meio primeiro plano. Conversam rapidamente sobre como foi cuidar das crianças. Nathan, amigo de Amanda, chega com sanduíches. Ele conversa com Dev sobre filhos.
24	00:27:05	00:29:22	00:02:17	Créditos em fundo preto. É tocada a música não diegética “Cool It Now” (1984), do grupo New Edition.

SERIADO: Master of None
TEMPORADA: 1ª
EPISÓDIO: 2 – Pais
ESCRITORES: Aziz Ansari e Alan Yang
DIRETOR: Aziz Ansari
DURAÇÃO: 00:29:14

Cena	Tempo inicial	Tempo final	Duração	Descrição da tomada
1	00:00:00	00:00:07	00:00:07	Fundo preto e, em seguida, mudança para a Logo da produtora e distribuidora: a Netflix.
2	00:00:08	00:01:40	00:01:32	Primeiro plano. Dev participa de uma audição para um filme. Distanciamento lateral da câmera para localizar a câmera que o filma e os atores já escolhidos. Cortes para comentários, em plano médio,

				dos avaliadores, que aparentemente gostaram bastante de Dev. Corte para conversa fora da sala entre Dev e uma das avaliadoras. Meio primeiro plano. Ela reitera os elogios e diz que quer outro teste na presença do diretor.
3	00:01:41	00:05:06	00:03:25	Plano médio. Dev conversa com o pai, Ramesh, que está utilizando o <i>tablet</i> . O cenário da casa é enfocado. Seu pai reclama de o dispositivo digital não o ter lembrando um compromisso importante, e pede a seu filho para configurá-lo. Dev se esquivava e diz que o fará mais tarde. Na mente de Ramesh, acaba passando uma recordação de todas as dificuldades pelas quais passou até o presente momento. Relembra a infância com poucos recursos (e brinquedos) na Índia e a mudança para os EUA, onde pôde realizar o sonho de ser médico. A imagem de Dev recebendo um computador destoa da dificuldade passada por Ramesh. Os planos alternam entre médio e primeiro plano, principalmente. O passado ganha colorações específicas, assim como as vestimentas, a aparência e a música não diegética são significadas para expressar a mudança de tempo. Corte para o momento atual. Plano detalhe. Dev manda uma mensagem de texto para Brian.
4	00:05:07	00:08:38	00:03:31	Plano médio. Um sinal de alerta é recebido no celular de Brian, que já o estava utilizando. Corte para o celular. Plano detalhe. Brian fala, sem muita atenção, com o pai, Peter, o qual lhe pergunta se havia lido o artigo enviado. Brian não leu. Seu pai pede para comprar arroz, mas Brian se esquivava e diz que

				precisa sair. Alternância de primeiro plano no diálogo. Na mente de seu pai, passa uma recordação muito semelhante à de Ramesh: as dificuldades na infância em seu país de origem, Taiwan, e a mudança para os EUA. A coloração dá o tom na mudança de tempo, isto é, do passado para o presente.
5	00:08:39	00:09:16	00:00:37	Abertura do episódio e apresentação do elenco, dos escritores e do diretor. Uma música não diegética é tocada ao fundo: “They Reminisce Over You (T.R.O.Y)” (1992) – Pete Rock e C.L. Smooth.
6	00:09:17	00:11:11	00:01:54	Enquadramento médio em plano sequência. Dev e Brian conversam, andando na calçada, sobre o filme que acabaram de ver no cinema. Os transeuntes e o movimento dos carros são pano de fundo. Dev recebe uma mensagem de texto. Seu pai o chama para consertar o Ipad. Dev e Brian conversam sobre como os pais são. A conversa se estende a “pais asiáticos” e “pais de uma família branca”. Dev recebe outra mensagem de seu pai. Dessa vez, chamando-o para tomar chá. Dev pede a Brian para ir também.
7	00:11:12	00:13:03	00:01:51	Plano conjunto. Em casa, o pai de Dev oferece comidas típicas de seu país de origem a Brian. Plano americano. O amigo de Ramesh elogia Dev pelo sucesso na primeira audição para filme e pergunta quando ele começou. Dev explica. Primeiro plano. Ramesh fala sobre quando trabalhou numa fábrica de zíper. Acabam conversando sobre como seria a vida de Dev se seu pai não tivesse vindo para os Estados Unidos.
8	00:13:04	00:14:35	00:01:31	Plano geral. Idosas asiáticas, numa praça, dançam/exercitam-

				se escutando uma canção folclórica da China: “Kangding Qingge” ou “The Love Song of Kanding”. Alguns comércios (Hardware & Lumber Store; Bulbs World Inc – Chrystie Street em Chinatown, Manhattan, Nova Iorque) e carros são pano de fundo. Plano sequência parcial (com apenas um corte para angulação lateral) em enquadramento médio. Dev e Brian passam por elas e começam a conversar a respeito de não conhecerem muito a história de vida de seus pais. Resolvem marcar um jantar com eles para conversar sobre isso.
9	00:14:36	00:16:54	00:02:18	Plano geral. Dev recebe uma ligação enquanto caminha na calçada. Transeuntes passam. Na ligação, a avaliadora (meio primeiro plano) de sua audição pede a ele para fazer um teste imediatamente via Skype para que o diretor possa vê-lo atuar. Dev vai para uma cafeteria, na qual há wi-fi, e começa a fazer o teste por videoconferência. Meio primeiro plano com alternância para primeiro plano e plano conjunto. Uma funcionária do local pede para que ele pare. Plano médio. O diretor agradece e esquece de desligar a videochamada. No momento, acaba criticando Dev por não ter feito isso em casa. Dev o alerta sobre a chamada não ter sido encerrada.
10	00:16:55	00:21:49	00:04:54	Plano conjunto. Os pais de Dev e o pai de Brian estão sentados à mesa de um restaurante. Dev fala a que se deve o jantar. Agradece a eles as dificuldades pelas quais passaram e brindam. Conversam sobre como chegaram aos EUA e conhecem mais quem foram e o que fizeram seus pais. Ramesh diz a

				Dev que a “diversão” é um privilégio da geração posterior. Contam algumas outras histórias de quando chegaram aos EUA e falam curiosidades da infância de Dev e Brian. Riem bastante. Alternância de primeiro plano para plano conjunto.
11	00:21:50	00:23:02	00:01:12	Plano sequência. Rua movimentada (Mott Street/Prince Street em Little Italy), transeuntes e carros circulando. Dev e Brian conversam sobre o quão bom foi o jantar com os pais. O primeiro recebe uma mensagem de texto. Trata-se de um grupo formado pelos seus progenitores para marcar outro jantar. Eles, Dev e Brian, dizem que não vão.
12	00:23:03	00:24:03	00:01:00	Plano conjunto. Dev recebe uma notificação de mensagem de texto. Corte para plano detalhe do celular. Seu pai diz sentir muito que ele não possa ir ao jantar. Dev encontra-se com a avaliadora da audição. Plano médio. Desculpa-se pela ocasião do Skype. A vaga, no entanto, já foi preenchida.
13	00:24:04	00:24:54	00:00:50	Plano geral com aproximação lenta da câmera. Dev está sentado em um banco, naquilo que parece ser um parque. Corte para plano detalhe do celular. O pai dele envia outra mensagem, pedindo-lhe que ligue quando puder. Ele o faz. Ambos conversam rapidamente. Dev está triste por não ter conseguido o papel e o seu pai o conforta, de certa maneira.
14	00:24:55	00:25:03	00:00:08	Plano médio. Dev caminha na calçada, para diante de uma loja de instrumentos musicais e entra. Carros, transeuntes e conversas diegéticas dispersas compõem esse miniplano sequência.

15	00:25:04	00:26:16	00:01:12	Plano médio, com mudança para primeiro plano e plano conjunto nos diálogos. Dev faz uma surpresa para seus pais. Compra ao pai um violão e à mãe um porta-retratos com foto deles.
16	00:26:17	00:26:30	00:00:13	<i>Travelling</i> da esquerda para direita em plano americano. Brian e seu pai estão sentados no sofá lendo a revista <i>The Economist</i> . Uma música não diegética toca ao fundo. Brian concorda com comentário anterior (em outra cena) do pai sobre um aspecto econômico: “estamos ferrados”.
17	00:26:31	00:26:56	00:00:25	Primeiro plano. Dev pergunta ao pai por que ele cancelou as aulas de violão. Seu pai prefere o <i>tablet</i> , que não machuca os dedos. Fica, por fim, jogando jogos de computador. A câmera, em <i>zoom out</i> , distancia-se do personagem.
18	00:26:57	00:29:14	00:02:17	Créditos em fundo preto. É tocada a música não diegética “Son Of My Father” (1972), do grupo Chicory Tip.

SERIADO: Master of None
 TEMPORADA: 1^a
 EPISÓDIO: 3 – Programa Quente
 ESCRITORES: Adaptação da história de Harris Wittels por Aziz Ansari e Alan Yang
 DIRETOR: James Ponsoldt
 DURAÇÃO: 00:33:16

Cena	Tempo inicial	Tempo final	Duração	Descrição da tomada
1	00:00:00	00:00:06	00:00:06	Fundo preto e, em seguida, mudança para a Logo da produtora e distribuidora: a Netflix.
2	00:00:07	00:02:03	00:01:56	Meio primeiro plano. Personagens encenam para a gravação de um filme. Primeiro plano. Dev, na persona de um cientista (Dr. Vincent), analisa algumas

				amostras. O experimento contra um vírus dá errado. A epidemia se alastra e os pesquisadores são largados à própria sorte. O diretor do filme corta a cena.
3	00:02:04	00:03:07	00:01:03	Plano americano. Dev conversa com seu colega de set, Benjamin, enquanto comem um pouco durante o intervalo de gravações.
4	00:03:08	00:06:20	00:03:12	Meio primeiro plano com variação para primeiro plano. Dev e seus amigos (Brian, Arnod e Denise) conversam à mesa de um restaurante. Ele convida Brian para assistir a um show com ele, mas Arnold aconselha Dev, em vez disso, a chamar alguma garota. O novaiorquino indiano começa a procurar no celular alguns contatos. Meio primeiro plano lateral. Prefere, no entanto, chamar a garçonete, Alice, do local onde estava. Ela aceita. Os amigos vibram.
5	00:06:21	00:07:03	00:00:42	Abertura do episódio e apresentação do elenco, dos escritores e do diretor. Uma música não diegética é tocada ao fundo: “Merry Go Round” (2009) – The Equatics.
6	00:07:04	00:09:18	00:02:14	Dizeres com “72 horas para o show” e um som não diegético de apreensão. Câmera em zoom out de uma foto (ator maquiado de zumbi) para a maquiadora e Dev, que está sentado à espera do processo de maquiagem. Plano americano. A maquiadora o adverte de que ele não poderá se mexer quando começar. Meio primeiro plano da nuca. Dev e seu colega de trabalho estão sendo maquiados. O reflexo do espelho mostra suas feições. Celular de Dev recebe uma notificação. Ele pede a

				Benjamin para ler a mensagem. Câmera lateral em meio primeiro plano. Benjamin olha o celular. Plano detalhe no celular. Era mensagem de Brian. Celular de Dev recebe outra notificação. Novamente é Brian. Benjamin lê para Dev. Mais uma notificação. Benjamin, já impaciente, aceita ler de novo. Brian. Dev começa a ficar ansioso por não ter recebido nenhuma confirmação de Alice.
7	00:09:19	00:11:49	00:02:30	Dizeres com “48 horas para o show” e um som não diegético de apreensão. Plano conjunto. Dev, Arnold e Brian estão em um restaurante. Dev reclama por já fazer dois dias e Alice não ter dado notícia. Primeiro plano. Arnold conjectura que, por Alice ser uma mulher cosmopolita de cidade grande, deve estar ocupada. Dev diz que ela não é tão ocupada, porque olhou o Instagram dela. Eles discutem, então, o que devem fazer para chamar a atenção dela. Denise chega. Ela sugere a hipótese de que Alice não quer sair com ele, por isso deveria chamar outra pessoa.
8	00:11:50	00:13:32	00:01:42	Dizeres com “24 horas para o show” e um som não diegético de apreensão. Plano sequência. Câmera em <i>travelling</i> acompanhando Dev e Benjamin no estúdio de gravação. Eles conversam sobre o fato de Alice não ter falado ainda. Primeiro plano com alternância para meio primeiro plano. Dev relata a Benjamin uma conversa que teve recentemente pelo celular com uma garota. Ela se esquivou dele, mas, em nenhum momento, disse que não queria sair. Por sua vez,

				Benjamin fala sobre a objetividade das conversas que tem com sua esposa. O celular de Dev apita, indicando nova notificação. Trata-se de Alice. Ela diz que não poderá ir ao show. Dev fica irritado.
9	00:13:33	00:16:43	00:03:10	Plano conjunto. Dev, em sua casa, revela aos amigos que Alice não vai ao show. Alternância para primeiro plano. Dev mostra-se indignado com o fato. Denise fala sobre a perspectiva das mulheres em relação ao que ocorreu com Dev. Ele se pergunta quem levará, já que o show está tão próximo. Brian sugere que ele chame mais de uma mulher ao show. A que dizer “sim” primeiro ganha. Dev faz isso e, em seguida, assiste a “Sherlock”, seriado da BBC, com seus amigos. Primeiro plano. Deve receber uma notificação no celular. Ele recusa a proposta de uma das mulheres a quem enviou a mensagem, a qual gostaria de levar o irmão.
10	00:16:44	00:17:20	00:00:36	Dizeres com “23 horas para o show” e um som não diegético de apreensão. Enquadramento em ângulo reto de TV por onde assistem a série Sherlock. Corte e movimento em <i>travelling</i> da esquerda para a direita, passando pelos amigos de Dev até chegar nele. Dev também recusa outra pretendente, que, sendo sincera com ele, diz que só iria como amiga.
11	00:17:21	00:17:52	00:00:31	Dizeres com “22 horas para o show” e um som não diegético de apreensão. Enquadramento lateral da TV. Sinal de alerta de notificação no celular de Dev. Ele para o seriado. Corte e câmera em meio primeiro

				plano. Uma das mulheres (Sarah) a quem chamou para sair responde, dizendo querer ir ao show. Dev fica feliz. Plano conjunto. Arnold diz não estar entendendo o sotaque dos atores.
12	00:17:53	00:19:13	00:01:20	Dizeres com “3 horas para o show” e um som não diegético de apreensão. Plano médio. Dev e Arnold brindam. Primeiro plano. Eles comentam que seriam ótimos jogadores de bilhar e boliche se jogassem frequentemente. O celular de Dev indica nova notificação. Trata-se de Alice. Ela diz que pode ir ao show, porque a escala de trabalho mudou. Dev fica confuso sobre com quem deve escolher ir, e acaba escolhendo sair com Alice. Plano médio. Dev e Arnold se abraçam.
13	00:19:14	00:19:36	00:00:22	Plano geral. Arnold aguarda Alice na calçada da boate (Baby’s All Right – 146 Broadway, Brooklyn, NY 11211, Estados Unidos). Meio primeiro plano. Alice aparece e ambos se cumprimentam. Plano geral. Carros passam e trazem consigo o som diegético do movimento.
14	00:19:37	00:21:41	00:02:04	Meio primeiro plano. Pessoas dançando. Dev e Alice conversam sobre com o que cada um trabalha. Primeiro plano. Dev oferece-se para comprar uma bebida, mas Alice faz questão de pagar. Ela imita o personagem Cartman (South Park), e Dev fica surpreso – com uma cara de estranhamento. Meio primeiro plano. Dev e Alice falam sobre viagens. Ela pede para ele fazer um vídeo dela. Alice fala coisas sem muito sentido para Dev, que acha ainda mais

				estranha a pessoa com quem está saindo.
15	00:21:42	00:22:53	00:01:11	Plano americano. Uma canção diegética é tocada pela banda Father John Misty: “Chateau Lobby #4” (2014). A coloração do palco é azulada, o que torna o público com essa cor predominante no rosto. Meio primeiro plano. Dev toma cerveja e dança, enquanto Alice só dança. Plano americano. O cantor Josh Tillman continua a cantar a canção. Primeiro plano. Alice faz uma pergunta esquisita a Dev, que responde como que não aguentando mais aquele comportamento dela. Para ficar pior, Alice vê uma jaqueta “sem dono” e a pega antes que alguém veja. Dev alerta para aquilo ser um roubo. Ela concorda, mas acha graça.
16	00:22:54	00:23:45	00:00:51	Meio primeiro plano. Batida de som diegético ao fundo. Dev e Alice preparam-se para sair da boate quando uma mulher reconhece a jaqueta que Alice havia roubado. Primeiro plano. Elas começam a brigar. Os seguranças as retiram da festa. Dev resolve não acompanhá-la, ficando dentro do estabelecimento.
17	00:23:46	00:25:20	00:01:34	Primeiro plano. Música diegética ao fundo. Dev toma uma bebida distraído. Rachel o vê e vai até ele. Meio primeiro plano relativamente distante e lateralmente. Ambos começam a conversar sobre nenhum deles ter ligado depois da última vez que estiveram juntos. Alternância para primeiro plano com angulação frontal. Dev explica o que lhe aconteceu há pouco tempo, e Rachel fala que estava ali a trabalho. Ela é produtora

				musical (relações públicas). Meio primeiro plano lateral mais próximo. Rachel convida Dev para um pós-festa no Achilles Heel (180 West St, Brooklyn, NY 11222, Estados Unidos). Ele aceita, mas antes tem de encontrar sua amiga Denise. Despedem-se.
18	00:25:21	00:26:36	00:01:15	Plano médio. Dev conversa com Denise em um bar. Ele diz a ela que se encontrou com Rachel. Denise fala que está se encontrando com “Princesa Amor”/ “Pequena Cebolitos”. Brian, pelo celular, chama Dev para ir ao The Cabin (205 E 4th St, New York, NY 10009, Estados Unidos). Primeiro plano. Dev lê o que Brian escreveu em voz alta para Denise escutar. Ela comenta o que acha do local, e o aconselha a se encontrar com Rachel. Despedem-se.
19	00:26:37	00:28:50	00:02:13	Plano americano. Dev encontra-se com Rachel. Eles se cumprimentam. Primeiro plano. Conversam sobre o local e as bandas. Corte para meio primeiro plano lateral. Comentam sobre curiosidades de famosos. Começa a tocar uma música da qual Dev gosta bastante (“Return of the Mack”, 1996, Mark Morrison). Ele chama Rachel para dançar. Primeiríssimo plano. Ambos dançam e se divertem.
20	00:28:51	00:30:58	00:02:07	Plano geral. Em uma calçada escura, Rachel mexe na jaqueta de Dev. Primeiro plano. Ela observa os zíperes e fala sobre a grande quantidade de compartimentos. Meio primeiro plano lateral. Eles riem, e Dev, colocando as mãos na cintura de Rachel, tenta beijá-la. Primeiro plano. Rachel faz uma cara de que não

				pode e emite um som de recusa rindo/constrangida. Explica que o ex-namorado dela está tentando se acertar com ela. Plano geral. Dev fica constrangido também, não acreditando que ficará sem beijá-la. Primeiro plano. Rachel diz que não queria recusar e queria ter avisado antes, mas não deu. Meio primeiro plano. Ambos se abraçam, ainda um pouco constrangidos, e se despedem – depois de rirem com a imitação de Cartman de Rachel. Ela se distancia e Dev a acompanha visualmente. A câmera desfoca de Dev e deixa o caminhar de Rachel mais nítido. Plano geral. Dev continua parado na calçada mirando Rachel. Uma música não diegética começa a tocar: “Master Of None” – Beach House (2006).
21	00:30:59	00:33:16	00:02:17	Créditos em fundo preto. A música não diegética continua a tocar.

SERIADO: Master Of None
 TEMPORADA: 1ª
 EPISÓDIO: 4 – Indianos na TV
 ESCRITORES: Aziz Ansari e Alan Yang
 DIRETOR: Eric Wareheim
 DURAÇÃO: 00:31:02

Cena	Tempo inicial	Tempo final	Duração	Descrição da tomada
1	00:00:00	00:00:05	00:00:05	Fundo preto e, em seguida, mudança para a Logo da produtora e distribuidora: a Netflix.
2	00:00:06	00:01:06	00:01:00	Primeiro plano. Televisão passando um filme (Um robô em curto-circuito) cujo personagem é indiano. Primeiro plano. Dev, em 1990, sentado à frente da TV. Primeiro plano em <i>zoom in</i> para primeiríssimo

				plano. Filmagem do cientista indiano e do robô, Johnny Five. Alternância para outros filmes, desenhos e jogos nos quais indianos são estereotipados.
3	00:01:07	00:01:43	00:00:36	Abertura do episódio e apresentação do elenco, dos escritores e do diretor. Uma música não diegética é tocada ao fundo: “Jumpin’ Jack Flash” – Ananda Shankar.
4	00:01:44	00:04:46	00:03:02	Meio primeiro plano. Dev caminha em direção a uma sala de teste para audição de elenco. Plano conjunto. Várias pessoas com coloração de pele mais escura estão sentadas. Movimento de câmera da esquerda para direita, em primeiro plano, para destacar o rosto dos figurantes que estão sentados. Primeiro plano. O colega de Dev, Ravi, que é descendente de indiano, faz o teste de elenco. Plano americano. Dev e Ravi cumprimentam-se. Meio primeiro plano. Dev é chamado para fazer o teste. Uma avaliadora mulher e loira está sentada passando as falas e avaliando-o. Outra mulher, com feições asiáticas, filma – sem nada falar – o processo. Primeiro plano. Dev atua. Meio primeiro plano. A avaliadora pede a ele para fazer um “sotaque diferente”. Dev recusa-se a falar dessa maneira. Plano médio. A avaliadora diz que entrará em contato, então. Dev sabe que ela não entrará e comunica isto. A avaliadora confirma o que ele imaginava. Dev sai da sala.
5	00:04:47	00:07:30	00:02:43	Primeiro plano. Dev conversa com Ravi sobre a audição no que parece uma cafeteria. Plano americano. Ambos se sentam. Do lado de fora, pelo vidro,

				carros passam. Uma mulher, sentada ao lado, toma café e olha o celular. A câmera se aproxima aos poucos. Meio primeiro plano lateral. Dev problematiza o fato de só escolherem personagens indianos estereotipados. Ravi argumenta que eles precisam trabalhar no que tem. Primeiro plano. Dev mostra a seu colega, além disso, que atores brancos, muitas vezes, eram escalados para representarem personagens indianos. Meio primeiro plano lateral. Em “Um Robô em curto circuito 2”, ele mostra a Ravi um ator branco interpretando um personagem indiano. Primeiro plano. Ravi fica perplexo, pois sempre pensou que, nesse filme, o personagem em questão se tratava de um ator indiano. Dev dá outros exemplos de que isso ainda acontece. Ravi tem que sair. Recebe uma mensagem pelo celular que o produto no qual estava investindo traz efeitos colaterais desagradáveis.
6	00:07:31	00:08:15	00:00:44	Primeiro plano. Da esquerda para a direita, a câmera pega as feições de candidatos à vaga de outro filme numa sala de espera. Plano médio frontal, Ravi conversa rapidamente com um candidato. Primeiríssimo plano lateral. Ele pergunta se era para vir vestido mais arrumado ou casual. Meio primeiro plano da nuca. Dev aperta a mão de um avaliador, o qual diz que entrará em contato. Plano médio. Ainda na audição, Dev fala com Ravi. Primeiro plano. Dev faz uma piada – referente ao último encontro deles –, mas seu colega não a entende. Plano

				médio. Eles se despedem e Dev lhe deseja boa sorte no teste.
7	00:08:16	00:10:20	00:02:04	Plano conjunto com movimento da esquerda para direita. Dev, Brian e Denise conversam. Primeiro plano. Denise pergunta se a geração deles é a primeira a vivenciar a singularidade. Eles não prestam atenção nesse tópico. Dev diz que recebeu um e-mail por engano. Primeiríssimo plano com alternância para primeiro plano. Nele, um dos responsáveis (Jerry Danvers) pela série faz comentários preconceituosos em relação a Dev e Ravi. Os amigos discutem sobre o assunto e o quanto ele é absurdo. Denise e Brian sugerem a Dev vazar o e-mail.
8	00:10:21	00:11:45	00:01:24	Primeiro plano. Dev discute a ideia de vazar o e-mail com sua agenciadora, Shannon. Ela, mulher negra, dá uma bronca em Dev. Plano americano. Diz que ele tem “Danvers na mão”. Primeiro plano. Dev diz que não quer pedido de desculpas. Shannon reitera que não tem a ver com desculpas, e sim com o fato de ele poder ditar as regras agora. Plano americano lateral. Shannon diz que se ele vazar o e-mail aquilo poderia acabar com a carreira dele. Ela fala sobre a experiência de sexismo e racismo que já sofreu. Primeiríssimo plano. Shannon se irrita e diz a Dev para não vazar, senão vai repercutir para ela também.
9	00:11:46	00:12:40	00:00:54	Plano médio. O autor das ofensas a Dev o recebe no seu escritório. Primeiro plano. <i>Plongeé</i> até ângulo normal. Jerry Danvers se desculpa pela piada que fez no e-mail. Dev diz que esses pedidos são sempre

				falsos. Para conhecê-lo melhor, Danvers chama Dev a uma partida dos Knicks, time de basquete.
10	00:12:41	00:14:38	00:01:57	Plano americano. Jogadores de basquete competindo. Dev sentado assistindo ao jogo. Primeiro plano. Danvers conversa com Dev sobre a partida. Plano médio e alternância para plano americano. Dev compra uma batata-frita e um garoto come sem permissão. Primeiro plano. Ele acha aquilo estranho e comenta com Danvers. Confronta o garoto, mas percebe que é aniversário do menino e que o pai dele não estava presente.
11	00:14:39	00:17:14	00:02:35	Meio primeiro plano. Dev e Danvers vão ao camarote do ginásio. Lá, Dev bebe e come bem. Conhece também Busta Rhymes, um cantor de rapper, com quem conversa sobre o que lhe aconteceu. Primeiríssimo plano. Dev pergunta o que deve fazer. Buster diz para aproveitar a oportunidade.
12	00:17:15	00:18:35	00:01:20	Meio primeiro plano. Dev está no carro, bancos de trás, com Danvers. O trânsito de NYC é perceptível pelo vidro traseiro. Primeiríssimo plano. Dev pergunta a Danvers porque não pode haver dois indianos numa série, ao que o segundo responde que não tem a ver com ele, e sim com o público consumidor. Meio primeiro plano. Dev pede para tentar colocar ele e Ravi na série, mas Danvers faz uma oferta tentadora na qual Dev poderia ganhar de cinquenta a setenta e cinco milhões de dólares.
13	00:18:36	00:22:40	00:04:04	Meio primeiro plano. Dev recebe em casa Ravi e o parceiro de negócio deste,

				Anush. Primeiro plano com alternância para plano médio 3/4. Dev fala o que conversou com Danvers e acaba discutindo com Ravi sobre minorias em filmes, isto é, quem tem mais acesso e quem tem menos. Ravi pergunta a Dev o que eles vão fazer. Dev repete um discurso passivo e interesseiro, já que praticamente tem o papel. Plano médio. Dev recebe uma ligação de Shannon, sua agenciadora. Ela diz que Danvers escolheu outro indiano para o papel. Dev fica surpreso e muda seu posicionamento. Resolve vazar o e-mail.
14	00:22:41	00:24:26	00:01:45	Plano americano. Dev e Ravi vão a um advogado, Rick Romero. Plano conjunto perfil. Sentam-se para discutir o assunto. Primeiro plano. Rick fala como eles devem agir. Dev faz alguns comentários genéricos.
15	00:24:27	00:26:01	00:01:34	Plano médio. Na casa de Dev, ele e Ravi brindam por terem resolvido o assunto. Meio primeiro plano perfil. Dev recebe uma ligação. Primeiríssimo plano. É Shannon avisando que Danvers morreu e sugerindo que não vaze o e-mail porque não seria muito bem visto. Meio primeiro plano perfil. Ravi quer brindar a isso (a menos um racista estar vivo), mas Dev se recusa.
16	00:26:02	00:27:48	00:01:46	Câmera em <i>travelling</i> entrando na sala em que Dev está. Meio primeiro plano perfil. Ele é chamado ao antigo escritório de Danvers para conversar com a nova profissional que lá trabalha. Primeiro plano. Ela assumiu o lugar de Danvers, e resolveu cancelar a série por achar muito tradicional. Quer

				fazer uma série com Dev e Ravi. No entanto, o roteiro parece ser também cheio de estereótipos, coisa que Dev lhe alerta.
17	00:27:49	00:28:32	00:00:43	Plano médio. Em sua casa, Dev avisa a Ravi acerca da nova proposta, ao que ele responde não querer por ser um personagem com estereótipo. Primeiro plano com alternância para primeiríssimo plano Dev tenta convencê-lo, mas Ravi diz que agora tem consciência depois de saber sobre “Um robô em curto-circuito 2”. Plano médio. Anush escuta e pergunta o que tem a ver esse filme com a conversa. Primeiro plano. Dev e Ravi mostram o celular a Anush. Plano detalhe. Indicam que o ator do filme em questão não é indiano. Anush fica surpreso.
18	00:28:33	00:31:02	00:02:29	Créditos em fundo preto. É tocada a música não diegética “Jab Chhayē Mera Jadoo” (1950) – Asha Bhosle. Canção conhecida pelo filme “Lootmaar” (1980).

SERIADO: Master Of None
 TEMPORADA: 1ª
 EPISÓDIO: 5 – O Outro
 ESCRITORES: Joe Mande e Aziz Ansari
 DIRETOR: Eric Wareheim
 DURAÇÃO: 00:31:08

Cena	Tempo inicial	Tempo final	Duração	Descrição da tomada
1	00:00:00	00:00:05	00:00:05	Fundo preto e, em seguida, mudança para a Logo da produtora e distribuidora: a Netflix.
2	00:00:06	00:00:42	00:00:36	Abertura do episódio e apresentação do elenco, dos escritores e do diretor. Uma música não diegética é tocada

				ao fundo: “Walk on the Wild Side” (1972) – Lou Reed.
3	00:00:43	00:01:55	00:01:12	Plano detalhe. Pão na torradeira, faca retirando margarina e sendo passada no pão. Plano médio. Dev está lanchando no set de gravação. Um ator, Colin Salmon, colega de trabalho, faz uma brincadeira. Cumprimentam-se. Primeiro plano. Dev diz estar empolgado para a cena que vão gravar. Colin diz também estar, embora fique reflexivo porque lembra que a data tem relação com o desaparecimento de seu gato, Shakespeare. Ele explica como tudo aconteceu e entra, por fim, num estado profundo de introspecção, mirando o nada e deixando Dev sem saber como reagir.
4	00:01:56	00:03:52	00:01:56	Meio primeiro plano. O diretor explica a Dev e Colin o que quer da cena. Plano americano com alternância para primeiro plano. Dev e Colin estão sentados em cadeiras, simulando um ataque em aeronave. Som diegético de pausa para intervalo. Meio primeiro plano. Dev pergunta se pode adicionar uma fala autoral. O diretor diz que ele pode falar qualquer coisa, pois o forte da cena não são os diálogos, e sim a ação. Plano médio. Colin elogia a criatividade de Dev para diálogos. Primeiro plano. Maquiadoras retocam o visual de Dev e Colin enquanto o segundo convida Dev a ir ao trailer dele no dia seguinte para discutir um roteiro. Dev aceita.
5	00:03:53	00:05:12	00:01:19	Plano geral. Paisagem de NYC (prédios e luzes elétricas) em iminência de anoitecer. Plano americano. Dev pergunta a Denise porque o trouxe a uma festa de trabalho. Meio primeiro

				plano. Denise diz que por ele ser seu amigo e ela não querer ir sozinha. Denise mostra a Dev uma funcionária (Carla) da empresa com quem está flertando. Eles discutem brevemente sobre “colorismo”. Primeiríssimo plano. Denise explica que essa funcionária é heterossexual, mas parece querer se aventurar na curiosidade de outro tipo de relacionamento. Denise cumprimenta Carla e sai da proximidade de Dev.
6	00:05:13	00:06:50	00:01:37	Meio primeiro plano com alternância rápida para primeiro plano e primeiríssimo plano $\frac{3}{4}$. Uma mulher (Nina) fala com Dev como se o conhecesse. Nina diz que está tentando se livrar da presença de um cara com quem estava conversando. Eles fingem e, em seguida, apresentam-se oficialmente. Meio primeiro plano perfil. Nina diz trabalhar como crítica gastronômica, e Dev acha incrível. Primeiro plano frontal. Sentam-se próximo ao balcão do bar. Dev faz perguntas sobre o trabalho de Nina. Ela se insinua de maneira bem direta para Dev, que aceita a proposta. Brindam uma dose de bebida alcoólica.
7	00:06:51	00:07:35	00:00:44	Plano geral perfil. Dev e Nina beijam-se numa praça. Meio primeiro plano perfil. Dev elogia o beijo de Nina. Ela lhe oferece maconha. Dev elogia Nina. Primeiro plano perfil. Eles se beijam encostados em uma árvore. Plano geral. Dev e Nina continuam se beijando.
8	00:07:36	00:09:54	00:02:18	Primeiro plano. Em <i>travelling</i> , primeiro plano nuca, Dev entra na casa de Nina. Ela pega um vinho. Corte. Ambos estão beijando-se no sofá.

				Primeiríssimo plano. Dev pergunta quem é homem numa foto que vê. Nina diz que é o irmão dela. Dev percebe que ela, na verdade, é casada. Plano médio frontal. Dev se levanta e diz que não pode fazer isso.
9	00:09:55	00:11:57	00:02:02	Em <i>travelling</i> , plano-sequência, enquadramento em meio primeiro plano, Dev mostra o set de gravações a Denise. Eles conversam sobre a noite anterior. Denise diz que transou com Carla; e Dev que quase transou com Nina, uma mulher casada.
10	00:11:58	00:14:21	00:02:23	Meio primeiro plano perfil. Dev e Denise conversam sobre traição. Primeiríssimo plano. Ela aponta para o colega de trabalho de Dev, Benjamin, e diz que ele está acabado, de maneira que certamente traiu ou foi traído. Dev discorda. Meio primeiro plano perfil com alternância para primeiríssimo plano. Benjamin se aproxima. Denise pergunta se ele já traiu a esposa. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Ele responde que uma vez quase aconteceu, mas se masturbou e passou o desejo. Meio primeiro plano. Benjamin pergunta o porquê de perguntarem isso. Primeiríssimo plano. Dev explica o caso dele.
11	00:14:22	00:16:16	00:01:54	Plano americano. Dev vai ao trailer de Colin. Primeiro plano. Colin fala sobre a ideia de um filme que ele tem. Dev discute com ele essa ideia, que não parece ser muito original e criativa.
12	00:16:17	00:17:29	00:01:12	Plano geral. Dev vai à sorveteria Morgenstern's (Rivington Street, New York, NY, United States). Meio primeiro plano perfil. A atendente explica um dos sabores a um cliente. Dev

				espera sua vez. Plano geral perfil. Um homem fura a fila. Primeiro plano. De forma mal-educada, pede um sorvete. Dev pediria o mesmo, embora fosse a última unidade. Primeiríssimo plano. A atendente fica constrangida. Dev chama a atenção do homem que não esperou a sua vez. Dev percebe que se trata do marido de Nina. Plano detalhe. À lembrança, vêm fotografias dele na casa de Nina. Som não diegético completa o sentido da descoberta. Primeiríssimo plano. O marido de Nina responde Dev de maneira ríspida. Meio primeiro plano. Ele prova o sorvete e o joga na lata de lixo abrupta e agressivamente. Primeiríssimo plano. Dev fica chocado com a atitude.
13	00:17:30	00:17:46	00:00:16	Primeiro plano. Dev transa com Nina. Som diegético de gemidos. Primeiríssimo plano. Olha para a foto de Nina e seu marido. Plano detalhe. A foto é ampliada. Um som não diegético, idêntico ao da cena anterior, compõe a cena. Meio primeiro plano nuca. Dev e Nina brindam, na varanda, sob a paisagem noturna de NYC.
14	00:17:47	00:19:23	00:01:36	Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev, em um bar, conta a Denise que transou com Nina. Primeiríssimo plano $\frac{3}{4}$. Denise desaprova a ação de Dev e pede para ele ter cuidado. Colin Salmon liga para Dev. Plano detalhe. Colin o chama para vir urgentemente à casa dele. Dev se despede de Denise.
15	00:19:24	00:21:49	00:02:25	Plano médio. Dev chega à casa de Colin. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Ele está lendo um soneto, e, com ar culto e reflexivo, pede para Dev esperar. Primeiro plano frontal. Dev admira-se quando vê o que

				era tão importante. Plano em ângulo zenital. Uma sequência de dominós forma a imagem de um gato. Trata-se de uma homenagem que Colin fez ao gato dele, que foi pego por uma coruja. Primeiro plano frontal. Colin chamou Dev para dar início ao efeito dominó. E assim Dev faz. Plano em ângulo zenital. O efeito dominó acontece e um gato é formado. Primeiro plano frontal. Colin despede-se de Dev.
16	00:21:50	00:23:26	00:01:36	Plano conjunto. Dev janta com uma garota que conheceu em aplicativo de relacionamento. Primeiríssimo plano. Dev puxa alguns assuntos, mas ela não parece muito interessada em ouvir. Plano conjunto. A garota sai para atender uma ligação. Nina surge, e fala com Dev. Primeiro plano. Nina diz que claramente a garota não está interessada nele, afinal, a roupa dela mostra isso. Plano conjunto. Ela o chama para ir à casa dele à noite. A garota volta. Primeiríssimo plano. Dev tenta conversar, mas ela só fica olhando o celular.
17	00:23:27	00:24:02	00:00:35	Meio primeiro plano perfil. Luzes de postes e carros parados. Dev chama a garota para tomar alguma bebida. Ela diz que está cansada. Despedem-se de maneira um pouco constrangedora, porque Dev esperava algo diferente de um abraço. Ele pega o celular e digita algo.
18	00:24:03	00:25:41	00:01:38	Meio primeiro plano perfil. Dev e Nina se beijam no sofá. Ao fundo, as luzes da cidade aparecem. Som diegético de chave abrindo a porta. Dev corre para se esconder no armário. Primeiro plano. O marido de Nina abre o armário

				e se depara com Dev. Ambos gritam. Meio primeiro plano. Dev é segurado pelos braços e tenta se explicar. Primeiro plano. O marido de Nina diz conhecer Dev de algum lugar. Dev responde que ele furou a fila na sorveteria. Meio primeiro plano perfil. Nina e seu marido brigam. Dev está no meio de ambos, em ângulo frontal. Dev vai embora aos gritos.
19	00:25:42	00:28:32	00:02:50	Dizeres “um mês depois” em fundo preto. Primeiro plano. Dev e Denise estão em uma loja de móveis. Plano de conjunto. Dev vê o marido de Nina entrar no estabelecimento e se esconde. Primeiríssimo plano. Dev dizer que não quer confusão. Primeiro plano frontal. Nina e seu marido falam com Dev de modo amistoso, dizendo que a traição e Dev foram importantes para eles entenderem o que se passava no casamento de ambos. Meio primeiro plano perfil. Todos riem e se despedem. Denise e Dev não acreditam no que acabaram de vivenciar.
20	00:28:33	00:31:02	00:02:29	Créditos em fundo preto. É tocada a música não diegética “Cheating (Bonus Track)” (1966) – The Animals.

SERIADO: Master Of None
 TEMPORADA: 1ª
 EPISÓDIO: 6 – Nashville
 ESCRITORES: Aziz Ansari e Alan Yang
 DIRETOR: Aziz Ansari
 DURAÇÃO: 00:28:20

Cena	Tempo inicial	Tempo final	Duração	Descrição da tomada
1	00:00:00	00:00:05	00:00:05	Fundo preto e, em seguida, mudança para a

				Logo da produtora e distribuidora: a Netflix.
2	00:00:06	00:04:04	00:03:58	Plano-sequência curto, com enquadramento médio para meio primeiro plano. Dev e Arnold voltam do banheiro de um restaurante. Conversam sobre o quão bom é quando os restaurantes investem em secadores de mão e sabonetes bons. Em seguida, discutem a música “8 Mile”, de Eminem. Primeiro plano. Já sentados, Dev chega a uma outra interpretação da música. Primeiríssimo plano. Denise pede para conversarem sobre outra coisa. Plano conjunto $\frac{3}{4}$. Dev diz que precisa decidir aonde levar Rachel, porque ela está solteira e o avisou a respeito. Primeiro plano nuca. Denise sugere a Dev que faça algo diferente, em vez de ir a um restaurante apenas. Primeiríssimo plano. Ela diz que recebeu um e-mail com passagens de desconto para Nashville. Primeiro plano. Dev manda uma mensagem para Rachel, que aceita o convite. Plano conjunto $\frac{3}{4}$. Dev e Denise comemoram com uma dança.
3	00:04:05	00:04:41	00:00:36	Abertura do episódio e apresentação do elenco, dos escritores e do diretor. Uma música não diegética é tocada ao fundo: “There You Go” (1956) – Johnny Cash.
4	00:04:42	00:06:36	00:01:54	Plano-sequência. Dev cumprimenta Rachel na

				calçada, pega a mala dela e coloca no carro. Tendo conferido o trânsito no Waze, ele percebe que ainda têm muito tempo até o voo. Sugere tomar um café. Rachel aceita. Conversam sobre a viagem e sobre o que ambos têm feito. Entram em uma barbearia e cafeteria. Compram café. Conversam sobre uma ideia de Rachel. Som diegético de buzina.
5	00:06:37	00:08:00	00:01:23	Plano conjunto. Sentados lado a lado, no avião, Dev e Rachel estão “sem papo”. Plano detalhe. Dev pega uma revista. Primeiríssimo plano. Dev comenta algo da revista supondo que Rachel seja da Flórida. Rachel diz que é do Texas. Conversam um pouco mais.
6	00:08:01	00:09:12	00:01:11	Plano geral. Dev e Rachel tiram as malas de um carro em frente ao hotel Hermitage (231 6th Ave N, Nashville, TN 37219, United States). Carros e pessoas circulam no local. Plano geral. Eles entram no hotel. Primeiro plano. Fazem o check-in com o recepcionista. Recebem as chaves do quarto e brincam acerca de o hotel ser assombrado. Timothy, o recepcionista, entra na brincadeira.
7	00:09:13	00:10:24	00:01:11	Plano médio. Dev deita-se na cama. Primeiro plano. Rachel diz não acreditar em fantasmas. Isso porque, nesse tipo de narrativa, não há fantasmas de outros animais. Decidem sair

				para conhecer a cidade. Dev pesquisa no celular o significado de uma expressão. Saem.
8	00:10:25	00:11:47	00:01:22	Plano geral. Música não diegética é tocada: “Boot Scootin’ Boogie” (1991) – Brooks e Dunn. Uma parte de Nashville sendo enfocada (trânsito, pessoas e lugares). Meio primeiro plano. Pessoas caminhando e conversando. Plano médio. Entram em uma loja de botas (Boots Broadway Boot Co.). Primeiro plano. Caminham na calçada. Plano conjunto. Dev e Rachel provam roupas. Meio primeiro plano frontal/nuca. Rachel diz que não combina com esse tipo de roupa. Primeiro plano perfil. Falam sobre o primeiro disco que compraram. Meio primeiro plano. Um homem, aparentemente dono do local, pedem para parar de fazer “gracinha” na loja, porque ele está se sentindo só.
9	00:11:48	00:12:08	00:00:20	Primeiro plano frontal. Caminhando em um parque, Dev diz estar com fome. Meio primeiro plano. Rachel aponta um local à frente.
10	00:12:09	00:14:35	00:02:26	Primeiro plano perfil. Dev, olhando o cardápio, fala sobre um prato interessante. Primeiríssimo plano. Pergunta a Rachel se quer dividir o prato. Rachel diz que não, porque é vegetariana. Primeiro plano. Olham o que tem

				vegetariano no cardápio. Plano conjunto e plano detalhe. Garçon deixa os pratos na mesa. O prato de Rachel não é nem um pouco atraente. Primeiríssimo plano. Dev pergunta se está tudo bem para Rachel comer só aquilo. Ela diz que sim.
11	00:14:36	00:14:48	00:00:12	Plano médio perfil. Dev atravessa a rua com Rachel. Plano geral perfil. Dev diz que comeu demais. Eles resolvem descansar.
12	00:14:49	00:15:35	00:00:46	Primeiro plano zenital. Rachel fala que existe outro fantasma no hotel. Discorre na brincadeira. Fica o clima estranho (como se eles devessem se beijar). Ambos resolvem dormir.
13	00:15:36	00:17:06	00:01:30	Primeiro plano. Dev acorda, vai ao banheiro e escreve algo no espelho. Acorda Rachel com uma brincadeira e sugere que se levanten. Ela vai ao banheiro e toma um susto. Primeiríssimo plano. Pergunta a Dev se foi ele quem escreveu aquilo. Meio primeiro plano. Brincam sobre o assunto.
14	00:17:07	00:17:28	00:00:21	Primeiro plano. Dev e Rachel caminham. Ao fundo, fragmentos de luzes. Um som não diegético acompanha toda a tomada: “Magnolia” (1972) – J.J. Cale. Corte. Plano americano. Passam por carros, pessoas e lugares (The Stage, Honky Tonk Central). Corte. Primeiro plano. Dançam andando na calçada. Corte. Primeiro

				plano. Andam em um carro de teto aberto. Plano americano. Caminham na calçada, passando por muitas pessoas e lugares (Jacks Bar-b-que, Roberts World Home).
15	00:17:29	00:19:20	00:01:51	Primeiro plano. Dev e Rachel estão sentados. Conversam sobre quanto tempo estão em Nova Iorque. Primeiríssimo plano. Dev fala que tem um amigo no Havaí. Por que ele não vai a um país tropical? Rachel acha que as pessoas têm medo, e, em geral, o destino escolhe por elas. Ela diz que um dia quer fazer uma loucura: largar o trabalho, mudar o cabelo, mudar-se para Tóquio. Dev comenta acerca da escolha em ir para Tóquio. Plano conjunto. Um músico começa a tocar “Honky-tonk”. Primeiro plano. Dev e Rachel vibram. Começam a dançar.
16	00:19:21	00:19:54	00:00:33	Primeiro plano perfil. Tendo como pano de fundo as luzes da cidade e dos carros, Dev e Rachel brindam a Nashville. Primeiríssimo plano. Rachel agradece pelo convite. Eles se beijam.
17	00:19:55	00:20:58	00:01:03	Meio primeiro plano. Dev sai do banheiro e brinca dizendo que a camisinha não furou dessa vez. Primeiríssimo plano. Decidem dormir. Dev desliga a luz. Primeiro plano zenital frontal e, em seguida, lateral. Brincam a respeito da história dos fantasmas.

18	00:20:59	00:21:17	00:00:18	Plano médio. Saem do hotel. Dev pergunta a Rachel se ela se importa de passar no Tickler para comprar Barbecue antes de irem para o aeroporto. Meio primeiro plano. Ela fica preocupada com o horário, mas Dev diz que olhou no Waze e daria tempo.
19	00:21:18	00:22:12	00:00:54	Primeiro plano nuca. Um funcionário do aeroporto diz a Dev e Rachel que eles perderam o voo. Não podem mais embarcar. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev argumenta, mas nada muda. Eles terão que esperar o próximo avião. Meio primeiro plano. Dev se desculpa com Rachel. Ela tinha horário marcado para ver o recital da sobrinha.
20	00:22:13	00:22:22	00:00:09	Começa a tocar uma música não diegética: “You’re the Reason Our Kid’s Are Ugly” (1978) – Loretta Lynn. Zoom out. Plano conjunto. Há um estande, no aeroporto, com o Barbecue que Dev comprou. Ele, sentado à espera do horário do voo, olha e se decepciona.
21	00:22:23	00:22:42	00:00:19	A música não diegética da cena anterior continua. Meio primeiro plano frontal. Dev está no corredor rolante do aeroporto com Rachel. Ela está chateada; ele cabisbaixo. Corte. Primeiro plano frontal. Dev bebe água entediado, enquanto Rachel mexe no celular. Plano conjunto. Pessoas vêm e vão à volta deles. O tempo passa.

22	00:22:43	00:22:49	00:00:06	Meio primeiro plano perfil. Dev compra os bilhetes da passagem e diz que não poderão ficar juntos, embora tenha deixado o assento da janela para ela.
23	00:22:50	00:25:02	00:02:12	Primeiro plano. Música não diegética “Homecoming” (1969) – Tom T. Hall. Dev ajuda Rachel a guardar a mala no avião. Plano conjunto. Eles sentam-se distantes um do outro. Dev fica olhando para ela, que está à frente, todo instante. Meio primeiro plano. Dev se levanta. Primeiríssimo plano. Pergunta ao homem que está sentado ao lado de Rachel se ele pode trocar de lugar. O homem aceita. Dev se desculpa novamente com Rachel, e lhe dá uma camiseta de presente para relembrar o dia que passaram.
24	00:25:03	00:25:55	00:00:52	Meio primeiro plano perfil. Dev e Rachel saem de um táxi. Eles ficam na calçada. Dizem um ao outro que se divertiram bastante. Dev a chama para comer algo. Primeiro plano. Eles brincam acerca do que aconteceu e se despedem de mentira. Dev volta atrás de Rachel.
25	00:25:56	00:28:20	00:02:24	Créditos em fundo preto. É tocada a música não diegética “Be Here to Love Me” (1969) – Townes Van Zandt.

SERIADO: Master Of None
 TEMPORADA: 1ª
 EPISÓDIO: 7 – Eles e Elas

ESCRITORES: Adaptação da história de
 Andrew Blitz por Sarah Peters e Zoe Jarman
 DIRETORA: Lynn Shelton
 DURAÇÃO: 00:26:55

Cena	Tempo inicial	Tempo final	Duração	Descrição da tomada
1	00:00:00	00:00:06	00:00:06	Fundo preto e, em seguida, mudança para a Logo da produtora e distribuidora: a Netflix.
2	00:00:07	00:04:51	00:04:44	Primeiríssimo plano. Um copo, em cujo interior são espremidos limões, é enfocado. Sem corte, a câmera se desloca levemente para cima. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev esboça uma certa indignação pelo fato de o bar-man não o ter atendido. Arnold tenta chamar a atenção do funcionário através de uma nota de dinheiro. Meio primeiro plano perfil. O bar-man vai atender uma mulher que acabara de aparecer. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev e Arnold comentam o interesse repentino em atender uma mulher bonita. Corte para outros personagens no mesmo local, um bar. Primeiríssimo plano $\frac{3}{4}$. Uma mulher, até então desconhecida (mais à frente se descobrirá seu nome: Diana), toma um drinque no bar. Um homem, também desconhecido – e de nome Derek –, a aborda e diz ter comprado uma bebida para ela. Ela gentilmente recusa. Ele, de maneira agressiva, insiste que pagou por

				elas, logo, ela deveria beber. Primeiro plano frontal. Ela diz que precisa sair dali porque vai se encontrar com os amigos. Corte. Primeiro plano frontal. Dev toma um drinque. Primeiro plano perfil. Arnold bebe e conversa com uma mulher. Primeiro plano frontal. Arnold vai comentar com Dev sobre a mulher com quem conversa. Acha ela bonita. Dev pergunta porque não continua conversando com ela, em vez de estar conversando com ele. Arnold diz que precisa dar um pouco de espaço. De repente, ele visualiza a garota com a qual conversava se beijando com outro homem. Meio primeiro plano perfil. A garota beijo outro homem. Primeiro plano frontal. Arnold fala um palavrão abismado com o que ocorreu. Dev diz sentir por ele e que preferiria, naquele momento, estar abraçado com Rachel. Primeiríssimo plano $\frac{3}{4}$ para Arnold e $\frac{1}{4}$ para Dev. Arnold fala que inveja Dev nesse sentido. Em vez de estar com mulheres aleatórias, gostaria de estar com uma apenas. Plano americano frontal. Dev e Arnold saem do bar. Em seguida, Diana sai. Meio primeiro plano perfil. Ela se despede dos amigos, que vão para outro lado da cidade. A câmera,

				fixamente enquanto ela se distancia, a acompanha em ângulo nuca com um som não diegético de aflição, perigo (“Laurie’s Theme”, 1981, John Carpenter – o som permanece durante quase toda a participação da personagem nesta cena). Corte. Meio primeiro plano frontal em plano-sequência curto. Dev e Arnold caminham de volta para casa ao som não diegético de “Don’t Worry Be Happy” (1988), de Bob McFerrin – o som permanece durante quase toda a participação dos personagens nesta cena. Eles caminham tranquilamente ao conversarem sobre o tempo climático. Plano médio frontal. Diana, na calçada, anda rapidamente e preocupada. Passa por um local escuro, com muitos carros estacionados e onde há dois homens escorados na parede. Plano geral frontal. Resolve continuar o trajeto pelo meio da rua, onde a iluminação é melhor. Plano detalhe. Pega o celular e disca os dois números iniciais do centro de emergência policial (911) de Nova Iorque, sem ligar, no entanto. Plano geral frontal. Diana continua o trajeto no meio da rua com o celular na mão.

				Assustada, ela olha para os lados e para trás. Corte. Meio primeiro plano frontal com deslocamento da câmera para plano geral nuca. Dev e Arnold decidem pegar um atalho no percurso para chegar mais rápido. O local é aparentemente bem mais escuro e esquisito. Primeiro plano frontal. Diana caminha pela calçada, em um local mais bem iluminado. Escuta alguém falando em direção a ela e vira-se para ver. Trata-se do cara do bar (Derek), ao qual havia recusado uma bebida. Ele a segue e pede para conversar. Ela passa a caminhar aceleradamente, quase a correr. Corte. Plano médio frontal. Arnold interrompe o andar de Dev dizendo para ter cuidado. Na verdade, era só porque ele, Dev, acabara de pisar em cocô de cachorro. O novaiorquino/indiano se estressa e esfrega o tênis no chão, tentando limpá-lo. Corte. Primeiro plano em ângulo de movimento, passando de perfil para nuca. Diana chega a sua casa, abre a porta de fora e entra. A câmera fica fixa do lado de fora. Ela abre a porta de sua residência, enquanto o perseguidor segura a porta externa. Primeiro plano frontal com deslocamento para nuca e frontal

				novamente. Diana entra em casa desesperada, fecha a porta e encosta-se nela, como que aliviada. Primeiro plano $\frac{3}{4}$ e perfil. Diana leva um susto com uma batida na porta, manifestada ao telespectador com o som diegético da batida. Ela olha pelo visor da porta. Primeiro plano. O perseguidor de Diana está à porta, chamando-a para comer tacos. Ela o manda ir embora e ele retruca, pedindo para que lhe desse uma chance. Derek insiste batendo na porta. Primeiro plano frontal. Diana faz uma ligação, pedindo ajuda.
3	00:04:52	00:06:03	00:01:11	Meio primeiro plano. Diana interpreta um papel em comercial. Sorrindo, leva suco a dois homens. Dev, participando do mesmo comercial, interpreta alguém que prepara um churrasco. Ele recomenda churrasqueiras da “Garden Depot”. Outro homem interpreta mais uma pessoa a recomendar a marca. Plano conjunto. O diretor corta a cena e elogia o trabalho dos atores. Plano conjunto, com enquadramento de destaque em Dev e Diana em ângulo frontal. Intervalo de gravação, Dev conversa com Diana. Pergunta sobre o final de semana dela. Ela diz que foi comemorar o aniversário de um amigo no bar 169 (169 E

				Broadway, New York, NY 10002, United States). Dev diz que estava no mesmo bar. Perguntado sobre como foi a noite, ele diz que não foi agradável: demorou a ser atendido e pisou em cocô de cachorro. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev pergunta sobre a noite dela. Diana olha para baixo, respira e esboça falar. Uma música não diegética começa.
4	00:06:04	00:06:52	00:00:48	Abertura do episódio e apresentação do elenco, dos escritores e do diretor. Uma música não diegética é tocada ao fundo: “I Heard It Through The Grapevine” (1970) em regravação (1979) da banda The Slits.
5	00:06:53	00:09:51	00:02:58	Plano conjunto. Arnold, Denise, Dev e Rachel conversam sentados à mesa de um restaurante. Dev conta aos amigos o que aconteceu a Diana. Primeiro plano frontal. Rachel diz que já foi seguida também, e fala sobre o caso. Dev pergunta a Denise se já foi seguida. Ela confirma, e explica como ocorreu. Denise diz que, se você nasce com uma vagina, homens sinistros vêm no pacote. Rachel fala sobre os comentários às fotos dela nas redes sociais. Mostra como abusos são recorrentes a elas, mulheres. Arnold diz que se considera um feminista, porque pensa que homens e mulheres

				devem ser tratados igualmente. Rachel chama Dev para pegar um sofá com ela. Ele não pode porque irá gravar. Arnold se oferece.
6	00:09:52	00:10:35	00:00:43	Plano-sequência. Meio primeiro plano. Na calçada, Arnold e Rachel caminham. Ela lhe pergunta como é ser grande. Arnold diz que é bom nos shows e ruim nos aviões. Ele lhe pergunta como é ser pequena. Rachel responde que é ruim nos shows e bom nos aviões. Arnold se assusta e fica desesperado com um rato. Rachel tenta acalmá-lo. Pessoas passam por eles e carros estacionados compõem o cenário.
7	00:10:36	00:12:39	00:02:03	Meio primeiro plano $\frac{1}{4}$ para Denise e $\frac{3}{4}$ para Dev. No metrô, Dev pergunta a Denise qual a diferença entre um barbeiro negro e um barbeiro de outra origem racial. Primeiríssimo plano frontal. Ela responde que há peculiaridades do cabelo negro que só um barbeiro negro consegue fazer. Primeiro plano perfil. Dev retruca que qualquer outro barbeiro pode conseguir fazer. Dev vê um homem se masturbando no metrô. Plano conjunto. Homem se masturbando. Primeiro plano perfil. Denise diz que não vai ignorar isso. Primeiríssimo plano. Ela sugere filmar ele e postar

				no Facebook. Dev diz que talvez isso não funcione. Dev sugere dar voz de prisão a ele. Plano conjunto, com alternância para primeiríssimo plano $\frac{3}{4}$ e nuca. Filmam o infrator. Primeiro plano frontal. Abordam o homem, o mandam parar e lhe dão voz de prisão. Plano conjunto. Os passageiros levantam-se e o homem se assusta. Ele se defende, dizendo que estava fechando a jaqueta. Primeiro plano. Passageiros dizem que também viram. Primeiro plano frontal. Dev e Denise vibram por terem conseguido.
8	00:12:40	00:13:49	00:01:09	Meio primeiro plano perfil. Arnold e Rachel chegam à casa do homem a quem ela pretende comprar um sofá. Arnold diz que tem uma estratégia para comprar por um bom preço: ela deverá fazer o papel de alguém entusiasmada e ele o de alguém cauteloso. Enquadramento fixo do sofá. Som diegético de campainha tocando. Em primeiro plano perfil, um homem passa pelo móvel. Primeiro plano perfil. O homem, Blake, abre a porta e cumprimenta Rachel. Os personagens deslocam o corpo de modo ao plano ficar frontal. Blake aponta para o sofá. Arnold admira-se, não conseguindo conter o

				entusiasmo pelo móvel. Ele se desloca e acomoda-se no sofá. Rachel diz que o sofá parece muito grande. Arnold, no entanto, diz que ela deve abrir espaço para algo tão bom. Arnold pergunta por que ele está cobrando tão pouco. Blake responde que está saindo do país. Rachel pede para falar a sós com Blake.
9	00:13:50	00:15:02	00:01:12	Meio primeiro plano frontal. Na saída do metrô. Dev e Denise entregam o acusado à polícia. Plano conjunto. Na calçada, o policial pede para Dev e Denise esperarem para que ele possa colher os depoimentos. Plano médio $\frac{3}{4}$. Dev pergunta ao acusado por que ele fez o que fez. Primeiro plano frontal. Ele responde que faz porque tem tesão. Denise tenta entender as motivações, mas o homem diz que não é psiquiatra.
10	00:15:03	00:15:53	00:00:50	Plano médio. Arnold se joga no sofá. Primeiro plano nuca e, em seguida, $\frac{3}{4}$. Rachel diz ao dono do sofá, Blake, que Arnold é seu irmão e que ele tem problemas mentais. Enquanto Rachel fala, Arnold dá piruetas no móvel. Ela argumenta que ele, Arnold, gostou muito do item, mas que não têm muito dinheiro. Rachel, então, oferece um valor abaixo da oferta. Blake aceita.

11	00:15:54	00:16:50	00:00:56	Plano geral. Fachada de um bar (Ace Bar, 531 East 5th Street, New York City). Meio primeiro plano frontal/¼. No balcão do bar, uma mulher, Marie, conversa com Diana, dizendo que não acredita em vacinas. Primeiríssimo plano frontal. Dev surge e as cumprimenta. Primeiro plano frontal/¼. Diana pergunta a Dev como foi o dia dele. Primeiro plano frontal. Dev conta sobre o caso do metrô. Todos brindam pelo resultado positivo da história.
12	00:16:51	00:17:43	00:00:52	Meio primeiro plano ¾. Dev escuta o caso de uma mulher, provavelmente conhecida de Diana e Marie (e também dele), que fala sobre um homem que lhe pediu para sorrir mais. Ela mandou o homem “se foder”. Primeiro plano perfil. Dev a apoia, dando exemplos de como as mulheres são realmente desprivilegiadas em relação aos homens na sociedade. Meio primeiro plano frontal. Dev conta a duas mulheres o que ocorreu no metrô. Elas vibram pelo fim positivo da história e brindam com Dev doses de alguma bebida alcoólica. Uma música não diegética toca. Trata-se de “Africa” (1981) – Toto. Dev, em primeiríssimo plano, aparece em momentos recortados dançando, vibrando e sendo

				aplaudido ao lado de várias mulheres.
13	00:17:44	00:18:17	00:00:33	Plano conjunto. Entre pessoas jogando sinuca, Dev conversa com o diretor do comercial no qual está trabalhando, Brad. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev lhe explica os estereótipos e injustiças de gênero no próprio comercial. Brad se despede. Dev fica tomando uma bebida.
14	00:18:18	00:19:12	00:00:54	Primeiro plano nuca. Um homem coloca um adesivo com o nome “Lisa” em um trailer. Primeiro plano perfil e, em seguida, primeiro plano $\frac{1}{4}$. Dev pergunta-lhe se ele terá que mudar de trailer. Primeiro plano frontal. O homem lhe responde que houve mudança no elenco e roteiro, de modo que Dev foi cortado. Agora, três mulheres farão o churrasco em vez de três homens. Meio primeiro plano frontal. Dev caminha em direção ao diretor do comercial. Meio primeiro plano $\frac{3}{4}$. Ele lhe pergunta por que mudou o comercial. Primeiro plano frontal. Brad explica que pensou no que Dev falou, por isso a mudança. Dev pede para ser colocado em alguma outra função, ao que Brad responde que tem uma ideia.
15	00:19:13	00:19:50	00:00:37	Plano conjunto. Diana agora faz o papel de Dev na preparação do churrasco enquanto um homem serve bebidas a

				duas mulheres e dois homens. Primeiro plano frontal. Marie apresenta uma churrasqueira da marca e Dev apresenta outro um rastelo/ancinho também da marca. No entanto, o instrumento de jardinagem é maior do que ele, coisa que o diretor não gosta. Primeiro plano ¾. Brad pede para trocar o ancinho por um menor, mas não há outro.
16	00:19:51	00:20:04	00:00:13	Plano americano perfil. Dev está indo em direção ao trailer quando vê Anush, conhecido indiano dele, indo em direção ao set de filmagem com a mesma roupa que ele. Eles se cumprimentam. Dev pergunta o que ele faz ali. Anush responde que veio atuar em um comercial, segurando um ancinho. Primeiríssimo plano ¾. Dev fica cabisbaixo e volta ao set. Primeiríssimo plano frontal. Anush pergunta aonde ele veio, o que aconteceu.
17	00:20:05	00:20:14	00:00:09	Meio primeiro plano frontal. Dev, ao lado de um funcionário, observa Anush atuando. Meio primeiro plano frontal. Anush atua. Meio primeiro plano frontal. Dev afirma, com um pouco de decepção, que Anush é um bom ator. O funcionário concorda.
18	00:20:15	00:20:58	00:00:43	Plano conjunto. Dev, sentado em um banco de um bar (aparentemente, o mesmo bar de cenas

				anteriores – Ace Bar), toma uma bebida alcoólica. Trata-se da festa de encerramento das gravações do comercial. Diana e outras mulheres que participaram do comercial falam com ele. Primeiro plano frontal. Elas agradecem o que ele lhes fez, e manifestam apoio ao que lhe aconteceu. Primeiro plano frontal. Dev está com um semblante um pouco triste. Plano detalhe zenital. Elas trazem um bolo com a imagem de um homem se masturbando no metrô para agradecê-lo. Primeiro plano frontal. Elas dizem que talvez o confeitiro tenha achado estranho o desenho. Marie diz que o bolo não contém glúten, e começa a falar sobre os perigos disso, mas Diana a interrompe do modo abrupto, a fim de que pare.
19	00:20:59	00:22:55	00:01:56	Plano conjunto. Ainda na festa de encerramento, Dev, Rachel, Denise e Arnold bebem sentados à mesa, que está colada a uma outra, onde há dois homens. Rachel diz que pelo menos, a despeito de ser demitido, ele ainda pôde ir à festa. Dev responde ironicamente que isso é um grande consolo. Primeiro plano frontal. Arnold diz que vai comprar todas as churrasqueiras, acabar com o estoque e devolvê-las no fim do verão, como

				uma forma de se vingar ao que ocorreu com Dev. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev agradece. Eles brindam para que Dev não seja demitido no próximo trabalho. Meio primeiro plano frontal. Brad, o diretor, aparece. Ele diz sentir muito pelo acontecido. Primeiro plano frontal. Dev, Rachel e Denise o escutam. Primeiro plano frontal. Brad diz que a ideia de Dev foi ótima. Primeiro plano frontal. Dev agradece. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Brad cumprimenta os homens que estavam ao lado da mesa. Primeiríssimo plano frontal/ $\frac{1}{4}$. Ele aperta a mão desses homens. Plano conjunto. Ele aperta a mão de Arnold. Plano conjunto nuca. Brad sai e se distancia do grupo. O ambiente do bar e sua iluminação, com pessoas bebendo, conversando e jogando sinuca é destacado. Plano conjunto frontal. Rachel faz uma crítica ao diretor. Diz que ele apertou a mão de todos os homens, mas não o fez com as mulheres à mesa. Denise corrobora o que Rachel fala. Primeiríssimo plano frontal. Dev relativiza a atitude, dizendo que não foi intencional. Denise contra-argumenta. Dev afirma que elas estão exagerando. Primeiríssimo plano frontal/perfil. Rachel

				explica que isso sempre acontece com as mulheres e diz que Dev está negando a percepção de mundo delas. Primeiríssimo plano frontal. Arnold fala que o problema, para ele, é que Brad foi ao banheiro, não enxugou as mãos e, em seguida, apertou a mão dele. Plano conjunto. Arnold vai ao banheiro e Denise vai tomar uma Sprite. Dev pergunta se Rachel está chateada com ele. Ela responde que sim. Ele tenta agradá-la, mas ela o rejeita. Primeiríssimo plano frontal/perfil. Dev e Rachel discutem sobre o que ocorreu. Rachel se retira da mesa e vai pegar uma bebida. Plano conjunto frontal. Dev fica pensando. Ao fundo, escuta-se um som diegético de pessoas conversando e de música tocando.
20	00:22:56	00:24:25	00:01:29	Plano-sequência em meio primeiro plano e angulação frontal. Vários carros estacionados. Dev e Rachel fazem o percurso para casa a pé na calçada. Dev diz que pensou sobre o ocorrido e chegou à conclusão de que talvez tenha havido sexismo da parte de Brad. Rachel ironiza dizendo que aquilo não é um pedido de desculpa. Eles discutem sobre o assunto. Meio primeiro plano perfil. Rachel e Dev param de andar e ficam paradas um de frente ao

				outro. Rachel fala que acontecem coisas sutis às mulheres que só elas percebem. Dev diz que será um melhor ouvindo e não irá mais desacreditar dela sem escutá-la. Câmera fixa. Dev e Rachel se afastam em ângulo nuca. Ela diz que ganhou a discussão; ele afirma que houve empate.
21	00:24:26	00:26:55	00:02:29	Créditos em fundo preto. É tocada a música não diegética “Oh Bondage! Up Yours!” (1978) – X-Ray Spex.

SERIADO: Master Of None
 TEMPORADA: 1ª
 EPISÓDIO: 8 – Melhor idade
 ESCRITORES: Aziz Ansari e Alan Yang
 DIRETOR: Lynn Shelton
 DURAÇÃO: 00:28:11

Cena	Tempo inicial	Tempo final	Duração	Descrição da tomada
1	00:00:00	00:00:06	00:00:06	Fundo preto e, em seguida, mudança para a Logo da produtora e distribuidora: a Netflix.
2	00:00:07	00:03:14	00:03:07	Primeiríssimo plano. Uma TV, onde passa o filme “Irmãos Gêmeos” (1988), é enfocada. Um defeito na imagem impossibilita a visualização integral do conteúdo. Primeiro plano frontal. O avô de Arnold reclama da imagem. Plano conjunto. Arnold diz que viu e que está tentando consertar. Primeiro plano frontal. O avô dele reclama novamente, dizendo que havia piorado. Plano

				americano frontal. Dev diz que é melhor comprar um Blu-ray, e jogar o videocassete fora. O avô se recusa a fazê-lo, porque tem uma coleção de fitas de vídeo. Meio primeiro plano frontal. O avô de Arnold sugere que tomem uma cerveja. Sai em direção à geladeira. Plano conjunto frontal. Dev reclama com Arnold, dizendo que não quer ficar muito tempo ali. Primeiro plano frontal. Arnold se desculpa. Plano americano frontal. Arnold fala que inventará uma desculpa, e assim o faz. Plano conjunto. O avô começa uma conversa, ignorando a desculpa que Arnold dera. Primeiro plano frontal. Dev faz uma cara de decepcionado para Arnold por não ter dado certo a desculpa. Arnold fita Dev com a mesma feição. Plano americano frontal. A câmera aproxima-se aos poucos em zoom in. Um som não diegético ao fundo complementa a narração dramática. O avô conta sobre uma ocasião quando esteve na guerra. Primeiro plano frontal. Dev manifesta interesse na conversa, curioso para saber o fim da história. Meio primeiro plano frontal. Hampton, o avô, conclui a história, e mostra-lhes uma foca robótica de nome “Paro” que ganhou.

3	00:03:15	00:03:55	00:00:40	Abertura do episódio e apresentação do elenco, dos escritores e do diretor. Uma música não diegética é tocada ao fundo: “Look at Grandma” (1972) – Bo Diddley.
4	00:03:56	00:04:39	00:00:43	Plano americano. Dev e Arnold conversam enquanto caminham. Falam sobre o quão interessante e curiosa tinha sido a história do “vovô Hampton”. Plano geral perfil. Os amigos param para falar com o zelador do condomínio de Arnold, Gideon. Este reclama que Arnold deveria lavar as garrafas de refrigerante antes de descartá-las. Meio primeiro plano frontal. Arnold se desculpa, prometendo que fará diferente da próxima vez. Dev sugere a Arnold que deveriam tomar umas cervejas e escutar outras histórias do “vovô Hampton”. Arnold concorda.
5	00:04:40	00:06:25	00:01:45	Primeiríssimo plano. Quadro com retrato de Hampton, flores à esquerda e som diegético de órgão em igreja. Plano conjunto frontal/nuca. Padre fala sobre quem foi Hampton. Pessoas limpam as lágrimas enquanto o padre traça a trajetória do falecido. Meio primeiro plano frontal. Dev fala que não acredita no que houve, principalmente por estarem com ele pouco tempo antes do que

				ocorreu. Arnold pede para parar de falar que o avô morreu. O pai de Arnold conversa rapidamente com seu filho e Dev. Plano médio perfil. Arnold pede um abraço de Dev. Câmera move-se para a direita, contemplando um vitral em que há o abraço de dois ícones religiosos.
6	00:06:26	00:07:45	00:01:19	Primeiríssimo plano frontal. Dev conta a Rachel sobre a morte de Hampton. Rachel o consola e lhe pergunta acerca de seus avós. Dev responde que só a avó paterna está viva. Ela mora na Índia, e eles não conversam tanto – até porque Dev não fala tâmil. Dev reflete a respeito do fato de as pessoas mais idosas ficarem sozinhas quando a velhice chega. Rachel se sente mal porque tem uma avó, que ela nunca visita, nessa situação. Ela decide visitá-la, e chama Dev para fazê-lo também.
7	00:07:46	00:08:22	00:00:36	Plano americano frontal/nuca. O pai de Arnold lê o inventário para seu filho, citando “Paro”. Arnold diz que se trata de uma foca robótica. Meio primeiro plano perfil. A câmera se aproxima lentamente. Primeiro plano frontal. Arnold segura Paro com um semblante de tristeza, ao mesmo tempo em que conversa com seu pai.
8	00:08:23	00:11:10	00:02:47	Plano geral. A fachada de uma casa de repouso é

				enquadrada. Um carro que passa é refletido no espelho da porta. Primeiro plano perfil. Uma senhora toma algum líquido (chá ou café, talvez), com os braços apoiados à mesa, quando o som diegético de batidas na porta é ouvido. Ela autoriza a entrada. Meio primeiro plano frontal. Rachel saúda sua avó. Primeiro plano frontal/nuca. Carol, a avó, abraça sua neta. Plano conjunto perfil. Dev lhe entrega um jarro com flores. Primeiro plano frontal. Carol elogia o corte de cabelo de Rachel. Carol pergunta quem é a pessoa que a acompanha. Rachel diz ser seu namorado, Dev. Ele diz que ficou receoso de Carol não o aceitar pela origem étnico-racial. Carol responde que, apesar de velha, não é racista. Plano conjunto. Carol pergunta a Dev o que sua neta falara sobre ela. Dev fala poucas coisas. Primeiríssimo plano frontal. Carol ironiza o fato de Rachel saber tão pouco sobre sua avó. Plano conjunto. Dev faz perguntas sobre a vida dela. Primeiro plano frontal. Rachel recebe uma ligação, tendo que sair. Dev, no entanto, resolve continuar fazendo companhia a Carol.
9	00:11:11	00:11:57	00:00:46	Plano médio perfil. Arnold liga a TV. Assiste

				a “Irmãos Gêmeos” novamente. Primeiro plano frontal. Arnold esboça uma preocupação, porque escuta o som de Paro. Plano médio $\frac{1}{4}$. Levanta-se e vai até um baú. Primeiríssimo plano $\frac{1}{4}$. Pergunta o que a foca robótica quer. Meio primeiro plano lateral e, em seguida, frontal. Retira-a do baú. Plano médio perfil. Senta-se com Paro na poltrona. Primeiro plano frontal. Continua assistindo ao filme com ele no colo.
10	00:11:58	00:14:50	00:02:52	Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev conta a história de um filme em que atuou para Carol. Ela diz que não gostou. Meio primeiro plano frontal. Um cuidador abre a porta e pergunta se está tudo bem por ali. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev conversa rapidamente com ele, e diz para Carol, após o cuidador sair, que o cara parece ser alguém legal. Ela responde que o detesta, porque ele exerce o poder naquele local. Dev pergunta por que Carol está naquele lugar. Ela lhe responde que foi em razão de uma queda em casa. Todos acharam que ela não tinha mais condições de cuidar de si própria. Primeiríssimo plano $\frac{3}{4}$. Carol revela a Dev que não há nada para fazer no lugar onde está, assim como o quanto detesta ver borboletas e ficar

				com Paro, a foca robótica. Plano conjunto perfil. Dev diz que está com fome. Carol fala que a comida do asilo é horrível, sugerindo que eles deveriam comer fora. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Eles planejam distrair o cuidador, porque Carol não pode sair sem autorização dos acompanhantes legais.
11	00:14:51	00:15:50	00:00:59	Plano médio frontal. Dev fala com o cuidador, Michael. Primeiro plano frontal. Tenta distraí-lo a fim de que Carol saia sem ser vista. Usa a desculpa de que tem um avô pensando em se mudar para o asilo. Ela, por fim, consegue sair.
12	00:15:51	00:19:11	00:03:20	Plano geral $\frac{3}{4}$. Visualização da fachada do restaurante Bamonte's (32 Withers St, Brooklyn, NY 11211, Estados Unidos). Plano conjunto frontal. O garçom fala a Dev e Carol, sentados à mesa, o prato principal do dia. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev fica entusiasmado com o menu do restaurante. Diz a Carol que é apaixonado por massas. Um som não diegético italiano (aparentemente, um estilo tradicional instrumental do país) compõe o momento em que o prato é servido. Ambos riem enquanto dura a música em cortes rápidos, passando a impressão do transcorrer do tempo. Primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev conta a Carol –

				sem pudores, como ela pede – como conheceu Rachel. Ela fica surpreendida do quão demorado foi para eles. Dev pergunta como era namorar na época dela. Ela mostra a objetividade das relações no seu tempo. Eles continuam conversando acerca de como seria se ela não tivesse se casado tão cedo. Plano detalhe frontal. Dev observa uma foto de Rachel antiga, que Carol guarda consigo.
13	00:19:12	00:19:45	00:00:33	Plano médio frontal. Arnold monta um quebra-cabeça com Paro ao seu lado. Meio primeiro plano frontal. O pai de Arnold pergunta se ele está pronto para jantar. Ele responde que logo mais irá. Precisa terminar o quebra-cabeça. Plano médio frontal. Arnold se levanta, pergunta ao pai se pode levar Paro para jantar e desiste. Volta, cobre Paro com um lençol. Primeiríssimo plano frontal. Beija Paro, coloca nele uma chupeta e despede-se.
	00:19:46	00:21:51	00:02:05	Primeiro plano frontal. Dev pergunta a Carol qual foi a pior coisa que ela já fez. Ela diz que já roubou um carro, contando por que e como ocorreu. A história é reconstituída com imagens de uma possível Carol mais nova, tendo como narradora a voz da vovó Carol. Primeiro

				plano frontal. Dev recebe uma ligação de Rachel. Ela pergunta onde está sua vó, porque havia recebido uma ligação do asilo. Dev diz que ela está bem e que a levará para o asilo logo em seguida. Carol agradece Dev por sair com ela. Avisa que vai ao banheiro antes de sair em definitivo. Plano conjunto. Carol levanta-se e caminha entre as mesas.
15	00:21:52	00:22:37	00:00:45	Meio primeiro plano frontal. Gideon, o zelador do prédio, vê Arnold descendo as escadas, e pergunta o que ele leva na mochila. Fala que não é permitido animais nas regras. Primeiro plano perfil. Arnold responde que não é um animal, e sim Paro. Arnold o retira da bolsa, colocando nas mãos de Gideon. Percebendo que ele havia gostado de Paro, Arnold pede para Gideon ficar com ele por um momento. Primeiríssimo plano frontal. Arnold olha para trás, vê Gideon feliz com Paro e suspira com alegria, dando adeus à foca robótica.
16	00:22:38	00:23:43	00:01:05	Primeiro plano frontal. Dev olha o celular à mesa com uma expressão de incômodo, como se fizesse muito tempo que Carol tivesse ido ao banheiro. Levanta-se e vai à procura dela. Meio primeiro plano nuca. Bate na porta do

				banheiro, chamando por Carol. Ninguém responde. Primeiro plano frontal. Uma mulher surge, como se quisesse ir ao mesmo local onde Dev bate, e assusta-se. Meio primeiro plano frontal. Dev pede a ela para olhar se Carol está lá dentro. A mulher entra, olha e diz que não há nenhuma avó. Dev sai.
17	00:23:44	00:24:17	00:00:33	Plano-sequência. Plano americano frontal. Rachel e Dev andam rapidamente na calçada à procura de Carol. Rachel pergunta a Dev, tentando entender para onde ela teria ido. Meio primeiro plano frontal. Rachel diz que talvez saiba para onde Carol foi. Eles saem do campo de visão da câmera, que fica fixa, filmando pessoas que caminham na calçada.
18	00:24:18	00:25:45	00:01:27	Plano conjunto. Dev e Rachel entram em um clube de jazz. Ela diz que se trata do clube favorito de sua avó. Uma música diegética é cantada por Carol. Plano conjunto. Ela, no palco, canta uma canção. Primeiríssimo plano frontal. Dev e Rachel a veem, olham-se e sorriem. Primeiro plano frontal. Carol conclui a música. Plano conjunto. Todos aplaudem, incluindo Dev e Rachel, que estão no centro do enquadramento. Dev mostra a foto que recebeu de Carol a Rachel. Primeiríssimo plano frontal. Rachel

				reage com entusiasmo e incrédula. Meio primeiro plano frontal. Carol agradece ao público, e pede para cantar uma última canção. As pessoas a aplaudem. Plano conjunto. Carol canta, por fim, “You Go to My Head” (1952), de Billie Holiday. Primeiríssimo plano frontal. Escutando a música, Rachel apoia a cabeça no ombro dele.
19	00:25:46	00:28:12	00:02:26	Créditos em fundo preto. A música diegética “You Go to My Head”, na voz de Carol, continua.

SERIADO: Master Of None
 TEMPORADA: 1ª
 EPISÓDIO: 9 – Todas as manhãs do mundo
 ESCRITORES: Aziz Ansari e Alan Yang
 DIRETOR: Eric Wareheim
 DURAÇÃO: 00:27:14

Cena	Tempo inicial	Tempo final	Duração	Descrição da tomada
1	00:00:00	00:00:05	00:00:05	Fundo preto e, em seguida, mudança para a logo da produtora e distribuidora: a Netflix.
2	00:00:06	00:00:40	00:00:34	Abertura do episódio e apresentação do elenco, dos escritores e do diretor. Uma música não diegética é tocada ao fundo: “Je T’aime Mo Non Plus” (1969) – Serge Gainsbourg e Jane Birkin.
3	00:00:41	00:02:04	00:01:23	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: segunda-feira, 6 de julho. Por trás do relógio, há um jarro com uma pequena planta. Um ruído/barulho diegético é emitido. Dev,

				em seu quarto, pede a Rachel um pouco de silêncio. Dev está deitado, enquanto Rachel, segurando algo parecido com um desodorante, arruma-se. Ela pede desculpa e diz que precisar ir trabalhar. Primeiro plano plongée 3/4. Dev questiona a necessidade de ela trabalhar tão cedo. Plano médio normal perfil. Dev pede para ela pôr ele para dormir antes de ir. Rachel pula na cama e coloca o lençol prendendo a cabeça de Dev. Ele grita de forma falsa e ela começa a rir. Uma canção não diegética inicia ao fundo. Trata-se de “You Make Me Feel Good” (1964) – The Zombies. Corte. A canção continua. Primeiro plano normal ¾. Mudança de vestimenta. Dev e Rachel estão lado a lado no banheiro, em frente ao espelho. Ele escova os dentes. A câmera acompanha o movimento das mãos de Rachel. Ela abre um creme dental e coloca pasta na escova. Dev, surpreso, a adverte no sentido de não apertar o creme dental na parte de cima, e sim na parte de baixo. Primeiro plano normal nuca, pegando o reflexo pelo espelho. Rachel diz que só coloca creme dental dessa forma. Eles discutem o assunto. Corte. A canção continua. Mudança de vestimenta. Meio primeiro plano normal frontal. Dev e Rachel estão sentados lado

				a lado e comem, aparentemente, um iogurte e suco de laranja. Ambos riem e se entreolham. Rachel gargalha. Corte. A canção continua. Plano médio normal perfil. Dev está deitado na cama, enquanto Rachel está sentada, usando um MacBook (notebook da empresa Apple). Ele pergunta se pode fazer massagem nela, ao que ela consente. Ele se levanta, dirige-se para trás dela e, colocando as mãos em seus ombros, joga-se. Ela começa a rir. Corte. A canção continua. Mudança de vestimenta. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev fotografa Rachel. Ela sorri para a foto. Corte. A canção continua. Vestimenta usada no momento da massagem. Retomada daquela tomada. Plano médio normal perfil. Rachel soca as costas de Dev, enquanto ele diz que está boa a massagem. A canção continua. Mudança de vestimenta. Primeiríssimo plano normal $\frac{3}{4}$. Dev, na cama, aproxima-se do rosto de Rachel, que dorme ou cochila. A câmera acompanha esse movimento. Ela acorda assustada com aquela aproximação. Ambos riem. Corte. A canção continua. Mudança de vestimenta. Primeiro plano normal perfil. Dev e Rachel beijam (um selinho) na sala de estar. Ele põe as mãos nos ombros dela e eles se

				entreolham. Em seguida, um beijo mais demorado começa, com braços e corpos se entrelaçando. Corte. A canção continua. Vestimenta usada no momento da massagem. Retomada daquela tomada. Plano geral normal perfil. Rachel, em cima de Dev, que está deitado, pisa nas costas dele. Ele grita. Ambos se divertem com a situação.
4	00:02:05	00:02:50	00:00:45	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: domingo, 2 de agosto. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, há um jarro com uma pequena planta. Plano americano normal $\frac{3}{4}$. Rachel coloca na sala de estar a última caixa de mudança. Primeiro plano normal frontal. Ela comenta que oficialmente se mudou. Em contraplano, Dev brinca sobre ter mudado de ideia a respeito de aceitá-la em sua casa. Plano americano normal $\frac{3}{4}$. Rachel finge pegar as caixas de volta para sair, dizendo que, por não ficar lá, ele não receberá o presente que ela comprou. Dev, ainda no contexto da brincadeira, convida ela de volta, porque, afinal, quer esse presente. Primeiro plano normal frontal. Rachel tira o presente da caixa e entrega a Dev. Plano americano normal $\frac{3}{4}$. Trata-se de uma máquina de massas da marca <i>KitchenAid</i> .

5	00:02:51	00:04:08	00:01:17	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: terça-feira, 25 de agosto. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, há um jarro com uma pequena planta e, ao seu lado, uma fotografia de Rachel, na qual ela estira ambos os dedos médios. Plano médio normal perfil. Rachel levanta-se da cama. A luz do sol ilumina todo o quarto. A câmera permanece na posição que estava, cobrindo roupas espalhadas pelo chão do quarto. Ela pisa em algumas roupa e escorrega levemente. A câmera, até então fixa, sobe para enquadrar Rachel, que estava cortada parcialmente. Ela pede desculpa pelas roupas espalhadas. Dev diz que não tem problema. Meio primeiro plano normal nuca. Rachel olha o celular e fala para Dev que a teleconferência dela atrasou, por isso agora tem um tempo extra. Ela pergunta se ele quer sair para tomar café. Primeiro plano plongée $\frac{3}{4}$. Dev fica reticente e diz que eles poderiam transar. Plano médio normal perfil. Levanta-se um pouco da cama e pega Rachel pelo braço. Primeiríssimo plano normal perfil. Câmera focaliza o rosto dos personagens. Dev e Rachel transam. Gemidos diegéticos são produzidos. Rachel pergunta se Dev quer transar na cadeira.

				Dev aceita. Eles saem da cama. Meio primeiro plano normal frontal. Dev e Rachel transam na cadeira. Primeiro plano plongée absoluto. Rachel escora a cabeça no ombro de Dev, ambos deitados na cama. Rachel comenta que o sexo foi uma loucura. Dev suspira. Eles conversam e brincam sobre a forma como algumas pessoas gozam, imitando os gemidos.
6	00:04:09	00:04:12	00:00:03	Transição de cena. Plano geral normal frontal. Transeuntes passam pelo que parece ser uma praça, a qual está rodeada por árvores com folhas amareladas, deixando o chão com o mesmo aspecto. Chegada do outono, provavelmente.
7	00:04:13	00:06:04	00:01:51	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: sábado, 3 de outubro. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, há um jarro com uma pequena planta e, ao seu lado, a fotografia de Rachel. Câmera desloca-se de baixo para cima. No caminho, pega várias roupas espalhadas pelo chão. Dev as empurra com os pés. Plano médio normal $\frac{3}{4}$. Dev reclama da bagunça, enquanto recolhe o vestuário do piso. Rachel, que utiliza o seu MacBook, diz que apanhará logo mais. Dev solta uma “indireta”, colocando-se como o organizado da relação. Primeiro plano normal frontal. Rachel

				pergunta se ele está insinuando que ela é a desorganizada da relação. Primeiro plano contra-plongée frontal. Dev confirma. Primeiro plano normal frontal. Rachel rebate, dizendo que Dev deixou copos sujos e bebida derramada na cozinha. Plano americano normal perfil. Dev diz que isso acontece e que Rachel precisa ter mais respeito pela casa dele, já que vai morar lá. Primeiro plano normal frontal. Rachel ouve as palavras finais do que Dev disse. Ela retruca: “sua casa?”. Primeiro plano contra-plongée frontal. Dev fecha os olhos e diz “qual é!”. Primeiro plano normal frontal. Rachel argumenta que achava que o apartamento era deles, que eles moravam juntos. Plano americano normal perfil. Dev senta-se na cama abruptamente. A câmera acompanha esse movimento. Ele diz que Rachel sabe o que ele quis dizer. A discussão continua e Rachel fala que ele está tentando se livrar do que acabara de dizer. Rachel, chateada, levanta-se e começa a retirar as roupas do chão de forma brusca. Rachel, então, pergunta o que ele fará com o chão sem roupa, já que era tão importante aquilo para ele. Dev responde que fará um apoio. A câmera acompanha o personagem até o chão. Ele se posiciona e sorri. Primeiríssimo

				plano normal frontal. O rosto de Dev sorrindo é enfocado. Ele olha para cima, onde Rachel está. Primeiríssimo plano normal frontal. O rosto de Rachel, com feições que indicam raiva, é enfocado.
8	00:06:05	00:06:25	00:00:20	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: terça-feira, 27 de outubro. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, há o jarro com uma pequena planta e, ao seu lado, a fotografia (agora turva) de Rachel. Meio primeiro plano normal perfil. Dev e Rachel transam num ritmo lento. Ele, em cima dela, coça os olhos e pede desculpa. Corte. Meio primeiro plano normal frontal. Dev e Rachel transam na cadeira do quarto. Novamente, em ritmo lento e descoordenado. Rachel reclama que não está se mexendo, deixando todo o trabalho para ela.
9	00:06:26	00:06:54	00:00:28	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: segunda-feira, 16 de novembro. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, há o jarro com uma pequena planta e, ao seu lado, a fotografia (agora turva) de Rachel. Gemidos diegéticos. Meio primeiro plano normal perfil. Dev e Rachel transam. Ele pergunta se ela quer ir para a cadeira. Ela responde que está cansada e diz para ele gozar logo – algo Dev

				recusa, porque só o fará se ela também o fizer. Em seguida, diz que também está cansado. Eles param. Rachel suspira.
10	00:06:55	00:06:59	00:00:04	Transição de cena. Plano geral normal frontal. Carros amontoam-se no sinal, enquanto transeuntes atravessam a rua, que está coberta de neve. Chegada do inverno, provavelmente.
11	00:07:00	00:08:50	00:01:50	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: segunda-feira, 22 de dezembro. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, o jarro com a pequena planta quase não aparece mais, assim como a fotografia (ainda turva) de Rachel. Um celular encontra-se ao lado do relógio. Plano médio normal frontal. Dev diz que comprou um presentinho para eles no <i>sexy shop</i> . Plano americano normal $\frac{3}{4}$. Rachel faz uma voz sensual e aguarda Dev mostrar. Plano médio normal frontal. Dev mostra o “liberator”, um encosto. Primeiro plano normal frontal. Rachel, desapontada, pergunta o que é aquilo, se é um travesseiro. Plano americano normal perfil. Dev explica que se trata de um bloco rígido para fazer posições sexuais diferentes. Plano detalhe plongée $\frac{3}{4}$. Dev aponta para as posições autoexplicativas na caixa do produto. Primeiro plano normal frontal. Rachel ri e

				pergunta o porquê de eles precisarem daquilo. Primeiro plano contra-plongée frontal. Dev diz que é o produto campeão de vendas e questiona o motivo de Rachel estar rindo. Primeiro plano normal frontal. Rachel diz que aquilo é apenas um travesseiro. Plano americano normal $\frac{3}{4}$. Dev argumenta que não é um travesseiro, que é um bloco rígido. Rachel diz para ele parar de usar essa expressão. Primeiro plano contra-plongée frontal. Dev se irrita e diz que vai jogar o produto no lixo. Movimento de câmera acompanha Rachel se levantando do sofá. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Rachel pergunta o que está acontecendo. Contraplano. Dev diz que está tentando apimentar as coisas, porque o sexo não está como antes. Eles começam a discutir e não chegam a um consenso.
12	00:08:51	00:09:57	00:01:06	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: domingo, 24 de janeiro. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, o jarro com a pequena planta e a fotografia de Rachel permanecem turvos. Meio primeiro plano normal frontal. Deve, da cama, elogia a bunda de Rachel no momento em que ela se abaixa para pegar uma roupa no chão. Plano médio normal perfil. Rachel elogia a bunda de

				Dev, enquanto balança a própria bunda. Meio primeiro plano normal ¾. Rachel diz que teve uma ideia: sugere que eles deem um nomes aos genitais deles. Conversam sobre o assunto. Dev diz que teve outra ideia: propõe uma brincadeira picante para manter o quarto limpo. Quem deixar roupas espalhadas tem que fazer sexo oral no outro. Rachel aceita.
13	00:09:58	00:10:16	00:00:18	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: terça-feira, 26 de janeiro. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, o jarro e a fotografia quase não aparecem. Plano médio normal perfil. Dev corre pelo quarto, enquanto Rachel lê uma revista na cama. Ele aponta para o chão e, extasiante, mostra o chão limpo – sem bagunça. Rachel concorda que foi uma ótima ideia. Dev continua correndo de um lado para o outro até que pula na cama, ao que Rachel ri.
14	00:10:17	00:11:41	00:01:24	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: terça-feira, 26 de janeiro. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, o jarro e a fotografia voltam a aparecer, mas ainda turvos. Plano americano normal perfil. Rachel despede-se ao celular ao fundo. Ela chama Dev para jantar com a amiga dela, que vai se

				mudar para a Tailândia. Meio primeiro plano normal frontal. Dev pergunta o que ela vai fazer. Primeiro plano normal quase perfil. Rachel diz que a amiga queria morar fora por um tempo. Plano americano normal perfil. Rachel encontra roupa de Dev em local inadequado e diz que ele está devendo sexo oral nela. Eles discutem o assunto. Meio primeiro plano perfil. Câmera se desloca da direita para a esquerda. Na cama, Rachel está deitada. Um lençol cobre Dev, que faz sexo oral nela. Gemidos diegéticos são emitidos. Primeiríssimo plano normal frontal. Dev, com a cabeça entre as pernas de Rachel, coloca o rosto para fora do lençol e dá um “oi” para ela. Eles conversam brevemente e Rachel manda-o voltar. Assim acontece. Meio primeiro plano normal perfil. Rachel geme e sorri.
15	00:11:42	00:13:36	00:01:54	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: terça-feira, 18 de março. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, o jarro da planta, com um feixe de luz incidindo sobre ele, e a fotografia, ainda turva, aparecem. A câmera, sem nitidez, capta um pouco de Dev na sala de estar, enquanto, com uma relativa profundidade de campo, Rachel, da cama, é captada. Ele fala ao celular

				com os pais. Rachel se levanta e vai em direção a Dev. Plano americano normal frontal. Dev se despede da mãe. Meio primeiro plano contra-plongée frontal. Rachel pergunta a Dev se os pais dele sabem algo sobre ela. Ela diz que nunca escuta ele falar dela para os pais e pergunta o que, afinal, eles sabem dela. Dev diz que não comenta muito a respeito do relacionamento. Plano médio normal frontal. Rachel, aproximando-se de Dev, pergunta o seguinte: “Eles sabem que eu moro com você?”. A câmera movimenta-se abruptamente em direção a Dev. Meio primeiro plano normal frontal. Ele, receoso, responde negativamente. Plano médio normal frontal. Rachel aproxima-se ainda mais de Dev e pergunta: “Mas eles sabem que você tem namorada, certo?”. Novamente, a câmera faz um movimento brusco em direção a Dev, que responde, ainda mais receoso, “na verdade, não”. Primeiro plano normal frontal. Rachel fica extremamente irritada. Dev tenta se justificar, dizendo que isso é algo cultural. Rachel vê tudo como algo muito estranho, afinal, eles estão namorando há quase um ano. Para ela, isso parece ser vergonha de assumi-la. Primeiríssimo plano normal frontal. Dev continua comparando

				pessoas brancas com pessoas não brancas, tentando justificar-se para com Rachel. Rachel ri incomodada e diz “está bom!”. Plano médio acompanhando o movimento de Rachel se levantando do sofá e saindo em direção ao quarto.
16	00:13:37	00:13:40	00:00:03	Transição de cena. Plano geral normal frontal. Câmera fixa. Pessoas andam na calçada. Fachadas de lojas (<i>Nunu Chocolates</i> e <i>Midtown Florist</i>) podem ser vistas.
17	00:13:41	00:16:59	00:03:18	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: quinta-feira, 14 de abril. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, o jarro da planta e a fotografia turvos. Plano detalhe. Uma laranja é espremida por meio de um espremedor. O movimento da câmera acompanha o líquido saindo da fruta e desaguando em um recipiente. Meio primeiro plano normal nuca e, em seguida, $\frac{3}{4}$. Dev chama Rachel para tomar o suco. Ela aparece e questiona o fato de ele nunca usar a máquina de massas com que ela o presenteou. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev diz que é melhor comendo massas. Contraplano. Rachel revela que recebeu uma proposta de cargo na empresa. O único problema é que ela teria de ficar seis meses em Chicago. Dev se assusta com o tempo e fica um pouco insatisfeito. Rachel

				diz que ele não parece apoiar. Dev, balançando a cabeça imperceptivelmente, fala que apoia, ao que Rachel não se convence. Eles começam a discutir. Meio primeiro plano normal perfil. Dev questiona se eles se transformariam em casais que falam pelo FaceTime toda hora. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$ e alternância para contraplano. Eles comparam os trabalhos de cada um. Os planos de vida se misturam na discussão.
18	00:17:00	00:17:46	00:00:46	Primeiro plano. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: segunda-feira, 2 de maio. passando o tempo. Dessa vez, além de o plano estar mais ampliado, não há som do ponteiro, tampouco o foco se demora. Canção não diegética toca ao fundo: “A Little Lost” (1993) – Arthur Russell. Da direita para a esquerda, a câmera se move, de modo a encontrar Dev na cama. Ele acorda, levanta parte do corpo, olha o relógio e, em seguida, olhando para o lado da cama que Rachel ficava, dá conta de sua ausência. Ele deixa a cabeça cair no travesseiro. Corte. A canção continua tocando. Primeiro plano plongée frontal e, em seguida, primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev, no banheiro, prepara-se para escovar os dentes quando se depara com o creme dental todo retorcido. Corte. A canção continua

				tocando. Plano americano normal $\frac{3}{4}$. Dev acorda, olha para o relógio. Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: quinta-feira, 5 de maio. O jarro da planta e a fotografia de Rachel ao fundo continuam turvos. Plano americano normal $\frac{3}{4}$. Dev levanta-se. Corte. A canção continua tocando. Meio primeiro plano frontal. Dev está sentado comendo o que parece ser um iogurte. Ele olha para frente e para o lado pensativo. Corte. A canção continua tocando. Plano detalhe normal $\frac{3}{4}$. Uma fotografia de Rachel é enfocada. Ele a segura. Primeiríssimo plano plongée $\frac{3}{4}$. O rosto de Dev agora é enfocado, enquanto olha para a fotografia. Ele fecha os olhos pesaroso.
19	00:17:47	00:20:55	00:03:08	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: sábado, 7 de maio. Som diegético do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, o jarro da planta e a fotografia quase não são vistos. Meio primeiro plano normal frontal. Dev vai em direção à geladeira, aproximando-se, com isso, da câmera fixa. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev, com um ar de tristeza, algo. Plano detalhe normal frontal. Uma foto de Dev e Rachel, na parte externa da geladeira, é mostrada. A câmera desloca-se um pouco para cima, simulando a visão do

				protagonista, e observa-se uma foto de macarrão. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev fica pensativo. Meio primeiro plano normal nuca. Dev pega a máquina de produzir massas em cima da geladeira. Corte. Canção não diegética ao fundo: “Volare (Nel Blu Dipinto Di Blu) (Remastered)” (2015) – Domenico Modugno. A canção é acompanhada de vários planos em que Dev prepara e, por fim, prova a massa. Corte. Plano conjunto normal frontal. Dev organiza os pratos de macarrão. Rachel abre a porta do apartamento e dá “oi” para Dev. Meio primeiro plano normal frontal. Dev pergunta como foi em Chicago. Plano conjunto normal frontal. Ela diz que foi legal e nota um cheiro agradável de comida. Dev pede para ela fechar os olhos e se sentar no sofá. Rachel assim o faz. Dev vai até ela com os pratos da massa que ele preparou. Câmera desloca-se, da esquerda para a direita, em direção a eles. Meio primeiro plano normal frontal. Dev diz que ela pode abrir os olhos. Dev revela que fez “espaguete à carbonara”, valendo-se da máquina de massas. Rachel experimenta e acho delicioso. Dev fala que sentiu muito a falta dela. Rachel diz que também sentiu. Ela repara que o apartamento está bastante limpo. Eles brincam a

				respeito do assunto. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev pergunta como foi a entrevista. Contraplano. Rachel fala que a entrevista foi boa, mas ela resolveu não aceitar o cargo. Dev expõe que estava com medo de ela ficar longe por seis meses.
20	00:20:56	00:22:48	00:01:52	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: domingo, 15 de maio. Por trás do relógio, o jarro da planta e a fotografia quase não são vistos. Plano americano normal frontal. Com profundidade de campo, a câmera, na sala de estar, captura Dev e Rachel vestindo-se no quarto. Ele é visto no centro e ela por meio da sombra à direita do plano. Meio primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev abre a porta de seu apartamento para receber os pais. Ele abraça a mãe e, em seguida, o pai. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. O pai de Dev comenta que a escada do prédio está suja. Ele comenta que Dev deveria se mudar para um lugar melhor. A mãe dele concorda. Dev ironiza, dizendo que “a maioria dos prédios em Nova Iorque são bons e baratos”, então, realmente vai se mudar, porque, afinal, escolheu o que está agora por acaso. Corte. Meio primeiro plano normal perfil. Dev traz algumas xícaras e coloca à mesa. Estão sentados ele, Rachel, o pai e a mãe. Primeiro plano normal frontal. Ramesh pede comidas indianas e Dev diz

				que não tem. Meio primeiro plano normal perfil. A mãe de Dev entrega um presente a Rachel e expressa a satisfação em conhecê-la. Ramesh pede para todos se juntarem para uma foto. Meio primeiro plano normal frontal. Ele, então, com um iPad da Apple ao contrário, tira a foto de todos, com exceção dele próprio, claro.
21	00:22:49	00:25:03	00:02:14	Plano detalhe. Relógio em uma cômoda ao lado da cama, com a seguinte data: terça-feira, 7 de junho. Sons diegéticos do ponteiro passando o tempo. Por trás do relógio, o jarro da planta e a fotografia, turvos, podem ser vistos. A pouca iluminação sugere o período da noite. Meio primeiro plano normal frontal. Dev e Rachel estão na cama. Ele desliga a luminária, deita-se e dá boa noite a Rachel. Ela, por sua vez, coloca o celular para carregar, deixa-o na cômoda ao lado, dá boa noite, desliga a luminária e deita-se. Corte. Visualização externa do prédio, período da noite e sons diegéticos de grilos. Dev diz que não consegue dormir e pede para Rachel contar uma história. Primeiro plano plongée absoluto frontal. Ela começa a contar, mas Dev diz que a história tem que ter um final feliz. Rachel, então, pede para ele contar. Ele, por conseguinte, conta uma história, lembrando o romance entre eles, desde

				quando se conheceram até o momento atual. Cortes de primeiríssimo plano normal $\frac{3}{4}$ (eles na cama no momento da narração) para imagens de episódios passados, acompanhando a narrativa contada.
22	00:25:04	00:27:14	00:02:10	Créditos em fundo preto. É tocada a canção diegética “Catch” (1987) – The Cure.

SERIADO: Master Of None
 TEMPORADA: 1ª
 EPISÓDIO: 10 – Final
 ESCRITORES: Aziz Ansari e Alan Yang
 DIRETOR: Eric Wareheim
 DURAÇÃO: 00:29:40

Cena	Tempo inicial	Tempo final	Duração	Descrição da cena
1	00:00:00	00:00:04	00:00:04	Fundo preto e, em seguida, mudança para a logo da produtora e distribuidora: a Netflix.
2	00:00:05	00:01:31	00:01:26	Plano médio normal $\frac{3}{4}$. Na sala de estar, Dev sugere a ideia de um aplicativo que analisa o estômago, descobrindo o que se quer comer. Meio primeiro plano normal frontal com troca dos atores nos turnos de fala. Arnold argumenta que isso seria perigoso. Dev diz que vale a pena o risco. Arnold fala que come qualquer coisa e Dev rebate, dizendo que quem come qualquer coisa é péssimo para tomar decisões. Dev propõe comer tacos e Arnold concorda. Eles, então, começam a pensar no lugar. Para Dev, tem que ser o melhor. Com isso, ele começa a pesquisar na

				internet. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev pega o notebook (MacBook da Apple) e inicia a pesquisa. Música não diegética “Corn Mouth” (1996), de Aphex Twin. Plano detalhe normal frontal. A tela do notebook é visualizada. Nela, uma busca é feita (“melhores tacos de Nova Iorque”), da qual vários links são abertos. Ele, então, analisa todas as avaliações, tanto em notas quanto em comentários, e escolhe o local. Meio primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Trata-se de <i>Tacos Morelos</i> . Arnold confirma e Dev vibra.
3	00:01:32	00:03:12	00:01:40	Plano americano normal frontal. Dev e Arnold caminham na calçada em direção ao trailer dos <i>Tacos Morelos</i> . Uma grande quantidade de transeuntes preenche a cena. Plano americano normal perfil. Eles param em frente ao trailer e começam a olhar as opções de comida. Meio primeiro plano $\frac{1}{4}$. Dev fala com o atendente e cozinheiro do trailer, que está com um fone de ouvido conectado ao celular. Pergunta o que ele aconselha pedir. O homem diz que o preferido dele é carne desfiada. Primeiro plano frontal $\frac{3}{4}$. Dev diz que os gostos pessoais podem ser diferentes, então, tenta recortar ainda mais a pergunta, indagando qual é o mais popular. O homem responde que deve ser o de frango ou carne de porco. Não satisfeito, Dev

				faz uma outra pergunta: “entre os dois, qual as pessoas parecem gostar mais”. O homem, um pouco irritado, rebate, dizendo que não fica olhando as pessoas comerem. Dev, por fim, escolhe dois de porco, mas o atendente responde que os tacos acabaram. Eles discutem sobre o fato de terem toda uma conversa inútil. Meio primeiro plano $\frac{3}{4}$. Câmera fixa. Dev lamenta o fato de não haver mais tacos. Arnold diz que a pesquisa demorou 45min., por isso, às 15h, seria difícil que houvesse. Dev pergunta se Arnold quer ajudar a pesquisar mais. Arnold aceita. Som diegético de alerta de mensagem. Arnold visualiza o conteúdo. Ele interpreta que uma mulher o está chamando para fazer sexo. Dev reclama, mas Arnold diz que precisa ir. Chama um táxi e sai.
4	00:03:13	00:03:49	00:00:36	Abertura do episódio e apresentação do elenco, dos escritores e do diretor. Uma música não diegética é tocada ao fundo: “The Edge (Remastered)” (2005) – David McCallum.
5	00:03:50	00:08:32	00:04:42	Meio primeiro plano em movimento da direita para esquerda, captando várias pessoas de vestimentas formais e bebida nas mãos. A visualização da cidade acontece ao fundo, por meio de prédios. Corte. Meio primeiro plano. Um grupo de quatro pessoas conversa. Ao fundo, é possível ver o mar e a

				estátua da liberdade. Corte. Meio primeiro plano normal $\frac{3}{4}$ com passagem para perfil. Rachel pega uma bebida com o bartender e, em seguida, junto a Dev, cumprimenta o pai do noivo. Primeiro plano normal frontal. O pai do noivo diz que adora ver casais de etnias diferentes, acrescentando que eles, Dev e Rachel, formam um belo casal. Meio primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. O pai do noivo pergunta a Rachel se ela já tinha namorado alguém de outra etnia. Nesse momento, Dev faz um expressão de constrangimento e surpresa. Rachel, por sua vez, ironiza e debocha sem que o pai do noivo se dê conta. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. O pai do noivo despede-se e diz que a cerimônia vai começar. Primeiro plano normal perfil. Dev critica a abordagem do pai do noivo para Rachel e, em seguida, pergunta a ela qual era o perfil racial dos namorados anteriores dela. Primeiro plano normal frontal. Rachel responde que eram brancos. Corte. Plano conjunto. O celebrante do casamento informa que os noivos irão compartilhar os votos. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Rachel e Dev observam. Primeiro plano normal frontal. Plano e contraplano. O noivo, Larry, declara os seus votos apaixonadamente. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Um casal se entreolha com

				um olhar desconfiado. Plano americano normal perfil. O mar, atrás, completa o cenário. A noiva, Andrea, declara os seus votos também apaixonadamente. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Ela continua os votos de forma bem melosa. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Um casal se entreolha com um olhar desconfiado. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. A noiva continua as suas considerações. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev muda a expressão fácil. Ele e Rachel se entreolham. Dev começa a imaginar-se no lugar do noivo, fazendo os votos a Rachel. Meio primeiro plano normal perfil com alternância para primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Coloração acinzentada da imagem. Ele diz que não tem certeza sobre o casamento, mas que a ama com certeza – embora não tanto quanto Larry e Andrea se amam. Dev coloca em dúvida uma relação que não tem dúvida, nem medo. O casamento, segundo os votos dele, é a coisa mais segura no momento. Cabisbaixo, completa que estava pensando nos vários rumos que a vida dele poderia tomar. Ainda na elocubração de Dev, Rachel continua: o “para sempre” entra como um problema, como se tudo estivesse decidido. O seguinte caminho é por ela problematizado (casamento, filhos, velhice

				e morte). Mas, como investiu dois dos melhores anos nele, deve se casar. É algo matemático, de acordo com o raciocínio dela por meio de Dev. Primeiro plano normal perfil. O celebrante do casamento, com um discurso indeterminado, desmistificado e sóbrio, concretiza o casamento. Retorno para o casamento real. Plano conjunto normal $\frac{3}{4}$. Todos aplaudem. A marcha nupcial de Mendelssohn, parte da música (1942) criada para a peça “Sonho de uma noite de verão”, é tocada ao fundo. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev e Rachel se entreolham novamente, com Dev fazendo expressões de pesar no rosto. Rachel olha para baixo e, em seguida, para os noivos, como se estivesse achando algo estranho. Plano americano normal perfil e, em seguida, frontal. Os noivos se beijam e se abraçam, voltando-se, depois, para os convidados, que os aplaudem ainda mais.
6	00:08:33	00:10:26	00:01:53	Plano geral. Dev e seu pai, Ramesh, estão sentados no interior do café <i>El Rey</i>. Na calçada, pessoas passam e duas outras estão sentadas conversando. Ramesh pergunta por que Dev não tem mais certeza sobre ficar com Rachel. Dev diz não saber. Para ele, é algo complicado por se tratar de uma grande e difícil decisão. Primeiro plano normal frontal e

				contraplano. Ramesh diz que Dev é muito indeciso e relembra a infância também indecisa de seu filho. Ele se considera, por outro lado, decidido, inclusive no relacionamento. Dev retruca que é bastante diferente, porque, na época do pai, o casamento era “arranjado”, tendo ele conhecido apenas duas mulheres antes da mãe dele. Ramesh admoesta o filho para que aprenda a tomar decisões. Em seguida, traz uma referência literária como exemplo (“A Redoma de Vidro”, de Sylvia Plath). Sugere a Dev, por fim, comprar esse livro e, se puder, para ele, os livros do Harry Potter. Pega o celular repentinamente e afirma que tem de ir ao hospital. Dev se despede.
7	00:10:27	00:12:26	00:01:59	Campo próximo embasado e foco no cartaz do filme <i>The Sickening</i>. Um repórter pergunta para Dev falar sobre o papel no filme. Câmera movimenta-se da esquerda para a direita, tomando espaço entre os fotógrafos. Primeiro plano normal frontal e, em seguida, primeiro plano normal perfil. Dev fala sobre Dr. Vincent, seu personagem. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$ e frontal. Rachel elogia a entrevista de Dev. Meio primeiro plano perfil. Denise, Brian e, por fim, Arnold juntam-se a Dev e Rachel. Eles dão parabéns ao protagonista. Primeiro plano normal

				frontal. Denise diz que há muita pompa e formalidade para um filme vazio e sem história. Dev pede para ela tirar o chapéu de crítica e colocar o de amiga. Eles saem para pegar pipoca. Corte. Meio primeiro plano normal frontal. Dev faz uma brincadeira. Todos comemoram. Eles entram no cinema para assistir à estreia. Corte. Trilha sonora de suspense (não identificável pelos aplicativos). Porta do cinema é aberta. Meio primeiro plano normal frontal. Pessoas saem do cinema. Dev se queixa de que foi cortado totalmente do filme. Rachel se junta à indignação. Arnold aparece e pergunta por que Dev não apareceu no filme. Dev diz que foi cortado. Arnold o abraça. Ruído de pessoas conversando.
8	00:12:27	00:13:53	00:01:26	Música diegética não audível toca. Plano conjunto normal frontal. Várias pessoas conversam. Plano detalhe normal frontal. Porta-retrato com a foto do filme <i>The Sickening</i>. Meio primeiro plano normal frontal. Brian ampara Dev, dizendo que ao menos ele ganhou um bom dinheiro com o filme. Dev responde que, na verdade, não ganhou, porque fez o filme mais pela exposição. Eles caminham enquanto conversam. A câmera acompanha esse movimento. Plano conjunto normal frontal. Brian diz que não mais

				como consolar. Corte. Plano americano normal $\frac{3}{4}$. Dev está sentado num sofá, junto ao seu pai. Ele pergunta onde está a mãe. Primeiro plano normal frontal e alternância com contraplano. Ramesh responde que ela não estava se sentindo bem e teve que ir para casa. Dev diz que não faz mal, porque ele nem apareceu mesmo. Ramesh apoia seu filho, dizendo que ele é bom no que faz, principalmente nos comerciais – como o do Go-Gurt. Dev responde que isso já faz cinco anos. Ramesh, então, aconselha: “se atuar é sua paixão, concentre-se nisso”. Dev retruca, falando que “paixão” é algo muito forte. Ramesh pergunta por que Dev não muda de ramo e, tendo uma negativa como resposta, pergunta, por fim: “então, o que você quer fazer?”. Dev replica: “eu não sei”. Som diegético de chamada de celular toca. Ramesh atende o celular. Plano americano normal $\frac{3}{4}$. É do pronto-socorro. Ele precisa socorrer um paciente. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Ele diz que está indo. Explica a Dev o que aconteceu e se despede.
9	00:13:54	00:15:18	00:01:24	Plano conjunto normal frontal com câmera se aproximando lentamente em zoom-in. Rachel pergunta se Dev quer beber mais. Ele recusa. Eles estão no balcão do restaurante, com copos e bebidas compondo o cenário à frente deles. Dev, irritado,

				mostra a Rachel o diretor do filme. Rachel pergunta se Dev já falou com ele sobre o que aconteceu. Dev diz que não. Rachel puxa Dev. Plano conjunto normal nuca. Eles vão até o diretor. Plano americano normal perfil. Dev saúda o diretor. Primeiro plano normal frontal e contraplano. Dev pergunta por que o personagem dele não entrou no filme. O diretor diz sentir muito. Dev, então, diz que ele deveria ter avisado antes, porque acabou convidando amigos e família. O diretor responde que poderia, mas não o fez. Rachel, por sua vez, irritada com a indiferença do diretor, chama-o de “babaca” e começa a discutir com ele. Dev se incomoda com a tentativa de Rachel defendê-lo. O diretor fala para Rachel se acalmar e replica que essas coisas acontecem com os atores. Rachel chama o filme de “lixo” e agradece por cortar Dev. Dev pede para ela se acalmar. O diretor ironiza o que aconteceu e sai.
10	00:15:19	00:19:24	00:04:05	Plano médio normal frontal. Dev e Rachel, no apartamento, comem um macarrão. Meio primeiro plano $\frac{3}{4}$. Rachel elogia a comida. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Rachel olha para Dev com dó. Ela pergunta o que está acontecendo. Dev responde que não é nada. Rachel insiste. Dev se irrita e começa a desabafar a respeito da terrível noite que teve.

				Rachel se desculpa por ter bebido demais e atacado verbalmente o diretor. Meio primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev continua comendo. Eles ficam em silêncio por alguns poucos segundos. Rachel diz que Dev estava meio estranho mesmo antes de tudo ter sucedido. Primeiro plano normal frontal. Dev revela que se assustou com o casamento de Larry e Andrea. Explica que os votos, o casamento em si, deixaram ele confuso, porque, na idade dele, tudo deveria ser mais claro, no sentido de ter um caminho a trilhar. Há uma pressão quando isso não acontece. Primeiro plano normal perfil. Rachel diz que parece que ele não quer continuar o relacionamento. Meio primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev resolve fazer um jogo para saber a porcentagem de certeza que cada um tem em relação às chances de permanecerem juntos. Plano médio normal $\frac{3}{4}$. Dev se levanta e pega os papéis, enquanto Rachel acha a ideia horrível. Ela acredita que uma conversa seria a melhor solução. Meio primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Eles escrevem a porcentagem no papel. Dev dá 80% e Rachel 70%. Primeiro plano normal frontal e alternância para contraplano. Ele fica chateado e acha a porcentagem pequena. Ela, por sua vez, vê como um bom número. Dev

				argumenta que deveria ser 100%. 70% e 80% não são suficientes para eles ficarem juntos. Rachel fica triste. Meio primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Ela amassa o papel, solta-o na mesa e pega a bolsa. Diz que vai ficar na casa de uma amiga (Melinda) por um tempo. Dev se indigna por ela querer ir embora. Primeiro plano normal frontal. Rachel diz que tem 100% de certeza que não quer ficar perto dele agora. Ela sai. Meio primeiro plano $\frac{3}{4}$. Dev fica pensativo.
11	00:19:25	00:20:20	00:00:55	Meio primeiro plano normal frontal. Plano-sequência. Arnold e Dev caminham na calçada. Carros, transeuntes e ciclistas circulam pela cidade ensolarada. Arnold critica a ideia do jogo e pergunta por que ele o fez. Dev diz que pareceu uma boa ideia na hora. Arnold diz que vai usar a ideia para terminar relacionamentos e pergunta se realmente o namoro terminou. Dev responde que não tem certeza. Arnold pergunta o que Dev vê quando fecha os olhos: se Rachel e vários filhos ou mulheres na balada. Dev responde que vê tudo escuro.
12	00:20:21	00:21:40	00:01:19	Câmera em zoom-out. Meio primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Numa livraria, Dev segura e lê o livro “A Redoma de Vidro” (1963), de Sylvia Plath. A leitura do livro é escutada pelo espectador na voz de Dev, simulando a sua voz interior. Ao fundo, em

				volume baixo, uma canção não diegética é tocada. Trata-se de “Otis” (1989) – The Durutti Column. Enquanto um trecho é lido, momentos de Dev aparecem na tela. Plano americano normal frontal. Primeiro, no Hudson River Park, em Manhattan, Dev caminha contemplativo. A leitura do livro preenche o sentido do pensamento. Em seguida, vários fotogramas em movimento aparecem na tela escura. Dev com Rachel. Dev com a família. Dev no trabalho. Múltiplas possibilidades para a vida do protagonista. Retorno para Dev caminhando no Hudson River Park e, logo depois, para Dev na livraria. Zoom-in. Plano médio normal frontal. As prateleiras abarrotadas de livros cercam Dev por todos os lados. Ele segue imerso no livro. Plano americano normal perfil. Dev fecha o livro, coloca-o numa mesa e sai.
13	00:21:41	00:23:13	00:01:32	Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev, do apartamento, liga para Rachel. Eles decidem se encontrar para conversar. Plano americano. Dev abre a porta. Primeiro plano normal frontal e contraplano. Rachel dá um “oi”. Ela está com o cabelo pintado de ruivo. Dev fica surpreso com a mudança e comenta sobre o cabelo. Rachel, de pronto, diz que vai se mudar para Tóquio. Dev se assusta. Plano médio normal $\frac{3}{4}$. Sentados no sofá, Dev pergunta por

				que ela está fazendo isso. Rachel responde que precisa realizar os sonhos agora, antes que seja tarde. Dev pergunta se ela pensou direito, afinal, nem japonês ela sabe. Rachel replica que dará um jeito. Dev fica cabisbaixo.
14	00:23:14	00:25:57	00:02:43	Plano conjunto. À distância, por detrás de um chafariz, no Washington Square Park, em Manhattan, a câmera centraliza Dev em meio a várias pessoas. Ele conversa com o colega de trabalho, e agora amigo, Benjamin. Comenta sobre terem cortado ambos do filme <i>The Sickening</i> . Benjamin revela que isso já acontecera com ele em outro filme. Primeiro plano normal perfil. Benjamin pergunta como Dev está. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$ e contraplano. Dev diz que, para piorar, Rachel o deixou. Dev explica que fez um jogo e Benjamin condena a ideia. Achou insensível. Ele explica a Dev que, num relacionamento, a porcentagem varia a todo instante. Plano conjunto normal frontal. Um homem interrompe o diálogo. Ele pergunta a Benjamin se ele “é o cara do comercial do Mucinex”. Meio primeiro plano frontal. Benjamin responde que sim e imita o personagem que fez. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. O homem ri. Meio primeiro plano normal frontal. Benjamin, cordialmente, diz que está conversando

				com um amigo. Plano conjunto normal frontal. O homem tira o celular do bolso, fotografa Benjamin sem pedir autorização e sai. Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Benjamin se irrita com a atitude do homem e fala isso a Dev. Por fim, ele diz sentir muito pelo término do namoro de Dev e relata que relacionamento longos são difíceis. Exige-se paciência. É algo para ir lentamente, construindo-se aos poucos.
15	00:25:58	00:27:12	00:01:14	Primeiro plano normal $\frac{3}{4}$. Dev está sentado no sofá, mexendo no notebook (MacBook da Apple). A câmera rotaciona 180° para visualizar o que Dev realmente está fazendo. Trata-se de uma reserva de voo. Corte. Plano americano normal frontal. Dev coloca roupas na mala. Corte. Câmera fixa. Plano americano normal perfil. Dev passa no saguão do aeroporto. Corte. Plano médio contra-plongée nuca. Dev sobe a escada rolante do aeroporto. Primeiro plano normal nuca. Dev encaminha-se para o avião. Plano conjunto plongée $\frac{3}{4}$. Câmera aproxima-se de Dev, que está sentado próximo à janela, ao lado de uma mulher. Ela pergunta se Dev já esteve no local para onde estão indo. Ele responde que é a primeira vez. A mulher pergunta por que, então, ele está indo à Itália – revelando também ao espectador o próximo

				destino do protagonista. Dev responde que vai pela massa. Câmera fica lateralmente aos personagens. Quase meio primeiro plano $\frac{3}{4}$. Ela pergunta quanto tempo Dev espera ficar lá. Ele responde que não sabe. Primeiro plano normal frontal. A mulher diz que é uma grande mudança e pergunta, por fim, se ele decidiu de repente. Dev confirma: “de repente!”.
16	00:27:13	00:29:40	00:02:27	Créditos em fundo preto. É tocada a canção não diegética “Tryouts For The Human Race” (1979) – Sparks.