

## **A sedução elaborada da Nostalgia:** Revisitando o “passado dourado” em *Mad Men*

## ***The elaborate seduction of Nostalgia:*** Revisiting the “golden past” in *Mad Men*

Giancarlo Casellato Gozzi<sup>1</sup>

---

1 Pesquisador em Estudos Televisivos, com ênfase na análise de obras seriadas contemporâneas e na história do meio televisivo nos Estados Unidos e no Brasil. Mestre e Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com passagens pela Universidade de Columbia e Universidade de Londres. Aproveito para agradecer ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo financiamento de pesquisa que resultou neste artigo. E-mail: gian.casellato@gmail.com.

**Resumo**

Este artigo se debruça sobre a relação entre História e trama que entra em cena na série *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC, 2007-15) a partir de referências culturais e históricas da década de 1960, período em que se passa sua diegese. Inicialmente investigando como o período histórico é temporalmente estruturado ao longo das temporadas da série, irei posteriormente analisar os usos de músicas de época em seus episódios, destacando como a série quer se posicionar frente à memória cultural daquela década, trabalhar com ela e se legitimar por meio daquilo que cita em cena. Por fim, essa análise permitirá interpretar melhor o projeto crítico de *Mad Men* e a forma como a série opera uma visão nostálgica sobre o passado.

**Palavras-chave** *Mad Men*, memória cultural, nostalgia.

**Abstract**

This study focuses on the relation between history and story in *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC, 2007-15) by its cultural and historical references to the 1960s, the series diegetic time period. At first, I will investigate how the historical period is temporally structured throughout its seasons, to then analyze how it uses music in its episodes, highlighting how the series wants to position itself in relation to the cultural memory of the 1960s, how it works with it and legitimizes itself by what it quotes in its scenes. Lastly, this analysis will help to better interpret the critical project of *Mad Men* and the ways with which it operates a nostalgic vision of the past.

**Keywords** *Mad Men*, cultural memory, nostalgia.

**Introdução**

Uma dona de casa americana, vestida com um roupão e com um cigarro na mão, assiste a sua televisão em 24 de novembro de 1963. Na tela, Lee Harvey Oswald, acusado de ter assassinado o Presidente John F. Kennedy dois dias antes, está sendo escoltado por dois policiais em Dallas, Texas. Seu marido, na cozinha, se serve de uísque. Assistimos do ponto de vista dela a escolta de Oswald quando, no momento em que a câmera da televisão troca de lente para um close-up, um homem surge e mata o jovem a tiros em rede nacional. A personagem grita de horror, ao que seu marido vem correndo, perguntando o que houve. Ela lhe conta o que tinha acabado de assistir e, perplexa, levanta e berra para a televisão: “o que está acontecendo?”

É dessa forma que a recente série de televisão americana *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC, 2007-2015) retrata em sua terceira temporada a reação que um casal de classe média americano teria na época ao, ainda em luto pela morte de seu presidente, assistir da sala de estar a execução repentina do assassino deste. A aclamada série, cuja diegese se passa ao longo da década de 1960 e retrata a vida de um grupo de publicitários na cidade de Nova York, já tinha usado eventos marcantes do período para situar a narrativa no tempo e no espaço. Em *The Grown Ups* (Temporada 3, Episódio 12), porém, episódio centrado nos cinco dias em torno do assassinato de Kennedy, a História toma conta da trama. Se *Mad Men* pode ser vista como uma “janela para o passado na nação”, em que os espectadores podem vivenciar “a história americana em forma narrativa” ao ponto que os anos 1960 passam a ser vistos “por meio da série” (Goodlad et al., 2013, p. 1–2), nesse momento a trama quase que pausa, permitindo que os espectadores vivenciem o trauma do assassinato de John Kennedy, ocorrido em Novembro de 1963, para então seguir com os desenlaces ficcionais que esse trauma irá promover na série, produzida 45 anos depois.

Ao centrar sua trama no passado, e em um período tão conturbado como os anos 1960, a série leva a discussões sobre como esse momento é retratado. Como ela articula os eventos históricos da década com o dia a dia de seus personagens? O retrato histórico se limita a citações de momentos marcantes ou perpassa todos os aspectos da série? Seria a visão de *Mad Men* sobre esse passado recente nostálgica e anacrônica, ou crítica e revisionista?

Este artigo tenta dar conta dessas perguntas, na medida em que se debruça sobre como *Mad Men* se relaciona e se articula com a História dos anos 1960. Primeiramente, é necessário definir como a série constrói temporalmente a década, tanto na sua estrutura quanto na apresentação geral das tensões sociais que permeiam o período retratado. Posteriormente, será necessário compreender como a obra alude ao período a partir de referências culturais em cena, principalmente com seu uso de músicas. Uma vez feito isso, poderei falar mais sobre os sentidos dessa referencialidade, os sentidos dessa relação com o passado e com o presente, ou melhor dizendo, poderei definir melhor como a série estabelece uma relação com o período, e o que essa relação tem a nos dizer 50 anos depois dos acontecimentos retratados.

## Estruturando ficcionalmente os anos 1960

A primeira forma com que a série localiza historicamente sua trama é em sua relação temporal com a década de 1960, marcada por uma divisão estrutural e estética que separa as primeiras três temporadas das outras quatro subseqüentes. A partir da quarta temporada uma dicotomia entre subúrbio e cidade, central na série, é diminuída com o divórcio do protagonista Don Draper (Jon Hamm) e a sua mudança para Nova York, uma parte dos personagens de *Mad Men* funda uma nova agência de publicidade, mais moderna e próxima do visual estereotípico dos anos 1960, e a contracultura entra de vez em cena, para consternação e confusão dos personagens principais. Tal ruptura é acionada pelo assassinato de John F. Kennedy, um evento liminar que “precipita uma completa revisão do programa” (Anderson, 2011, p. 82).

O posicionamento do assassinato de Kennedy como momento pivotal da década, separando os primeiros três anos da série do resto, se relaciona com a visão histórica de que esse momento foi vivido como uma ruptura. De acordo com Marita Sturken, o assassinato é retrospectivamente visto como um momento de “perda da inocência nacional” dos Estados Unidos, quando o país sai de um estado de otimismo eufórico para um estado de “cinismo, violência e pessimismo”; ao reproduzir estruturalmente essa ruptura, *Mad Men* poderia então ser acusada de promover uma nostalgia simplista “pela América dos anos 1950 e os anos ‘Camelot’ da administração Kennedy” (Sturken, 1997, p. 28). Porém, a *malaise* generalizada entre os personagens afluentes da série, tema principal de *Mad Men*, já afasta essa hipótese de que ela estaria positivando os anos “Camelot”<sup>2</sup>. Em vez de um elogio e depois elegia ao período de 1960 a 1963, a série expõe o período como “uma era de ansiedade” (Stoddart, 2011, p. 210).

Além disso, é a partir dos anos 1964 e 1965, justamente o período retratado na quarta temporada, que a contracultura e o movimento hippie começam a ganhar tração e atenção nacional. Em uma série onde a cultura popular e a indústria cultural são tão centrais, a crescente atenção e adentramento nessas esferas da cultura hippie é condição

---

2 O período em que John F. Kennedy governou os Estados Unidos é retrospectivamente intitulado de “anos Camelot” por jornalistas e historiadores interessados em mitificar a figura do Presidente morto. Ver: Stoddart (2011, p. 216).

necessária. Assim, definir a segunda parte da série de forma visual e narrativa diferente é menos uma forma de manter viva uma visão conservadora dos anos 1960 como um período de declínio moral e cultural após a bonança do pós-guerra e mais uma forma de situar diacronicamente seus personagens e colocá-los em contato com as mudanças culturais que ocorriam no momento.

Uma das principais formas que a série usa para colocar os personagens em contato com as mudanças culturais do momento é com a entrada em cena de Megan (Jessica Pare), segunda esposa de Don, que começa como recepcionista no quarto episódio da quarta temporada e ao longo desta vai assumindo mais e mais centralidade na trama até o repentino pedido de casamento de Don no último episódio da temporada. Megan assume em *Mad Men* a figura que Aniko Bodroghkozy (2001) chama de *hippie chick*, muito comum na televisão americana dos anos 1960 na medida em que as emissoras, em uma tentativa de ganhar a juventude anti-televisão, passam a incluir hippies em seus programas. A figura da jovem garota hippie, de acordo com a autora, encarnava uma série de contradições que acompanham as imagens públicas do movimento hippie:

Elas eram tanto inocentes quanto altamente sexualizadas. Elas eram idealisticamente rebeldes e maleáveis. Elas existiam *fora* das normas e estruturas de gênero tradicionais e *conformavam* a essas normas e estruturas. (Bodroghkozy, 2001, p. 89-90, destaque nosso)

Megan se encaixa enormemente nessa descrição da *hippie chick*, e apesar dela nunca realmente se definir como hippie ou de fato entrar no movimento, seu vestuário e estilo de vida modernos a alinham com a contracultura do momento. Seu meio termo entre contracultura e hegemonia, uma garota rebelde que se conforma em larga medida à domesticação de esposa, é central para que Don, protagonista da série e ponto de vista que ela assume frente ao período que retrata, tenha acesso às mudanças culturais da época.

Ou seja, além de *parecer* uma *hippie chick*, Megan também *funciona* como uma, na medida em que oferece ao olhar de classe média uma entrada ao mundo da contracultura. Seu meio termo entre afastamento de um comportamento de classe média e adesão a uma feminilidade hegemônica funciona também como forma de “mitigar e negociar a ameaça de qualquer desafio” à hegemonia (Bodroghkozy, 2001, p. 92). Megan apresenta

a contracultura para os personagens de classe média de *Mad Men*, mas ela também a domestica, o que, de novo, potencialmente coloca em questão o projeto crítico da série.

Outro fator que poderia colocar em questão o quanto *Mad Men* é crítico do período que retrata, ou melhor dizendo, que poderia colocar em questão a visão política da série, é a presença de minorias nas suas tramas, em particular a forma como personagens negros são representados.

De acordo com Kent Ono, a visão pós-racial da série permite que, apesar de *Mad Men* não apresentar narrativas a partir da perspectiva de pessoas de cor, ela ainda assim contenha “uma profunda e instigante representação de políticas raciais” (Ono, 2013, p. 304). Os poucos personagens negros da série acabariam existindo primariamente como representantes raciais e à serviço das histórias dos protagonistas brancos: “dessa forma a série *inclui* personagens de cor para ganhar crédito o suficiente para *pode contar a história* dos personagens brancos” (Ono, p. 309). Tal reflexão leva o autor a se perguntar se, no fim, *Mad Men* representa uma visão crítica das relações raciais da década de 1960 ou, pelo contrário, se ela “está presa a uma visão dos anos 1960 de relações raciais” (Ono, p. 310).

Rod Carveth, que tem a vantagem de, ao contrário de Ono, ter a série inteira à disposição para análise, vai na mesma linha. Para ele, os personagens negros são invisíveis para os protagonistas brancos, e a série representaria o racismo do período como algo ocorrendo primariamente no Sul dos Estados Unidos, ainda marcado pela segregação (Carveth, 2019, p. 66). Tenho discordâncias com as análises de ambos os autores que serão desenvolvidas mais adiante, mas já fica claro nessa apresentação que as maiores críticas à série giram em torno de suas *ausências representacionais*.

Porém, como muito bem apontado por Dana Polan, essas ausências também podem ser vistas como um *projeto*, ou seja, essas não-presenças são “muitas vezes uma escolha deliberada e tem efeitos constitutivos no que a série prefere por sua vez mostrar de seus tempos” (Polan, 2013, p. 37):

Pode ser que a série use a parcialidade dos mundos que retrata [...] para *dramatizar limitações* e as formas de luta narrativa contra elas. Essa não é uma imagem total ou totalizada daqueles tempos como eles eram, mas uma imagem *deliberadamente parcial*

*e incompleta* de como algumas pessoas viviam em algumas partes desses tempos e, em alguns casos, tatearam na direção de outras formas de viverem neles. (Polan, 2013, p. 36, destaque nosso)

O que me parece ser o caso, e que parece ser perdido por alguns autores que se debruçam sobre a série, é que *Mad Men* não é uma tentativa de recriar o ambiente histórico dos anos 1960, mas sim uma investigação ficcional de como uma parcela da sociedade americana (especificamente, a classe média alta afluyente do Nordeste dos Estados Unidos) *reage a um ambiente de mudanças sociais e culturais* que ocorrem, em larga medida, à sua revelia. A série é então menos sobre a história dos Estados Unidos e mais sobre como essas pessoas teriam reagido e lidado com um período histórico conturbado e cheio de mudanças. E, ao fazer isso, apresenta um potencial crítico muito maior do que se somente recriasse a história americana recente, especialmente na medida em que seus espectadores percebessem as similaridades e permanências entre o passado e o presente.

### **Construindo uma década: referencialidade e anacronismo**

Outra forma com que *Mad Men* localiza sua trama nos anos 1960 é fazendo uso de um vasto rol de referências culturais dos anos 1960, desde vestuários, objetos de decoração, produtos de época, filmes, programas televisivos e, principalmente, músicas. Como perceberemos na análise a seguir, apesar de uma reconhecida fidelidade a referências da época, a série não se restringe ao cronograma desses anos; suas referências musicais em diversos momentos não batem exatamente com o ano em que se passa, e parecem apontar mais para um comentário dos temas abordados nos episódios do que uma estrita historicização da trama.

Apesar de possuir uma trilha sonora original produzida por David Carbonara, que pontua seus diversos momentos dramáticos, a série possui um repertório bastante vasto de músicas dos anos 1950 e 1960. Ao analisar principalmente as músicas que tocam ao final dos episódios, vemos que *Mad Men* seguiu quase à risca seu recorte temporal, com quase todas as músicas tocadas sendo dos anos 1950 ou 1960. De acordo com Matthew Weiner, criador da série, a filosofia em torno das escolhas musicais seguia dois propósitos: ao mesmo tempo “realçar a sensação do período” retratado e “oferecer um comentário

artístico aos temas” tratados nos episódios (Weiner, 2008 apud Anderson, 2011, p. 72). Em outras palavras, o processo artístico de Weiner e Alexandra Patsavas, a supervisora musical da série, consistia em primeiro encontrar músicas que o público “imediatamente reconheça como adequado e relevante” aos anos 1960, funcionando como um plano de fundo musical para a construção histórica da série; porém, esse uso das músicas também “constantemente opera como interlocutor crítico que atua como contraponto à imagem na tela”, o que faz com que essas músicas aparentemente apropriadas “gerem tanto incongruências quanto comentário” ao período retratado (Anderson, 2011, p. 72-73).

Esse duplo sentido das músicas ajuda a explicar alguns anacronismos históricos, que, apesar de raros, existem na série. Nas três primeiras temporadas, apenas duas músicas saem do período: ao final de *Ladies Room* (Temporada 1, Episódio 2) toca a música *Great Divide*, lançada pelos Cardigans em 1996; e no final de *Wee Small Hours* (Temporada 3, Episódio 9) toca a música *Prelude To A Kiss*, na versão de Nnenna Freelon de 1993. Contudo, mesmo essas exceções parecem se encaixar no projeto histórico da série: a canção de Freelon é uma versão da música originalmente lançada em 1953 por Duke Ellington, e mesmo a música original dos Cardigans parece de alguma forma se encaixar no período, com seu tom de música de ninar e a voz suave de Nina Persson. A única música que patentemente parece não se encaixar na época retratada não toca no fim de um episódio, mas em seu início: no começo de *Maidenform* (Temporada 2, Episódio 6), toca ao longo de uma montagem de três personagens femininas se vestindo de manhã a música *The Infanta*, lançada em 2006 pela banda The Decemberists. A bateria forte, os riffs de guitarra, o teclado e a voz pouco harmoniosos de Colin Meloy mal caberiam no fim da década de 1960, quando mais em seu início; o descompasso da música com o período da série é patente.

Todavia, tirando essas exceções, todas as músicas restantes foram lançadas entre 1950 e 1970 e auxiliam a tornar verossímil o retrato da época. Ao usar essas músicas, a série trabalha com um repertório musical coletivo para convencer seus espectadores de que sua trama se passa mesmo naqueles anos e que aqueles personagens realmente são pessoas que teriam vivido ali (isso fica ainda mais claro nas temporadas posteriores, quando a série avança na década e bandas como os Beatles, Janis Joplin e The Kinks, paradigmáticas da segunda metade dos anos 1960, passam a aparecer). Mas, se a maioria



das músicas que tocam ao fim dos episódios é coerente com o próprio ano em que os episódios se passariam, ainda há exceções. Das 27 músicas que tocam nas primeiras três temporadas, por exemplo, 7 dessas foram lançadas em anos posteriores a 1963, em alguns casos bem ao fim da década. Parece que o importante é, mais do que ser cronologicamente exato na inclusão das músicas, criar a *sensação* aos espectadores de que a trama se passa naqueles anos, ou melhor dizendo, incluir músicas que os espectadores *reconheçam* como do período. De acordo, novamente, com Tim Anderson, que faz uma instigante análise do uso de músicas nas primeiras temporadas da série, essas gravações “geram um *frisson* crítico na medida em que confrontam tanto o mundo diegético de *Mad Men* e nosso próprio entendimento desses artefatos culturais” (Anderson, 2011, p. 74).

Importante também, como já dito, é comentar a trama dos episódios ao seu fim, dando uma coesão ao que acabamos de assistir. Um primeiro exemplo ocorre já no primeiro episódio da série, *Smoke Gets in Your Eyes*. Ao longo do episódio, somos apresentados à vida desse bem-sucedido, hábil e sedutor publicitário, que navega pelas ruas de Nova York entre reuniões em arranha-céus e apartamentos no Village, onde se encontra com sua amante Midge (Rosemarie DeWitt). Já nos 45 minutos do episódio (de um total de 48), Don aparece em um trem indo para Ossining, subúrbio de Nova York, pegando seu carro no estacionamento e depois parando em frente a uma típica casa de classe média, com suas paredes brancas, dois andares e uma porta vermelha. Quando entra e deixa sua maleta do lado da porta, a cena corta para uma bela e jovem mulher acendendo a luz do abajur na cabeceira da cama; Don entra no quarto e a beija. É sua primeira esposa, Betty (January Jones). Ela diz que presumiu que ele fosse ficar na cidade, mas que há um prato no forno para ele. Don vai para um quarto do lado, onde duas crianças estão dormindo, e acaricia seus cabelos: seus filhos. Betty aparece na porta do quarto e olha para a cena, sorrindo. Até essa sequência da volta para casa, não há nenhuma menção à vida familiar de Don, com mulher e filhos. Se enquanto espectadores supomos que um homem daquela idade, naquele momento de sua vida e naquela época, provavelmente já tivesse uma família, essa suposição é negada desde o começo do episódio, com a presença de sua amante na cidade.

O último plano do episódio é um *tableau* de Don com as duas mãos em cada filho, Betty na beira da porta, a luz fraca de um abajur iluminando a cena, enquanto no plano

sonoro começa a tocar a música *On the Street Where You Live*, do musical *My Fair Lady*<sup>3</sup>. A câmera vai se afastando lentamente, como se saísse da janela do quarto, e com um fade passamos para um plano da casa, com a câmera continuando seu movimento para trás. O episódio acaba, e a música continua ao longo dos créditos.

A contraposição entre a vida de Don na cidade, que assistimos ao longo do episódio, e a sua vida doméstica, apresentada de repente nos minutos finais, é comentada e sublinhada com o uso de *On the Street Where You Live*. A canção, do musical mais famoso da época e na popular versão de 1956 de Vic Damone, situa historicamente a cena; mas também, com sua exaltação do eu lírico andando na bela e idílica rua onde mora o seu amor, participa da contradição dessa cena com o restante do episódio. Ao longo da música, o eu lírico descreve uma rua como um espaço de fantasia, recheada de lilases e cotovias, e onde “encantos derramam de cada porta”; acima de tudo, é o lugar mágico onde o seu amor vive, fazendo com que perca o chão e passe a voar por cima das ruas. Esse sentimento de amor arrebatador, além de estranho frente ao fato de que Don vive uma vida completamente diferente na cidade, é ridicularizada por ele momentos antes no episódio, quando diz que essa ideia de amor foi inventada por pessoas como ele para “vender nylons”. A imagem de Don com seus filhos e sua esposa, a imagem idílica do Sonho Americano da classe média suburbana daquele momento, é apresentada desde já como algo construído e falso. E, ao usar essa música para sublinhar o caráter performático dessas vidas, a série também ressignifica a própria canção, trazendo uma sensação de tristeza “a uma gravação aparentemente tão leve” (Anderson, 2011, p. 76).

O uso das músicas ao final dos episódios, de acordo com Rachel Donegan, também acaba por expor as “várias dualidades e ambiguidades” que permeiam *Mad Men* (Donegan, 2019, p. 163). A autora usa como exemplo a presença de *Tomorrow Never Knows*, do álbum *Revolver* dos Beatles, ao final de *Lady Lazarus* (Temporada 5, Episódio 8). O uso de uma música original dos Beatles na série foi inédito, já que a banda nunca autorizou licenciar sua música para um programa de televisão. O ineditismo desse licenciamento gerou dupla repercussão já que a explicação é a de que Paul McCartney e Ringo Starr, membros ainda

---

3 Para a versão que toca no episódio: CATMAN916, 2010.

vivos da banda, são grandes fãs da série; o que justifica que a Lionsgate, produtora de *Mad Men*, tenha pago 250 mil dólares para usar 2 minutos e meio da música (Palotta, 2014).

Para além do ineditismo, o uso de *Tomorrow Never Knows* é extremamente simbólico no episódio, que trata da decisão de Megan de sair da agência publicitária do marido e investir em uma carreira de atriz, e a reação correlata de Don. Para Donegan, o tema do episódio é “a luta para aceitar mudanças”, e o uso da banda mais famosa do mundo em 1965 ao final do episódio enfatiza o quanto “Don vive em contraste gritante com a cultura popular dos anos 1960” (Donegan, p. 163–164). A sequência final do episódio gira em torno do plano dele, sentado em uma confortável poltrona no moderno apartamento em que mora com Megan (e que, claro, ela decorou), bebendo um copo de uísque enquanto ouve a música. Cortes nos levam a um plano de uma funcionária da agência fumando um baseado enquanto trabalha, um sócio de Don ouvindo música enquanto pensa na vizinha por quem se apaixonou, e Megan em sua aula de teatro. A música é abruptamente cortada por Don, que tira a agulha do LP e vai dormir, pouco impactado pelo som controverso da banda. Os créditos rolam, e a música volta estourando<sup>4</sup>.

O complexo uso de músicas extradiegéticas por *Mad Men* ajuda a demonstrar como as referências culturais que povoam *Mad Men*, além de emprestarem autenticidade histórica e comentarem os temas da trama, também dizem muito sobre a *memória cultural* que constituem. De acordo com Marita Sturken, memória cultural pode ser definida como uma memória partilhada “fora das avenidas do discurso histórico formal, porém é emaranhada com *produtos culturais* e imbuída com significados culturais” (Sturken, 1997, p. 3, destaque nosso). Para a autora, essa memória cultural é produzida pelo que chama de *tecnologias da memória*, objetos, imagens e representações “por meio das quais memórias são partilhadas, produzidas e ganham sentido” (Sturken, 1997, p. 9). É nesse sentido, por fim, que devemos entender as referências culturais que permeiam *Mad Men*: como objetos dotados de sentido e memória que engendram nos espectadores significados e conclusões sobre o que se passa na série. E ao trazer para sua trama esses objetos prenhes de memória, *Mad Men*

---

4 Há um outro sentido para o uso da música dos Beatles nesse episódio, que diz muito sobre como *Mad Men* se vê dentro do panorama televisivo dos anos 2000, como veremos a seguir.

não só tenta trazer essa memória não oficial para suas próprias histórias, como, ao se articular com ela, efetivamente reinterpretar e *reescrever* a memória cultural partilhada. *Mad Men*, ao falar da memória, está também fazendo memória.

### **Nostalgia, Autenticidade e Legitimidade: os sentidos da referência cultural**

Bem, tendo passado por algumas das formas como *Mad Men* se articula com o período histórico no qual constrói sua trama, é preciso voltar à questão do projeto crítico da série, já abordado antes. Mais especificamente, como entender a visão que *Mad Men* possui sobre a década de 1960?

Um termo que precisa ser definido antes dessa investigação, usado constantemente com relação à série de uma forma que eu considero errônea, é *nostalgia*. Svetlana Boym apresenta um bom ponto de partida para essa definição: vindo das palavras gregas *Nostos* ("retorno ao lar") e *algia* ("anseio"), nostalgia significa "um anseio por um lar que não existe mais ou jamais existiu", "um sentimento de perda e deslocamento, mas é também um romance com sua própria *fantasia*" (Boym, 2001, p. xiii, destaque nosso). Ou seja, nostalgia não deve ser entendida apenas como um sentimento individual e privado, mas fruto da relação "entre biografia individual e a biografia de grupos ou nações, entre memória pessoal e coletiva"; menos uma aflição pessoal e mais um "sintoma de nossa era, *uma emoção histórica*" (Boym, 2001, p. xvi, destaque nosso). Percebe-se, então, que muito do que se fala de nostalgia advém justamente da memória cultural definida por Sturken, desse caldeirão de referências, imagens e lembranças que produzem uma memória coletiva.

Boym faz uma interessante revisão histórica do desenvolvimento do uso da palavra "nostalgia", que nasce no século XVI como uma doença sofrida por soldados suíços desejosos pelo retorno à casa e se torna a partir do século XIX um sintoma de época, ligado à criação de uma "tradição inventada" (2001, p. 42). Nostalgia, então, se torna um sentimento profundamente moderno, forjado como contrário ao projeto da modernidade e à noção de progresso, um desejo de retorno a um passado idealizado.

Tal desenvolvimento, em contraposição à modernidade galopante, torna esse sentimento profundamente estranho a um país como os Estados Unidos, marcado pela "nacionalização do progresso e a criação de outra quase metafísica entidade chamada *the*

*American Way of Life*" (Boym, 2001, p. 17). Frente a essa contraposição, ocorre na indústria cultural americana algo que Boym chama de "síndrome *Jurassic Park*", em que "a mais moderna das ciências é usada para recuperar um mundo pré-histórico" (2001, p. 33):

A cultura popular produzida em Hollywood, o receptáculo dos mitos nacionais que a América exporta, ao mesmo tempo *induz nostalgia* e *oferece um tranquilizante*; em vez de ambivalência inquietante e dialética paradoxal do passado, presente e futuro, ela provê *uma total restauração* de criaturas extintas e uma resolução de conflito. (Boym, 2001, p. 33, destaque nosso)

O desenvolvimento da cultura popular americana, ou da indústria cultural americana, em especial a partir das décadas de 1960 e 1970, levou à criação de uma verdadeira "indústria global de entretenimento de nostalgia", caracterizada por "um excesso e completa disponibilidade de souvenirs desejáveis" (Boym, 2001, p. 38). Se os americanos seriam supostamente ahistóricos em sua defesa intransigente do progresso, aqui "o passado ansiosamente coabita com o presente", e a indústria cultural americana vem se tornando "mais e mais autorreferencial e abrangente" (Boym, 2001, p. 38-39). Se nostalgia nasce no século XVI como uma doença de soldados que querem voltar para casa, e no século XIX se torna um desejo obsessivo de retorno a um passado idealizado, na segunda metade do século XX ela se torna a "forma americana de lidar com o passado – de tornar a história um monte de divertidos e amplamente disponíveis souvenirs, vazios de política" (Boym, 2001, p. 51).

Nostalgia se tornou então um sentimento provocado por meio de certos objetos, e "o esforço em inculcar nostalgia é uma característica central do merchandising moderno", algo central para a criação e circulação de produtos (Appadurai, 1996, p. 76). Tendo isso em vista, e a partir dos escritos de Maurice Halbwachs (1980) e Fredric Jameson (1989), Arjun Appadurai vai chamar esse tipo de nostalgia de "nostalgia imaginária", ou "nostalgia de poltrona", uma nostalgia "sem uma experiência vivida ou memória histórica coletiva" (1996, p. 78). Esse processo de criar uma nostalgia por algo não vivido, de criar um sentimento de perda de algo que jamais foi possuído em primeiro lugar, se torna, para Appadurai, central para as práticas de consumo contemporâneas: de acordo com o autor, o prazer do consumo, que para ele se encontra "na tensão entre fantasia e nostalgia", acaba por ser definido pela *efemeridade* (Appadurai, 1996, p. 83).

Seria então esse o tipo de nostalgia, produzido pela indústria cultural como algo fabricado e inculcado no consumidor de forma a disciplinar o consumo contemporâneo, que está em jogo em *Mad Men*? Acredito que o arcabouço teórico desenhado acima é bastante útil para se analisar a série e sua relação com a década de 1960, pois esse processo é justamente o que *não* ocorre na série, mas que é *tematizado por ela*.

O *foco* de *Mad Men*, como já dito, é menos o processo histórico do período e mais as reações de seus personagens a ele, e a *forma* como a série traz à tona a década de 1960 é por meio da relação que ela constrói com a memória cultural que informa a imagem que temos hoje em dia daquele período. Essa relação acaba menos preocupada com a veracidade do que retrata e mais preocupada com a verossimilhança de seu retrato: para Marita Sturken, “não devemos nos perguntar se uma memória é verdade, mas sim *o que seu contar revela sobre como o passado afeta o presente*” (1997, p. 2, destaque nosso). É isso, em resumo, o que está em jogo em *Mad Men*.

Com isso podemos voltar com novos olhos à crítica de representatividade da série apresentada acima. Tanto Kent Ono quanto Rod Carveth imputam a insensibilidade racial que veem em *Mad Men* à sua nostalgia dos anos 1960. De acordo com Ono, se a série não é “desejosa do passado”, ela ainda desenvolve uma nostalgia “psicológica” e “romântica” em sua construção de um “realismo demográfico” (2013, p. 300–301); já para Carveth, a nostalgia em *Mad Men* esconde a “feiúra da verdade histórica de uma era [...] a fim de romantizar o Sonho Americano” (2019, p. 78). Ou seja, ambos autores pensam em nostalgia como um desejo (branco e conservador) de retorno a um passado idealizado. Mas, como Svetlana Boym nos mostra, essa é meramente uma forma possível de se entender nostalgia, que ela chama de “nostalgia restaurativa” (2001, p. xviii).

De acordo com Boym, há um tipo de nostalgia mais preocupada com “tempo histórico e individual, com a irrevocabilidade do passado e a finitude humana”, que ela chama de “nostalgia reflexiva” (2001, p. 49). Se a nostalgia restaurativa está preocupada com “passado e futuro nacionais” e acaba por “reconstruir emblemas e rituais do lar e da pátria em uma tentativa de conquistar e espacializar o tempo”, a nostalgia reflexiva se preocupa mais com “memória cultural e individual”, celebrando “fragmentos e estilhaços da memória” em seu processo de “*temporalizar o espaço*” (Boym, 2001, p. 49, destaque nosso).

Como a análise que fiz do uso de músicas na série já aponta, acredito que o segundo tipo de nostalgia parece mais presente em *Mad Men* do que no primeiro. A reflexividade da nostalgia da série é tal que o próprio conceito de nostalgia e o processo de transformação dela em estratégia de incentivo ao consumo empreendido pela indústria cultural são reflexivamente tematizados na sua trama.

Em *The Wheel*, o último episódio da primeira temporada, Don precisa criar uma campanha para o novo projetor de slides da Kodak, apelidado inicialmente de “A Roda”, ou “A Rosca”, por seu formato circular. Os executivos da Kodak querem uma campanha que relacione o projetor com o futuro, como uma nova tecnologia, mas Don percorre o caminho oposto, defendendo o uso de sentimentos nostálgicos para a formulação da campanha, falando sobre criar “um vínculo sentimental com o produto”. No início da apresentação, Don conta de seu primeiro emprego escrevendo slogans para uma loja de casacos de pele, quando ele conheceu Teddy, um antigo redator grego. Teddy lhe explicou que apesar de “novo” ser a ideia mais importante na publicidade, era possível também criar um vínculo mais profundo com o produto, *Nostalgia*: “é delicado”, afirma, “mas potente”.

Na medida em que começa a passar slides com fotos de sua família, Don apresenta uma definição própria de nostalgia, que de acordo com ele significaria “a dor de uma ferida antiga, uma pontada no seu coração muito mais poderosa do que memória sozinha”. De acordo com Don, o projetor não era uma nave espacial, mas uma “máquina do tempo, indo e voltando até nos levar para um lugar onde queremos voltar”. Chamando o projetor de Carrossel, afirma que ele funciona como a mente de uma criança, dando voltas e voltas até nos trazer para casa, “um lugar onde sabemos que somos amados”. O *pitch* é vitorioso e o personagem ganha a conta, mas ele é bem-sucedido principalmente por articular, em linguagem comercial, uma ânsia por “revisitar o tempo como espaço” (Boym, 2001, p. xv), por ligar o produto a um sentimento nostálgico. Nessa cena, *Mad Men* articula na linguagem de um *pitch* comercial tanto a nostalgia que anima a série (mais preocupada, vejam, com as idas e vindas temporais do que com a restauração de um passado glorioso) quanto o próprio processo de comercialização da nostalgia descrito por Appadurai. Ou seja, na série a nostalgia não aparece como um desejo restaurador de um passado idealizado, mas aparece como *uma técnica a ser vendida*.

Dessa forma, criticar uma suposta falta de acuidade histórica de *Mad Men* é um erro, pois a série está muito mais preocupada com a memória cultural que circunda os anos 1960 do que com um registro propriamente histórico, o que pode ser um processo muito mais crítico do que apenas recontar os fatos e eventos da História. Para Christine Sprengler, é *por causa* das suas operações nostálgicas, e não apesar delas, que *Mad Men* é “bem-sucedida em sua crítica do passado e do presente”, e esse impulso crítico depende justamente de seu “anacronismo visual” (2011, p. 247). Para William Siska, a potência crítica da série reside justamente em como seus personagens “ignoram o maremoto crescendo atrás deles” (2011, p. 204).

Alisson Perlman, para mim, é quem mais reconhece a potência crítica da série em focar as reações de personagens de classe média às mudanças históricas, e não os agentes dessas mudanças. De acordo com a autora, essa potência é maximizada ao se perceber que *Mad Men* “perturba como textos populares anteriores codificaram e definiram o que foi o Movimento pelos Direitos Civis no início dos anos 1960” (2011, p. 209). Paradoxalmente, os paratextos da série (notadamente as informações históricas contidas nos DVDs das temporadas e no site oficial da série) “minam a crítica *historiofótica* central da série” ao reinserir uma narrativa oficial dos eventos históricos ao universo da série, recontando a já conhecida narrativa dos Direitos Civis como algo operado no Sul por heróis negros e seus aliados brancos do Norte (Perlman, 2011, p. 210). Similar ao argumento de Siska, e centralmente contrário ao de Carveth, Perlman afirma que ao “negar aos espectadores as imagens icônicas associadas aos Direitos Civis sulistas” e focar nas reações dos personagens, “alternadamente *blasé*, simplistas ou desdenhosos”, a série consegue apresentar o racismo dos personagens como algo que “infecta o país inteiro” (2011, p. 215). Dessa forma, *Mad Men* “nega aos seus espectadores a garantia que acompanha boa parte dos olhares nostálgicos para o passado que tipicamente sugerem que somos os herdeiros de um mundo melhor do que antes” (Perlman, 2011, p. 222).

Pensar a nostalgia da série como reflexiva e preocupada com a memória cultural ajuda então a compreender as relações que ela cria entre passado e presente. De acordo com Irene Small, *Mad Men* é “sobre uma superfície *operacional*, mais do que simplesmente *representativa*”, que não se limita ao seu universo diegético passado, mas que “se espalha



para o presente histórico de hoje” (2013, p. 190, destaque nosso). Para Jeremy Varon, a série é mais “a encenação de uma fantasia do que a representação da história”, uma fantasia que “permanece dolorosamente ressonante e possui ecos no presente”; ao criar sua história a partir de referências culturais reconhecíveis, a “‘história’ fantasmática de *Mad Men* funciona como uma crítica social profundamente abrangente e pessimista” (2013, p. 258).

A década de 1950 é recuperada nos anos 1980 como um impulso conservador de “rejeição dos legados dos movimentos sociais e culturais dos anos 1960 e um retorno às práticas e valores que teriam sido interrompidos por esses movimentos”, algo bastante perceptível nos discursos políticos de Ronald Reagan na época (Marcus, 2004, p. 9). Aqui, pelo contrário, esse ímpeto é investigativo e crítico: em *Mad Men*, uma nostalgia pelo passado é apresentada como técnica de venda (ou seja, como uma mentira, ou uma *sedução elaborada*), e o pior das atitudes da década ocorrem nas mãos de “personagens com quem, de outra forma, muitas vezes se espera que nos identifiquemos” (Sprengler, 2011, p. 247). O argumento é similarmente apresentado por Caroline Levine, que identifica na série um tipo de prazer televisual que chama de *choque do banal*: “uma versão de realismo que nos surpreende, ironicamente, com *normalidade*” (2013, p. 134). Para ela, a série não coloca o racismo, sexismo e homofobia em um passado exótico e distante, mas “os traz para perto o suficiente para nos dar aquele sentimento de familiaridade estranha”, trazendo a atenção do espectador para “a rapidez da mudança histórica”: se os atos dos personagens nos parecem distantes e estranhos, eles ainda são familiares o bastante para os reconhecermos (2013, p. 139).

Definir melhor qual nostalgia está em cena em *Mad Men* nos ajuda a entender melhor seu apelo universal. Uma série que empreendesse um esforço quase documental em seu retrato histórico limitaria o escopo do seu público e o alcance cultural que poderia projetar. Mas, pelo contrário, uma série que se debruça sobre a memória cultural de um momento tão singular da história universal, e uma memória tão intensamente produzida e distribuída pela indústria cultural americana, tem um alcance potencial muito maior. Marita Sturken escreve sobre como a memória dos veteranos da Guerra do Vietnã foi matizada e transformada pelos vários filmes que retratam tanto a guerra quanto o retorno dos soldados (Sturken, 1997), e algo de similar ocorre aqui: *Mad Men* não está apenas apresentando memórias, mas “criando-as”, e dessa forma “os comentadores sobre o

*zeitgeist* de *Mad Men* não estão tanto vendo os anos 1960 *na* série, mas vendo-os *pela* série” (Goodlad et al., 2013, p. 2).

As referências históricas e culturais de *Mad Men* dão autenticidade histórica à trama e criam camadas de comentários sobre ela, à disposição para serem descobertas pelos espectadores. Além disso, e talvez mais importante ainda, essas referências estabelecem uma via de mão dupla com a memória cultural dos anos 1960, se alimentando dela e a aumentando ao mesmo tempo. Há, porém, ainda um último papel a ser atribuído a elas: a de dar *legitimidade estética e cultural* à série, pois não são *quaisquer* referências que são usadas ali.

Voltemos ao uso de *Tomorrow Never Knows* em *Lady Lazarus* (Temporada 5, Episódio 8). Neste episódio, Don e a equipe criativa apresentam uma campanha que replica a estética do filme *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964), mas avisam ao cliente que seria impossível licenciar uma música dos Beatles; a solução é procurar por uma banda menos famosa que imitasse o som dos *Fab Four*. Ao colocar uma música deles no fim do episódio, *Mad Men* está nos dizendo que, sim, *esta série* consegue usar uma música dos Beatles, ela é *culturalmente única*, ela é tão culturalmente relevante quanto todas as referências que apresenta. *Mad Men*, ao usar essas referências, quer se apresentar como uma televisão como nunca antes se viu. A partir de sua referencialidade cultural, a série constrói seu tempo histórico, comenta sobre ele e participa da produção e reprodução da memória cultural em torno da década de 1960. Mas ao fazer isso, ela também *se dobra sobre si mesma*: se torna uma série sobre televisão, sobre seu papel na televisão, e como fazer algo de qualidade na televisão.

## Referências

ANDERSON, Tim. “Uneasy Listening: Music, Sound, and Criticizing Camelot in *Mad Men*”. In: EDGERTON, G. R. (ed). *Mad Men: Dream come true TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011. p. 72–85.

APPADURAI, A. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BODROGHKOZY, A. *Groove Tube: Sixties Television and Youth Rebellion*. Durham: Duke University Press, 2001.

BOYM, S. *The Future of Nostalgia*. Nova York: Basic Books, 2001.

CARVETH, R. The Depiction of the Civil Rights Movement on *Mad Men*. In: MCNALLY, K.; MARCELLUS, J.; FORDE, T.; FAIRCLOUGH, K. *The Legacy of Mad Men*. Cultural History, Intermediality and American Television. Londres: Palgrave Macmillan, 2019. p. 65-79.

CATMAN916. "On the Street Where You Live" Vic Damone. Youtube, 13 mar. 2010. 2min42s. Disponível em: <https://youtu.be/8R0Kq448rxc>. Acesso em: 18 mar. 2024.

DONEGAN, R. Dualities and Ambiguities: *Mad Men's* Use of the Beatles, Nancy Sinatra, and Judy Collins in Seasons Five and Six. In: MCNALLY, K.; MARCELLUS, J.; FORDE, T.; FAIRCLOUGH, K. *The Legacy of Mad Men: Cultural History, Intermediality and American Television*. Londres: Palgrave Macmillan, 2019. p. 163-175.

GLEDHILL, C. (ed.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute, 1987.

GOODLAD, L.; KAGANOVSKY, L.; RUSHING, R. A. Introduction. In: GOODLAD, L.; KAGANOVSKY, L.; RUSHING, R. A. (ed.). *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 1-31.

HALBWACHS, M. *The Collective Memory*. New York: Harper & Row, 1980.

JAMESON, F. Nostalgia for the Present. In: *South Atlantic Quarterly*, n. 88, v. 2, 1989, p. 517-537. <https://doi.org/10.1215/00382876-88-2-517>

LEVINE, C. The Shock of the Banal: *Mad Men's* Progressive Realism. In: GOODLAD, L.; KAGANOVSKY, L.; RUSHING, R. A. (ed.). *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013. p. 133-144.

MARCUS, D. *Happy Days and Wonder Years: The Fifties and the Sixties in Contemporary Cultural Politics*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.

ONO, K. *Mad Men's* Postracial Figuration of a Racial Past. In: GOODLAD, L.; KAGANOVSKY, L.; RUSHING, R. A. (ed.). *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013. p. 300-319.

PALOTTA, F. Why 'Mad Men' paid \$250,000 to use one Beatles song. Business Insider, 10 abr. 2014. Disponível em: <https://www.businessinsider.com/mad-men-paid-250k-to-use-beatles-song-2014-4#:~:text=Instead%20of%20using%20a%20cover,Men%22%20episode%20came%20to%20> be Acesso em: 18 mar. 2024.

PERLMAN, A. The Strange Career of *Mad Men*: Race, Paratexts and Civil Rights Memory. In: EDGERTON, G. R. (ed.). *Mad Men: Dream come true TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011. p. 209-225.

POLAN, D. Maddening Times. In: GOODLAD, L.; KAGANOVSKY, L.; RUSHING, R. A. (ed.). *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013. p. 35–52.

SISKA, W. Men Behaving as Boys: The Culture of *Mad Men*. In: EDGERTON, G. R. (ed.). *Mad Men: Dream come true TV*. Londres; Nova York: I.B. Tauris, 2011. p. 195-208.

SMALL, I. V. Against Depth: Looking at Surface through the Kodak Carousel. In: GOODLAD, L.; KAGANOVSKY, L.; RUSHING, R. A. (ed.). *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013. p. 181–191.

SPRENGLER, C. Complicating Camelot. In: STODDART, S. (ed.). *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, 2011, p. 234–252.

STODDART, S. Camelot Regained. In: STODDART, S. (ed.). *Analyzing Mad Men: critical essays on the television series*. Jefferson: McFarland & Company, 2011. p. 207–233.

STURKEN, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press, 1997.

VARON, J. History Gets in Your Eyes: *Mad Men*, Misrecognition and the Masculine Mystique. In: GOODLAD, L.; KAGANOVSKY, L.; RUSHING, R. A. (ed.). *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2013. p. 257–278.

Submetido em: 5 jun. 2024 | Aprovado em: 10 jul. 2024