

Recepção crítica e audiência em *Som & fúria*:
questões sobre teatro, streaming e televisão

Critical reception and audience in Sound & Fury:
questions about theater, streaming and television

*Marcelo de Lima*¹, *Luiz Antonio Mousinho*²

1 Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e jornalista na Empresa Paraibana de Comunicação – EPC. E-mail: marcelo_lf02@hotmail.com

2 Professor Titular do Departamento de Comunicação e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. É autor, entre outros, de *A carne herdada: narrativa e vozes sociais em Clarice Lispector* (2023). E-mail: e-mail.luizantoniomousinho@gmail.com

Resumo

Som & fúria é uma minissérie brasileira produzida pela O2 Filmes, com coprodução do Núcleo Guel Arraes da Rede Globo de Televisão. Exibida entre 7 e 24 de julho de 2009, a minissérie foi adaptada por Fernando Meirelles, a partir da série canadense *Slings and arrows*, e só recentemente chegou às plataformas digitais, via Globoplay. O objetivo principal do presente artigo é compreender a discrepância entre a recepção crítica favorável da obra e a baixa receptividade do público durante sua veiculação na TV aberta, considerando o contexto de exibição da minissérie, enquanto procura atualizar alguns pontos do fenômeno para o estágio atual do consumo televisivo – sobretudo com o espraiamento do *streaming/on demand* e respectiva segmentação da audiência.

Palavras-chave *Som & fúria*, recepção crítica, audiência, streaming

Abstract

Som & fúria is a Brazilian TV miniseries produced by O2 Filmes and co-produced by Rede Globo's Núcleo Guel Arraes. Aired between July 7 and July 24, 2009, the miniseries was adapted by Fernando Meirelles from the Canadian original *Slings and Arrows*, and only recently arrived on the streaming platform Globoplay. The main objective of this article is to understand the discrepancy between *Som & fúria*'s favorable critical reception and the low public receptivity during its broadcast on television in the context of the miniseries' exhibition, while updating some particular points on the current stage of TV consumption - especially the popularization of streaming/on demand services and ongoing audience segmentation.

Keywords *Som & fúria*, critical reception, audience, streaming

Introdução

Som & fúria é uma minissérie brasileira produzida pela O2 Filmes, com coprodução do Núcleo Guel Arraes da Rede Globo de Televisão. Exibida entre 7 e 24 de julho de 2009, a minissérie (lançada mais recentemente em streaming) foi adaptada por Fernando Meirelles do programa original canadense *Slings and arrows* e se propõe a contar a história de um grupo teatral do Theatro Municipal de São Paulo, que deve adaptar obras de William Shakespeare para a Temporada de Clássicos da casa.

As obras do autor inglês, mais do que meros dados referenciais da diegese, servem como pano de fundo e fonte de elementos narrativos e estilísticos para os dramas vividos pelos personagens Dante Viana (Felipe Camargo), Elen Vanlau (Andréa Beltrão) e Lourenço Oliveira (Pedro Paulo Rangel). Aclamada pela crítica como uma das melhores produções exibidas pela Rede Globo à época, *Som & fúria* sofreu, apesar disso, com baixos índices de audiência e não foi renovada pela emissora para uma (até então planejada) segunda temporada. A audiência obtida por *Som & fúria* ficou aquém da média dos 15 pontos, muito abaixo do esperado pela produção.

O objetivo principal do presente artigo é, diante disso, compreender a discrepância entre a recepção crítica da obra e a (relativamente) baixa receptividade do público durante sua exibição, considerando o contexto de exibição da minissérie (em TV aberta) e procurando ao mesmo tempo atualizar alguns pontos do fenômeno para o estágio atual do consumo televisivo, sobretudo com o espraiamento do streaming/*on demand* e a respectiva segmentação da audiência.

Em entrevista a Márcia Abos, do jornal *O Globo*, publicada no dia 24 de junho de 2009 – cerca de 15 dias antes da minissérie começar a ser veiculada – o diretor Fernando Meirelles externou suas expectativas de que, com a exibição da série para um grande público, as obras de Shakespeare voltassem a ter o caráter popular que lhes foi atribuído em outros tempos. Para o diretor paulista, a “ideia era ser acessível. Shakespeare era popular em seu tempo e ficou elitizado porque a linguagem mudou. Ele escrevia do jeito que era coloquial na época, mas a linguagem mudou e ninguém ousa mexer nos textos”. Na entrevista, Meirelles destacou ainda que “há uma vantagem em fazer Shakespeare em português e não em inglês, pois como temos que traduzir, na tradução dá pra roubar no jogo” (Abos, 2009).

Marcel Vieira Silva (2012, p. 68) aprofunda essa questão ao afirmar que “o movimento de popularização de Shakespeare, que está dentro da diegese da série, torna-se um sintomático leitmotiv daqueles que buscam realizar uma televisão de qualidade, buscando atrair o público sem abdicar de suas pretensões estéticas”. Para o autor, *Som & fúria* “parece, portanto, uma grande metáfora da atuação desses realizadores na televisão brasileira”.

É necessário considerar que a produção e a exibição de *Som & fúria* ocorreram em momento anterior à chegada e disseminação, no Brasil, de um meio que alterou

profundamente a maneira como o público consome, e reage a, as produções televisivas: as plataformas de streaming de produtos audiovisuais.

De acordo com Da Nova Filho *et al* (2023), o fenômeno de popularização desses serviços no país começou a ser verificado de maneira mais intensa por volta de 2010 e foi ganhando força ao longo da década até o momento atual. Apesar de ser possível o exercício de reflexão sobre uma recepção mais positiva à minissérie no contexto de uma plataforma como a Globoplay, veremos que questões análogas enfrentadas por *Som & fúria* em 2009 na TV aberta também estão presentes no contexto de produção e consumo de produtos audiovisuais em plataformas de streaming online na terceira década do século XXI.

Considerando o contexto de produção e recepção de *Som & fúria*, um dos fatores que pode ajudar a elucidar nosso questionamento se refere ao status conferido às obras de William Shakespeare no Brasil. Os trabalhos do autor são vistos – ao menos em nosso país – como exemplares máximos de uma literatura erudita, complexa, difícil e rebuscada, adequada apenas às classes com maior instrução e amplo conhecimento em literatura e teatro. Como afirma Neuza Lopes Vollet,

dado o elitismo que cerca a imagem predominante de Shakespeare no Brasil, é oportuno salientar que, num contexto de oposição entre literatura de elite e literatura popular, é visível a regulação de um determinado padrão de gosto que contrasta valores como refinamento e vulgaridade. A uma perspectiva elitista adequam-se, em sua maioria, as traduções brasileiras, que são eruditas e complexas, difíceis de serem lidas, acabando por excluir uma determinada parcela do público leitor. (Vollet, 1998, p. 77)

Construiu-se, assim, uma mitologia cultural em torno de Shakespeare, uma barreira que deveria ser transposta apenas por aqueles com conhecimentos suficientes para galgá-la.

De modo a compreender o paradoxo existente entre a recepção crítica especializada e a recepção do público à minissérie, analisamos a recepção publicada em veículos como *Folha de São Paulo*, *Veja*, agências Estado e TV Press e em blogs especializados. Para colher a impressão do público em geral, recorreremos ao portal de filmes e séries Filmow, privilegiando comentários realizados à época da exibição de *Som & fúria*.

A recepção e o modelo de exibição de *Som & fúria*: contrastes com a era do streaming

Rosana Lima Soares e Márcio Serelle (2013, p. 174) assinalam que a “crítica, como gênero, é de tradição moderna e, ainda que seja constantemente reinventada, remete a, pelo menos, dois movimentos: o de julgamento e o de interpretação de obras”. Conforme os autores, o julgamento “atua como farol para os próprios criadores e para os leitores, indicando aos primeiros, tendências, e aos outros, nortes para formação de gostos e opiniões”. A segunda acepção, de interpretação das obras, caberia na concepção de Walter Benjamin de percepção da crítica “como forma de penetração na obra” firmando uma “noção de que criticar não é julgar, mas compreender e esclarecer” (Soares; Serelle, 2013, p. 174).

A matéria “*Som & fúria* é sucesso de crítica, mas fracasso em matemática”, de James Cimino, publicada na versão online da *Ilustrada da Folha de S.Paulo* em 24 de julho de 2009, destaca as características positivas do produto televisivo, apesar dos baixos números alcançados no Ibope:

Som & fúria não é apenas um programa bem-produzido, com atores bem dirigidos, ótima trilha sonora, roteiro bem amarrado, edição dinâmica, fotografia, figurinos e direção de arte impecáveis, personagens cativantes, elenco de primeira – seja do teatro, seja da TV. Sua importância está no fato de discutir, na própria TV, de forma bem-humorada, inteligente e, mais importante, não hermética, o papel do teatro no atual panorama das artes cênicas brasileiras. (Cimino, 2009)

Em sua crítica, o autor argumenta que a baixa audiência do programa se deve, em grande parte, à voracidade consumista que prevalece sobre nossas decisões hoje em dia; grande parte do público, defende o crítico, abandonou a minissérie antes do final do primeiro episódio, sem ter tempo de elaborar uma opinião verdadeiramente válida sobre o conjunto da obra. Cimino critica, assim, o fato de que “não damos mais oportunidade para que as coisas se expressem em sua verdadeira forma e em seu verdadeiro tempo”:

Som & fúria pode não ser a TV da maioria, mas certamente é a TV que alguém espera ver, a minha, por exemplo, e de mais uns poucos que somam esses quase dez pontos no Ibope. Um meio que é capaz de produzir elementos de valor artístico sem necessariamente terem de ser comerciais. [...] Em uma sociedade em que as pessoas acham que o ápice da comunicação humana são caracteres (o paradigma do Twitter), uma série sobre Shakespeare era demais mesmo. (Cimino, 2009)

Geraldo Bessa (2019), da agência *TV Press*, em matéria publicada no *Correio do Estado*, de Mato Grosso do Sul, em julho de 2019, descreve enredo, personagens e dados de produção da série, destaca a reaparição do ator Felipe Camargo e indica o prestígio de Meirelles como fator para a realização da produção. Marcelo Silva (2009), do site *Comentando séries*, por sua vez, ressalta a inserção crescente de Shakespeare no avançar dos capítulos, o romance entre dois atores representados por Maria Flor e Daniel de Oliveira – cujo enfoque troca o sexo por diálogos entre o casal – e o “humor cada vez mais inteligente e afiado” (Silva, 2009) da série, além de ressaltar a boa caracterização do personagem-defunto Lourenço, evitando o caricato em obras do tipo. O tom é rasgadamente elogioso. Thiago Leal, do site *Série maníacos*, segue no mesmo tom e destaca o humor da obra, apostando em sua possibilidade de “atingir a massa” (Silva, 2009).

A *Gazeta do Povo* (2009), do Paraná, por sua vez, publicou texto da *Agência Estado* em 26 de novembro. A matéria (Filme, 2009) divulga o telefilme extraído a partir da série, com a filmagem de cena extra, e debate a série, trazendo também dados de produção, destacando no nível do enredo o embaralhamento entre a vida e a arte e revelando o anúncio da Globo de uma segunda temporada, apesar da audiência aquém da média, por interesses na esfera do prestígio para a emissora. O blog *Revista TV séries* (2009) menciona a matéria da *Agência Estado* sobre o anúncio da segunda temporada e afirma que a emissora, em resposta ao blog, confirmara a intenção de continuar a série. A publicação, sem assinatura, traz uma extensa matéria comentando *Slings and arrows* e sua adaptação brasileira, fazendo uma leitura comparada entre as duas, classificando a série canadense como dramédia e a brasileira como comédia (De Slings, 2009).

Ao longo do texto, a crítica demonstra apreensão ao saber da adaptação para o Brasil, assinalando que, apesar de telenovelas brasileiras trazerem Shakespeare com frequência, o telespectador “não costuma aceitar com facilidade a montagem de suas peças como foram concebidas. Não dominando a concepção de suas tramas ou personagens, dificilmente o grande público identificaria as relações entre personagens e a obra do autor” (De Slings, 2009). Noutro momento do texto, afirma que, apesar da “fama do respeito conquistado por Shakespeare no Brasil, ele não faz parte da cultura teatral ou mesmo social” (De Slings, 2009).

Centrada na observação das personagens e do enredo, o artigo da *Revista TV Séries* informa ainda sobre cortes que teriam sido feitos na série, com episódios de 25 minutos, enquanto a versão canadense teria 45 minutos por episódio (isso para além da fusão de temporadas). Segundo a autora (do artigo não assinado), “com os cortes promovidos pela Globo, não se sabe o que de fato foi filmado por Meirelles”. Do resultado que foi ao ar, supõe que o produto televisivo priorizou as cenas cômicas, “eliminando a maioria das cenas que valorizavam a construção e o entendimento de personagem e suas emoções” (De Slings, 2009).

Rafael Maia (2009), no blog *Tele séries*, em texto intitulado “Loucura, luxúria, tudo isso tinha no *Som & fúria*”, trata de enredo e caracterização de personagens e traz também o dado da audiência abaixo da TV Record. Elogia a criatividade da série e anuncia a segunda temporada. Mais recentemente, Walter Felix (2023), da página *Da telinha*, do UOL, de 10 de janeiro de 2023, celebra o lançamento no Globoplay de *Som & fúria*, dentro do *Projeto resgate* da plataforma, que traz a minissérie prestando homenagem a Pedro Paulo Rangel, falecido no ano anterior. O texto, basicamente de caráter informativo, destaca o recebimento do prêmio de melhor minissérie de TV, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), bem como o prêmio de melhor ator de TV do ano para Felipe Camargo, que interpreta na série o personagem Dante. Em todos esses textos, o caráter informativo e também judicativo predomina.

Um elemento constante nas críticas acima citadas refere-se à audiência abaixo do esperado. No contexto atual de produção e consumo de séries e filmes nas plataformas de streaming, considerando a necessidade – principalmente de mercado, deve-se ressaltar – de capturar continuamente a atenção do espectador (disputada ferrenhamente com outros dispositivos, produtos e serviços digitais, como smartphones, serviços de música e outras plataformas audiovisuais), o assistir séries “em maratona” tornou-se um fenômeno universal, pois “a vontade de maratona uma série começou a florescer na medida em que uma temporada era vista como uma história a ser contada continuamente, sem pausas, da mesma forma em que o público faria no cinema” (Bouso, 2021, p. 100).

A prática do *binge watching*, ou o hábito de “maratonar” episódios, foi popularizada por serviços de streaming como a Netflix, que costumam liberar todos os episódios de uma temporada de suas produções seriadas de uma única vez – ao contrário do que ocorre na

TV aberta, em que os episódios são exibidos a intervalos regulares, normalmente, uma vez por semana.

De acordo com Jolanta A. Starosta e Bernadetta Izydorczyk em “Understanding the phenomenon of binge-watching - a systematic review”, o *binge watching* transformou-se no principal meio de consumo de produtos audiovisuais para audiências contemporâneas e alterou a forma como essas produções são consumidas: o hábito de maratona “poderia ser similar a certos comportamentos viciantes, como o vício em videogames e na internet ou o uso problemático de redes sociais. Esse comportamento altamente imersivo oferece gratificação imediata”³ (Izydorczyk; Starosta, 2020, p. 2).

Naturalmente, esse novo modelo de consumo de produções audiovisuais mudou também a maneira como essas obras são produzidas, alterando mesmo a estrutura narrativa das séries, que precisam manter a atenção e o interesse do espectador ao longo de toda a temporada: se antes o primeiro episódio era denominado piloto, pois “servia como referência para os criadores medirem a possível audiência e determinar se a série deve sofrer alterações no roteiro, agora, em plataformas de *streaming*, devemos olhar para a primeira temporada inteira como um ‘piloto’ ” (Bouso; Salles, 2020, p. 92).

Dessa maneira, a adoção de um modelo de *binge watching* – impossível na televisão aberta em que *Som & fúria* foi exibido – parece ser uma resposta à teoria que Cimino (2009) levantou, há 15 anos atrás, sobre a necessidade crescente do público de imediatismo e agilidade no consumo de produtos audiovisuais e, ao menos em tese, poderia auxiliar *Som & fúria* na construção e manutenção do interesse do espectador ao longo dos episódios.

Isso, porque *Som & fúria* trata de aspectos que podem, ao menos em uma primeira exibição, parecer estranhos ao público. Ao abordar temas como a produção de peças teatrais, Shakespeare e a batalha entre o artístico e o popular, a minissérie se distancia dos assuntos cotidianos do espectador, pois “se o telespectador não consegue reconhecer o que está sendo dito e mostrado, se a narrativa é complexa e apresenta uma nova linguagem,

3 No original: “[...] excessive forms of binge-watching could be similar to such behavioural addictions as video games/internet addiction or problematic social media use. This highly immersive behaviour provides immediate gratification”.

provavelmente a audiência não irá acompanhar o processo de decodificação” (Ferreira; Santos, 2009, p. 110).

Vale assinalar que a complexidade narrativa em séries televisivas tem sido perceptível e estudada por vários autores (Bordwell, 2002; Mittel, 2012; Capanema, 2016). Complexidade esta relativa tanto às questões temáticas quanto ao constructo narrativo, discursivo, trazendo um tensionamento estético médio maior e uma possibilidade de amplificação das possibilidades em relação à TV em grade. Tal alargamento, além de carregar perspectivas de investimento estético, se traduz mesmo com um valor de mercado num ambiente altamente segmentado e em formas de consumo via streaming e outras que não só permitem, mas também sugerem, tais lances de maior diversidade da programação.

Apesar do aparente repúdio da maior parte do público, *Som & fúria* encontrou em um nicho específico de espectadores a atenção que lhe foi negada na televisão. Como as próprias críticas sugerem, a minissérie parece ter despertado o interesse de um segmento que conseguiu ultrapassar as barreiras impostas pelas escolhas narrativas e estilísticas da obra.

Uma segmentação do público: o Filmow

O Filmow é uma rede social voltada para pessoas que se interessam por filmes, séries e documentários. Cada membro tem uma página social, a partir da qual pode avaliar as obras em uma escala que vai de 0 a 5 estrelas e postar comentários e críticas sobre os filmes aos quais assistiu.

Som & fúria apresenta uma nota média de 4,4 de um máximo de 5 no portal. A maior parte das críticas deixadas pelos usuários enaltecem os aspectos técnico-estilísticos da série e a forma como ela tratou temas como teatro e arte. Isso demonstra a segmentação do público que utiliza o portal da audiência em geral, o que não é uma surpresa. Como afirma Mahomed Bamba (2013, p. 34), “os modos de leitura e as interpretações fílmicas podem diferir ou convergir no trânsito do filme de um espaço de recepção a outro, de uma comunidade de espectadores a outra”.

Um dos usuários do Filmow, que se identifica como Jivago Araújo, escreveu:

MARAVILHOSA!! Mal dá pra acreditar que tem o dedo da Globo nessa série. Os atores mostrando a que vieram, provando que são bons tendo que encarar a mescla da televisão

e do teatro, fusão que deu certo demais, o elenco não poderia ser melhor escolhido. O encaixe das personagens da série com características das personagens famosas de Shakespeare dão o tom. O toque do drama, da comédia e da tragédia atribuídos à vida cotidiana e a do palco, dos artistas e ao funcionamento do teatro é maravilhoso e funciona perfeitamente. (Araújo, 2012)

O usuário se mostra espantado pela série ser coproduzida e estar na grade da Globo, certamente enfasiado da média da ficção televisiva veiculada pela emissora. No entanto, justiça seja feita, historicamente a Globo esteve relacionada com a renovação da linguagem da teledramaturgia no Brasil, envolvendo nomes como os dos dramaturgos Dias Gomes e Oduvaldo Viana Filho, só para citar dois deles, apostando nas telenovelas e também, pelo menos desde os anos 70, em séries (*O bem amado*, *Malu Mulher*, *Central de polícia*, *Carga pesada*) e em unitários (Pallotini, 2012) – os chamados “especiais” (hoje telefilmes) – que trazem experiências com tensão poética e política, como *Morte e vida severina*, dirigido por Walter Avancini (1981) e *Uma mulher vestida de sol* (1994), de Luiz Fernando Carvalho; além das sitcoms *A grande família* e *Os normais*, com situações dramáticas e diálogos construídos com apuro narrativo. Os programas de Guel Arraes e suas parcerias com Jorge Furtado são outro exemplo de tal renovação. Podemos citar, ainda, a apresentação, durante uma telenovela de Janete Clair, *Sétimo sentido* (1982), da encenação teatral na íntegra da peça *O santo inquérito*, de Dias Gomes, e o marketing da emissora em torno de vários desses produtos, em sua maioria sucessos de crítica e com premiações internacionais – alguns relativamente mais recentes e com boa audiência, como *Cidade dos homens* (2002), *Cena aberta* (2003) e *Doce de mãe* (2012). Trata-se de obras audiovisuais historicamente postas “para fora da massa amorfa da trivialidade” para evocar Arlindo Machado (2005, p. 19) e que trazem para a televisão uma “diferença iluminadora, aquela que faz expandir as possibilidades expressivas desse meio” (Machado, 2005, p. 10).

Ou seja, dialogando com Braga (2006, p. 60), mesmo em meio aos interesses comerciais mais imediatos, “é possível imaginar desenvolvimentos qualitativos de produtos”. *Som & fúria* integra, assim, esse conjunto à parte de experimentação audiovisual na grade da emissora, no qual se incluem ainda microsséries como *Capitu*, *A pedra do reino* e *Hoje é dia de Maria*, entre vários outros. Por “experimentação”, caminhamos ao encontro de

Cecília Almeida Salles ao tratar do processo criativo e das decisões que podem, ou não, esgarçar os limites impostos por fatores como espaço, financiamento e meio:

no momento da construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. As testagens que geram novas formas são responsáveis pelo movimento criador. (Salles, 2006, p. 144)

Recentemente, a Globoplay, plataforma de streaming da emissora, tem se tornado o espaço inicial de divulgação de muitos produtos cujo conteúdo formal ou narrativo possam apresentar obstáculos à apreciação imediata do público da TV aberta. Em “Um estudo do catálogo das séries originais Globoplay no período de 2018 a 2022”, as pesquisadoras Maria Cristina Mungoli e Flavia Suzue de Mesquita Ikeda consideram que a produção seriada original da plataforma apresenta

o tratamento temático de séries policiais que as aproxima de formas narrativas e discursivas empregadas em séries policiais estadunidenses, bem como a produção de histórias de apelo internacional com temáticas como a questão ambiental e narrativas com elementos do universo fantástico. (Mungoli; Ikeda, 2022, p. 121)

Algumas dessas obras, como é o caso da série *Os outros*, são inicialmente disponibilizadas na Globoplay por um determinado período e somente após esse intervalo ganham espaço na Rede Globo. *Os outros* estreou na plataforma de streaming no dia 31 de maio de 2023, mas chegou à TV aberta quase um ano depois, em 18 de abril de 2024.

É bastante razoável considerar que, caso fosse lançada em 2024, *Som & fúria* pudesse ser disponibilizada ao público da mesma maneira. As plataformas de streaming, entretanto, apesar de ajudarem a consolidar uma fatia de público mais ou menos nichado, não garantem uma boa repercussão de audiência na TV aberta. *Os outros* sofreu com um problema análogo a *Som & fúria*: apesar de ter liderado os índices de visualização da Globoplay por diversas semanas e ter recebido críticas positivas da imprensa especializada, a série fez os números de audiência da Rede Globo despencarem quando foi exibida pela primeira vez na TV aberta (Nunes, 2024).

A opinião de que a Rede Globo encontra nas minisséries (formato que, vale ressaltar, atualmente é reservado para exibição na Globoplay) um campo de experimentação que

pode parecer estranho ao grande público é compartilhada pela usuária Talassa (2011): “as minisséries da Globo são infinitamente superiores àquilo que a emissora passa diariamente. Nelas os autores e atores podem mostrar-se muito mais. *Som & fúria* é belíssima!”.

A usuária Mari V. Lazzari (2013) destaca relações entre arte e comércio, um tema presente durante toda a minissérie, embutidas no discurso do empresário durante o primeiro episódio: “Nunca vi discurso-farsa empresarial tão genial quanto o do pônei do primeiro episódio, que cita Mécbit (sic)”.

Nota-se, por meio das falas encontradas nas críticas do Filmow, que a maior parte dos usuários já possuía algum conhecimento ou interesse prévio por algum dos temas tratados em *Som & fúria*. Há que se considerar que o portal representa um público extremamente específico, o que explica a alta aceitação da minissérie entre seus membros.

Há, entretanto, que se recorrer sobre outras questões. Para entender a discrepância entre os elogios desprendidos pela crítica e a indiferença e desgosto do público refletido nos baixos índices de audiência, procuramos analisar as relações entre a produção cultural no teatro, na televisão e o diálogo instituído com as obras de Shakespeare – que não são apenas retratadas, mas também *vivenciadas* em *Som & fúria*.

O teatro, o teleteatro e o teatro televisivo: a voracidade de *Som & fúria*

O teleteatro surgiu no Brasil em meados da década de 1950 como resultado de uma efervescência cultural estimulada pela burguesia, que logo tomou conta de toda a sociedade. Como explica Clarice da Silva Costa (2011), o teleteatro foi consequência de uma revolução na produção teatral no Brasil, tomando como base as produções realizadas na Europa e nos Estados Unidos. De acordo com Costa,

com a introdução da televisão, o teatro renovado é absorvido por ela no formato dos teleteatros como um produto nobre, destacando-se na produção televisiva. O fenômeno é o mesmo que já havia ocorrido anteriormente no rádio e que a partir de 1930, também se utilizou de peças teatrais para elaborar os radioteatros que eram peças radiofônicas. (Costa, 2011, p. 39)

Conceituado como uma adaptação de peças teatrais para a tela, o teleteatro ou teatro filmado era, como explica Ismail Xavier (2008), gravado com uma única câmera,

sob um ponto de vista fixo, que exibia um plano geral de um ambiente semelhante ao que os espectadores presenciavam durante peças teatrais. O teleteatro foi minguando aos poucos por suas limitações financeiras e artísticas e por sua cada vez mais decadente receptividade junto ao público ante outros gêneros mais populares como a telenovela e foi adquirindo aspectos da linguagem cinematográfica.

No momento de seu surgimento e nos anos seguintes, com sua consolidação, entretanto, o teleteatro atingiu altos níveis de prestígio e sucesso ante a sociedade brasileira. De acordo com Ortiz, Borelli e Ramos (1991, p. 44), o teatro e o teleteatro “trazem junto às emissoras uma preocupação cultural e um prestígio que se fundamenta na consagração das obras clássicas, o que confere ao próprio meio televisivo uma aura artística que os programas humorísticos ou as novelas não possuíam”.

Na medida em que o teleteatro era uma linguagem relativamente nova no Brasil, o período de seu apogeu, entre as décadas de 1950 e 1960, é visto como um momento de experimentação da produção televisiva nacional.

Lentamente, entretanto, o teleteatro foi perdendo sua força. A popularização da televisão durante duas décadas exigia às emissoras uma grade de programação que agradasse às classes menos abastadas da sociedade. Aspectos da linguagem cinematográfica foram sendo incorporados às produções na medida em que a produção hollywoodiana “tornara-se o maior paradigma da cultura de massa, modelo a se imitar na ficção televisiva, fonte de um sistema de representação que começava a marcar o imaginário do século XX” (Faria, 2006, p. 7).

A produção do teatro filmado continuou, mas sofrendo mudanças e competindo com outros gêneros que começavam a sair das sombras e ganhar força: “a televisão prosseguia, sem maiores recursos técnicos, sua ousadia na exibição de obras importantes e complexas, mas inseridas em meio a programas populares como musicais, esportivos, jornalísticos e também novelas” (Faria, 2006, p. 13).

Dessa forma, os realizadores começaram a perceber a estrutura rígida do teatro filmado, e inovações como a possibilidade de movimentação das câmeras libertavam cada vez mais as peças das convenções teatrais. Além disso, há que se considerar os altos custos de produção das telepeças.

François Jost (2010, p. 31) lembra que “sob o âmbito da linguagem, cinema e televisão são mais que próximos, na medida que eles mobilizam os mesmos códigos semiológicos”. A minissérie *Som & Fúria*, naturalmente, foi produzida utilizando recursos da linguagem audiovisual – apesar de retratar o processo de montagem de diversas peças do autor inglês e, em alguns episódios, mostrar de fato a peça sendo encenada. Neste caso, “o teatro deixa de ser televisionado e passa a ser um produto televisivo. E por teatro televisivo podemos compreender aqueles signos que são criados pela televisão e que funcionam como um programa propriamente televisivo” (Costa, 2012, p. 80).

É necessário ter em conta, entretanto, o desinteresse do público em relação ao teatro. Esse fenômeno tem diversas explicações. Um dos mais apontados diz respeito às diferenças socioeconômicas existentes no Brasil e ao caráter eminentemente elitista que o teatro assumiu no país ao longo dos anos; como afirma Diógenes Maciel (2009, p. 334): “vivemos sob a hegemonia de uma noção elitista de arte, centrada não só nos paradigmas canônicos, mas, e principalmente, em um conjunto de meios de produção artística, das formas aos recursos de produção, recepção, difusão e consumo”. Em comparação com outras mídias, como a televisão, o cinema, a internet – especialmente com a popularização de serviços de streaming de áudio e vídeo – e até mesmo o rádio –, o teatro foi aos poucos perdendo seu apelo ao público.

Ao estudar os gastos com atividades culturais em diversas metrópoles brasileiras, Ana Machado e Bárbara Paglioto afirmam que

para aqueles que despendem com cultura fora do domicílio, prevalece a aquisição de ingressos para cinema, shows e teatros, reforçando um caráter “unívoro” do perfil de consumidores metropolitanos brasileiros no que diz respeito à cultura. Embora presente em todas as faixas de renda, este comportamento “unívoro” predomina entre os mais pobres. Esses consumidores, quando gastam com cultura fora do domicílio, gastam com cinema. Tal realidade pode se associar ao ambiente elitizado de teatros e museus que acabam por inibir o acesso de indivíduos mais pobres. (2012, p. 727)

Como sintetiza Peixoto (2003, p. 4), “é inevitável a questão: será justo que, num contexto social de penúria, seja posto como problema o acesso à arte? Não se deveria colocá-la na conta do supérfluo?”. A partir do final da década de 2010, o consumo de produtos de arte e entretenimento passou a ser cada vez mais realizado online, dentro de

casa; planos de streaming mensais que oferecem acesso a filmes, séries, novelas e eventos ao vivo custam, atualmente, apenas uma fração do valor de grande parte dos ingressos para peças teatrais nas cidades brasileiras.

Certamente, muitos outros fatores contribuem para a dispersão do público teatral no Brasil. Entretanto, esse distanciamento pode ter provocado, logo no primeiro episódio, uma estranheza do telespectador em relação ao tema central de *Som & fúria*, que é a montagem de peças teatrais. Embora a minissérie, como já dissemos, utilize-se de uma linguagem cinematográfica e televisiva, visando aproximar a audiência, a aparente aversão do grande público ao teatro atualmente pode ajudar-nos a entender a baixa receptividade de *Som & fúria*.

Shakespeare e Hamlet em *Som & fúria*

As obras de Shakespeare são conhecidas, no Brasil, como exemplares máximos de erudição reservadas aos mais estudados e literatos. Essa (errônea) visão é construída nos níveis mais básicos do ensino público e privado do país. Sirlei Dudalski (2007, p. 44), ao analisar o ensino da dramaturgia shakespeariana no país, aponta que nos dias de hoje, mesmo não sabendo o suficiente sobre o autor de *Romeu e Julieta*, “muitas pessoas – algumas leigas e outras até da área – acham ‘chique’ lê-lo ou estudá-lo. Essa reação, acompanhada do emprego desse adjetivo, mostra que Shakespeare parece estar distante da maioria das pessoas e que, para elas, só os iluminados conseguem ter acesso a ele”.

Essa cultura construída em torno do autor foi gradualmente transmitida do teatro e da literatura para o cinema e a televisão (Vollet, 1998). *Som & fúria* apresenta montagens de ao menos quatro peças do inglês: *Sonhos de uma noite de Verão*, *Hamlet*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*, além de uma pequena cena referente à obra *A tempestade* no episódio piloto. Muitos dos espectadores certamente não estavam familiarizados com nenhuma dessas obras – ou talvez, unicamente, conheciam superficialmente o enredo de *Romeu e Julieta*. A premissa central da série – os bastidores da montagem das obras do dramaturgo – não parece ser, assim, particularmente atraente para o público de TV aberta, alheio à linguagem do teatro e à obra shakespeariana.

A obra de Shakespeare, como já afirmamos, não é apenas um objeto da narrativa de *Som & fúria*, ela é, até certo ponto, parte integrante da diegese da minissérie. Como afirma Silva

(2012, p. 66), “o principal artifício estilístico utilizado no programa foi o estabelecimento de paralelismos entre a história do grupo e dos personagens e a trama das peças que encenam”.

Vejamos, por exemplo, o comentário deixado por Felipe Severo na rede social Filmow:

minha série favorita e que me fez entrar no mundo de Shakespeare. Li as peças dele conforme elas iam aparecendo na série e me apaixonei. Tenho os DVDs e já reassisti duas vezes. Sou fã, tiete! Incrível como eles conseguiam me fazer passar da gargalhada às lágrimas em poucos minutos. (Severo, 2012)

Os usuários da rede destacam ainda a tragédia, o drama e a comédia da vida cotidiana. Ora, esses são elementos recorrentes da obra shakespeariana: o Hamlet que se vê obrigado a vingar a morte do pai ao mesmo tempo em que luta internamente com questões morais relativas ao assassinio, à vida e à morte é representado, em outra escala, num Dante falido que recebe a missão de reavivar a Temporada de Clássicos do Theatro Municipal de São Paulo enquanto cultiva dúvidas sobre a própria sanidade.

Para tomar como exemplo a obra que norteia a primeira metade da minissérie, *Hamlet*, podemos fazer uma analogia entre o personagem-título da obra shakespeariana e o personagem central de *Som & fúria*, Dante. Dante, a nosso ver, é um alter ego moderno do herói trágico, visto como louco, excêntrico, solitário; como Hamlet, “é incompreendido pelas pessoas que o cercam [...]. Ele é um diamante que foi lapidado e o seu brilho ofusca quem convive com ele, o que impede de verem a sua magnificência ao exprimir a sua forma crítica de pensar sobre os atos que as pessoas assumem” (Vasconcelos, 2014, p. 34).

Clara Vasconcelos (2014) aponta diversas semelhanças que aproximam Hamlet de Dante. Ambos são vistos como loucos por seus semelhantes – Dante pelo surto psicótico que teve ao encenar a peça, por parecer em diversos momentos falar sozinho e por suas atitudes excêntricas; Hamlet por parecer inconformado com a morte de seu pai, o Rei da Dinamarca, mesmo após meses de seu falecimento.

Os dois personagens iniciam sua jornada com a perda de suas respectivas figuras paternas que retornam na forma de espíritos para aconselhá-los, auxiliá-los ou estimulá-los em seus objetivos – Dante deve lidar com a morte de Oliveira, seu “pai” no teatro, o homem que o inspirou no passado e que, após a morte, vem ajudá-lo e desafiá-lo durante a produção das peças para a temporada do Theatro Municipal; Hamlet sofre com o

falecimento do pai, que retorna para alertá-lo que sua morte supostamente causada por uma serpente foi planejada por seu próprio irmão, que ambicionava o trono.

Desta forma, a sombra do Rei Hamlet, ao encontrar-se com seu filho para revelar que ele fora assassinado pelo próprio irmão e exigir vingança, declara:

Serias mais indolente do que a erva grosseira que vegeta nas bordas negligentes do Letes, se não te comovesses com o que vou dizer-te! Escuta, pois, Hamlet: está sendo anunciado que, estando adormecido em meu pomar, fui mordido por uma serpente; deste modo foram grosseiramente enganados os ouvidos da Dinamarca com esta fabulosa história de meu falecimento; mas tu sabes, nobre jovem, que a serpente que tirou a vida do teu pai, usa agora a coroa que lhe pertencia. (Shakespeare, 1981, p. 222-223)

Semelhantemente, o fantasma de Oliveira reaparece para Dante no Teatro Municipal, no momento em que ele questiona se foi correto aceitar a direção da Temporada de Clássicos:

Você de volta ao velho Municipal! Já não era sem tempo, porque, afinal de contas, foi aqui que você se consagrou. [...] Eu achei que você tinha voltado justamente para isso: para tirar a temporada deste poço de apatia. Ou será que é o canto de amor da sereia que traz você de volta para mais uma vez. (Som & Fúria, 2009)

Som & fúria se apropria da narrativa shakespeariana para, assim, construir a história de Dante. Tais nuances certamente passam despercebidas ao público que desconhece a obra de Shakespeare e, mais especificamente, *Hamlet*. Embora isso não atrapalhe nem interfira na compreensão da minissérie, diegeticamente falando, impede que se crie um vínculo maior entre o público e a obra, na medida em que os acontecimentos que se passam em tela parecem ao espectador estranhos, gratuitos e inverídicos.

Essas relações construídas entre *Som & fúria* e o teatro, entre *Som & fúria* e Shakespeare, entre Dante e Hamlet, entre *Som & fúria* e o público nos revela uma coisa: a minissérie é um festival de vozes, conversas e debates. Robert Stam, ao tratar das ideias de Mikhail Bakhtin sobre a ação verbal estabelecida pelos textos literários e por outros domínios de interação social, explica que

a concepção de "intertextualidade" permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público.

Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta. (Stam, 1992, p. 34)

Tendo em consideração o conceito de dialogismo, percebemos que *Som & fúria* estabelece diálogos constantes com diversas instâncias diegéticas e não-diegéticas. Uma das contribuições relevantes aos estudos bakhtinianos foi realizada pela filósofa e crítica búlgara Julia Kristeva. Em seu *Introdução à semanálise*, a autora contrapõe a visão mecanicista adotada pelos formalistas à abordagem de Bakhtin. A autora diz que

o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade; face a esse dialogismo, a noção de pessoa-sujeito da escritura começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da ambivalência da escritura. (Kristeva, 2005, p 71)

A noção de *ambivalência* de que fala Kristeva tem a ver com as intersecções construídas entre o texto e o meio social. Por meio da ambivalência, o escritor (ou o diretor, roteirista, pintor etc.) conseguiria entrar no contexto social, extradiegético – com os discursos existentes em dado momento em dada sociedade –, e dialogar com ele. (Kristeva, 2005).

Está posta, aqui, a relação entre autor e leitor/espectador, ou produtor e receptor; entretanto, há que se considerar que ambos o autor e o eixo vertical são projetados no processo de recepção, a partir da ação do leitor/espectador, como elabora Marcio Renato Silva (2008, p. 214–215): “há, apenas, o leitor e a obra, de cuja interação surge o texto”. Para retornar a Kristeva (2005, p. 68): “o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”.

Esse diálogo proposto pelo texto *Som & fúria* acontece com outras palavras, outros atores e instâncias distintas situadas ao longo do processo de produção e recepção. Ele ocorre com o teatro, na medida em que expõe os bastidores, seus mecanismos de funcionamento, os instrumentos que constroem sua linguagem e, mais do que mostrar o que está por detrás das

cortinas, propõe uma discussão sobre um problema atual tanto em 2009, época de exibição de *Som & fúria* na TV aberta, quanto atualmente: como é possível ao teatro sobreviver à televisão, ao cinema e – ameaça suprema a tudo que pensávamos estar cristalizado – à internet? Certamente é possível, por exemplo, assistir a uma peça de teatro filmado, na televisão ou em serviços de streaming; mas autores como Alves da Veiga defendem que a experiência concreta vivenciada no teatro é inigualável a qualquer produto consumido online, pois

quando vemos uma apresentação teatral, a experiência é única. A interpretação individual e o sentido geral não são exclusivos apenas para a expressão específica da peça, mas também para a audiência. Uma apresentação subsequente provavelmente será distinta da primeira. Essa é uma força que o teatro e outras artes performáticas detêm sobre o cinema, vídeo, fotografia, pintura ou escultura, em que observações repetidas podem revelar detalhes antes perdidos, mas as peças são estáticas e imutáveis⁴. (Alves da Veiga, 2017, p. 34)

Fica claro, dessa maneira, que as pontes que *Som & fúria* tentou construir com o público, os pontos de intersecção entre a diegese da minissérie e o meio social – pontos esses que possibilitam a construção de uma conexão efetiva entre texto e leitores audiovisuais – não encontraram destinos adequados, considerando o meio em que a minissérie foi exibida.

Esse diálogo proposto pela série é construído não apenas entre a obra e questões relativas ao teatro e à recepção do público, mas entre diferentes elementos da própria obra. Dante, Oliveira, Oswald, o publicitário-charlatão Sanjay: não representam eles vozes que bradam acerca de um mesmo tema, vozes que discutem entre si e reagem umas às outras ao longo de toda a minissérie, vozes que pairam até o momento em que uma delas é apontada, de forma mais ou menos sutil, como a correta? É interessante notar que, após assistir *Som & fúria*, dificilmente o espectador manterá uma visão homogênea do teatro: as questões levantadas pela minissérie enfatizam

a coexistência, em qualquer situação textual ou prototextual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma consciência única, mas que, em vez disso, existem em

4 No original: "When we see a theatrical performance, the experience is unique. The individual interpretation and overall delivery are exclusive not just to the specific expression of the play but also to the audience. A subsequent performance will likely differ from the first. This is a strength that theatre and the performing arts hold over cinema, video, photography, painting or sculpting, where repeat viewings can reveal missed details, but the pieces are static and immutable". Tradução nossa.

registros diferentes, gerando um dinamismo dialógico entre elas próprias. [...] Essas vozes se justapõem e se contrapõem, gerando algo além delas próprias. (Stam, 1992, p. 98)

O diálogo é também construído com Shakespeare, ao traçar paralelos entre histórias e personagens, como já explicamos.

É impossível não encarar a personagem central de *Som & fúria* como uma versão moderna, brasileira e talvez um pouco menos trágica (excluindo-se aqui o sentido pejorativo normalmente atribuído à palavra) que o herói da obra homônima. Hamlet e Dante encaixam-se na visão de personagem estabelecida por Bakhtin, que fala por si só, à revelia do autor: ambos questionam e são questionados por todos, conversam com os outros e consigo mesmos, extrapolam o discurso subordinado à mão autoral ao perseguir ideias que são “eventos intersubjetivos elaborados no ponto de encontro dialógico entre as consciências” (Stam, 1992, p. 37).

Hamlet sabe mais do que todos ao seu redor, e seu conhecimento provém não da mente do autor somente, mas de séculos de discursos distintos e conflitantes. Do mesmo modo atua Dante: sua concepção do teatro nada tem a ver com as questões pessoais de algum indivíduo, ela representa camadas de reflexão sobre o papel do teatro, seu passado e seu futuro. Podemos considerar, ainda, o diálogo criado entre Oliveira e o Rei Hamlet, que retornam dos mortos para guiar seus “pupilos” em suas respectivas missões.

Som & fúria estabelece, ainda, um diálogo com o próprio público. Talvez o maior problema da minissérie em relação à baixa audiência tenha sido justamente utilizar elementos – referentes ao teatro, a Shakespeare e à própria linguagem adotada, que mesclava elementos da televisão, do teatro e do cinema – desconhecidos pela maior parte do público.

É preciso, entretanto, estar atento às maneiras complexas pelas quais o texto dialoga e encontra seu lugar na miríade de discursos do mundo concreto. Ao estudar a questão da representação de grupos sociais comumente oprimidos e estereotipados, Robert Stam e Ella Shohat argumentam que os textos artísticos não dialogam diretamente com o mundo; essa não é a função da arte e, além do mais, seria impossível estabelecer uma relação direta entre qualquer discurso e a realidade concreta, já que aquele é sempre

mediado pela linguagem e a linguagem é a base que permite se referir à (e refletir sobre a) realidade. Assim, dizem os autores,

a literatura e, por extensão, o cinema, não se referem ao 'mundo', mas representam suas linguagens e seus discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo socioideológico que já é texto e discurso. (Shohat; Stam, 2006, p. 264)

Cria-se, desta forma, uma teia de comentários, respostas e adições sobre o discurso do outro, em “processo de diálogo, de autocompreensão através da alteridade, através dos valores do outro” (Stam, 1992, p. 17).

Na medida em que são apresentadas, como vimos, diversas referências mais ou menos veladas à obra shakespeariana, que não apenas fazem parte da diegese, mas que influem no seu rumo, a minissérie construiu uma ponte dialógica que pôde ser entendida apenas por alguns. Esse processo de (auto)compreensão por meio da alteridade pode não ter sido devidamente realizado, prejudicado por uma série de ruídos de comunicação (Blikstein, 2001) que impediram, ou ao menos diminuíram, o envolvimento intelectual e afetivo do público com o texto.

Dessa maneira, devemos entender que “esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro” (Bakhtin, 2010, p. 217). O público, assim, pode ser compreendido como esse espectador invisível que reage à obra que consome. O diálogo foi sem dúvida construído, mas muitos não conseguiram compreendê-lo, decifrá-lo, como indivíduos que falam línguas diferentes.

Por sua vez, veículos jornalísticos e blogs especializados aderiram de maneira entusiasmada a *Som & fúria*, como vimos na fortuna crítica que acessamos, seja em veículos jornalísticos ou em sites de críticos-fãs. Pensando a abordagem crítica de TV, José Luiz Braga (2006) aponta dois aspectos centrais. O primeiro seria a atenção ao que chama de “processos produtivos”, com a exposição de “aspectos anteriores ao que acontece na tela”, como “dados do negócio, das atividades e processos de produção e criação”. Isso, seja “em

perspectiva superficial, de leveza e simpatia, seja como cobertura propriamente jornalística” (Braga, 2006, p. 260). O segundo aspecto, conforme o autor, estaria atado a uma atenção dada ao “comportamento”: “o que parece fascinar os jornalistas e comentadores em geral é o ‘comportamento humano’ [...] é o comportamento dos personagens, dos apresentadores e em geral das personalidades televisuais (mesmo os jornalistas)” (Braga, 2006, p. 260). Braga assinala que os personagens ficcionais são discutidos “na lógica dos comportamentos humanos e não na lógica das estruturas dramáticas” (2006, p. 260). O autor anota ainda que ao se falar dos personagens em seguida se resvala para o observar o comportamento de atores e atrizes.

Reconhecemos essas características apontadas por José Luiz Braga na fortuna crítica acessada, calcada mais na informação e na divulgação – embora muitas vezes a contrapelo dos interesses da emissora abordada, no sentido da decepção pela interrupção da série, dado os interesses comerciais. No mesmo conjunto, vemos a crítica no sentido de julgamento (Soares; Serelle, 2013). Por outro lado, entre o lançamento do produto televisivo e sua reaparição em streaming, a crítica acadêmica aproximou-se e verticalizou a leitura da série em artigos, dissertações e teses (Trindade, 2019), tensionando de maneira estética e comunicacional o produto televisivo, aprofundando o olhar pela análise e interpretação, trazendo a crítica no sentido da compreensão e do esclarecimento (Soares; Serelle, 2013). Podemos ambicionar uma crítica jornalística em torno da TV que também “comenta e interpreta (inteligentemente) os seus produtos específicos, relacionados a sua formulação, seus objetivos e suas incidências sobre o público usuário”, como Braga (2006, p. 61) percebe em relação à crítica de cinema, teatro e literatura.

Em seu livro *Cinefilia*, Antoine de Baecque (2010, p. 31) assinala que “o cinema exige que se fale dele. As palavras que o nomeiam, os relatos que o narram, as discussões que o fazem reviver – tudo isso modela sua existência real”. O autor ressalta ainda que “ir ao cinema, assistir aos filmes, isso não se compreende sem esse desejo de prolongar sua experiência pela fala, pela conversa, pela escrita. Cada uma dessas lembranças confere verdadeiro valor ao filme” (Baecque, 2010, p. 33).

Tais afirmações são passíveis de serem estendidas às produções televisivas seriadas. O que *Som & fúria*, agora em *streaming*, será capaz de revelar enquanto momento importante

da teledramaturgia brasileira. Entre vários outros motivos, pelo que mobiliza em termos de diálogos intermídia (cinema, teatro, TV, literatura); pela maneira como traduz o texto fonte (*Sling and arrows* e as peças encenadas) para o contexto de vida e de produção cultural brasileira; pelos olhares que constrói sobre os viveres e fazeres de gente de teatro e sobre disputas nos ambientes de trabalho e em contextos de produção. Pelo que reflete sobre os atares e desatares da vida amorosa e das relações de amizade, como dor e promessa de felicidade. Enfim, para conversar com Jorge Luís Borges (1987), pelo que traz do ilimitado nome de Shakespeare.

Referências

- ABOS, M. *Som & fúria*, de Fernando Meirelles, traz Shakespeare de volta a seu lugar: o de autor popular. *O Globo*, 24 jun. 2009. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/som-furia-de-fernando-meirelles-traz-shakespeare-de-volta-seu-lugar-de-autor-popular-3147462>. Acesso em: 29 abr. 2024.
- ARAÚJO, J. Maravilhosa!! Mal dá *Filmow*, 2012. Disponível em: <https://filmow.com/comentarios/1273290/> Acesso em: fev. 2024.
- BAECQUE, A. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAMBA, M. Teorias da recepção cinematográfica ou teorias da espectralidade fílmica? In: BAMBA, M. *A recepção cinematográfica: recepção e estudos de caso*. Salvador: Edufba, 2013. p. 19-66.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. ed. 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BESSA, G. Com roteiro criativo e grande elenco, minissérie *Som & Fúria* completa 10 anos de exibição. *Correio do Estado*, Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2019. Disponível em: <https://correiodoestado.com.br/correio-b/com-roteiro-criativo-e-grande-elenco-minisserie-som-and-furia-complet/356339/> Acesso em: mai. 2024.
- BLIKSTEIN, I. *Técnicas de comunicação escrita*. São Paulo: Ática, 2001.
- BORDWELL, D. Film futures. *SubStance*, Madison, v. 31, n. 1, p. 88-104, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3685810>. Acesso em: 25 ago. 2021.
- BORELLI, S. H. S.; ORTIZ, R.; RAMOS, J. M. O. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORGES, J. L. O nosso. In: *Folhetim: poemas traduzidos*. Tradução: Cleber Teixeira, Walter Costa e Raúl Antelo. São Paulo: *Folha de S.Paulo*, 1987. p. 31.

BOUSSO, K. *Espaços de experimentação no audiovisual: processos de produção no streaming*. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/bitstream/handle/24530/1/Karina%20Bouso.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2024.

BOUSSO, K; SALLES, C. A. Um olhar sobre o processo criativo de empresas de streaming e a experimentação em produções audiovisuais. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n. 41, p. 86–96, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i41p86-96> Acesso em: 29 abr. 2024.

BRAGA, J. L. *A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.

CAPANEMA, L. X. de L. A narrativa complexa na ficção televisual: por um modelo de análise. In: SAMPAIO, S.; REIS, F.; MOTA, G. (eds.). *Atas do V Encontro Anual da AIM*. Lisboa: Associação de Investigação da Imagem em Movimento, 2016. p. 514–525. Disponível em: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-VEncontroAnualAIM-54.pdf> Acesso em: mai. 2023.

CIMINO, J. Som & fúria é sucesso de crítica, mas fracasso em matemática. *Folha de São Paulo*, 24 jul. 2009. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/07/599925-comentario-som--furia-e-sucesso-de-critica-mas-fracasso-em-matematica.shtml>. Acesso em: 29 abr. 2024.

COSTA, C. da S. *Teatro e teleteatro: aproximações híbridas: permanências, discrepâncias e inovações no teleteatro*. 2011. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/9988> Acesso em: 2 mai. 2024.

COSTA, K. R. *As molduras e moldurações de Som & fúria: por um Shakespeare televisivo*. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/67198> Acesso em: 10 ago. 2015.

DA NOVA FILHO, M. V. M.; CHIARINI, T.; MARCATO, M. B. *Plataformização do mercado audiovisual: a indústria de streaming de vídeo no Brasil*. Rio de Janeiro: IPEA, 2023. Disponível em: https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/12392/1/TD_2929_web.pdf Acesso em: abr. 2024.

DE SLINGS & Arrows à Som & Fúria. *Revista TV Séries*, 7 ago. 2009. Disponível em: <https://revistatvseries.blogspot.com/2009/08/de-slings-arrows-som-furia.html> Acesso em: out. 2023.

DUDALSKI, S. S. *O ensino da dramaturgia shakespeariana no Brasil: realidade e perspectivas*. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2007.tde-06112007-115505> Acesso em: 02 mai. 2024.

FARIA, M. C. B. Teleteatro: fenômeno singular da televisão brasileira. In: Celacom – Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, 10., 2006. *Anais [...]* São Paulo: Universidade Metodista.

FELIX, W. Globoplay resgata serie de 2009 em homenagem a Pedro Paulo Rangel. *Na telinha*, 10 jan. 2023. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/series/2023/01/10/globoplay-resgata-miniserie-de-2009-em-homenagem-a-pedro-paulo-rangel-192460.php> Acesso em: abr. 2024.

FERREIRA, M. L; SANTOS, G. L. C. Produções audiovisuais canadenses e brasileiras: uma análise de Som & fúria. *Comunicação & Informação*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 106–117, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/c&i.v12i2.12274>. Acesso em: abr. 2024.

FILME *Som e fúria* destaca trama com Daniel Oliveira ... *A Gazeta do povo*, 26 nov. 2009. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/filme-som-e-furia-destaca-trama-com-daniel-de-oliveira-c0iecnw5n0lyajf1yqrk4k9xq/> Acesso em: 20 jan.2024.

JOST, F. *Compreender a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAZZARI, M. V. Nunca vi discurso-farsa.... *Filmow*, 2013. Disponível em: <https://filmow.com/comentarios/2396321/> Acesso em: jan. 2024.

LEAL, T. Som & fúria: episódio 2. *Série maníacos*, 9 jul. 2009. Disponível em: <https://seriemaniacos.tv/som-furia-episodio-2/> Acesso em: mar. 2024.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

MACIEL, D. A. V. A questão do nacional-popular na dramaturgia/teatro do Brasil. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 18, n. 28, p. 327–347, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25698/22594>. Acesso em: 02 mai. 2024.

MAIA, R. Loucura, luxúria, tudo isso tinha no Som & fúria. *Teleséries*. 28 jul. 2009. Disponível em: <https://teleseries.com.br/loucura-luxuria-tudo-isso-tinha-no-som-e-furia/#google>. Acesso em: mai. 2024.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. Tradução de Andrea Limberto. *Matrizes*, São Paulo, ano 5, n. 2, jan./jun. 2012. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38326/41181/0>. Acesso em: 14 set. 2021.

MUNGIOLI, M. C. P.; IKEDA, F. S. de M. Estudo do catálogo das séries originais Globoplay no período de 2018 a 2022. *Revista Latinoamericana de Ciencias de La Comunicación*, v. 21, n. 41, p. 112-123, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.55738/alaic.v21i41.948>. Acesso em: 29 abr. 2024.

NUNES, F. Os outros tem estreia frenética, mas derruba audiência da Globo. *Gente IG*. 19 abr. 2024. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/tvenovela/2024-04-19/os-outros-tem-estreia-frenetica-mas-derruba-audiencia-da-globo.html>. Acesso em: mai. 2024.

PAGLIOTO, B. F.; MACHADO, A. F. "Perfil dos frequentadores de atividades culturais: o caso nas metrópoles brasileiras". *Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 42, n. 4, p. 701-730, dez. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-41612012000400003>. Acesso em: 2 mai. 2024.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEIXOTO, M. I. H. *Arte e grande público: a distância a ser extinta*. Campinas: Autores Associados, 2003.

ROCHA, T. 40 anos de minissérie no Brasil: por que a Globo não investe mais no gênero? *Na telinha*, 25 abr. 2022. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/televisao/2022/04/25/40-anos-de-miniserie-no-brasil-por-que-a-globo-nao-investe-mais-no-genero-180656.php> Acesso em: mai. 2024.

SALLES, C. A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SEVERO, F. Minha série favorita e que.... *Filmow*, 2012. Disponível em: <https://filmow.com/comentarios/1392837/> Acesso em: dez. 2023.

SHAKESPEARE, W. Hamlet, príncipe da Dinamarca. In: SHAKESPEARE, William. *Tragédias*. Tradução de Carlos Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1981. p. 193-324.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, M. Review: Som & fúria – A semana. *Comentando Séries*. 14 jul. 2009. Disponível em: <https://comentaserias.wordpress.com/2009/07/14/review-som-furia-a-semana/> Acesso em: abr. 2024.

SILVA, M. V. B. Som, fúria e sentido: Shakespeare na ficção seriada televisiva. In: BORGES, G.; PUCCI JÚNIOR, R. L.; ALEXANDRE SOBRINHO, G. *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. Campinas, Faro, São Paulo: Socine, Unicamp, Universidade do Algarve – CIAC, 2012. p. 59-70. Disponível em: https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/Borges_Pucci_Seligman-Televisao-Formas-Audiovisuais-de-Ficcao-e-de-Documentario_Volumen-I.pdf. Acesso em: 29 abr. 2024.

SILVA, M. R. P. da. Leitura, texto, intertextualidade, paródia. *Acta Scientiarum. Human And Social Sciences*, Maringá, v. 25, n. 2, p. 211-220, 2008. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/2172>. Acesso em: 2 maio 2024.

SOARES, R.; SERELLE, M. A crítica de TV no Brasil: valores e repertórios. *Intexto*, Porto Alegre, nº 28, p. 171–189, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/33280>. Acesso em: mar. 2004.

SOM E FÚRIA. Direção de Fernando Meirelles, Gisele Barroco, Toniko Melo, Fabrizia Pinto e Rodrigo Meirelles. Roteiro: Susan Coyne, Bob Martin e Mark McKinney. Adaptação: Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Som Livre, 2009. DVD.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

STAROSTA, J. A.; IZYDORCZYK, B. Understanding the phenomenon of binge-watching: a systematic review. *International Journal of environmental research and public health*, Basel, v. 17, n. 12, p. 4469, 22 jun. 2020. Disponível em: <https://www.mdpi.com/1660-4601/17/12/4469>. Acesso em: 29 abr. 2024.

TALASSA. as minisséries da Globo são.... *Filmow*, 2011. Disponível em: <https://filmow.com/comentarios/673553/> Acesso em: dez. 2023.

TRINDADE, A. G. *Som & fúria: uma leitura carnalizada*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18926>

VASCONCELOS, C. M. de A. *Signos, signos, signos: o Dante hamletiano no Som & fúria da tradução intersemiótica*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) — Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2014. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br:8080/xmlui/handle/123456789/3328>. Acesso em: 24 fev. 2015.

ALVES DA VEIGA, P. Generative theatre of totality. *Journal of Science and Technology of The Arts*, Lisboa, v. 9, n. 3, p. 33–43, 1 set. 2017. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/jsta/article/view/7293>. Acesso em: 4 maio 2024.

VOLLET, N. L. R. Nobreza vs. obscenidades em traduções brasileiras de Hamlet: uma reflexão sobre as relações possíveis entre os tradutores e seu autor. *Tradterm*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 71–96, jul./dez. 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49558>. Acesso em 29 abr. 2024.

Submetido em: 31 maio 2024 | Aprovado em: 10 jul. 2024