

# Do sessentismo à copaganda:

*Turn! Turn! Turn!* como dispositivo de ativação histórica e redenção simbólica em *Arquivo Morto*

Lucas Ravazzano<sup>1</sup> e Guilherme Maia<sup>2</sup>

## Resumo

O presente trabalho propõe uma reflexão sobre as relações intertextuais entre música popular, audiovisual e o contexto histórico, por meio da análise da canção *Turn! Turn! Turn!* (The Byrds). O objetivo é compreender a "biografia social" dessa canção, conceito proposto por Mendivil (2013), demonstrando como ela adquire espessura simbólica e se vincula à memória coletiva das décadas de 1960 e 1970 e aos movimentos por direitos civis. A metodologia empregada articula revisão bibliográfica sobre o uso de canções (Fraile, 2014; Kassabian, 2001) e o gênero *police procedural* (Scaggs, 2005; Messent, 2013), com a análise da trajetória da canção através de um mapeamento de seus usos em produções de cinema e televisão estadunidenses. Esse exercício analítico mais abrangente permite, então, a análise da cena de desfecho do episódio *A Time to Hate*, do seriado *Arquivo Morto*, argumentando que o uso de *Turn! Turn! Turn!* na narrativa policial encontra um tipo de "devir" dessa biografia, operando como um dispositivo de ativação de memórias. Conclui-se que, ao articular a canção com os elementos visuais da cena, a narrativa confere à resolução do crime um sentido de redenção ética e reparação histórica, alinhando-se à lógica da *copaganda* (Baron, 2023) na reconstrução positiva da imagem das forças policiais.

## Palavras-chave

Canção popular; Intertextualidade; Narrativa policial; Copaganda; Biografia social.

<sup>1</sup>Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo POSCOM/UFBA. Professor substituto na FACOM/UFBA. E-mail: ravazzanolucas@gmail.com

<sup>2</sup>Doutor em Comunicação, professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. E-mail: maia.audiovisual@gmail.com

# From the sixties to copaganda:

*Turn! Turn! Turn!* as a device for historical activation and symbolic redemption in *Cold Case*

Lucas Ravazzano<sup>1</sup> and Guilherme Maia<sup>2</sup>

## Abstract

This paper proposes a reflection on the intertextual relations between popular music, audiovisual media, and historical context through an analysis of the song *Turn! Turn! Turn!* (The Byrds). The objective is to understand the “social biography” of this song, a concept proposed by Mendivil (2013), demonstrating how it acquires symbolic density and becomes linked to the collective memory of the 1960s and 1970s and to civil rights movements. The methodology employed combines a bibliographic review on the use of songs (Fraile, 2014; Kassabian, 2001) and on the police procedural genre (Scaggs, 2005; Messent, 2013) with an analysis of the song's trajectory through a mapping of its uses in US film and television productions. This broader analytical exercise then enables an examination of the closing scene of the episode *A Time to Hate*, from the series *Cold Case*, arguing that the use of *Turn! Turn! Turn!* within the police procedural operates as a device for activating memories. It is concluded that, by articulating the song with the visual elements of the scene, the narrative gives the resolution of the crime a sense of ethical redemption and historical reparation, aligning itself with the logic of copaganda (Baron, 2023) in the positive reconstruction of the image of the police forces.

## Keywords

Popular song; Intertextuality; Detective fiction; Copaganda; Social biography.

<sup>1</sup>Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo POSCOM/UFBA. Professor substituto na FACOM/UFBA. E-mail: ravazzanolucas@gmail.com

<sup>2</sup>Doutor em Comunicação, professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA. E-mail: maia.audiovisual@gmail.com

A cena final de *A Time to Hate*, sétimo episódio da primeira temporada da série *Arquivo Morto* (*Cold Case*, 2003-2010), exibido originalmente em 16 de novembro de 2003, apresenta uma sequência na qual o caso do assassinato de um homem homossexual, ocorrido em 1964, é resolvido após décadas de arquivamento. Durante essa cena, a canção “*Turn! Turn! Turn!*” da banda *folk* The Byrds é executada.

A audição dessa canção, ligada a um contexto da década de 1960 e à luta por direitos civis naquele período, especificamente aos direitos da população LGBTQIAP+ remeteu a outras ocasiões em que Hollywood a utilizou, na versão da mesma banda, para evocar a referida época ou os movimentos sociais dela decorrentes. Essa observação suscitou o questionamento sobre o que torna essa canção tão associada a esse período. Qual a razão de ela continuar a ser empregada para retratar não apenas aquela época, mas também as pautas políticas e sociais inerentes a ela? Que contribuições essa conexão com o clima político do período em que foi lançada traz à cena do episódio em questão, e que articulações ou conexões se desenvolvem na relação entre música e imagem? Como essa canção, historicamente conectada a lutas por direitos civis, é mobilizada no contexto narrativo da série *Arquivo Morto*? É a partir dessas perguntas que o presente estudo se propõe a analisar o uso da canção no episódio de modo a compreender as aproximações e fissuras com o uso e a recepção historicamente construídas dessa canção.

O percurso analítico deste trabalho primeiramente irá recorrer a uma revisão bibliográfica para discutir como canções populares operam expressivamente em produções audiovisuais, com base na noção de biografia social das canções, proposta por Mendívil (2013). Essa abordagem visa explicar como uma canção pode adquirir significados distintos ao longo do tempo em virtude do seu uso em diferentes contextos socioculturais. A discussão também incluirá autores como Fraile (2014), para estabelecer como o uso de canções em produtos audiovisuais pode ser empregado para construir relações de intertextualidade, conferindo novos sentidos a uma cena.

O passo seguinte será analisar o contexto de produção e recepção da canção *Turn! Turn! Turn!*, assim como a sua utilização em produções de cinema e televisão estadunidenses nas últimas décadas a partir de buscas em bases de dados como o IMDb para mapear as produções em que a canção é utilizada. Posteriormente, o trabalho contextualizará a série *Arquivo Morto*, argumentando sobre a sua estrutura enquanto narrativa policial e a relação desse gênero narrativo com tramas que lidam com múltiplas temporalidades, como argumentam autores como John G. Cawelti (1997), expondo também como a série costuma recorrer a canções nas cenas finais de cada episódio e como esse tipo de ficção seriada se encontra comprometida com uma representação positiva da polícia, segundo Scaggs (2005) e Messent (2013), e de cunho propagandístico, como afirma Baron (2023). Por fim, este trabalho analisará a

cena em questão e o modo como a canção do The Byrds é utilizada, a fim de conferir-lhe uma camada expressiva que não estaria presente sem ela. A análise, de natureza imanente, irá articular a presença da canção em relação aos elementos visuais da cena de modo a tentar compreender quais os significados construídos pelo histórico da canção em diálogo com elementos temáticos e narrativos do episódio, tensionando em que medida o seu uso na cena reforça ou se afasta da sua biografia social.

## A canção popular pré-existente no audiovisual contemporâneo

Imaginemos duas pessoas brasileiras de classe média assistindo, em 2019, ao lançamento de *Bacurau*, filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. A primeira nasceu em 1954, tem alguma formação musical informal e viveu a juventude marcada pela bossa nova, Jovem Guarda, pela era dos festivais, MPB e Tropicalismo. A segunda tem 18 anos, sem formação musical nem interesse especial na canção brasileira do século XX.

Após os créditos iniciais, ouvimos ruídos de transmissão por radiofrequência com interferência, zumbido eletrônico e percussões com eco, referências a filmes B de ficção científica dos anos 1950–60. No momento em que surge a inscrição “Um filme de...”, silêncio. Logo após, irrompe uma balada romântica com órgão eletrônico. A primeira espectadora reconhece *Não identificado*, de Caetano Veloso, na voz de Gal Costa, 23ª música mais tocada em 1969, quando tinha 15 anos. A experiência de fruição, nesse momento, será marcada por lembranças afetivas e culturais.

O filme segue com imagens de astros no espaço sideral e a voz doce de Gal Costa. A jovem, ouvindo a canção pela primeira vez, pode estabelecer relações entre letra e imagem: “disco-voador”, “objeto não identificado”, “espaço sideral”. Já a escuta da primeira pessoa será atravessada por memórias: a canção, a intérprete, o compositor e o contexto tropicalista.

O projeto musical de *Bacurau*, marcadamente cancionista, alinha-se a uma tendência do cinema contemporâneo. O uso de canções como marcadores de temporalidades anteriores ao universo fílmico pode ser observado em Tarantino, Wong Kar-wai e David Lynch, citados por Ashby (2013, p. 13) como autores que empregam essa estratégia como marca de autoria. Também são exemplos as cúmbias, zambas e o pop da *Trilogía de Salta*, de Lucrecia Martel, ou os boleros e *rancheras* em Almodóvar, que conferem “múltiplos significados extradiegéticos vinculados a contextos históricos concretos” [1] (Fraile, 2014, p. 109).

Tal como no cinema, o emprego de canções populares pré-existentes é um procedimento que também tem sido utilizado regularmente pela indústria de séries televisivas, especialmente no desfecho de episódios. Em *The Last of Us*, o episódio *Long, Long Time* termina com a canção homônima de Linda Ronstadt. *San Junipero*, na terceira temporada de *Black Mirror*, termina ao som de *Heaven Is a Place on Earth*,

de Belinda Carlisle. No campo das narrativas criminais, *Família Soprano* tornou-se referência na utilização de canções como *end credit music*. Bons exemplos, entre outros possíveis, são *Kid A* do Radiohead, no episódio *No show; Living on a Thin Line*, interpretada por The Kinks, em *University; Thru and Thru*, dos Rolling Stones, no final da segunda temporada; *When It's Cold I'd Like To Die* do cantor Moby, que também é utilizada na série *Stranger Things*, encerra o episódio *Join the Club* e *Don't Stop Believin'*, do Journey, fecha a última temporada. No contexto das séries prisionais, temos o exemplo do célebre *huapango* mexicano *Cucurrucucu Paloma*, interpretado pela guatemalteca Gaby Moreno, nas cenas finais do episódio *God bless America*, de *Orange is the New Black*. Nas séries médicas, vamos encontrar *Shine On*, cantada por Eric Bibb, encerrando o episódio 5 to 9 de *Dr. House*. *Breaking Bad* utilizou *Baby Blue* do Badfinger, para colocar ponto final na série. A cena final da terceira temporada de *Californication* tem *Rocket Man*, na voz de Elton John, na trilha musical.

Para Fraile (2014), o emprego de canções pré-existentes deriva de um duplo impulso nostálgico. Por um lado, a instância realizadora recorre a elas apelando para suas memórias pessoais e, por outro, as canções trazem à tona uma nostalgia coletiva. Hubbert (2014, p. 291) e Ortega (2018, p. 67), assim como Piedras e Dufays (2018), também se referem ao potencial catalisador de memórias que canções preexistentes mobilizam, graças à intertextualidade acionada pelo reconhecimento da obra e de seus(as) intérpretes.

Kassabian (2001) distingue entre dois regimes de escuta de obras audiovisuais: a *identificação assimilatória* [2], típica da música instrumental original no modelo clássico hollywoodiano, promove afetação homogênea; já a *identificação afiliatória* [3], comum em filmes com canções pré-existentes, ativa vínculos prévios e experiências individuais. Powrie e Stilwell (2006, p. xix) afirmam que analisar música cinematográfica pré-existente equivale a uma arqueologia das camadas históricas e materiais que operam subterraneamente no filme, ativando lembranças, utopias e distopias. É nesse plano sísmico que a música pode provocar tremores afetivos e políticos sob a superfície narrativa.

Quem nos fornece uma chave conceitual para entender o modo como a canção popular pré-existente opera em um produto audiovisual é o musicólogo peruano Mendívil, que propõe compreender o consumo musical a partir das noções de “biografia social” e “biografia personalizada” das canções, entendidas como entidades moldadas por relações intertextuais com os sujeitos. Para Mendívil, os significados das canções não são estáveis nem definidos apenas por suas intenções autorais. O que lhes confere espessura simbólica é o uso social e histórico que delas se faz. Seja uma ária, samba, gospel ou cumbia, toda canção circula por redes de escuta que a transformam. Cada nova fruição pode reconfigurar seu campo semântico.

Pensar a canção é pensar seu devir: sua potência de, ao mesmo tempo, delimitar e atravessar fronteiras de classe, gênero, geração e território. É nessa condição

transitiva que reside seu poder como dispositivo de mediação cultural. Canções não são identidades fixas: “é o uso social ou individual delas que as torna companheiras fundamentais de nossa existência” (Mendívil, 2019, p. 238). Como sintetiza o próprio autor: “Árias de ópera que se tornam emblemas nacionais, marchas que se tornam tangos, cúmbias que se tornam peças de punk rock, canções políticas que acabam em estádios”, tudo é possível, pois as canções são, antes de tudo, produtos das práticas que lhes dão vida. O conceito de biografia social é o nosso ponto de partida para a análise da cena final do episódio *A Time to Hate*.

## A biografia social de *Turn! Turn! Turn!*

A versão da canção *Turn! Turn! Turn!*, interpretada pelos The Byrds, tem sido amplamente associada a produções audiovisuais ambientadas nas décadas de 1960 e 1970, especialmente aquelas que exploram o desencanto social provocado por guerras e crises políticas, como os escândalos dos Pentagon Papers e de Watergate. Tais eventos fomentaram um clima de desconfiança generalizada em relação às instituições governamentais e aos movimentos de transformação social em curso naquele período.

Segundo dados do IMDb (The Byrdes, c1990–2025), o primeiro longa-metragem a incorporar a canção foi *Homer* (1970), que acompanha a trajetória de um jovem recém-formado no ensino médio em meio a conflitos geracionais, transformações socioculturais e inseguranças relativas à Guerra do Vietnã. Em *E a Festa Acabou* (1979) a narrativa se desenvolve ao longo de quatro celebrações de Ano Novo, entre meados e o final dos anos 1960, retratando a passagem dos protagonistas para a vida adulta em um contexto marcado pela guerra, manifestações civis e intensas mudanças no cenário político estadunidense.

No âmbito televisivo, a canção figura no episódio inaugural da série *Anos Incríveis* (1988–1993), que revisita, com um olhar nostálgico, o cotidiano de um garoto estadunidense no final da década de 1960, enfatizando os processos de transformação social que caracterizam o período. Em 1994, *Turn! Turn! Turn!* reaparece em *Forrest Gump* e *Os Últimos Dias do Paraíso*, dois filmes que abordam, sob diferentes perspectivas, as tensões políticas, os movimentos pacifistas e as lutas por direitos civis que marcaram a década de 1960. No telefilme *Mr. & Mrs. Loving* (1996), a música acompanha a dramatização da história real do casal que enfrentou as leis segregacionistas estadunidenses para legalizar seu casamento inter-racial. Já na minissérie *Os Anos 60* (1999), a narrativa acompanha duas famílias, uma branca e outra negra, atravessando os principais acontecimentos daquele período. Nos anos 2000, a canção mantém sua recorrência em representações históricas. Em *RFK* (2002), a narrativa centra-se na atuação política de Robert F. Kennedy após o assassinato do presidente John F. Kennedy. No mesmo ano, em *Terra de Sonhos*, a música está



associada à experiência de uma família irlandesa imigrante nos Estados Unidos, enfrentando a pobreza e a exclusão social nos arredores de Nova Iorque.

Em 2003, *Turn! Turn! Turn!* é utilizada no episódio *A Time to Hate*, da série *Arquivo Morto*, cuja análise específica será abordada ao longo deste artigo. O interesse por sua potência simbólica se mantém nas décadas seguintes. Na série documental *The Vietnam War* (2017) a canção é empregada na reconstrução histórica do conflito. No documentário *Robin Williams: Come Inside My Mind* (2018), a música acompanha o segmento que trata da mudança do ator para São Francisco, em meio à efervescência cultural e aos movimentos contraculturais da década de 1960.

Mais recentemente, em 2023, a faixa foi inserida no episódio *The Movement and the Madman*, da minissérie documental *American Experience*, que reconstitui os protestos ocorridos em 1969 e seus efeitos sobre as decisões militares do presidente Richard Nixon, especialmente quanto à escalada da intervenção estadunidense no Vietnã.

Assim, através desse breve histórico, é possível estabelecer como *Turn! Turn! Turn!* está vinculada a uma memória das décadas de 1960 e 70, bem como ao clima político de movimentos sociais que pediam por transformações nos Estados Unidos. Toda essa memória em torno da canção pode estar conectada com seu uso na série *Arquivo Morto*, mas antes da análise da cena propriamente dita, é importante compreender como a série, através de estruturas típicas da narrativa policial, evoca memórias do passado e usa canções em seus episódios.

## *Arquivo Morto e o police procedural*

A série *Arquivo Morto* estreou em setembro de 2003 nos Estados Unidos pela emissora de TV aberta CBS. A série teve sete temporadas que totalizaram 156 episódios, encerrando em maio de 2010. Os episódios acompanham um grupo de detetives de homicídios da polícia da Filadélfia. A unidade liderada pela detetive Lily Rush é especializada em reabrir casos antigos que tinham sido arquivados por falta de provas e resolvê-los. Cada episódio acompanha os personagens resolvendo um caso, funcionando como tramas isoladas, enquanto os detetives ocasionalmente lidam com problemas pessoais que oferecem algum senso de continuidade.

Os episódios normalmente começam com a polícia recebendo alguma evidência ou denúncia que se conecta com um crime não resolvido do passado, fazendo Lily e os membros da sua divisão reabrirem o caso. Os detetives voltam a interrogar as pessoas de interesse da investigação original na esperança de encontrarem novas provas. Durante os interrogatórios das testemunhas, a série mostra ao expectador *flashbacks* que ilustram os eventos do passado. Esses *flashbacks* costumam trazer canções em sua paisagem sonora e essas canções estão conectadas ao período em que a trama passada acontece.

Ao final, o crime é resolvido e cada episódio se encerra com uma sequência montagem que alterna entre os vários personagens do episódio. A cena mostra o que acontece com o culpado, os parentes e amigos da vítima reconstruindo suas vidas e os detetives resolvendo o problema pessoal com o qual lidaram ao longo do episódio. Um dos detetives vê a imagem da vítima aparecer diante de si, fazer um gesto de agradecimento e desaparecer, como se tivesse encontrado paz depois da resolução do crime. Essas sequências são embaladas por canções como *Turn! Turn! Turn!* no caso da cena a ser analisada neste artigo.

O seriado pode ser considerado um *police procedural*, um tipo de narrativa policial que, como afirma Scaggs (2005, p.86), “coloca em primeiro plano e se estrutura ao redor de um símbolo ocidental dominante de controle social: o policial” [4]. Messent (2013) compreende que narrativas policiais protagonizadas por membros de agências de policiamento, em oposição a tramas nas quais o detetive é um consultor, como Sherlock Holmes, ou um investigador particular, como Sam Spade, buscam uma representação mais autêntica ou realista, já que, no nosso mundo, detetives particulares raramente se envolvem em investigações criminais e não teriam acesso às descobertas dos peritos criminais. Assim, o *police procedural* teria prosperado em conformidade com isso.

Se, nos cinemas, os primeiros filmes policiais tinham como protagonistas diletantes como Philo Vance ou Sherlock Holmes, na televisão estadunidense as produções iniciam marcadas pelo *procedural*. Mittell (2004) aponta que essa era a estrutura de *Dragnet* (1951-1959), produzida por Jack Webb, baseada em sua série radiofônica de sucesso e primeira série policial televisiva do país. A série acompanhava os casos investigados pelo sargento Friday, da polícia de Los Angeles, e seu cotidiano resolvendo crimes.

Narrativas policiais costumam funcionar como “celebrações da razão e da ordem, em nosso mundo cada vez mais complexo e desordenado” (James, 2012, p. 171). São tramas que exaltam o raciocínio humano como capaz de explicar o mundo em totalidade, por mais misterioso ou obscuro que pareça. Todorov (1980) considera que o conhecimento é a força matriz da narrativa policial, pois gera as transformações da narrativa a partir das informações oferecidas, que produzem uma reinterpretação dos fatos já ocorridos, levando, assim, a história para frente. Assim, as narrativas policiais não apenas usam esse pensamento racional e dedutivo como mecanismo narrativo para desenvolver suas tramas, também concluem as narrativas produzindo a impressão de que esse método racional é capaz de compreender e analisar a realidade, oferecendo ao público a segurança de que existem resoluções para qualquer mistério que se apresente.

Uma visão semelhante é apresentada por Cawelti (1997) ao afirmar que a narrativa policial traz uma dupla história, a primeira diz respeito à observação do processo investigativo e a segunda seria a do crime em si, a ser desvendada pelo



detetive. Ou seja, são narrativas que costumeiramente se constroem em dois tempos: o passado, no qual o crime aconteceu, e o presente, no qual o crime é desvendado pelo detetive. Essa dupla temporalidade fica evidente em *Arquivo Morto* em que todos os crimes investigados aconteceram anos, às vezes décadas antes, do presente da investigação dos personagens.

Como as séries de *police procedural* representam o trabalho de forças policiais de cidades reais e são, em muitos casos, produzidas em parceria com essas polícias, elas não apenas encerram oferecendo ao espectador a segurança de que qualquer crime pode ser respondido com métodos científicos e racionais, mas que a polícia está capacitada para atuar como uma entidade confiável na promoção da ordem e segurança. Mittell (2004) afirma que *Dragnet* estabeleceu o modelo de *procedurals* feitos em cooperação com forças policiais. Na série, a polícia de Los Angeles fornecia locações, equipamento, treinamento para o elenco e histórias de casos para inspirar os episódios. Em troca, a polícia de Los Angeles teria poder de veto sobre os roteiros e episódios filmados, tendo poder de decidir como a força seria representada.

Ainda que os pormenores possam mudar a cada produção, essa estrutura de colaboração com forças policiais estabelecida por *Dragnet* continuou e continua em séries de televisão estadunidenses, em produções como *Law & Order*, *Nova Iorque Contra o Crime* ou *Chicaco P. D.*.

Em relação à *Arquivo Morto*, a pesquisa não encontrou informações relativas à polícia da Filadélfia ter poder de veto sobre o conteúdo, mas o site oficial da emissora CBS (2010) diz que as cenas externas da série eram todas filmadas na Filadélfia e que a produção contava com membros da polícia da cidade como consultores. Considerando esse envolvimento direto da polícia na produção, é possível inferir que a organização teria interesse em um retrato positivo.

O uso de séries como veículos de propaganda das forças policiais estadunidenses é abordado por críticos que cunharam o termo *copaganda* para se referir ao retrato idealizado da atuação policial. Para Peter S. Baron (2023), o termo se refere ao modo como séries televisivas promovem admiração por membros da polícia e desdém por criminosos, com o audiovisual produzindo uma visão pouco realista e higienizada do funcionamento da segurança pública que mascaram as estruturas discriminatórias latentes nessas instituições. Esse debate é importante para a presente pesquisa já que um dos temas centrais do episódio analisado de *Arquivo Morto* é justamente o passado e o presente de como a polícia tratava certas minorias. Representações que talvez não reflitam uma mudança no mundo real, como evidenciado por movimentos recentes como o *Black Lives Matter* ou pela pesquisa de Dwyer (2011) na Austrália, que revela que pessoas LGBTQIAP+ que se comportam publicamente de maneira não heteronormativa tendem a ser vigiadas mais de perto pela polícia, visto que autoridades considerariam seu comportamento como antissocial.

## A canção em cena

A narrativa do episódio *A Time to Hate* é focada na investigação da morte de Daniel Holtz, um universitário e jogador de beisebol que foi encontrado morto, espancado até a morte, em um beco atrás de um bar gay em 1964. O crime é considerado como um latrocínio e fica sem solução. Em 2004, quando se passa o episódio, a detetive Lily Rush é procurada pela mãe de Daniel, Helen, que pede à polícia que reabra o caso. Helen afirma que está morrendo e que se arrependeu de não ter pressionado a polícia por respostas na época.

Examinando os arquivos do caso, os detetives encontram indícios de que os ferimentos de Daniel poderiam ter sido causados por um cassete, indicando a possibilidade de um policial ter cometido o crime, em especial o policial Nelson, que estaria patrulhando a região quando o crime aconteceu. A investigação também leva a moradores do entorno do bar, que reagiam com preconceito ao empreendimento, como O'Brien, que era só um adolescente à época dos eventos.

Perto do final do episódio, Lily e os outros detetives pressionam o policial Nelson a dizer a verdade e ele revela o que aconteceu. Nelson viu O'Brien e outros jovens do bairro espancaram Daniel até a morte motivados por homofobia. Nelson assistiu a tudo e não tomou atitude, fazendo vista grossa para o crime, uma ação da qual ele se arrepende no presente. Após o testemunho do policial, a polícia prende O'Brien, que confessa. Um *flashback* mostra ao espectador o que aconteceu no momento do crime.

Após o *flashback* começa a sequência de montagem que encerra o episódio, mostrando o destino dos personagens. A cena em questão será analisada a partir das relações entre a imagem e a canção na cena, recorrendo à noção de biografia social da canção de Mendivil (2013) para compreender que imaginários a canção mobiliza ao ser inserida na cena e como esses imaginários podem ser deslocados por conta da relação entre a canção e a imagem.

A canção *Turn! Turn! Turn!* começa a tocar seus primeiros acordes com os detetives Scotty e Lily ouvindo a confissão detalhada de O'Brien. Os primeiros versos da canção são ouvidos quando a câmera foca no rosto de Lily, que observa Scotty e O'Brien na sala de interrogatório através do vidro espelhado. Esses dois primeiros versos dizem “*Tô everything, turn, turn, turn/There is a season, turn, turn, turn*” sinalizando que há um tempo para cada coisa.

Antes que o segundo verso termine, a imagem corta do rosto de Lily para vários personagens no beco em que Daniel foi morto. Lá estão Lily, Scotty, a mãe de Daniel, um ex-namorado dele e o policial Nelson. Eles estão fazendo um pequeno memorial para Daniel, com a mãe dele colocando um porta-retrato no chão e acendendo uma vela. A câmera dá um close na vela sendo acesa enquanto a canção do The Byrds chega ao verso “*a time to be born, a time to die*”, indicando que há um tempo para nascer e

um tempo para morrer.

A sincronia entre a imagem de personagens realizando uma íntima cerimônia fúnebre, enquanto uma música cuja letra foi extraída de versículos bíblicos do livro de Eclesiastes, comumente citados em ritos fúnebres católicos, não parece ser acidental. Nesse contexto, os versos da letra podem ser entendidos como um comentário sobre o rito de despedida à Daniel feito pelos personagens, agora que sua morte foi resolvida e seus entes queridos finalmente estão em paz. É um momento que ilustra as ideias de Fraile (2014) de como as canções carregam um impulso nostálgico, nesse caso não apenas em relação à memória construída em torno da canção por conta de sua presença no ativismo por direitos civis, mas catalisando a memória, para recorrer às proposições de Piedras e Dufays (2018), dos versos bíblicos que dialogam diretamente com as imagens de um funeral simbólico.

Após a mãe de Daniel acender a vela, um novo corte leva o espectador de volta para a delegacia, onde os detetives Will Jeffries e Nick Vera conduzem algemados os demais culpados pelo assassinato de Daniel. Nesse momento, a canção chega aos versos “*a time to kill, a time to heal*” indicando que há um tempo para matar e um tempo para curar. Som e imagem mais uma vez operam em bastante sincronia, visto que a prisão dos culpados simboliza justamente a chegada do tempo de cura, com a resolução do crime, os culpados sendo punidos e a família da vítima encerrando uma espera iniciada no “tempo de matar” ocorrido em 1964.

Enquanto Vera e Jeffries conduzem os culpados, a câmera corta para um close do rosto do policial Nelson, que observa os assassinos sendo levados. Um contraplano retorna a imagem aos culpados, mas a fotografia da cena muda para preto e branco e os dois assassinos se transformam em suas versões jovens de 1964, embora ainda estejam sendo conduzidos por Vera, Jeffries, Lily e outros policiais do presente. A imagem faz dois tempos convergirem para sinalizar como a polícia no presente corrigiu um problema do passado.

Ao conduzir os suspeitos, Lily desvia o olhar para o lado e um corte em contraplano nos revela um jovem Daniel de pé no beco em que foi assassinado, acenando com a cabeça para Lily, como que agradecendo a detetive pela justiça feita. Um novo corte mostra um close de um jovem policial, Nelson, mas a imagem logo muda de preto e branco para colorida e o Nelson do passado dá lugar ao do presente.

A imagem volta para Daniel em preto e branco, que novamente acena com a cabeça, dessa vez para Nelson. Nesse momento, a canção chega aos versos “*a time to build up, a time to break down*” indicando que há um tempo para construir e um tempo para derrubar. Pensando no diálogo entre imagem e som, é possível associar a letra ao policial Nelson se arrependendo das atitudes do passado, tendo derrubado seus preconceitos de outrora para finalmente servir justiça e, de certa forma, sendo perdoado pela vítima.

Aqui o episódio parece não apenas querer redimir o policial Nelson, mas a

polícia como um todo. Se no passado a polícia retratada na série agia com homofobia e não se importava com a morte de um homem gay como Daniel, agora, no presente essa mesma polícia revisa suas atitudes e corrige os erros do passado, se apresentando como uma polícia disposta a superar seus preconceitos de outrora. O sentimento se constrói por conta do diálogo entre os eventos da cena e as memórias por lutas sociais evocadas pela canção, naquilo que Kasabian (2001) chamaria de *identificação afiliatória* no qual a canção ativaria vínculos afetivos prévios com ela. Aqui entra a dimensão a que Baron (2023) se refere como *copaganda*, ou seja, como um esforço deliberado desse tipo de produção audiovisual de construir uma representação positiva das forças policiais. Como foi argumentado anteriormente, por meio de autores como Mittel (2004), Messent (2013) e Scaggs (2005) as séries estilo *police procedural*, como é o caso de *Arquivo Morto*, trabalham para ressaltar o papel da polícia na promoção da ordem social e, ao longo de sua trajetória na televisão estadunidense, cooperaram com forças policiais reais para promover a imagem dessas forças.

A polícia da Pensilvânia é mostrada aqui como competente, capaz de resolver até mesmo um crime cuja trilha de provas já se esvaiu há décadas. Mesmo que demore, a polícia é capaz de restaurar a ordem social quebrada pelo cometimento do crime. O desfecho constrói o reforço à argúcia e capacidade racional dos detetives que autores como Todorov (1980) e James (2012) apontam como centrais para o gênero, e a exaltação à lógica e racionalidade que ele empreende. Mais que isso, o aceno de Daniel a Nelson e o contraste entre a conduta do policial no passado e a conduta dele e dos demais policiais no presente serviria como indicativo de que a polícia mudou, aprendeu com os erros do passado e que a comunidade LGBTQIAP+ pode confiar nas forças policiais para lhes protegerem. A série tenta comunicar ao espectador que a polícia era preconceituosa no passado, mas que não é mais no presente. Um sentimento que não necessariamente é ecoado pela ação da polícia no mundo real, como foi mostrado anteriormente neste artigo.

A sequência final segue com mais planos e contraplanos de Daniel trocando olhares com outros personagens, como seu ex-namorado e sua mãe, cujas versões do passado e do presente se fundem na imagem, como se a resolução do crime tivesse restaurado essas duas pessoas ao momento em que estavam antes de suas vidas terem sido devastadas pelo assassinato de Daniel. É algo que mais uma vez reforça a ação positiva da polícia como uma organização que não apenas combate o crime, mas cura as feridas traumáticas dos indivíduos, restaurando tanto a ordem social quanto os corações e mentes dos cidadãos.

Ao fim dos acenos, a imagem retorna a Daniel, que caminha para fora do beco enquanto sua imagem desaparece aos poucos, como se seu espírito pudesse finalmente descansar agora que o crime foi resolvido. Enquanto Daniel desaparece, os versos da canção dizem “*A time of love, a time of hate/A time of war, a time of peace*”. A letra, nesse momento, faz oposições entre um tempo de ódio e um tempo de amor,

um tempo de guerra e um tempo de paz, indicando que a resolução do crime e o fato da polícia ter resolvido os preconceitos de outrora traz uma mudança nos tempos e que o ódio ou o conflito de antes não possuem mais lugar na sociedade do presente.

São sentidos reforçados não apenas da letra da canção, mas pela presença da canção em si na cena, que traz consigo toda a bagagem de uso e recepção a ela construída ao longo de décadas e que a conecta não apenas à época em que o crime aconteceu, mas também ao momento político dessa época, sendo uma canção vinculada à luta por direitos civis de minorias.

Ao ser usada para encerrar o episódio, a canção dialoga com ideias defendidas por Powrie e Stilwell (2006) a respeito das várias camadas históricas e materiais que operam implicitamente em um produto audiovisual, ativando memórias e convocando imaginários das mais diferentes ordens. Na presente cena, a canção se relaciona com o histórico das demandas de direitos civis de um grupo que, como a própria narrativa mostra, era tratado como cidadãos de segunda classe. A biografia social desta canção, para remeter ao conceito de Mendivíl (2013) a conecta a esse momento político do passado e conecta a história de Daniel a um contexto histórico e cultural mais amplo de opressões sistemáticas à população LGBTQIAP+ e como esse grupo precisou se organizar e lutar para ter seus direitos reconhecidos. O uso de *Turn! Turn! Turn!* na cena final do episódio parece pensado para comunicar esse passado de luta e como ele pode ter dado resultados no presente e transformado as coisas para esse grupo. Assim, a canção opera, como dizem autores como Fraile (2014) e Kassabian (2001), para ativar tempos e espaços fora da diegese, abrindo a cena a outras dimensões e interpretações.

## Considerações Finais

A análise do episódio *A Time to Hate*, da série *Arquivo Morto*, permitiu refletir sobre as formas pelas quais narrativas audiovisuais mobilizam a música popular pré-existente como vetor privilegiado de significação. A canção *Turn! Turn! Turn!*, acionada na sequência final do episódio, opera como dispositivo de ativação de camadas históricas, políticas e emocionais que extrapolam a diegese, estabelecendo vínculos intertextuais com a memória social de lutas por direitos civis e com a dimensão afetiva da recepção. Nesse processo, a música não apenas intensifica o *pathos* da cena, mas também atua como mecanismo de reordenação simbólica do tempo, conferindo à resolução do crime um sentido de redenção ética e de reparação histórica.

Ao mesmo tempo, a narrativa sustenta um esforço claro de reconstrução positiva da imagem das forças policiais, alinhando-se ao que autores como Baron (2023) denominam *copaganda*. A polícia da Filadélfia é retratada como ética, eficiente e capaz de corrigir os erros do passado, mesmo quando esses erros implicaram omissão cúmplice diante de crimes motivados por homofobia. A justiça, ainda que tardia,



aparece como redentora, reabilitando a própria instituição policial e reposicionando-a como agente legítimo da ordem e do cuidado. Esse gesto, ao mesmo tempo simbólico e ideológico, revela como os *procedurals* contemporâneos continuam a operar como veículos de afirmação institucional, ainda que travestidos de crítica ou de revisão histórica.

A discussão sobre a biografia social das canções, proposta por Mendívil (2013), foi fundamental para compreender como *Turn! Turn! Turn!* carrega consigo marcas de temporalidades distintas, funcionando como elo entre a experiência individual da personagem e a memória coletiva de uma época. Ao articular os sentidos da música à lógica dramática do episódio, evidencia-se o potencial das trilhas pré-existentes para instaurar zonas de afetação complexas, nas quais convivem nostalgia, reparação simbólica e sedimentação ideológica.

Dessa forma, *Arquivo Morto* exemplifica com clareza como a música popular, longe de ser mero fundo emocional, constitui um componente central na construção narrativa e política das imagens televisivas. Sua escuta mobiliza saberes, memórias e afetos, reconfigurando a forma como os espectadores são convocados a interpretar o passado, a justiça e a própria ideia de mudança social. Ao fim e ao cabo, não se trata apenas de resolver um crime, mas de oferecer, por meio da música e da ficção, um discurso de consolo e de reconciliação, cujos efeitos, contudo, permanecem inscritos no campo das representações.

## Notas

- [1] [...] múltiples significados extradiegéticos vinculados a contextos históricos concretos.
- [2] [...] affiliating identifications.
- [3] [...] assimilating identifications.
- [4] [...] foregrounds and is structured around ‘a dominant Western symbol of social control: the policeman.

Artigo submetido em 21/08/2025 e aceito em 30/11/2025.

## Referências

5 to 9. In: **House, M.D.** Temporada 6. 1 vídeo, episódio 13. Criação: David Shore. Elenco: Hugh Laurie, Lisa Edelstein, Omar Epps [e outros]. EUA: Fox, 2004–2012. Série de televisão. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/70136117>. Acesso 23 dez. 2025.

**OS ANOS 60** (The '60s). Direção: Mark Piznarski. EUA: NBC, 1999. Minissérie.

ASHBY, A. **Popular music and the New Auteur**: visionary filmmakers after MTV. London: Oxford University Press, 2013.

**BABY Blue**, intérprete: Badfinger; compositor: Pete Ham. *In: Straight Up*. Badfinger. Londres: Apple Records, 1971. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://link.dev/3Aa7f>. Acesso em: 23 dez. 2025.

**BACURAU**. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. Filme (131 min.). Disponível em: <https://link.dev/phWeL>. Acesso em: 22 dez. 2025

BARON, Peter S. When fighting with “Monsters”: reimagining American Society’s response to crime. *In: The JHU Macksey Journal*: Volume 4, Article 2. Johns Hopkins University, 2023

**BREAKING Bad**. Criação: Vince Gilligan. Elenco: Bryan Cranston, Aaron Paul, Anna Gunn [e outros]. EUA: AMC, 2008–2013. Série de televisão. Disponível em: <https://1inq.com/Yozzh>. Acesso em: 22 dez. 2025

THE BYRDS. *Imdb*. [S. l.], c1990–2025. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/name/nm0126089>. Acesso em: 22 dez. 2025.

THE BYRDS – Turn! Turn! Turn! (To Everything There Is A Season) (Audio). Publicado pelo canal: THEBYRDSVEVO. 1 vídeo (3 min. 49s). [S. l.], 20 dez. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xVOJla2vYx8>. Acesso em: 15 nov. 2025.

**CALIFORNICATION**. Criação: Tom Kapinos. Elenco: David Duchovny, Natascha McElhone [e outros]. EUA: Showtime, 2007–2014. Série de televisão.

**CHICAGO P.D.** Criação: Michael Brandt, Derek Haas, Dick Wolf. Elenco: Jason Beghe, Patrick John Flueger, Marina Squerciati [e outros]. EUA: NBC, 2014–. Série de televisão (13 temporadas, 264 episódios). Disponível em: <https://slink.com/Ln3YV>. Acesso em: 23 dez. 2025.

**CUCURRUCUCU Paloma**, intérprete: Gaby Moreno; compositor: Tomás Méndez. *In: Postales*. Gaby Moreno. Cidade da Guatemala: Metamorfosis, 2012. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3ZYWP5b9SG4gwFhdVGBU7P>. Acesso em: 23 dez. 2025.

CAWELTI, J. G. Canonization, modern literature and detective story. *In: DELAMETER, J. H.; PRIGOZY, R. (Org.). Theory and practice of classic detective fiction*. New York: Greenwood Press, 1997, p. 5–16.

**DON'T Stop Believin'**, intérprete: Journey; compositores: Jonathan Cain, Steve Perry, Neal Schon. *In: Escape*. Journey. Nova Iorque: Columbia Records, 1981. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4bHsxqR3GMrXTxEPLuK5ue>. Acesso em: 23 dez. 2025

**DRAGNET**. Criação: Jack Webb. Elenco: Jack Webb, Hal Gibney, Ben Alexander [e outros]. EUA: NBC, 1951-1959. Série de televisão (8 temporadas, 276 episódios).

DWYER, A. It's not like we're going to jump them: how transgressing heteronormativity shapes police interactions with LGBT young people. **Youth Justice**, vol. 11, n. 3, Queensland University of Technology, 2011, p. 203-220.

**E A Festa Acabou** (More American Graffiti). Direção: Bill Norton. EUA: Universal, 1979. Filme (110 min).

**FORREST GUMP**. Direção: Robert Zemeckis. EUA: Paramount Pictures, 1994. Filme (142 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/60000724>. Acesso em: 22 dez. 2025

FRAILE, T. Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español. **Quaderns**, 9, 2014, p. 107-114.

GOD Bless America. *In: Orange Is the New Black*. Temporada 11. 1 vídeo, episódio 11. Criação: Jenji Kohan. Elenco: Taylor Schilling, Uzo Aduba, Laura Prepon [e outros]. EUA: Netflix, 2013-2019. Série de televisão. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/70242311>. Acesso em 22 dez. 2025

**HEAVEN Is a Place on Earth**, intérprete: Belinda Carlisle; compositores: Rick Nowels; Ellen Shipley. *In: Heaven on Earth*. Belinda Carlisle. Los Angeles: MCA Records, 1987. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/58mFu30IpBaoHLNeJIxsw3>. Acesso em: 22 dez. 2025.

**HOMER**. Direção: John Trent. EUA: 1970. Filme (91 min). HUBBERT, J. The compilation soundtrack, from the 60's to the present. *In: NEUMEYER, D. The Oxford handbook of film music studies*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 291-318.

JAMES, P. D. **Segredos do romance policial**: histórias das histórias de detetive. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

KASSABIAN, A. **Hearing Film**: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. Nova Iorque e Londres: Routledge. 2001.

KEPPLER, N. Turn! Turn! Turn! — The Byrds' 1965 hit used lyrics that dated back more than 2,000 years. **Financial Times**. [S. l.], 2018. Disponível em: <https://ig.ft.com/life-of-a-song/turn-turn-turn.html> Acesso em: 22 dez. 2025.

**KIDA**, intérprete: Radiohead; compositores: Yorke, Greenwood, O'Brien, Selway, Colin Greenwood. *In: Kid A*. Radiohead. Oxford: Parlophone, 2000. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6GjwEZcfenmOf6l18N7T7>. Acesso em 22 dez. 2025.

**LAW & Order**. Criação: Dick Wolf. Elenco: Jerry Orbach, Jesse L. Martin, Dennis Farina [e outros]. EUA: NBC, 1990-. Série de televisão (25 temporadas, 576 episódios).

**LIVING on a Thin Line**, intérprete e compositor: Ray Davies. *In: Word of Mouth*. The Kinks. Londres: Arista Records, 1984. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6Z9HVIvwKMEB1UoECSySdv>. Acesso em: 22 dez. 2025.

LUFT, E. V. D. **Die at the right time!**: a subjective cultural History of the American sixties. San Francisco: Backbeat Books, 2009.

**LONG, Long Time**. Intérprete e compositora: Linda Ronstadt. *In: Silk Purse*. Linda Ronstadt. Los Angeles: Capitol Records, 1970. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1khA4hwhZD4HMecyE1e9U1>. Acesso em 22 dez. 2025

MENDÍVIL, J. "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". **El oído Pensante**, v. 1, n. 2, 2013, p. 23-49.

MENDÍVIL, J. Posfácio. La vida de las canciones. *In: GILBERT, A; MARTÍN, L. Las mil y una vidas de las canciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019, p. 238-41.

MESSENT, P. **The crime fiction handbook**. New Jersey: Wiley, 2013.

MITTEL, J. **Genre and television**: from cop shows to cartoons in American culture. New York: Routledge, 2004.

**THE MOVEMENT and the Madman**. *In: American Experience*. EUA: PBS, 2023. Temporada 35 1 vídeo, episódio 4. Disponível em: <https://www.pbs.org/video/the-movement-and-the-madman-qppgsr/>. Acesso em: 22 dez. 2025.

**MR. & MRS. Loving**. Direção: Richard Friedenberg. EUA: CBS, 1996. Telefilme (105 min.).

**NÃO IDENTIFICADO**, intérprete: Gal Costa; compositor: Caetano Veloso. *In: Gal Costa*. Gal Costa. Rio de Janeiro: Philips, 1969. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1eqUenDSQsy87cpoogbKvi>. Acesso em: 22 dez. 2025

**NOVA Iorque Contra o Crime** (NYPD Blue). Criação: Steven Bochco, David Milch. Elenco: Jimmy Smits, Dennis Franz, Gordon Clapp [e outros]. EUA: ABC, 1993–2005. Série de televisão (12 temporadas, 261 episódios).

ORTEGA, M. L. Los paisajes afectivos de la canción en el cine español del siglo XXI. *In*: PIEDRAS, P.; DUFAYS, S., **Conozco la canción**: melodias populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa. Buenos Aires: Libreria, 2018, p. 65–88.

PIEDRAS, P.; DUFAYS, S. **Conozco la Canción**: Melodias Populares en los Cines Posclásicos de América Latina y Europa. Buenos Aires: Libreria, 2018.

POWRIE, P.; STILWELL, R. **Changing tunes**: the use of pre-existing music in film. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006.

ROCKET Man, intérprete: Elton John; compositores: Elton John; Bernie Taupin. *In*: **Honky Château**. Elton John. Londres: DJM Records, 1972. 1 LP, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3gdewACMIVMEWVbyb8O9sY>. Acesso em 23 dez. 2025

**RFK**. Direção: Robert Dornhelm. EUA: HBO, 2002. Telefilme (94 min).

**ROBIN Williams: entre na minha mente** (Robin Williams: Come Inside My Mind). Direção: Marina Zenovich. EUA: HBO, 2018. Documentário (117 min). Disponível em: <https://linq.com/mGXts>. Acesso em: 22 dez. 2025

SAN Junipero. *In*: **Black Mirror**. Temporada 3. 1 vídeo, episódio 4. Criação: Charlie Brooker. Reino Unido: Channel 4 / Netflix, 2011–2019. Série de televisão. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/70264888>. Acesso em: 22 dez. 2025.

SCAGGS, J. **Crime fiction**. New York: Routledge, 2005.

A TIME to Hate. *In*: COLD Case. Temporada 1. Criação: Meredith Stiehm. Elenco: Kathryn Morris, John Finn, Danny Pino [e outros]. EUA: Warner Bros, 2003–2010. 1 vídeo, episódio 7 (45 min.). Prime vídeo. Disponível em: <https://slink.com/w5GMD>. Acesso em: 22 dez. 2025.

**SHINE On**, intérprete: Eric Bibb; compositor: Eric Bibb. *In*: **Spirit & the Blues**. Eric Bibb. Londres: Opus 3 Records, 2017. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6gorwnzUjmYdyN1z6tvi52>. Acesso em 23 dez. 2025

**THE Sopranos** (Família Soprano). Criação: David Chase. Elenco: James Gandolfini, Lorraine Bracco, Edie Falco [e outros]. EUA: HBO, 1999–2007. Série de televisão. Disponível em: <https://slink.com/q39Vv>. Acesso em: 22 dez. 2025



**STRANGER Things.** Criação: Matt Duffer; Ross Duffer. Elenco: Winona Ryder, David Harbour, Millie Bobby Brown [e outros]. EUA: Netflix, 2016–. Série de televisão. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80057281>. Acesso em: 22 dez. 2025

**TERRA de Sonhos** (In America). Direção: Jim Sheridan. Irlanda/ UA: 20th Century Fox, 2002. Filme (105 min).

**THRU and Thru**, intérprete: The Rolling Stones; compositores: Mick Jagger; Keith Richards. *In: Voodoo Lounge*. The Rolling Stones. Londres: Virgin Records, 1994. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://acesse.one/2bvk7>. Acesso em: 22 dez. 2025.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOP TV Shows Set in Philadelphia. **CBS News**, 10 out. 2010. Disponível em: <https://www.cbsnews.com/philadelphia/news/best-tv-shows-set-in-philadelphia>. Acesso em: 22 dez. 2025.

**OS ÚLTIMOS Dias do Paraíso** (There Goes My Baby). Direção: Floyd Mutrux. EUA: Warner Bros., 1994. Filme (99 mins).

**THE VIETNAM War**. Direção: Ken Burns; Lynn Novick. EUA: PBS, 2017. Série documental.

**WHEN It's Cold I'd Like to Die**, intérprete e compositor: Moby. *In: Everything Is Wrong*. Moby. Nova Iorque: Mute Records, 1995. 1 CD, faixa. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6sOx5jDVKkQCQp3NfCTd52>. Acesso em 23 dez. 2025

**THE WONDER Years** (Anos Incríveis). Criação: Neal Marlens; Carol Black. Elenco: Fred Savage, Dan Lauria, Alley Mills [e outros]. EUA: ABC, 1988–1993. Série de televisão.