

Do caos à quietude: acontecimentalidade e tédio narrativo em *Napkins* (*The Bear*, temporada 3)¹

1 Esta pesquisa foi financiada com
bolsa FAPERJ Pós-Doutorado Nota 10.

From chaos to stillness: eventfulness and narrative
boredom in “Napkins” (*The Bear*, Season 3)

WANDERLEY ANCHIETA

orcid.org/0000-0003-0864-9288

Universidade Federal Fluminense (UFF)
Niterói (RJ). Brasil.

PEDRO BARATA GOMES

orcid.org/0009-0000-1155-5472

Universidade Federal Fluminense (UFF)
Niterói (RJ). Brasil.



Este é um artigo publicado em acesso
aberto (*Open Access*) sob a licença
Creative Commons Attribution, que
permite uso, distribuição e reprodução
em qualquer meio, sem restrições
desde que o trabalho original seja
corretamente citado.

RESUMO:

O artigo examina o episódio *Napkins*, da terceira temporada de *The Bear*, explorando como sua estrutura narrativa – centrada em analepse (*flashback*) e em um personagem secundário (Tina) – reduz a percepção acional de eventos significativos. A série, conhecida por seu ritmo acelerado, enfrentou críticas por suposta estagnação nessa temporada, levantando questões sobre como escolhas narrativas afetam a recepção. Argumenta-se que a sensação de *nada acontecer* surge de três fatores: (1) a desconexão entre ações nucleares (decisivas) e o protagonista (Carmen), diminuindo sua relevância; (2) o excesso de catálises (ações atmosféricas repetitivas), que aprofundam o drama sem avançar a trama principal; e (3) a baixa acontecimentalidade, marcada por eventos previsíveis e iterativos. A análise revela que o episódio, embora menos dinâmico, constrói significado através de microeventos emocionais e cumpre funções narrativas cruciais, como revelar motivações ocultas do protagonista. Conclui-se que o *tédio* narrativo não reflete ausência de ação, mas uma desconexão entre eventos secundários e a teleologia principal, além de viés receptivo favorável ao protagonista.

PALAVRAS-CHAVE:

acontecimentalidade; narratividade; *The Bear*; *flashback*; personagens secundários

ABSTRACT:

This article examines “Napkins” (Season 3 of *The Bear*), analyzing how its flashback-driven narrative focused on secondary character Tina reduces perceived eventfulness. While the series is renowned for its frenetic pace, criticisms of stagnation in this season prompt an investigation into how structural choices affect reception. We argue the “nothing happens” impression emerges from: (1) disconnection between pivotal actions and protagonist Carmy, diminishing their impact; (2) overuse of atmospheric satellites that intensify drama without plot progression; and (3) low eventfulness due to predictable, iterative events. The analysis demonstrates how the episode’s emotional micro-events and revelation of Carmy’s hidden motivations compensate for its subdued dynamism. Ultimately, narrative “boredom” reflects not absence of action, but a misalignment between secondary events and primary teleology, compounded by protagonist-centric viewer expectations.

KEYWORDS:

eventfulness; narrativity; *The Bear*; flashback; secondary characters

INTRODUÇÃO

A série *The Bear* (FX, O Urso, 2022-atual) rapidamente se estabeleceu como um sinônimo de uma obra capaz de gerar uma eletrizante agudização do sentimento de ansiedade, mesmo nas pessoas que não padecem desse mal². A história, em linhas gerais, trata das relações familiares e profissionais do chef Carmen Berzatto (Jeremy Allen White), que é instado a assumir a lanchonete *The Beef* após o suicídio de seu irmão, Michael Berzatto (Jon Bernthal). Durante a primeira e segunda temporadas acompanhamos a trajetória da conversão do negócio em um restaurante de alto padrão – sabidamente locais de enorme exigência, o que explica a aflição de acompanhar o fluxo das ações. Já o discurso³ conta com atuações de grande intensidade, cortes rápidos, músicas e sons diegéticos que amplificam a sensação de premência absoluta e constante. Um exemplo é o uso contínuo e incessante de gritos que fazem parte do ritual de funcionamento interno dos locais da *haute cuisine: hands* (mãos), para sinalizar ao garçom que o prato deve ser levado à mesa; *behind* ou *corner* (atrás ou canto) para avisar que alguém está se movendo pela linha de montagem e evitar esbarrões; *yes, chef* (sim, chef), utilizado praticamente como mantra, ecoado por todos após os rápidos comandos de Carmen; etc. Nesse ambiente que é magistralmente capturado pela narrativa de *Bear*, sentimos a pressão das comandas que não param de chegar, das alterações solicitadas, das reclamações dos clientes, do ambiente apertado, quente, dos gritos citados acima e outros, dos atropelos inevitáveis e assim, seja pelo desejo de perfeição que assombra Carmen, de alcançar uma culinária de uma ou talvez duas estrelas Michelin, seja por sua vontade de honrar a imagem que seu falecido irmão fazia dele, sentimos como espectadores o estresse junto dele. Este artigo concentra-se especificamente na terceira temporada da série, e em particular no sexto episódio, *Napkins*, por ser nele que a tensão entre a assinatura narrativa de *The Bear* e a percepção crítica de estagnação se manifesta com maior agudez.

A junção de tais elementos pode ser considerada como uma aceleração da velocidade narrativa, que a pesquisadora Kathryn Hume (2005, p. 107) categoriza como uma “multiplicação de unidades”, seja de focos na trama, eventos, personagens etc. Admitindo *a priori* que “uma história que não comportasse nem surpresas, nem coincidências, nem encontros, nem reconhecimentos, não reteria nossa atenção” (Ricoeur, 1994, p. 215), podemos concluir a partir desses autores que um *excesso* de unidades acabaria por intensificar a tensão e o suspense – gerando, assim, a experimentação da aludida ansiedade. Portanto, é surpreendente que, na terceira temporada, tanto críticos quanto o público tenham asseverado de modo categórico, respectivamente, que:

O que acontece na terceira temporada de *O Urso*? A resposta curta é absolutamente nada [...] A terceira temporada de *O Urso* é um grande nada. Para mostrar o quão pouco realmente há, vamos analisar a série episódio por episódio. O primeiro episódio é, em sua maior parte, composto por *flash-backs*. Eles são lindamente filmados, claro, mas, no fim, é apenas um passeio errante pela vida e pelos erros de Carmen [...] (Kaur, 2024, tradução nossa)

2 É um consenso entre críticos e público. Elencamos aqui um exemplo de cada segmento, dentre inúmeras colunas e discussões sobre o assunto. Disponíveis em: <https://commonwealthtimes.org/2024/03/21/anxiety-and-purpose-in-the-bear/> e https://www.reddit.com/r/TheBear/comments/w09j0i/never_have_watched_a_show_that_gave_me_actual/. Acesso em: 20 mar. 2025.

3 Para outros esclarecimentos da divisão dos estudos narrativos entre história e discurso, recomendamos consultar Anchieta (2021). Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/22456>. Acesso em: 05 jan. 2025.

É fácil produzir uma temporada rapidamente quando nada acontece nela além dos personagens conversando entre si com a câmera tão próxima de seus rostos que é possível ver seus poros se abrindo (Reddit, 2024, tradução nossa).

Hamilton (2024) radicaliza essa crítica ao afirmar que, após quase quatorze horas de duração, *The Bear* apresenta uma sensação de baixa progressão narrativa, marcada por repetição dramática, excesso de flashbacks e escassez de transformações efetivas. Tais percepções, de um suposto paradoxo entre uma afirmação de *nada acontece* e uma obra cuja assinatura narrativa é justamente a tensão acelerada e a densidade dramática, revelam menos sobre falhas na construção da série e mais sobre os mecanismos que regulam a sensação de acontecimentalidade, conceito sobre o qual nos debruçaremos nas próximas seções. Embora essas críticas sejam minoritárias, elas funcionam como um dispositivo analítico: evidenciam a necessidade de se retornar ao texto narrativo (a série em si) para examinar como ele estrutura sua progressão, independentemente de leituras divergentes. Nossa abordagem, portanto, não busca explicar ou reconciliar essas vozes, mas sim reafirmar a obra em seus próprios termos – isto é, como um sistema narrativo no qual os tipos de ação (catálises e núcleos) se articulam para produzir efeitos de intensidade que, mesmo presentes, podem ser recebidos de modo distinto.

Encontrar tais comentários, após convivermos com a tensa apreciação da série, causou um impacto que nos moveu precisamente nesse interesse em reafirmar *The Bear* em sua constituição. Perguntamos-nos como seria possível esse aparente oxímoro, e então esbarramos em hipóteses teóricas plausíveis dentro da narratologia. Deste modo, precisamos dar alguns passos nos meandros teóricos da narrativa: a narratividade – a qualidade dos tipos de ação nas histórias – e a acontecimentalidade, cujo grau baixo pode causar a sensação de *tédio* ou de nenhuma ação, *nada*. Para tal, iremos nos apoiar na análise do sexto episódio da terceira temporada, intitulado *Napkins* (Guardanapos), construído como uma grande analepse (ou *flashback*) que conta a história de Tina (Liza Colón-Zayas), a *line cook* da equipe (cozinheira de preparo). Metodologicamente, este estudo procede em três movimentos articulados. Primeiro, delimita-se o arcabouço conceitual que orienta a análise, distinguindo narratividade (Prince), acontecimentalidade (Hühn) e marcadores narrativos (Phelan). Em seguida, constrói-se um quadro acional do episódio *Napkins*, no qual as ações são classificadas, com base na tipologia de Barthes, em núcleos e catálises. Para fins operacionais, consideram-se núcleos as ações que abrem ou fecham bifurcações relevantes para a progressão da história, ao passo que as catálises são aquelas que não abrem alternativas decisivas, funcionando sobretudo como designação atmosférica. Por fim, examina-se como a distribuição e a iteração desses tipos de ação afetam o grau de acontecimentalidade dos eventos, produzindo o efeito de tédio narrativo identificado na recepção crítica.

NARRATIVIDADE E QUALIDADE DAS AÇÕES

Desde a *Poética* de Aristóteles, a estrutura narrativa mais comum, ou tradicional, é organizada como um todo dividido em começo, meio e fim, no qual as ações se encadeiam em uma relação de causalidade, direcionando-se para

4 Retomaremos esses conceitos na seção de análise, de modo breve e incisivo.

uma teleologia clara, autoevidente, forte. James Phelan, ao qualificar essas partes, detalhou-as em componentes, sendo o começo dividido entre exposição, lançamento, iniciação e entrada; o meio, entre exposição, viagem, interação e configuração intermediária; e o fim, entre exposição/fechamento, chegada, despedida e completação⁴ (Phelan, 2008, p. 197-200). Independentemente das abordagens, ou do número de subdivisões, a maioria delas acaba se debruçando sobre um tipo específico de ação, que Roland Barthes classifica como núcleo (ou função cardinal), para a qual “é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa conseqüente para o seguimento da história, enfim que ela inaugure ou conclua uma incerteza” (Barthes, 2011, p. 32). Desse modo, Barthes dá o exemplo de um telefone que toca em algum ponto da narrativa – numa dedução lógica, ele só pode ser respondido ou não. Esse tipo de ação gera uma bifurcação, cuja resultante precisa obrigatoriamente levar a história para um caminho distinto.

Há outro tipo de ação, no entanto, que permeia os pedaços componentes das narrativas. Barthes a batiza de catálise – enquanto Seymour Chatman também chama as primeiras de núcleo (*kernel*, no original), mas renomeia as segundas de satélite ou colateral. A catálise, segundo Barthes, “acelera, retarda, avança o discurso, ela resume, antecipa, por vezes mesmo desorienta: o notado aparecendo sempre como o notável, a catálise desperta sem cessar a tensão semântica do discurso, diz ininterruptamente: houve, vai haver significação” (Barthes, 2011, p. 33-34).

Devemos manter em mente as palavras-chave: ininterruptamente, sem cessar, vai haver significação. O discurso, ou seja, a cadeia de ações organizada no tempo, está entremeado de atmosferas: essas ações não determinam uma escolha, porém designam *sentimentos espacializados*. Desse modo, “o fato de que uma determinada atmosfera deixa de existir no momento em que um certo ambiente não é mais percebido pelo corpo-sensível de um sujeito indica que certo ambiente era o responsável por determinada atmosfera” (Gomes, 2022, p. 55). No caso de *The Bear*, as catálises são a ambiência de extrema pressão supracitada. Elas não fecham nem abrem alternativa. Elas são as ações que permeiam os núcleos. Um exemplo famoso seria o de James Bond, ao entrar num bar de algum hotel chique, trajando seu *smoking* impecável. Ele senta-se perto do barman e diz: um martini, por favor; batido, nunca mexido. Tudo o que foi citado até aqui é catálise, e constrói uma sensação de *finesse*, de elegância, que precede a aventura. O fato de ele adentrar o local não muda sua história indelevelmente. O fato de ele estar vestido de modo fino, idem; ele pedir uma bebida e ter uma preferência específica, etc. Nenhuma dessas ações gera uma decisão, uma opção. Nem abre nem fecha caminhos.

As catálises em *Napkins*, que serão discutidas mais à frente, não determinam a vida de Tina. Elas não mudam as escolhas tomadas, porém designam uma qualidade. Um sentimento dentro do espaço em que o personagem habita. Nesse episódio em específico, trata-se mais de uma angústia que é desenhada, e sublinhada, do não saber do futuro. Em geral, contudo, em *The Bear*, as catálises são o próprio dia a dia da cozinha. Aqueles momentos em que eles gritam *hands* ou *corner* repetidamente não abrem uma escolha para o futuro. Portanto, são catálises. E é precisamente nelas que habita a intensidade atmosférica da série.

Há mais um detalhe interessante: as catálises não fazem parte da intriga, de acordo com os teóricos. Portanto, podemos admitir que *The Bear* parte de uma base que é basicamente emocional, a atmosfera construída pelas ações colaterais, uma espécie de grau zero que é uma sensação de puro cansaço, angústia e inquietação. Sobre esse alicerce, a intriga (ou trama) é erigida. As ações nucleares são aquelas que estão sob o regime da progressão causal (as escolhas em cada bifurcação), que se dirigem para o fim (ou teleologia), e sobre as quais é possível aplicar uma classificação de acontecimentalidade.

The Bear, em todas as suas temporadas e na terceira aqui trazida, satisfaz plenamente as condições da narração acional. Portanto, a sensação de *nada acontecer* não se ampara na realidade. Ainda assim, sua recorrência nos leva a crer que certas ações parecem ter mais valor que outras, em determinadas intrigas. Se as ações nucleares não forem diretamente coligadas ao protagonista, costumam causar a sensação de possuírem menor importância, por exemplo. No arco geral da terceira temporada, em específico, há uma espera sobre algo que é deixado para depois, o que aumenta a sensação de impotência e ansiedade, ao mesmo tempo em que enfatiza a percepção de que não há avanço. Esses graus de importância ou avanço são medições relativas à narratividade dos textos narrativos – aqui entendidos como qualquer produto em que ocorram ações adjuntas em sistemas de causas e consequências.

Podemos explicar que a narratividade se refere à qualidade de narrativa de um texto. Ou seja,

argumenta-se, por exemplo, que o grau de narratividade de uma determinada narrativa depende em parte da medida em que essa narrativa constitui um todo autônomo, representando situações e eventos discretos, particulares, positivos e inter-relacionados, envolvendo um conflito (Prince, 2005, p. 387, tradução nossa, grifo nosso).

Em outras palavras, um texto só pode ser considerado narrativo se ele contiver ações nucleares concatenadas que evoluem e que representam oposições ou infortúnios ou conflitos. A chave está no entendimento da ideia de evolução – uma determinada causa arbitrária decidida pelo autor da obra dá início ao todo aristotélico da narrativa e ela reverbera numa consequência que, por sua vez, causa outra consequência até um final deliberado. O fim, no entanto, não será arbitrário se, e somente se, houver progressão das ações na direção de uma teleologia ou retórica bem determinada.

Tais conceitos – progressão, teleologia, narratividade – são regidos numa certa zona de conformidade entre os mais diversos e importantes autores do campo de estudos de narrativa (Phelan, 2008; Baroni, 2009; Ricoeur, 1994; Sternberg, 1992). Até mesmo aqueles que trabalham com tradições orientais, como o Kishōtenketsu (Schodt, 1983; Tatsumi, 2009; LaMarre, 2009), apartadas da zona de influência de Aristóteles, sustentam que os elementos definidores de narrativas são as *transformações* e as *viradas* (infortúnio). Ainda que tal conformação esteja longe de ser absoluta entre as mais diversas correntesteóricas, há uma tácita concordância de que a afirmação a seguir contém elementos fundamentais para a compreensão da evolução das histórias: “Poderíamos

dizer que a progressão envolve não apenas o desenvolvimento do padrão de instabilidades e tensões, mas também a sequência de atitudes que o público autoral é solicitado a adotar em relação a esse padrão” (Phelan, 1989, p. 115). A narratividade, nesse sentido, manifesta-se textualmente como efeito da progressão das instabilidades. É ela quem gera o *sentido do fim* e mantém os leitores presos nas tensões geradas pelo desenrolar das narrativas. Assim,

A significância humana da ficção narrativa não se resume a possibilitar a compreensão [...], mas a proporcionar uma experiência completa, composta por prazeres derivados da excitação, atraso e satisfação de desejos, assim como de afeto, emoção e uma variedade de atividades cognitivas. [...] (quando uma obra) cumpre seu propósito, o espectador responde a essa “compreensão da história” com surpresa, curiosidade, interesse, antecipação e fascinação. Os desejos do espectador entram em jogo aqui no desejo de entender o que aconteceu, antecipar o que acontecerá em seguida e contextualizar novos eventos (Plantinga, 2009, p. 87).

Se a teleologia é a “integração temporal” (Kermode, 2000, p. 46), na qual unimos nossa percepção dos atos presentes e da memória dos passados rumo a uma expectativa, a tal catarse preconizada por Aristóteles e mais detalhada por Plantinga, as reclamações de tédio remetem-nos então a uma modalidade de recepção que não transforma *chronos* em *kairos* (idem, p. 47). Em outras palavras, trata-se de uma experiência marcada pela sensação de tempo transcorrido ou mesmo desperdiçado, em vez de tempo afetuoso, de um tempo transformado em emoção. Essa sensação se intensifica quando se considera que o tema da progressão narrativa está coligado com a própria natureza de atração estética e mesmo seu grau de comercialidade, e, no entanto, sua definição continua sem maiores atualizações. Anos mais tarde, o próprio James Phelan, neo-aristotélico e proponente mais vocal da retórica moderna, reitera sua conceituação de 1989, citada anteriormente, segundo a qual a progressão ocorre “quase naturalmente” através das instabilidades e tensões geradas pelas ações narrativas. Ao explicar o que pode ser configurado como o início de uma narrativa, Phelan a identifica “como as relações instáveis entre os personagens (instabilidades) ou entre o leitor e o autor ou narrador (tensões). Instabilidades [...] fornecem a trilha principal da progressão e devem ser resolvidas para que uma narrativa alcance a completude” (Phelan, 2008, p. 196).

Evidentemente, as definições de Phelan possuem maior detalhamento, como a divisão entre as progressões sintéticas, miméticas e temáticas, por exemplo. Ocorre que elas persistem na manutenção de uma atenção periférica à questão do grau de acontecimentalidade do plano acional (Hühn, 2009; Schneider, 2016). Nem toda ação contribui para a sensação de completude. Mesmo quando elas estão a serviço mais evidente dessa teleologia, ainda assim podem ser consideradas imobilidade – ou *nada* na acepção mais comum encontrada nas vozes dos fãs. Para Phelan (1989, 2008, 2017), a lógica interna da progressão narrativa surge do *holos* aristotélico — o todo —, colocando o acento numa composição poética que se desenrola do início ao meio até o final, leia-se, na construção de uma história cujas partes pareçam totalmente necessárias. Dessa maneira, Phelan provê menor interesse ao *mūthos* — entendido como

mito ou intriga — e suas maneiras específicas de construir emoções ponto a ponto, bifurcação a bifurcação. Em cada escolha determinada pela trama, há uma espécie de microtransformação.

Aristóteles (2003) nomeou originalmente essas transformações de peripécia, e postulou que elas são “a mutação dos sucessos no contrário” (§60 do capítulo XI) e que o reconhecimento “é a passagem do ignorar ao conhecer” (§61 do capítulo XI). Com isso, ele delimitou o escopo da narrativa a progressões para um erro que gera uma transformação/virada/peripécia na qual o personagem será confrontado com o reconhecimento de sua falha. Assim chegamos à função do drama: suscitar piedade, ou uma forte emoção. É nesse ponto, escrito há mais de 23 séculos, em que encontramos uma falta de clareza que justifica nosso inquérito, pois naquele momento se finca um princípio advogado à risca por autores como Ludwig Tieck, dramaturgo alemão do final do século XVIII e início do XIX. Defendendo a novela sobre a qual Goethe também se debruçou, Tieck se tornou ferrenho partidário da virada narrativa:

Assim, não temos nenhum critério a não ser que a *Novelle* contenha um ponto de virada central. O tema é irrelevante, a extensão e o escopo não são mencionados e parecem arbitrários, desde que o ponto de virada esteja presente. Reduzida à sua essência, a ‘Wendepunkttheorie’ acima pode ser expressa da seguinte maneira: É o ponto de virada central que caracteriza a *Novelle*; assim, qualquer obra com um ponto de virada central é uma *Novelle* (Tieck *apud* LoCicero, 1970, p. 50)

Não somente Tieck. Tzvetan Todorov (1981), no século XX, ou Didier Coste (2017), no XXI, são alguns dos diversos autores que possuem ferrenhas defesas das ideias aristotélicas. Ocorre que, conforme argumentamos, na *Poética* está subentendido que a virada deve ser um evento extraordinário, cujo grau de acontecimentalidade/surpresa seja notável, conferindo uma qualidade especial àquilo que é narrado – o sentido de um fim: “Toda essa fabulação pressupõe e requer um fim que conceda significado e extensão ao todo” (Kermode, 2000, p. 46).

Essa exigência de um “evento extraordinário” como eixo da virada narrativa cria um paradoxo quando aplicada à analepse. Afinal, se o espectador já conhece o destino da personagem (no caso, a contratação de Tina no *The Beef*), onde reside a surpresa? A resposta está justamente no desvio do modelo aristotélico: a acontecimentalidade em *Napkins* não emerge da imprevisibilidade do desfecho, mas da força acumulativa dos pequenos *nadas* – os dias repetidos, as portas fechadas, a humilhação silenciosa. A virada deixa de ser um “raio” e se torna uma espécie de erosão. O que Kermode chama de *sentido do fim* aqui não se cumpre no *quê* (já sabido, seu emprego no *The Beef*), mas no *como* (a revelação progressiva do custo humano por trás daquela contratação).

A força do episódio está menos no que muda e mais na forma como se reitera o mesmo – a repetição não como estagnação, mas como tensão afetiva que prenuncia o colapso ou a revelação. A atmosfera de frustração e melancolia, criada justamente pelas ações colaterais, funciona como suporte para uma única virada decisiva: o encontro com Michael.

Antes de examinarmos o quadro acional do episódio *Napkins*, convém precisar a articulação entre os três conceitos que estruturam nossa análise. A narratividade, tal como Prince (2008) a define, é a qualidade pela qual um texto se torna reconhecível como narrativa – depende de fatores como a representação de eventos discretos, positivos e inter-relacionados, e se manifesta através dos marcadores que sinalizam a progressão da história. A acontecimentalidade, no sentido de Hühn (2009), não é uma propriedade do texto enquanto sinalização, mas dos eventos representados: refere-se ao grau em que uma mudança é relevante, imprevisível, persistente, irreversível e não-iterativa na economia do mundo narrado. As duas dimensões podem operar em descompasso: um texto pode manter plenamente ativos os marcadores de progressão – e, portanto, sua narratividade – enquanto os eventos que esses marcadores enquadram apresentam baixa acontecimentalidade. É exatamente nesse intervalo que se instala o tédio narrativo descrito por Schneider (2016): a narrativa segue se declarando como tal, mas a teleologia projetada pelo espectador deixa de se conectar àquilo que efetivamente se transforma na história.

O TÉDIO EM NAPKINS

Em *Napkins* (Guardanapos), sexto episódio da terceira temporada de *The Bear*, acompanhamos o passado de Tina. Tabela as ações principais, núcleos e catálises, que se estendem pelo decorrer dos seus 33 minutos de duração:

QUADRO 1.
Mapeamento acional do episódio
Napkins (*The Bear*, Temporada 3).
Fonte: Elaboração dos autores.

Timing (aprox.)	Ação (tipo núcleo)	Ação (catálise)
1:50	Tina está preocupada com o aumento de seu aluguel ⁵ .	Ela prepara as refeições da semana, cuida de sua casa, e se locomove até seu emprego.
3:38	Tina é demitida.	O dia a dia da fábrica de doces é mostrado; e do trabalho de Tina.
4:49	Ela esconde a demissão do marido.	Ela volta para casa com seus pertences. E cozinha a janta.
5:15	Ela conta da demissão ao marido.	Ela se arruma, prepara e imprime seu CV.
6:00	1º dia de busca por novo emprego.	Ela observa a cidade durante seu transporte.
7:00	“2º” dia de busca por novo emprego.	Ela cozinha, verifica empregos na internet. Observa a cidade mais um pouco.
8:00	“3º” dia de busca por novo emprego.	Mais tempo no transporte público.
8:45	“4º” dia de busca por novo emprego (ela diz que já se passaram duas semanas).	Ela arruma a casa. Ela anda pela cidade atrás de emprego. Procura mais na internet.
9:45	“5º” dia de busca por novo emprego ⁶ .	Ela cozinha, e observa a cidade de dentro dos ônibus.
10:30	Uma vaga surge. Ela tem a experiência, porém não tem graduação.	O dia a dia da fábrica surge ao fundo.
11:20	Tina recebe convite para entrevista por e-mail.	Ela se arruma, cozinha para a família, tem uma conversa melosa com o marido sobre as dificuldades financeiras.
11:30	Dia indefinido de busca por novo emprego (elipses impedem o pleno reconhecimento do tempo).	Ela observa a cidade do ônibus, e em seguida caminha em direção ao potencial empregador.
14:15	Ela chega para tentar a vaga do convite. O atendente é grosseiro e diz que a vaga foi cancelada.	Não há catálise.
16:12	Ela tenta retornar para casa, mas o trem atrasa.	Ela caminha em direção à sua casa, chateada.

5 O aumento do aluguel pode gerar a ação de ser capaz de pagar ou não ser capaz de pagar; a demissão pode gerar depressão ou busca por novo emprego; a busca pode ser frutífera ou não; o choro pode chamar atenção ou não. Essa é a diferença entre os núcleos e as ações colaterais, que significam sem abrir opções que alterem a continuidade lógica das ações da trama, ou seja, o “futuro” do personagem.

6 Marcamos os dias entre aspas pois o número que nos é mostrado é lacunar em relação ao tempo verdadeiramente decorrido, muito mais longo.

QUADRO 1 (cont.).
Mapeamento acional do episódio
Napkins (*The Bear*, Temporada 3).
Fonte: Elaboração dos autores.

16:30	Tina avista o restaurante <i>The Beef</i> . Ela hesita.	Montagem frenética do funcionamento diário do <i>The Beef</i> .
18:40	Tina chora e chama atenção de Michael.	Fak e Ritchie jogam no fliperama, e berram.
21:00	Tina e Michael conversam.	Ele arruma os guardanapos, os coloca em porta-guardanapos.
23:00	Carmen envia imagem de pratos de alta culinária para o irmão no celular. Michael mostra as imagens para Tina com muito orgulho e faz um discurso sobre a genialidade de Carmen.	Não há catálise.
29:00	Após uma proveitosa conversa, Michael convida Tina para ser “line cook” do <i>The Beef</i> .	Não há catálise até o preciso momento em que ele a convida. Nesse instante, os intensos barulhos e gritarias do <i>Bear</i> retornam.
31:15	Tina conta para o marido: “foi ótimo”, sem explicar de qual emprego está falando.	Ela volta para casa, mas de metrô (sem vista da cidade). Ela cozinha, de novo.

O quadro permite observar, de modo situado, como a distinção entre núcleos e catálises se realiza em *Napkins*. A demissão em 3:38, por exemplo, é inequivocamente um núcleo: abre a bifurcação central do episódio (Tina buscará ou não um novo emprego? conseguirá ou não?) e reorienta toda a progressão subsequente. Já as ações agrupadas na coluna das catálises naquele mesmo momento – o dia a dia da fábrica de doces é mostrado; e do trabalho de Tina – não abrem alternativa alguma: funcionam como designação atmosférica da rotina que está sendo perdida, amplificando o peso emocional do núcleo sem alterar seu conteúdo lógico.

Um caso mais sutil é o das entradas referentes aos dias de busca (6:00, 7:00, 8:00, 8:45, 9:45): cada uma é, em sentido estrito, um núcleo – cada dia abre a possibilidade de sucesso ou fracasso na busca –, mas a *interação* dessas bifurcações sempre se resolvendo no fracasso produz um efeito paradoxal, típico do que Schneider (2016) descreve: a estrutura nuclear se mantém, mas sua repetição iterativa aproxima-as funcionalmente da catálise, esvaziando sua acontecimentalidade. É esse movimento – núcleos que, pela iteração, operam como catálises – que sustenta a atmosfera de desgaste característica do episódio. A virada decisiva, o encontro com Michael (16:30 em diante), rompe essa iteração justamente ao reinstaurar um núcleo de alta acontecimentalidade: imprevisível no seu momento exato (ainda que previsível no seu resultado, já conhecido pelo espectador), irreversível, persistente nas temporadas seguintes. É precisamente esse encontro que fecha a analepse e estabelece a posição ocupada por Tina quando a conhecemos no primeiro episódio da primeira temporada – uma das poucas pessoas que trabalham com Carmen e não são de sua família consanguínea.

A ausência de núcleos decisivos durante longos trechos do episódio não anula a densidade atmosférica da narrativa. Pelo contrário: como nos demais episódios da série, é a repetição das catálises – neste caso, a rotina desgastante de Tina – que sustenta o tom afetivo do episódio. Assim como a tensão nos episódios centrados na cozinha emerge das microações repetidas sob pressão, aqui o desgaste advém da reiteração sem resposta. Desse modo, *Napkins* mantém-se coerente com o padrão narrativo de *The Bear*, ainda que o direcione

para uma zona de menor acontecimentalidade explícita e maior acúmulo emocional silencioso.

A pesquisadora Greice Schneider define o tédio narrativo – diferente do sentimento humano – como uma iteração ou monotonia temática, uma característica de *sameness*, uma mesmice da qualidade das ações percebida no ato de apreciação: “É notável como muitas vezes a monotonia e a cotidianidade acabam como temas quando a repetição é utilizada como uma restrição predefinida, um ponto de partida formal para uma história, confirmando não apenas a conexão intrínseca entre o tédio e a repetição” (Schneider, 2016, p. 96, tradução nossa). Em outras palavras, é a falta de novidades, ou viradas, que levaria ao tédio narrativo. Tal acepção está em consonância com aquilo que Peter Hühn define como grau de acontecimentalidade (“*eventfulness*”), relativo ao evento:

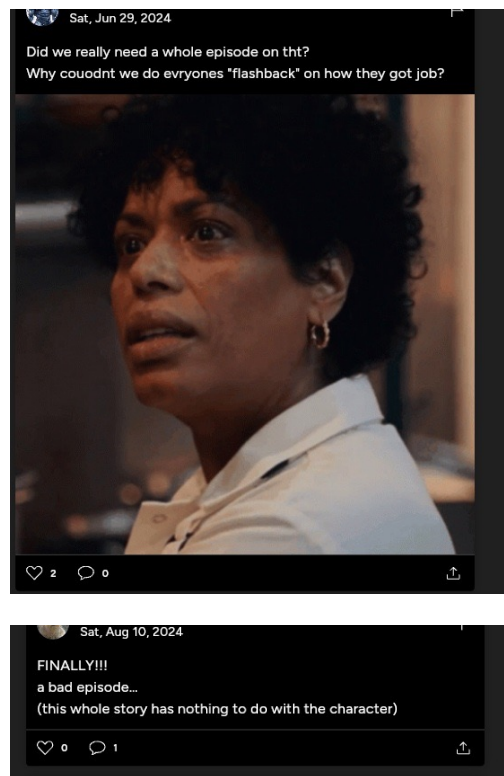
(o evento) refere-se a um tipo especial de mudança que atende a certas condições adicionais, no sentido, por exemplo, de ser uma virada decisiva e imprevisível nos acontecimentos narrados, um desvio em relação ao curso normal e esperado das coisas, como é sugerido pelo termo “evento” na linguagem cotidiana. Se essas condições adicionais são cumpridas ou não é uma questão de interpretação (2009, p. 80, tradução nossa).

Os itens que definem as condições do grau de acontecimentalidade são: a) relevância (para o tema); b) imprevisibilidade; c) persistência (da mudança); d) irreversibilidade; e) não iteratividade (Schneider, 2016, p. 111). Portanto, o tédio narrativo, ou seu extremo, a sensação do “nada”, poderia acontecer se os eventos/ações percorridos nas instabilidades e tensões do episódio e da temporada fossem: a) irrelevantes; b) previsíveis; c) impersistentes; d) reversíveis; e) iterativos.

Rebatendo os pontos em ordem, com exceção do primeiro, que argumentaremos por último: b) considerando que se trata de um negócio majoritariamente familiar, não é possível prever como os funcionários não parentes de Carmen chegaram até suas posições; c) nenhuma das ações parece mutável; todas têm um peso emocional sobre os personagens e são irremediáveis; d) idem, Tina não recupera o emprego antigo em relação ao episódio, e Carmen jamais volta atrás de suas decisões em relação à série de modo geral; e) há uma certa repetição na amostra dos dias em busca por emprego, porém esses dias são tensos e tristes. Estão recheados de uma atmosfera de dor, incapacidade e revolta.

É, portanto, o item “A” o único no qual poderíamos encontrar uma explicação para os comentários negativos e/ou críticas que, em verdade, são muito similares em seu conteúdo (ver Figura 1, abaixo). Partimos da hipótese, já antes anunciada, de que se a ação e/ou os eventos e/ou as instabilidades ocorrerem com personagens distintos do principal, o tempo do discurso passa a ser considerado de menor ou até mesmo nenhuma relevância.

FIGURA 1.
Comentários de espectadores
sobre *The Bear* no aplicativo TV Time.
Fonte: TV Time (2025)

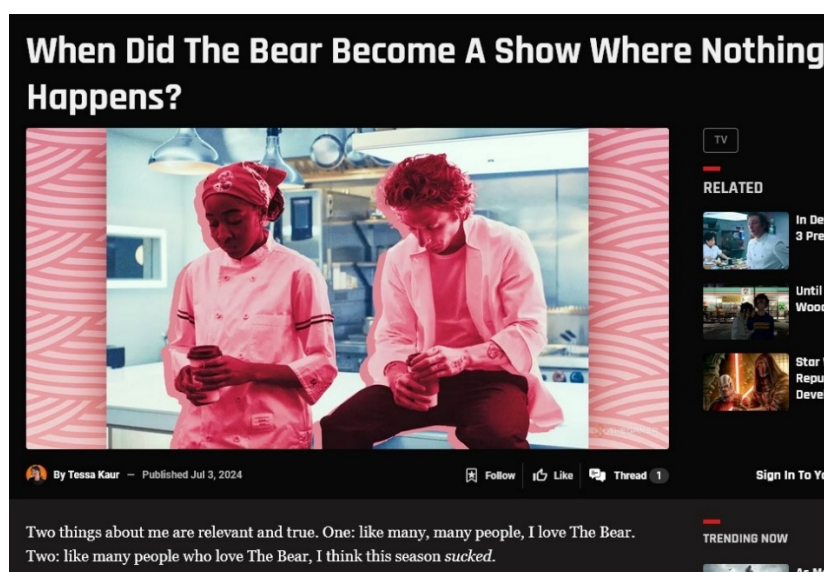


Soma-se a isso a revelação decisiva – porém sutil – das motivações que levam Carmen a abandonar sua carreira anterior e retornar ao *The Beef*. A fala orgulhosa de Michael, ao mostrar à Tina os pratos enviados por seu irmão mais novo, deixa entrever o vínculo emocional que o move: Carmen não busca apenas a perfeição culinária, mas o reconhecimento póstumo. É esse orgulho que se tornará um dos pilares das decisões irreversíveis do protagonista em busca de uma perfeição inalcançável. O retorno ao restaurante, portanto, não é um mero recomeço profissional, mas uma tentativa de encarnar o ideal que Michael projetava nele. O preenchimento dessa lacuna – considerado por alguns espectadores desnecessário – revela-se estruturalmente central para a economia da série.

Pensando na ação contida em *Napkins*, há uma miríade de eventos interligados, fruto de instabilidades e tensões, que preenchem lacunas, geram expectativas e inflam uma sensação aguda de frustração. Para estruturar essa análise, trabalharemos com o detalhamento dos marcadores narrativos trazido por James Phelan (2008, p. 200), grifados em *itálico* nos próximos parágrafos. Tais marcadores operam no plano em que a narratividade se torna legível – sinalizam ao espectador a progressão da história e estruturam sua expectativa de completude. Não devem ser confundidos, portanto, com os eventos representados, sobre os quais incide a classificação de acontecimentalidade. Essa distinção importa para nossa análise: *Napkins* mobiliza integralmente os marcadores de exposição, lançamento, viagem, configuração intermediária e fechamento – isto é, sustenta sua narratividade de modo pleno – ainda que os eventos que esses marcadores enquadram sejam, em larga medida, iterativos e de baixa acontecimentalidade. É precisamente esse descompasso que produz, para parte do público, a impressão paradoxal de que *nada acontece* num episódio que, em termos estritamente narratológicos, está estruturalmente completo.

No início, identificamos a *exposição*, que fornece informações pregressas sobre a vida de Tina – seu contexto é demonstrado por meio de suas dificuldades financeiras irremediáveis. O *lançamento* ocorre na demissão, pois instaura a primeira instabilidade na história e define a direção narrativa: a busca por um novo emprego e sua subsequente frustração. A *iniciação* surge na maneira como o episódio engaja o público na jornada emocional de Tina, com dias repetitivos, dolorosos, cansativos, criando assim uma sensação de desespero. Já a *entrada* é marcada pela condução do espectador à rotina exaustiva e decepcionante, formando expectativas sobre o que poderá acontecer ainda de pior até sua já sabida chegada ao *The Beef*.

FIGURA 2.
Críticas sobre a terceira
temporada de *The Bear*.
Fonte: The Gamer (2025)



No meio do episódio, a *exposição* continua a ser trabalhada à medida que novas informações sobre os impedimentos e dificuldades de Tina para retornar ao mercado de trabalho, especialmente ligados à sua idade, reforçam sua vulnerabilidade. A *viagem* se manifesta na repetição dos dias de busca por emprego, que adiciona tensão progressiva e reforça a imprevisibilidade do sucesso. Essa iteração de tentativas fracassadas intensifica o impacto emocional da narrativa. A *interação* ocorre nas trocas comunicativas entre os personagens, como nos diálogos curtos e secos nas entrevistas de emprego e, posteriormente, na conversa significativa entre Tina e Michael Berzatto. A *configuração intermediária* se estabelece quando a narrativa de *Napkins* revela não ser apenas sobre a frustração de Tina, mas também sobre a construção de uma ligação crucial entre ela e Michael, que culminará em seu papel futuro dentro do restaurante.

No fim, a *exposição/fechamento* surge quando Michael convida Tina para trabalhar no *The Beef*, fornecendo um desfecho para sua jornada de desemprego. A *chegada* ocorre quando sua instabilidade profissional é resolvida e ela encontra um novo propósito. A *despedida* se dá na interação final entre os personagens, especialmente quando Michael expressa orgulho por Carmen, indicando camadas emocionais mais profundas da narrativa. Por fim, a *completação* revela que este episódio não apenas preenche lacunas da história de Tina, mas também amplia a compreensão sobre a dinâmica da família Berzatto e a motivação de Michael.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo em um regime de acontecimentalidade baixa ou mediana, os elementos narrativos podem operar como dispositivos de causalidade inesperada – como o atraso do trem que, de forma quase banal, conduz Tina até o *The Beef*. Não se trata de um *deus ex machina* no sentido clássico, espetacular ou miraculoso – como os sapos que literalmente caem do céu em *Magnólia* (Paul Thomas Anderson, 1999) –, mas sim de um deslocamento sutil, verossímil, que cumpre a função de inflexão narrativa. Ao pensar o *deus ex machina* como um recurso funcional que reorganiza o rumo da história, vemos que sua eficácia não depende da escala do evento, mas de seu efeito na progressão. Em um regime de alta acontecimentalidade, um acontecimento extraordinário e altamente imprevisível pode produzir choque, virada e sentido; em um regime mais baixo, o impacto emerge da insistência do mesmo, da iteração, da atmosfera acumulada, até que um detalhe quase imperceptível provoque desvio. A diferença não está na intensidade do evento isolado, mas no modo como ele se inscreve numa cadeia de ações prévias.

Essa distinção é crucial para entender como *Napkins* opera dentro da lógica geral de *The Bear*. O episódio constrói sua força não por uma sucessão de transformações intensas, mas por meio de uma repetição exaustiva de microcatástrofes emocionais – os pequenos fracassos diários, o silêncio nas entrevistas, a invisibilidade de Tina diante do mundo. A virada, quando acontece, não altera apenas a trajetória da personagem, mas redefine também nossa relação com a narrativa, deslocando-a do plano da expectativa para o da experiência. Acontece menos uma surpresa no plano factual do que uma reorientação afetiva.

Além disso, *Napkins* oferece uma chave importante para compreender os conflitos latentes que a série prepara para os episódios seguintes. A fala final de Tina – “*I don’t need to be inspired, I don’t need to be impassioned. I don’t need to make magic, I don’t need to save the world – give me a routine, I’m in?*” – condensa sua busca por estabilidade e previsibilidade, marcando um contraste frontal com a mentalidade de Carmen, que é movido por uma lógica de perfeição inalcançável, obsessiva e exaustiva. Esse embate de filosofias de vida – a ética da sobrevivência contra a ética da transcendência – anuncia os embates futuros não apenas entre personagens, mas entre formas de estar no mundo. Tina representa o cansaço como horizonte, a dignidade mínima como escolha. Carmen, por outro lado, representa o excesso, a constante insuficiência diante de si mesmo e da memória do irmão. Se a fala de Tina ao final do episódio sinalizava uma ética da sobrevivência – o desejo de rotina, dignidade mínima –, o orgulho de Michael sobre Carmen funciona como a contraparte dessa lógica: a ética da transcendência que condena o protagonista à insuficiência permanente.

Essa contraparte se manifesta concretamente numa das revelações decisivas do episódio. O episódio não apenas preenche lacunas da história de Tina, mas também nos revela uma motivação até então não tematizada para Carmen: o orgulho que Michael nutria por ele. Quando Michael mostra à Tina as fotos dos pratos enviados por Carmen, seu entusiasmo é quase infantil, cheio de

7 Em tradução literal: Eu não preciso ser inspirada, não preciso ser empolgada. Não preciso fazer mágica, não preciso salvar o mundo – me dê uma rotina, e eu estou dentro.

admiração. Essa cena, lateral em termos de ação, é central em termos de afeto – e talvez seja nela que se encontra a origem silenciosa do retorno de Carmen ao *The Beef*. Não se trata apenas de honrar o legado do irmão, mas de viver à altura do ideal que ele projetava. O perfeccionismo de Carmen poderia ter sido plenamente exercido no universo da alta gastronomia de onde viera, mas o retorno ao restaurante familiar se torna uma escolha ética e sentimental: fazer com que o orgulho de Michael se materialize em forma de sucesso coletivo. Nesse desenho, a escolha de Michael em contratar Tina revela-se retrospectivamente como gesto de arquitetura afetiva da própria série – ele trazia para o restaurante, antes mesmo do retorno do irmão, a contraparte necessária ao que Carmen traria.

Assim, o episódio confirma a hipótese que atravessa este artigo: não é a ausência de ação que gera o tédio narrativo, mas a percepção de que as ações não são relevantes, irreversíveis, imprevisíveis, persistentes ou iterativas. A análise do quadro acional revelou, inclusive, um mecanismo específico por meio do qual esse tédio se instala – a iteração que converte funcionalmente núcleos em catálises, esvaziando sua acontecimentalidade sem romper a estrutura narrativa. Por essa razão, ainda que *Napkins* opere num regime de baixa acontecimentalidade convencional, há um acúmulo emocional denso e uma reorganização profunda das linhas narrativas da série. É nesse registro – menos espetacular, mais atmosférico – que a série consolida sua complexidade, sustentando uma dramaturgia do desgaste que desafia a gramática tradicional da virada. Em vez de sapos, bastam atrasos. Em vez de reviravoltas, bastam acúmulos. E, em vez de grandes respostas, bastam pequenos deslocamentos que, no todo, nos afetam.

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, Wanderley. **Personagens em processo**: narração em *Better Call Saul*. 2021. 207 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/22456>. Acesso em: 5 jan. 2025.

ARISTÓTELES. **Poética** [tradução de Eudoro de Sousa]. Lisboa: INCM, 2003.

BARONI, Raphael. **L'oeuvre du temps**: poétique de la discordance narrative. Paris: Seuil, 2009.

BARTHES, Roland. *et al.* **Análise estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011.

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse**: narrative structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

COSTE, Didier. Narrative Theory and Aesthetics in Literature. In: **Subject: Literary Theory and Cultural Studies**. Publicado em 2017. DOI. 10.1093/acrefore/9780190201098.013.116.

GOMES, Pedro Barata. **Padrões afetivos no sistema atmosférico institucional do canal Hallmark**: um estudo de caso sobre o seriado *When calls the heart*. 2022. 126 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/29297>. Acesso em: 5 jan. 2025.

HAMILTON, Jack. *The Bear* Is Not a Good Show. In: **Slate**, 27 jun. 2024. Disponível em: <<https://slate.com/culture/2024/06/the-bear-season-3-fx-hulu-bad.html>>. Acesso em: 25 mar.2025.

HÜHN, Peter. Event and eventfulness. In: Hühn, P.; Pier, J.; Schmid, W.; SCHÖNERT, J. (org.). **Handbook of Narratology**. Berlin: De Gruyter, 2009, p. 80-98

HUME, Kathryn. Narrative Speed in Contemporary Fiction. In: **Narrative**, vol. 13, no. 2, 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.1353/nar.2005.001010938592>>. Acesso em: 03 mar. 2024.

KAUR, Tessa. When did *The Bear* become a show where nothing happens? In: **The Gamer**, 2024. Disponível em: <<https://www.thegamer.com/the-bear-fx-disney-show-where-nothing-happens/>>. Acesso em: 25 mar. 2025.

KERMODE, Frank. **The Sense of an Ending**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

LAMARRE, Thomas. **The Anime Machine: a Media Theory of Animation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

LOCICERO, Donald. **Novellentheorie: the practicality of the theoretical**. Haia: Mouton, 1970.

OCHS, Elinor.; CAPPS, Lisa. **Living Narrative: creating lives in everyday storytelling**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.

PHELAN, James. **Reading People, Reading Plots: character, progression, and the interpretation of narrative**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

PHELAN, James. The Beginning of Beloved: a rhetorical approach. In: Richardson, B (org.). **Narrative beginnings: theories and practices**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

PHELAN, James. **Somebody Telling Somebody Else: a rhetorical poetics of narrative**. Columbus: The Ohio State University Press, 2017.

PLANTINGA, Carl. **Moving Viewers: American film and the spectator's experience**. Berkeley: University of California Press, 2009.

PRINCE, Gerald. Narrativity. In: HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, Marie-Laure (org.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Oxfordshire: Routledge, 2005, p. 387-388

PRINCE, Gerald. Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability. In: PIER, J.; LANDA, J. A. G. (org.). **Theorizing Narrativity**. Berlim: De Gruyter, 2008, p. x-x. 19-29

REDDIT. *The Bear* | Season 3 | Overall Season Discussion Thread. Reddit, 2024. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/TheBear/comments/1dpeqe5/the_bear_season_3_overall_season_discussion_thread/>. Acesso em: 13 jul. 2024.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (Tomo 1). São Paulo: Papirus, 1994.

SCHNEIDER, Greice. **What Happens When Nothing Happens: boredom and everyday life in contemporary comics**. Leuven: Leuven University Press, 2016.

SCHODT, Frederik L. **Manga! Manga! The World of Japanese Comics**. Tóquio: Kodansha International, 1983.

STERNBERG, Meir. Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity. In: **Poetics Today**, vol. 13, n. 3, 1992. Disponível em: <<https://bit.ly/2NQCbvB>>. Acesso em: 07 maio 2018.

TATSUMI, Yoshihiro. **A Drifting Life**. Montreal: Drawn & Quarterly, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introduction to Poetics**. Sussex: The Harvester Press, 1981.

Recebido em:

15/06/2025

Aprovado em:

08/05/2026

**Disponibilidade de
dados de pesquisa:**

Os dados de pesquisa
estão disponíveis no
corpo do documento.

Editores responsáveis:

- Adriana Teixeira
- Fábio Fonseca de Castro
- Maurício Ribeiro da Silva
- Norval Baitello

WANDERLEY ANCHIETA

é pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), pelo qual também é doutor em Comunicação. Desenvolve pesquisas sobre narratologia, ficção e dramaturgia, com foco nos personagens em suas fecundas interações com os narradores, e na relação entre narratividade e progressão das histórias. É membro do Laboratório de Estudos sobre Intrigas Mediáticas (Media_Müthos).
wya@outlook.com

PEDRO BARATA GOMES

é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF), pelo qual também é mestre em Comunicação. Pesquisa o *user-centered design* aplicado às narrativas audiovisuais, explorando as *affordances* atmosféricas e seu potencial para a criação de uma qualidade de presença que informe o desenvolvimento de *situational awareness* na atualização dos eventos narrados. Integra o grupo Media_Müthos.

pedro.barata.gomes@hotmail.com

CONTRIBUIÇÕES DE CADA AUTOR:

Wanderley Anchieta foi responsável pela fundamentação teórica e conceituação, e primeira redação. Pedro Barata Gomes foi responsável pela análise formal do *corpus* e revisão textual.