



V.18

Janeiro - Junho 2024

N.35



RuMoRes

Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

N. 35, V. 18 (2024)

Janeiro – Junho de 2024

ISSN: 1982-677X

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias é um periódico científico semestral sediado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), publicado por MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas e Metacrítica – Rede de Pesquisa em Cultura Midiática. A revista é voltada para a divulgação de artigos científicos, resenhas e entrevistas que contribuam para o debate sobre crítica de mídia e comunicação, com textos originais e inéditos (de autoria individual ou coletiva) de autores/as com titulação mínima de doutor/a ou doutorando/a, vinculados a instituições de ensino superior, recebendo-os em sistema de fluxo contínuo. Os artigos devem ser encaminhados em arquivo word, fonte TNR 12, espaçamento 1,5, seguindo as orientações encontradas nas “Condições para submissão”. A revista conta com apoio da Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

Para conhecer o site, acesse: www.revistas.usp.br/rumores

Outras informações podem ser obtidas pelo e-mail: rumores@usp.br

Facebook: www.facebook.com/revistarumores

Para conhecer o grupo MidiAto, acesse: www.usp.br/midiato

Outras informações podem ser obtidas pelo email: midiato@usp.br

Facebook: www.facebook.com/midiatousp

Instagram: www.instagram.com/midiatousp

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes

RuMoRes – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443/bl. A – Cidade Universitária

05508-020 – São Paulo/SP – Brasil

Bases de Dados

DOAJ
 Latindex
 LatinRev
 Portal SEER
 Portal de Periódicos da Capes
 WZB

Editoria Científica

Rosana de Lima Soares
 (Universidade de São Paulo)
 Marcio de Vasconcellos Serelle
 (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
 Ercio Sena
 (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
 Cláudio Rodrigues Coração
 (Universidade Federal de Ouro Preto)

Conselho Científico e Editorial

Ana Lúcia Enne
 (Universidade Federal Fluminense)
 Angela Prysthon
 (Universidade Federal de Pernambuco)
 Athina Karatzogianni
 (University of Leicester)
 Atilio José Avancini
 (Universidade de São Paulo)
 Beltrina Corte
 (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
 Catherine Driscoll
 (University of Sydney)
 Daniel Gambaro
 (Universidade Anhembi Morumbi)
 Eduardo Vicente
 (Universidade de São Paulo)
 Eduardo Victorio Morettin
 (Universidade de São Paulo)
 Eliza Bachega Casadei
 (Escola Superior de Propaganda e Marketing)
 Eneus Trindade Barreto Filho
 (Universidade de São Paulo)
 Felipe da Silva Polydoro
 (Universidade de Brasília)
 Felipe de Castro Muanis
 (Universidade Federal de Juiz de Fora)
 Fernando Resende
 (Universidade Federal Fluminense)
 Gislene Silva
 (Universidade Federal de Santa Catarina)
 Ivan Paganotti
 (Universidade Metodista de São Paulo)

José Carlos Marques
 (Universidade Estadual Paulista)

José Luiz Aidar Prado
 (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Juliana Doretto
 (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Laura Loguercio Canepa
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Lídia Marôpo
 (Instituto Politécnico de Setúbal)

Manuel Fernández-Sande
 (Universidad Complutense de Madrid)

Maria José Brites
 (Universidade Lusófona do Porto)

Maria Luisa Sanchez Calero
 (Universidad Complutense de Madrid)

Mayra Rodrigues Gomes
 (Universidade de São Paulo)

Nara Lya Cabral Scabin
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Oscar Armando Jaramillo García
 (Fundación Universitaria del Área Andina e Universidad Tecnológica de Pereira)

Rogério Ferraraz
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Rose de Melo Rocha
 (Escola Superior de Propaganda e Marketing)

Sam Bouricer
 (Université de Lille)

Samuel Paiva
 (Universidade Federal de São Carlos)

Sandra Fischer
 (Universidade Tuiuti do Paraná)

Sara Pereira
 (Universidade do Minho)

Tatiana Siciliano
 (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Vander Casaqui
 (Universidade Metodista de São Paulo)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo
 (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Equipe Editorial

Amanda Souza de Miranda
 (Universidade de São Paulo)

Caio Túlio Padula Lamas
 (Universidade de São Paulo)

Cintia Liesenberg
 (Pontifícia Universidade Católica de Campinas)

Eduardo Paschoal de Sousa
 (Universidade de São Paulo)

Fernanda Elouise Budag
 (Faculdade Paulus de Comunicação)

Jennifer Jane Serra
 (Universidade de São Paulo)

Juliana Magalhães e Ribeiro Gusman
 (Universidade de São Paulo)

Maressa de Carvalho Basso
 (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/ Poços de Caldas)

Renata Costa
 (Universidade de São Paulo)

Sofia Franco Guilherme
 (Universidade Anhembi Morumbi)

Thiago Siqueira Venanzoni
 (Centro Universitário FMU Fiam Faam)

Universidade de São Paulo

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior
 Vice-Reitora: Maria Armanda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora
 Brasilina Passarelli
Vice-Diretor
 Eduardo Henrique Soares Monteiro

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Coordenador
 Mateus Araújo Silva
Vice-Coordenador
 Eduardo Santos Mendes

Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Giovanna Macedo

Diagramação

Tikinet | Beatriz Ferreira

Catálogo na Publicação
 Serviço de Biblioteca e Documentação
 Escola de Comunicações e Artes da
 Universidade de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Rumores [recurso eletrônico]: revista online de comunicação, linguagem e mídias /
MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas, Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. – v.18, n.35, 2024-

São Paulo: ECA/USP, 2024-

Semestral

Título e resumo em português e inglês

Disponível no Portal de revistas da USP: www.revistas.usp.br/rumores

ISSN 1982-677X

1. Comunicação 2. Cultura 3. Meios de comunicação de massa
4. Linguagem I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.
Grupo de Estudos de Linguagem e Práticas Midiáticas II. MidiAto.

CDD 21.ed. – 301.16



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição - Não Comercial - Sem Derivações 4.0 Internacional.

SUMÁRIO

6 EDITORIAL

DOSSIÊ

- 10 Recepção crítica e audiência em *Som & fúria*: questões sobre teatro, streaming e televisão**
Marcelo de Lima e Luiz Antonio Mousinho
- 37 Avaliações de fãs em portais sobre audiovisual: uma crítica semiespecializada?**
Eduardo Miranda Silva
- 59 Entre páginas e telas: a transformação da crítica contemporânea de telenovela no Brasil**
Mariana Marques de Lima
- 83 A lacuna crítica na ficção científica seriada: uma análise cultural de Westworld e a hibridização humano-androide**
Raquel Lobão
- 101 Vivendo la dolce vita: uma análise crítica da construção do protagonista na série Ripley da Netflix**
Claudinei Lopes Junior e Danillo Sanchez
- 135 O mundo dos *Bridgerton*: narrativas identitárias no streaming**
Tatiana Siciliano, Bruna Aucar e Valmir Moratelli
- 155 Fé em Cena: Representatividade na Ficção Seriada Brasileira**
Francisco Malta
- 170 A sedução elaborada da Nostalgia: Revisitando o “passado dourado” em *Mad Men***
Giancarlo Casellato Gozzi

ARTIGOS TEMAS LIVRES

- 190 Duas telas, dois tempos: a simetria da montagem paralela na racialização do território cinematográfico em *O Caseiro* (2016)**
Luís Henrique Marques Ribeiro
- 209 Emissários de outros mundos: ciência, mitologia e horror cósmico no documentário *Fireball: Mitos, cometas e meteoros***
Jamer Guterres de Mello, Lucio Reis Filho e Laura Loguercio Cánepa

EDITORIAL

Dossiê “Crítica da Narrativa Seriada”

A relação que a crítica estabelece com produtos culturais é sempre de mão dupla. Ao mesmo tempo em que constitui um tipo de resposta social (Braga, 2006), que pode inclusive atuar sobre as instâncias de produção, a crítica é desafiada por obras, e qualifica-se por meio desse diálogo. Como argumenta João Moreira Salles, em um documentário de Kleber Mendonça Filho (2020) sobre essa prática, “um bom crítico tem que ter a sorte de estar vivo, escrevendo no momento de um grande cinema”. Isto é, a crítica precisa de um bom objeto para expandir seus limites. No entanto, para Salles, a recíproca é também verdadeira: uma boa crítica também contribui para um cinema de qualidade.

A narrativa seriada, muito antes da emergência e consolidação do atual ciclo audiovisual que articula televisão *broad* ou *narrowcast* e *streaming*, já se mostrava bastante flexível e sensível às respostas sociais, como demonstraram os estudos de Eco (1970) e Martín-Barbero (1997) sobre o folhetim. Atualmente, em face de sua reconhecida qualidade, as séries audiovisuais tornaram-se objeto incontornável para a crítica, atraindo inclusive analistas do cinema. No entanto, ainda que cinema e produções seriadas compartilhem aspectos narrativos e elementos e gramáticas audiovisuais, as abordagens e parâmetros críticos devem ser os mesmos? Instrumentais e valores atinentes à crítica de filmes servem também à crítica de séries?

A crítica estadunidense Emily Nussbaum (2019) elencou quatro aspectos que caracterizam a arte televisiva. O primeiro deles é que a televisão é uma forma de arte que se desenvolve por episódios. Apresenta-se de forma segmentada, muitas vezes semanalmente, com gêneros de programa cuja base segue padrões determinados. Segundo, com obras produzidas industrialmente, a televisão, por razões pragmáticas, foi sempre um meio fortemente coletivo, o que dificultou a identificação de autorias. “Para os produtores de televisão, a questão existencial sempre foi se era possível batalhar algo verdadeiramente

original – desafiante e estranho, idiossincrático em vez de formulaico – a partir de um sistema tão sinônimo de pensamento de grupo” (Nussbaum, 2019, tradução nossa). A televisão é, também, uma arte comandada por “escritores”, no sentido que os criadores e roteiristas das séries possuem, usualmente, a primazia sobre os diretores, “o inverso da hierarquia de Hollywood” (Nussbaum, 2019, tradução nossa). Por fim, a televisão, mais do que outras formas de arte, se desenvolve no tempo, por meio de programas com temporadas que podem atravessar anos e que são reformuladas na interação com os espectadores e suas vidas.

Vários desses aspectos televisivos ainda conformam a produção seriada contemporânea, como, por exemplo, o caráter fragmentário dos produtos e sua temporalidade passível de desdobramento. Eles impõem critérios específicos para uma crítica, que, além do mais, irá atuar em meio à circulação vivaz dessas obras, comentadas em variados âmbitos sociais, inclusive o dos fãdons. Diante dessas e outras questões, este dossiê reúne textos que investigam a crítica de séries por meio de abordagem diversas.

Em “Recepção crítica e audiência em *Som & fúria*: questões sobre teatro, *streaming* e televisão”, Luiz Antonio Mousinho Magalhães e Marcelo de Lima Fernandes analisam a recepção da minissérie de Fernando Meirelles exibida em 2009, na TV Globo. Os autores buscam compreender a divergência entre os aplausos da crítica e a baixa audiência do show e atualizam a questão tendo como referência o consumo televisivo hoje, no *streaming*, e suas diferentes composições de público. Clarice Greco e Eneo Lopes Pontes propõem o reconhecimento de outra instância crítica, aquela constituída por fãs que, por meio do conhecimento aprofundado sobre obras e artistas, avaliam produtos midiáticos. Para os autores de “Avaliações de fãs em portais sobre audiovisual: uma crítica semiespecializada?”, os integrantes de fãdons consituem categoria diferente das da crítica especializada e da crítica popular.

A crítica em perspectiva histórica em nosso meio cultural é investigada por Mariana Marques de Lima Pinheiro, em “Entre páginas e telas: a transformação da crítica contemporânea de telenovela no Brasil”. Pinheiro apresenta dois críticos principais atuantes em jornais brasileiros na década 1970, Helena da Silveira e Artur da Távola, para identificar elementos de transição do gênero na passagem do jornal impresso para textualidades digitais. No artigo “A lacuna crítica na ficção científica seriada: uma análise cultural de

Westworld e a hibridização humano-androide”, Raquel Lobão trabalha com a hipótese de que a escassez de textos críticos sobre o gênero deve-se, em grande parte, à complexidade narrativa das obras e à valorização de histórias mais realistas. Para isso, mapeia críticas em plataformas digitais e analisa a série produzida pela HBO.

A complexidade das personagens nas séries contemporâneas é abordada por Claudinei Lopes Junior e Danillo Sanchez. Em “Vivendo *la dolce vita*: uma análise crítica da construção do protagonista na série *Ripley* da Netflix”, os autores examinam as nuances do anti-herói criado originalmente nas páginas literárias de Patricia Highsmith. Já as relações entre personagens e papéis sociais são discutidas em “O mundo dos Bridgerton: narrativas identitárias no *streaming*”, de Tatiana Siciliano, Bruna Aucar e Valmir Moratelli. O texto aponta como uma das marcas autorais da *showrunner* Shonda Rhimes a criação de mundos em que personagens femininas e negras são protagonistas.

Francisco Carlos Malta explora o universo da telenovela em “Fé em cena: representatividade na ficção seriada brasileira”. Para Malta, a obra escrita por Rosane Svartman para a TV Globo apresenta depuração de linguagem e efeitos estéticos que a tornam uma narrativa singular, de marca autoral, com grande reverberação nas redes. “A sedução elaborada da nostalgia: revisitando o ‘passado dourado’ em *Mad Men*”, de Giancarlo Casellato Gozzi, encerra o dossiê. O artigo aborda as relações entre história e ficção na série, privilegiando, entre outros aspectos, o uso, nos episódios, de músicas de época, contruindo uma memória cultural.

A seção Temas Livres traz dois artigos também sobre obras audiovisuais, a saber: “Duas telas, dois tempos: a simetria da montagem paralela na racialização do território cinematográfico em *O caseiro* (2016)”, de Luís Henrique Marques Ribeiro e “Emissários de outros mundos: ciência, mitologia e horror cósmico no documentário *Fireball: mitos, cometas e meteoros* (2020)”, de Laura Cánepa, Jamer Guterres de Mello e Lucio Reis Filho. O primeiro discute a simetria da montagem no filme de Jonathas de Andrade; o segundo coteja a obra de Herzog e Oppenheimer e o conto “A cor que caiu do espaço”, de H. P. Lovecraft.

Desejamos uma boa leitura!

Marcio Serelle

Rosana de Lima Soares

agosto de 2024

Referências

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

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MENDONÇA FILHO, K. *Crítico*. [S. l.]: Vimeo, 25 mar. 2020. 1 vídeo (74 min). Disponível em: <https://vimeo.com/400480185>. Acesso em: 30 ago. 2024.

NUSSBAUM, E. *I like to watch*. New York: Random House, 2019.

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 maratonar “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 dispõem 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 conseguiram 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 semiótica*. 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

Avaliações de fãs em portais sobre audiovisual: uma crítica semiespecializada?

Evaluation of fans on audiovisual portals: a semi-specialized critique?

Clarice Greco¹, Enoe Lopes Pontes²

1 Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Co-coordenadora do Grupo de Estudos de Análise de Produtos Audiovisuais (GRUPA). E-mail: claricegreco@gmail.com

2 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFBA e crítica de cinema. Email: enoelopespontes@gmail.com

Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir a respeito da noção de que fãs, por serem consumidores engajados e terem conhecimento aprofundado sobre as obras e os artistas que admiram, podem constituir uma instância da crítica televisiva. Seguindo as classificações de Wolton e de Greco acerca de crítica especializada e crítica popular, convocamos uma terceira categoria: a do fã como crítico semiespecializado. Para tal, traçamos uma reflexão teórico-argumentativa, a fim de elucidar conceitos do campo da crítica voltado para as narrativas televisivas. Também elencamos portais que conferem autonomia e certo poder para integrantes de *fandoms*, para que eles possam avaliar quantitativamente e qualitativamente os produtos midiáticos.

Palavras-chave Crítica televisiva, fãs, plataformas digitais.

Abstract

This study aims to reflect on the notion that fans, as they are engaged consumers with in-depth knowledge about the works and artists they admire, can constitute an instance of television critique. Following the classifications of Wolton and Greco of specialized critique and popular critique, we propose a third category: that of the fan as a semi-specialized critic. This theoretical-argumentative reflection aims to discuss concepts in the field of critique focused on television narratives and lists portals that grant autonomy and a certain power to members of fandoms so they can quantitatively and qualitatively evaluate media products.

Keywords Television critique, fandom, digital platforms.

Introdução

A discussão sobre crítica televisiva tem suas bases nos debates a respeito da crítica artística, perpassando discussões acerca da validade de encarar os programas de TV como forma de arte (Coli, 2000; Machado, 2005; Greco, 2013) e as formas de avaliar sua qualidade (Pujadas, 2001; Feuer, 2007; Mulgan, 1990), especialmente a partir da década de 1990. No intuito de inserir tais reflexões no cenário atual de convergência midiática e das plataformas digitais, este artigo tem como objetivo examinar as fronteiras entre os tipos formais de crítica e os fãs que podem avaliar criticamente a qualidade de uma produção.

Para tanto, propomos uma reflexão teórico-argumentativa sobre a crítica televisiva com perspectivas dos estudos da arte. Coli (2000) utiliza a ideia de crítica especializada, conferindo o poder de crítica a indivíduos com elevado capital cultural ou intelectual relacionado à arte avaliada. Contudo, autores como Wolton (1996) e Stephenson e Debrix (1969) acolhem outro tipo: uma crítica popular, baseada nos julgamentos dos espectadores comuns. Aqui, sugeriremos um terceiro tipo: a crítica semiespecializada, realizada por fãs.

O argumento passa pela discussão teórica sobre o nível de expertise dos fãs e a capacidade crítica e opinativa sobre os objetos de afeto deles. Entendemos o fã como uma interseção entre a crítica popular – por fazer parte do público – e a crítica especializada – pelo nível de conhecimento que tem sobre os produtos que consome (Jenkins, 1992; Hills, 2002). Em seguida, trazemos exemplos de críticas de fãs no ambiente digital, utilizando espaços e ferramentas por meio dos quais compartilham seus comentários e avaliações sobre as produções. De portais internacionais, como *Internet Movie Database* (IMDB), *Letterboxd* e *Rotten Tomatoes*, a sites brasileiros, como *Adorocinema*, o fã se torna um crítico dos produtos midiáticos. Assim, também contribui para o debate sobre a qualidade dessas produções.

Para Mulgan (1990), apesar de alguns argumentos puramente estéticos a respeito dos programas ou canais, qualquer debate sério sobre qualidade na televisão deve olhar seu lugar na sociedade, seu modo de organização e interesses comuns. A esse respeito, podemos recorrer ao pensamento de Habermas (2002), ao mencionar que a qualidade de uma obra de arte se dá pelo seu debate na esfera pública. Esse olhar para a qualidade da obra e seu impacto na sociedade nos leva a refletir a respeito da comoção social e o julgamento de qualidade feito pela própria audiência.

Muitos autores apontam que, para se julgar uma obra, é necessário o exercício da crítica. Coli (2000), em referência ao campo artístico, e Bourdieu (1983), em sua reflexão sobre o campo científico, concedem o poder da crítica a indivíduos com elevado capital cultural ou intelectual relacionado à obra analisada. Ou seja, trabalham com a ideia de uma crítica especializada. Outros, como Habermas (2002), Wolton (1996), Stephenson e Debrix (1969) e Greco (2013), além de admitirem a existência e relevância desse tipo de crítica, também acolhem outro, pautado nos juízos de indivíduos comuns, os espectadores.

Das diversas abordagens possíveis para a análise da qualidade, uma das mais desafiadoras é compreender quem avalia e julga as produções no meio televisivo. Seria possível conceber, portanto, ao menos dois tipos de crítica: a crítica especializada, que consiste em indivíduos cuja voz é reconhecida profissionalmente e recebe o poder de ditar o que tem ou não qualidade, e um tipo de crítica que não deve ser desconsiderado, a crítica popular, relativa ao telespectador que exerce julgamento sobre o conteúdo que recebe. Aqui, no entanto, propomos, também, um terceiro tipo, ao refletir sobre o fã como componente de uma audiência semiespecializada, por elemento de intersecção entre a crítica popular, já que é parte da audiência, e a crítica especializada, pelo nível de envolvimento e conhecimento desses indivíduos a respeito dos produtos que consomem (Jenkins, 1992; Hills, 2002; Sandvoss, 2013).

A crítica popular

Mesmo em um meio popular como a TV, o discurso mais frequente sobre a crítica televisiva considera que o poder de julgar uma obra está nas mãos de uma elite que tem vasto conhecimento acerca do objeto avaliado e de seu processo de produção, além de conhecimento em outras áreas que abrangem aspectos morais e valores sociais. Janine Ribeiro (2004) salienta que o grande crítico de televisão, hoje, não lida só com imagens e som, mas também deve considerar as ciências sociais e os direitos humanos. Para ele, o crítico tem uma postura culta, mesmo que o meio de comunicação com o qual lida seja o mais popular que existe.

A mesma observação é feita por Bucci e Martins (2000), pois afirmam que a crítica de televisão não é uma análise estética, já que também tem por objeto um fato social. Tondato (2000) concorda e complementa, ao propor que a crítica televisiva não pode se pautar somente em programas isolados, pois deve considerar as relações sociais, avaliar a inserção de temas relevantes e contextualizar o momento histórico-político-social. No entanto, essa contextualização acaba por incorrer em questões de classe, autoridade e poder. De acordo com Bosi (1977), certas classes atribuem a si o conhecimento; e a opinião, ao povo. Bosi pauta-se nas definições de Adorno, segundo o qual a opinião é a posição de uma consciência subjetiva, tida como válida, mas sem a universalidade da verdade.

Por outro lado, o conhecimento seria a opinião verificada. Assim, para Bosi (1977), pensar não é uma atividade completamente subjetiva, mas um relacionamento entre sujeito e objeto, e apenas essa relação pode nos fazer passar da opinião para o conhecimento. No entanto, na vida prática, nem sempre temos condições de transformar opinião em conhecimento, e a verdade fica sendo a opinião comum, do povo.

Nesse sentido, o público emitiria apenas opiniões. O conhecimento, sendo mérito da autoridade, torna-se competência da crítica especializada. Isso significa que a opinião dos especialistas é aceita não por ser a verdade, mas por ser autoridade. A sociedade julga os programas a partir de seus critérios de gosto, ou seja, é um julgamento com caráter subjetivo. Apesar de a crítica especializada também ter esse caráter, a autoridade do crítico exige que ele trabalhe um afastamento moral e julgue a partir de critérios técnicos e conhecimento histórico. Todavia, mesmo com o conhecimento necessário a respeito da obra, a avaliação do crítico também virá aglutinada de sua própria opinião. Ou seja, será dotada de subjetividade.

A admissão da crítica subjetiva torna possível levantar questionamentos acerca da noção de que a crítica é propriedade exclusiva de intelectuais ou profissionais atuantes na área do objeto que criticam. Tal inquietação permite afastar a exclusividade das críticas formais para a atribuição de qualidade aos programas de TV e atribuir maior valor ao julgamento popular. Stephenson e Debrix (1969, p. 20), além de afirmarem o caráter do crítico como espectador superior, afirmam que devemos considerar “o termo “espectador” como significando não apenas a plateia direta, mas também o censor, o crítico e, finalmente, toda a sociedade”. Assim, dada a compreensão das duas modalidades, podemos entender que cada crítica tem seu caráter relevante para o estudo da qualidade, devendo, portanto, serem combinadas. A possibilidade de combinação das duas críticas ocorre em função de um ponto comum entre elas: o juízo de gosto.

Para que a crítica popular seja considerada válida, é necessário ter em mente o mesmo processo proposto pelas noções de Kant ([1790], 2010) sobre o juízo de gosto, que atribui validade à subjetividade do sujeito, principalmente quando há um consenso, como é o caso das grandes audiências. Segundo o filósofo, pode-se considerar o sujeito particular, que emite um juízo de gosto, como membro de uma esfera total dos sujeitos julgantes, cuja

existência se baseia na presença de um sentimento comum a todo sujeito na satisfação no belo. De acordo com a noção de senso comum kantiana, o gosto do público é capaz de reunir de uma voz conjunta, uma união de juízos individuais que formam uma universalidade de opiniões semelhantes. Com base nesses pensamentos, a comunidade de telespectadores que assiste a um determinado filme ou série de TV pode representar a construção de um espaço de debate, especialmente com a facilidade das novas mídias e redes sociais, fóruns e portais online nos quais os telespectadores se manifestam para comentar, elogiar ou criticar (isto é, julgar) os programas e artistas.

Assim, nota-se, além da crítica especializada de TV, forte presença da opinião pública em relação aos produtos televisivos, constituindo uma fala coletiva que representaria um senso comum, no sentido kantiano. A participação civil estabelece, então, um circuito político social no qual se instala o fórum democrático para o exercício da esfera pública, exhibe-se a diversidade cultural da audiência, além de incitar os telespectadores a se mobilizarem e se organizarem em movimentos sociais e ações coletivas.

Mais do que batalhar por reconhecimento, a opinião do público vem ganhando notoriedade ao longo das últimas décadas. Não é apenas ouvida pelos produtores, mas também pelos próprios telespectadores. Comunidades de fãs em redes sociais unem telespectadores e fãs que acompanham programas e filmes, comentam e interagem entre si, em uma grande ágora virtual. Algumas comunidades apresentam até hierarquia interna, nas quais a autoridade está nas mãos dos fãs com maior conhecimento e maior engajamento. Mesmo internamente, o poder está no capital intelectual, e o fã com maior conhecimento busca se tornar crítico, detentor da autoridade. Também os estudos de fãs têm recebido evidente atenção, consequência da abertura e do reconhecimento geral da relevância das opiniões do telespectador. Autores como Jenkins (1992), Hills (2002) e Sandvoss (2013) conferem ao fã uma capacidade superior de julgamento, por se debruçar sobre a obra, consumi-la repetidamente e ser, por vezes, o mais crítico dos espectadores.

O fã como espectador semiespecialista

Como já apontamos, a avaliação dos programas de TV são facultadas a grupos distintos, seja por meio das vozes de especialistas profissionais ou do público consumidor

(Wolton, 1996; Greco, 2013). Essas instâncias coexistem nas novas possibilidades e nos serviços online, permitindo que o espectador mais interessado tenha a chance de dividir o mesmo espaço com figuras institucionalizadas, como é o caso do crítico de TV ou de cinema. Com a crise econômica vivenciada pelos veículos impressos, a crítica dita especializada passa a ser alocada e mais recorrente dentro de sites e novos tipos de plataforma (Keathley, 2011; Teixeira Neto, 2002), que são criados para agregar resenhas e reflexões da crítica especializada, mas também do público geral.

Ainda que a crítica especializada possa sentir o seu trabalho ameaçado pela ausência de uma instância reguladora maior ou ferramentas mais incisivas de distinção entre eles e o consumidor *comum*, esses espaços também são reconhecidos por fornecerem um ambiente democrático quando o assunto são as formas de publicação, comentários e interações de maneira geral, nesse espaço virtual. Por isso, pensa-se que:

[...] a internet, como tecnologia e plataforma é fundamentalmente democrática. Através dessa inclinação argumentativa, a crítica da internet seria, por extensão, mais democrática do que aquela publicada nos veículos impressos ou viabilizada por outros formatos da mídia tradicional. (Frey, 2017, p. 8)

Nessa lógica, plataformas como *Twitter*, *Letterboxd*, *Spotify*, *IMDB*, *Youtube* etc. podem servir como redes utilizadas para a produção de textos, áudios e vídeos com a produção de análise crítica de toda e qualquer pessoa com acesso ao mundo virtual e que tenha conta nesses apps (Teixeira Neto, 2002). Além disso, existe a chance de uma avaliação quantitativa, por meio do ato de atribuir notas para as produções audiovisuais, seja por estrelas, números ou, até mesmo, tomates podres. Nessa esfera de valoração das obras, a nossa atenção neste capítulo se volta a portais³ que funcionam como base de dados de audiovisual, colecionando informações sobre filmes, séries e programas de TV, sendo eles: *IMDB*, *Letterboxd*, *Rotten Tomatoes* e *Adorocinema*.

3 Chamamos os websites *IMDB*, *Letterboxd* e *Rotten Tomatoes* de portais a partir da definição de Lotz (2017). Segundo a autora, um portal oferece conteúdo televisivo de modo não linear, mais estático, com centralidade no produto audiovisual, funcionando como curador e distribuidor de conteúdo. Por outro lado, atualmente, plataformas são reconhecidas como sistemas de mensagens e práticas de coleta de dados, concentrando-se em serviços de comunicação pessoal, e não necessariamente na propriedade intelectual da produção.

Selecionamos esses portais por três motivos. Em primeiro lugar, os quatro estão voltados para a indústria do audiovisual, em um contexto mundial, com obras de múltiplos países, gêneros e formatos. Em segundo, todos oferecem um local para que análises sejam publicadas, tanto por críticos especializados quanto por espectadores. Além disso, esses ambientes também têm a função de catalogar as produções assistidas por seus usuários, amplificando a relevância das críticas, pois estas funcionam também como incentivadoras para os próximos filmes e séries a serem assistidos.

Assim, utilizaremos essas páginas para categorizar e ilustrar essa nova instância da crítica que acreditamos existir, por se encontrar entre o conhecimento informal e a atuação em ambiente externo ao das instâncias ditas oficiais (críticos de jornais, revistas e programas de televisão). Relembramos que não abordaremos o espectador geral e sim aquele que é integrante de comunidades de fãs. Como os espectadores que comentam em tais portais precisam estar cadastrados, compreendemos os próprios sites de avaliação como comunidades de apreciadores ativos, ou seja, aqui os entendemos como fãs.

Ao menos duas classificações de análise audiovisual já foram consideradas e consolidadas por autores do campo, o que separou a função da crítica em dois grupos: especializada e popular (Wolton, 1996; Stephenson; Debrix, 1969). Portanto, nosso objetivo é fundamentar uma nova ordem classificatória, na qual chamaremos o fã, individual e coletivamente, de semiespecialista (ou de uma instância semiespecializada da crítica).

A principal característica que define um indivíduo como fã é o seu grau de envolvimento com a obra ou o artista de sua admiração (Jenkins, 1992; Hills, 2002; Sandvoss, 2013). Dentro desse universo são formadas estruturas, especificações e relações que revelam características e subgrupos inseridos dentro dessa comunidade, podendo conter variações no estilo da participação de cada um deles. As atividades, interações e produções são diversas, podendo conter distinções como aquele fã que apenas observa, aquele que se envolve em comentários, aquele que administra ou faz curadoria em comunidades ou até o que produz conteúdo como *fanfictions*, *fan arts* ou *fan videos*.

Com a criação e a expansão da internet e a entrada desses indivíduos em plataformas digitais, essas práticas se expandiram e se intensificaram. O fã passa a ser compreendido, então, como um receptor especializado, uma vez que, por seu envolvimento mais profundo,

ele acaba por ver e rever os programas, adquirindo mais conhecimento, apuro no olhar e capacidade crítica, além de apresentar demandas e reclamações, que revelam aos produtores e a outros fãs nesses espaços de interação. É importante destacar que, como pondera Ferreira (2017), a atribuição de uma *especialidade* a esses espectadores não se relaciona a valores como *melhor* ou *pior*, mas sim ao tempo dedicado e consequente grau de conhecimento que eles apresentam sobre os seus objetos de afeto.

Por meio das possibilidades dadas pelas materialidades comunicacionais do meio virtual, ferramentas relevantes para a propagação da informação foram desenvolvidas e disseminadas, trazendo a oportunidade de uma expansão no fluxo da comunicação entre fãs (Jenkins, 2009). Nesse sentido, essas páginas e os serviços ofertados online também transformam os modos de produção, por meio de sites especializados para atividades de fãs, fóruns, websites etc., tornando a interação entre *fandoms* mais ampla e acentuada (Jenkins, 1992).

Alguns espaços são criados especificamente para concentrar indivíduos que querem dividir suas opiniões sobre filmes e séries, como os citados IMDB, *Letterboxd*, *Rotten Tomatoes* e *Adorocinema*. Tais portais são abertos ao público, ou seja, podem ser consultados por qualquer pessoa, cadastrada ou não. Isso significa que um indivíduo interessado em saber se uma série agradou ou não aos espectadores pode consultar os sites, ver a nota, ler avaliações e tomar sua decisão a respeito do que assistir. Entretanto, aqueles que quiserem emitir sua opinião, devem se cadastrar. O cadastro funciona, portanto, como uma carta de entrada para uma comunidade, e as avaliações e notas são uma atividade produtiva. Por esses motivos, consideramos os sites analisados como comunidade de fãs voltadas para fins específicos, e seus avaliadores como fãs, e não espectadores comuns. Vale ressaltar que o *Letterboxd* denomina seus usuários como 'Fans', conforme demonstrado na Figura 1.



Figura 1: Cotação por estrelas e quantidade de fãs de cada obra

Fonte: *Letterboxd*.

Nessa esfera de redes e ações, que oferecem a chance de conversas diretas entre esses indivíduos, suas opiniões, análises e informações sobre produtos midiáticos, habita a figura do fã crítico. A partir dessa lógica, nosso foco será conceituar como semiespecialistas os participantes nesses locais de avaliação e reconhecimento, que cumprem o papel de uma comunidade de fãs para fins avaliativos. Ainda que o espectador comum, que forma a crítica popular, também possa ser entendido como um receptor especializado por sua longa relação com a TV (Wolton, 1996), o fã tem uma espectralidade, um consumo e vivências distintas daquelas do público comum. Ele se difere do espectador geral pelo engajamento e pela profundidade com que se dedica ao seu objeto de admiração (Jenkins, 1992; Hills, 2002). O capital adquirido pelo fã passa, portanto, pelo tempo que ele entrega, que irá se debruçar sobre o universo que consome, podendo alcançar múltiplas camadas de participação e interação (Fiske, 2002; Jenkins, 1992).

Por esse motivo, consideramos dois aspectos para conceituar o indivíduo fã como um semiespecialista. Ao mesmo tempo que ele tem conhecimentos especiais e profundos sobre o que consome, distinguindo-se do espectador comum, ele não necessariamente traz consigo estudo técnico e a prática artística, não fazendo parte de uma crítica especializada como a conhecemos hoje. Por isso, não podemos chamá-lo de especialista ou profissional, tampouco de um observador *comum*. Nossa proposta é, portanto, argumentar sobre a possível existência dessa terceira categoria de críticos: os semiespecializados, representada pelos fãs.

A instância crítica dos fãs

Dentro do espaço digital, se pensado como espaço democrático e aberto (Ferdinand, 2013; Frey, 2017), é possível notar a presença de integrantes de fandoms como figuras que realizam novos materiais, originais, a partir dos produtos e artistas que admiram e se engajam. Um exemplo desses materiais são as chamadas *reviews*, textos analíticos e críticos feitos com objetivo de expressar opinião sobre uma obra. Como posto por Keathley (2011, p. 177, tradução nossa) sobre a crítica de cinema:

Mas a internet ajudou a reviver e ampliar a escrita sobre cinema neste terreno. Através de blogues na Internet [...], tanto acadêmicos como cinéfilos não especializados – todos com acesso quase igual à história do cinema, graças à disponibilidade de DVD – podem

facilmente comunicar e partilhar os seus interesses e paixões, muitas vezes de forma bastante sofisticada. discussões sobre história, crítica e estética do cinema⁴.

Em termos de usos em espaços digitais específicos para a catalogação e o debate sobre o audiovisual, os fãs têm duas possibilidades para revelar suas reflexões e/ou gostos sobre produtos midiáticos. A primeira delas é qualitativa, a partir do sistema de comentários, dentro das páginas voltadas para a divulgação de listagem e avaliação de produções midiáticas, como aquelas que trataremos neste capítulo (IMDB, *Rotten Tomatoes*, *Adorocinema* e *Letterboxd*). Dentro de sites e plataformas virtuais, fãs encontram locais abertos para a exposição de suas opiniões, seja por meio de comentários breves sobre uma produção ou *reviews* extensas, que podem contar com sinopse, conteúdo informativo e material analítico. É a partir do olhar para esses sites que fornecem essas ferramentas avaliativas que podemos tensionar as primeiras semelhanças e diferenças entre especialistas e semiespecialistas.

O que se espera de um crítico oficial é um olhar apurado, daquele que conta com um estudo prévio, uma observação específica que o autorizaria a avaliar uma obra com propriedade, pois faz daquilo uma função profissional, seja como jornalista, acadêmico ou atividades relacionadas ao produto audiovisual que analisa. Esta seria a principal diferença entre um e outro analista, porque, enquanto um o faz com conhecimentos prévios, que o tornou um profissional do campo, o outro o faz por devoção a uma obra, artista ou gênero que consome de maneira engajada, convocando opiniões pautadas em pesquisas e recolhimento informal de informações.

A semelhança central, assim, seria a utilização do mesmo espaço crítico por ambos, reunidos em alguns sites, como o *Letterboxd*, ou adquirindo seções separadas, como o *Rotten Tomatoes* e o IMDB. Há, então, um compartilhamento de local virtual, que faz com que ambos os tipos avaliadores possam ter acessos aos seus textos, pelos mesmos usuários, que estão em busca da opinião de especialistas, semiespecialistas ou público comum, para descobrirem se uma determinada produção vale ou não ser assistida. A segunda opção que podemos listar como ferramenta dada ao fã é o quantitativo, por meio do sistema de *rating*, que aparece em diversos portais, incluindo IMDB, *Adorocinema*, *Letterbox* e *Rotten Tomatoes*.

4 Original: But the internet has helped revive and broaden writing about film in this terrain. Through internet blogs [...] both scholars and non-specialist cinephiles – all of whom have near equal access to cinema's history, thanks to DVD availability – can easily communicate and share their interests and passions, often in quite sophisticated discussions of film history, criticism and aesthetics.

Nesse sentido, ao pensarmos nessa valoração quantitativa, voltamos para o pensamento kantiano que revela a noção de senso comum pelo total de sujeitos julgadores, que gera uma pontuação coletiva. Há, dessa maneira, a criação de uma noção de agrupamento, que gera um sentimento de pertencimento, mas que também direciona o gosto dentro do consumo de produções televisivas. Assim, a audiência forma “uma comunidade com conceitos e premissas que controlam o aceitamento do conteúdo televisivo que deve, por sua vez, encaixar-se nesses valores” (Greco, 2013, p. 68).

Ao se observar panoramicamente o exercício de avaliação quantitativa em sites voltados para a indústria do audiovisual, pode-se aferir que existem semelhanças e distinções entre especialista e semiespecialista. De um lado, o espaço dado para os dois tipos de avaliadores pode ser o mesmo, como é o caso do *Letterboxd* e do *Adorocinema*. No entanto, portais como IMDB e Rotten Tomatoes dividem as seções avaliativas entre críticos oficiais e público geral. Ainda assim, a finalidade da nota qualitativa é a mesma nos dois casos.

O serviço de cotação (de conferir notas para produtos midiáticos) já presente, por exemplo, dentro de análise dos especialistas, dentro de revistas, sites e jornais, é um processo comumente disseminado, pois resume uma avaliação geral de uma produção, fazendo com que o público saiba de maneira imediata em que esfera qualitativa está uma obra. Essa lógica de quantificação, seja por tomates, números ou estrelas, é em si idêntica, independentemente do lugar ocupado pelo quantificador nesse sistema de notas. A distinção entre os analistas está pautada, novamente, no conhecimento prévio adquirido pelas duas instâncias analíticas, que consomem conteúdos informativos e formativos de locais diferentes, com objetivos outros.

Enquanto os críticos oficiais buscam aplicar em suas análises a compreensão técnica do audiovisual para insinuar imparcialidade, o fã vem com a estampa de paixão, de consumidor movido pelas emoções e defesa de gosto pessoal. Se o crítico especializado tenta se distanciar de sua subjetividade em prol de um parecer mais técnico, o fã tem liberdade de se apoiar em seu gosto e abraçar a sua subjetividade também em seu olhar crítico. Voltamos aqui para o ponto de partida, no qual é elementar pensar que existe uma escala na construção do imaginário desse especialista que, dotado de capitais culturais e simbólicos (Bourdieu, 1983) ganha notoriedade, fazendo com que sua opinião seja considerada mais legítima, fundamentando-se, assim, na hierarquização de opiniões.

Para cada comunidade interpretativa, a construção de sentido e as avaliações, sejam elas qualitativas ou quantitativas, serão diferentes e não contarão com as mesmas classificações. A partir dessa compreensão, convocamos alguns exemplos de portais que escolhemos observar, utilizando os princípios de Análise de Conteúdo e Observação não participante (Kozinets, 2019), que trataremos no tópico a seguir.

Atuação do fã como crítico em portais de avaliação

Após os nossos apontamentos iniciais, finalizamos o capítulo com a observação de quatro portais para compreender os comportamentos, as reflexões e o funcionamento desse fã crítico, que procura analisar as obras que consome, a fim de criar um pertencimento de grupo, mas também com intuito de informar a sua comunidade sobre o teor qualitativo de uma produção (Busse, 2015). São eles: *Letterboxd*, *IMDB*, *Adorocinema* e *Rotten Tomatoes*.

Na busca por integração, aceitação e pertencimento, o olhar analítico se torna material de consulta, ou seja, uma ação que pode contribuir para a comunidade ou para outros indivíduos que procurem informações a respeito de uma obra. A criação de comentários, de resenhas e de votos de cotação compõem o sentimento de membresia e o arquivo de consulta coletiva. Nesse sentido, exploraremos as materialidades e os usos desses sites, com intuito de ilustrar a prática de *fandoms*.

O mais antigo dos portais é o *IMDB*. Criado com um sistema de dados online para catalogar, informar, analisar e quantificar produtos midiáticos, o *IMDB* existe há mais de 30 anos. Com uma diversidade ampla de conteúdos, o site reúne resenhas, sinopses, ficha técnica e avaliação de filmes e séries. Pouco tempo depois, em 1998, estudantes da Universidade da Califórnia criaram o *Rotten Tomatoes*, com uma finalidade parecida com a do *IMDB*, de angariar informações e permitir que críticos especializados e público emitissem opiniões e notas aos produtos audiovisuais. O *Rotten Tomatoes* talvez tenha o funcionamento mais incomum da lista. Com um sistema quantitativo que entrega tomates podres ou maduros pela crítica oficial e baldes de pipoca cheio ou vazios para o público, notamos que há certa tensão a respeito do modelo de cotação.

Já em 2000, surge o portal brasileiro *Adorocinema*, que é uma realização do grupo Webmemedia, e vem como uma plataforma nacional que tem conteúdo avaliativo e informativo

sobre cinema e seriados de televisão. Mais recentemente, chega o *Letterboxd*. Criado em 2011, por Matthew Buchanan e Karl von Randow, a página é uma rede social voltada para cinéfilos. Por meio do *Letterboxd* é possível catalogar todas as obras assistidas e classificá-las pelo sistema de estrelas – que vai de meia até 5 estrelas –, bem como a realização de comentários e curtidas. Tanto no site como no aplicativo são mostradas todas as listas dos usuários seguidos por cada um de seus membros. Em termos de distinção das críticas, os portais IMDB e *Rotten Tomatoes* distinguem a crítica especializada da crítica popular.

Quando os especialistas, por exemplo, discordam da opinião dos fãs, integrantes do *fandom* de uma determinada obra se reúnem em ativismo de fãs para votar e escrever sobre a produção dentro do *Rotten*, defendendo seu objeto de admiração. Dentro do *Adorocinema* e *Letterboxd* não existe distinção entre críticos oficiais e fãs, todos os participantes da rede podem classificar e analisar as obras com os mesmos recursos. Apesar disso, é notável a distinção dos especialistas, pela linguagem que utilizam, o que revela um conhecimento prévio ou um estudo. No entanto, essa informação somente procede em partes, pois não podemos inferir, a partir da observação das publicações escritas, quem é ou não crítico profissional, a não ser que sejam colocados links de direcionamento para sites oficiais de jornalistas. A estratégia de inserir links, utilizada por alguns membros do *Letterboxd*, funciona não apenas como ferramenta de divulgação, mas também como marcador de distinção dentro da página.

Dessa forma, observamos que, em termos democráticos, o trabalho da escrita e da cotação dos produtos midiáticos logados no *Letterboxd* não apresenta tantas diferenças, sendo mais semelhante do que os dois outros sites investigados. No mérito do fã como semiespecialista é notável o desejo de expressar a reflexão, principalmente por meio da adjetivação das obras como *horrível*, *sensacional* ou *mediano*, termos que vimos aparecer em alguns dos comentários retirados do portal. O que existe nesse contexto é a chance de quantificar os filmes, fortalecendo a ideia de uma comunidade imaginada (Anderson, 1983), na qual pode-se afirmar que uma produção é boa ou não por conter uma quantidade expressiva ou não de estrelas.

No IMDB, a ratificação também é contada pelo número de visualizações e interações dos usuários com a página de cada obra listada pelo site. Em termos de distinções e semelhanças do aspecto analítico, é possível observar que, enquanto os textos dos fãs são colocados na íntegra dentro do site, o material dos especialistas é vinculado a links que direcionam o leitor para as

páginas de veículos comunicacionais. As notas no IMDB podem variar de 1 a 10 e ganham espaços separados, nos quais são visíveis as pontuações do semispecialista e do especialista. Na Figura 2, *prints* ilustram o sistema de contagem quantitativa, por *rating* ou nota, nos três websites.

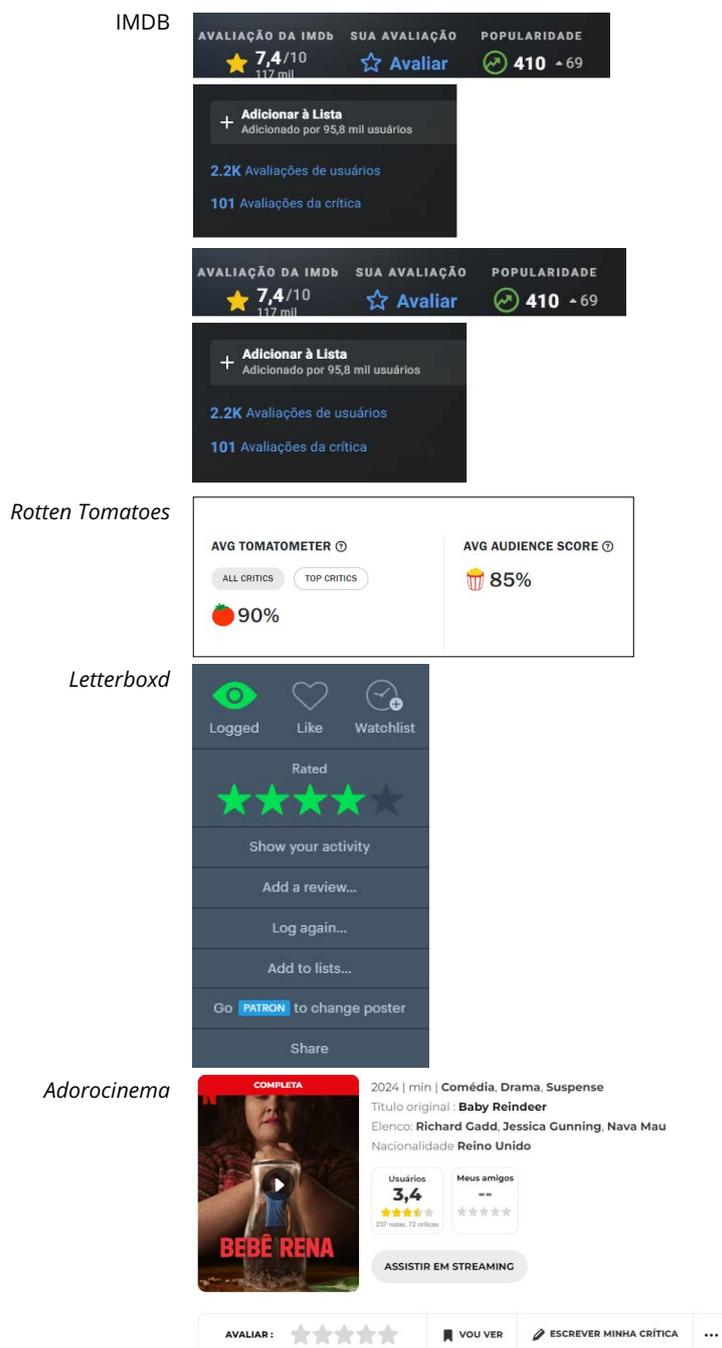


Figura 2: Modelos de notas nos quatro portais (IMDB, *Rotten Tomatoes*, *Letterboxd* e *Adorocinema*)

Fonte: Portais IMDB, *Rotten Tomatoes*, *Letterboxd* e *Adorocinema*.

No que diz respeito à avaliação quantitativa, o *Letterboxd* talvez seja o portal com ênfase maior nas notas. A exibição da média de notas, mensurada por estrelas, com a informação de quantos usuários favoritaram aquela obra, revela que o *Letterboxd* destaca o poder coletivo de sua comunidade interpretativa, que julga e avalia em conjunto a qualidade de um produto midiático, incluindo o televisivo. Sendo assim, ainda que números não sejam suficientes para determinar a relevância ou o mérito da uma obra, cria-se ali uma instância avaliativa mediante o gosto de uma coletividade.

Além da avaliação por nota, seja por número, estrelas, tomates ou pipoca, os três websites possibilitam avaliações qualitativas, por meio de resenhas e opiniões.



Figura 3: Modelo de postagem de texto dentro (*Letterboxd*)

Fonte: *Letterboxd*.

Ao passo que as opiniões dos fãs, expressas em forma de comentários, sejam sucintas no *Letterboxd*, o portal abre espaço para outras formas de classificações quantitativas. Por exemplo, existe a opção de os membros escolherem suas quatro obras preferidas da vida inteira, criar listas informativas – agrupamentos por gênero, década, participação em festivais etc. – ou qualitativas – séries/filmes favoritos, melhores do ano, top 5, top 10 etc. Essas características nos fazem crer que o *Letterboxd* seja, entre as três aqui exemplificadas, a opção de concentração de fãs com mais abertura ao elemento coletivo, de mensuração das obras a partir de notas, e menos voltada às manifestações individuais prolongadas.

Nesse quesito, notamos que no IMDB os fãs parecem demonstrar maior afinco na escrita de suas resenhas. Acreditamos que esse fato se dá pela instância de maior hierarquia dada para o site, que já tem uma tradição entre consumidores de cinema e TV. Nesse espaço existe uma procura não apenas por colocar frases com múltiplos adjetivos,

mas por expressar emoções, convocar informações sobre *cast* e *crew*, fornecer dados sobre o *fandom* da produção etc.

Para ilustrar as avaliações de fãs, como demonstrado na Figura 4, utilizamos como exemplo algumas postagens, nas quais os fãs convocam sensações da temporada de *Baby Rena* (Netflix, 2024) e procuram emitir opiniões críticas sobre a série no portal Adorocinema:

Crítica da série

★★★★★ 5,0 Enviada em 22 de abril de 2024

A série nos leva a uma análise profunda da mente humana, afinal a vida não é apenas sim ou não, bom ou ruim, certo ou errado. Sempre é bem mais do que isso.

O personagem Donny flutua em sentimentos confusos e conflitantes, claramente esta em busca de si mesmo, de se aceitar e se entender.

Martha é claramente uma psicopata, muda de humor e de temperamento em questão de segundos; uma primorosa atuação da atriz Jessica Gunning.

A série te prende e te faz pensar na complexidade das pessoas, do universo que existe em cada mente.

Vale muito a pena assistir, não é leve e não é para pessoas rasas.

Crítica da série

★★★★★ 4,5 Enviada em 16 de abril de 2024

Simplesmente impactada com essa minissérie. Profunda, sombria, cômica e comovente ao mesmo tempo. Não tem como não maratonar, vc fica preso do início ao fim. Embora a narrativa possa parecer banal, o que a distingue e acrescenta profundidade é a representação de Martha como uma personagem que não é simplesmente uma vilã. Em vez disso, ela é retratada como alguém movido por suas vulnerabilidades e fraquezas, assim como o narrador que tb é o autor, já que é inspirada em uma história real. Adorei e recomendo.

Figura 4: Exemplos de avaliação textual (*Adorocinema*)

Fonte: *Adorocinema*.

Tanto em relatos que tratam sobre a surpresa do conteúdo geral da produção, qualidade técnica ou descontentamento com o desenvolvimento narrativos, a finalidade é justamente a orientação para os próximos consumidores que, caso tenham dúvidas sobre assistir ou não a alguma obra, possam contar com o auxílio de quem já gastou tempo vendo a série. A partir dos comentários destacados acima, é possível observar que os fãs fazem uso tanto da liberdade de uso de sua opinião subjetiva (ex: “simplesmente impactada”) quanto de avaliações mais técnicas ou profundas, como análise da construção da personagem ou da atuação dos atores. Isso se justifica, em parte, porque os fãs estão justamente nesse

espaço de intersecção entre a crítica informal e pessoal, mas também estão atrelados a um interesse de atuação coletiva que confere diferentes graus de empenho a suas avaliações.

Também notamos esse comportamento, que procura servir de guia para outros fãs, no *Rotten Tomatoes* (conforme explicitado na Figura 5), que se assemelha ao *Adorocinema* em termos de ferramentas materiais ofertadas em sua página, porém que contém algumas diferenças em termos de usabilidade dos próprios fãs.

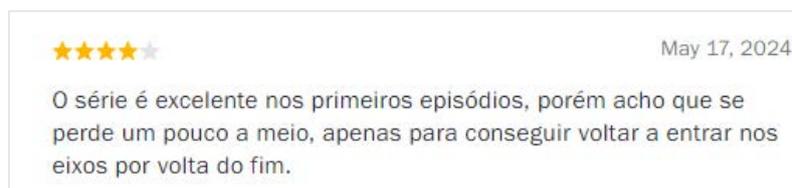


Figura 5: exemplo de avaliação textual (*Rotten Tomatoes*)

Fonte: *Rotten Tomatoes*.

Com a mesma lógica do IMDB, o *Rotten Tomatoes* separa o público *comum* do *crítico*, mas todo o conteúdo (qualitativo ou quantitativo) permanece acessível no site. A maior distinção está no tom dos textos, que revelam palavras mais intensas e categóricas devido a essa disputa de sentido que ocorre entre as duas instâncias, principalmente quando há divergências entre elas. Também é importante ressaltar que não estamos considerando que o ato de postar qualquer tipo de comentário automaticamente coloca o fã como um crítico, mas sim que tais portais digitais configuram um espaço para a expressão da crítica dos fãs.

A partir das observações gerais das plataformas *Letterboxd*, *IMDB*, *Adorocinema* e *Rotten Tomatoes*, inferimos que o trabalho do fã enquanto semiespecialista pode conter variações a partir da própria materialidade ofertada por cada portal, podendo conduzir ou não o fã a trazer uma reflexão sobre a obra de seu afeto, com maior ou menor profundidade, justamente porque essas redes, que formam relações e distribuem informações, para além de existirem enquanto serviços, também geram ações a partir delas, por meio de suas funcionalidades.

Essa ontologia relacional levou novos estudiosos materialistas a afirmar que a matéria deve ser estudada não em termos do que é, mas em termos do que faz: que associações faz, que capacidades tem para afetar suas relações ou ser afetado por elas, quais consequências derivam dessas interações. (Fox; Alldred, 2016, p. 44).

Assim, a análise da qualidade das obras, feita pelos fãs, é um trabalho que envolve o engajamento e a profundidade presentes em *fandoms*, que carregam consigo os efeitos das materialidades de cada portal e revelam o que há de interessante para essas comunidades: o senso de pertencimento, a confiança em sua capacidade de avaliar e o ímpeto por compartilhar suas opiniões, mostrados aqui por meio do conhecimento de causa que cada semiespecialista traz sobre seu artista ou sua obra de afeto.

Considerações finais

Das diversas abordagens possíveis para a análise da qualidade de um programa de TV, uma das possibilidades de avaliação está ancorada no exercício da crítica. No entanto, a compreensão de quem detém o poder de julgar as produções no meio televisivo é tão complexa quanto o próprio conceito de qualidade. Adotamos, neste artigo, abordagens que concebem ao menos dois tipos de crítica: a crítica especializada, representada por profissionais com capital intelectual ou artístico (Coli, 2000; Bourdieu, 1983), e a crítica popular, relativa ao telespectador que exerce julgamento sobre o conteúdo que recebe (Wolton, 1996; Stephenson; Debrix, 1969).

Para aprofundar a discussão, argumentamos que possa haver a existência de um terceiro tipo de crítica: a semiespecializada, composta pelos fãs. A figura do fã ganhou notoriedade nos últimos anos, com o desenvolvimento do campo de estudos de fãs (Jenkins, 1992; Hills, 2002; Sandvoss, 2013). Os autores dessa linha teórica definem o fã como um indivíduo emocionalmente engajado, que apresenta um elevado nível de conhecimento sobre os produtos midiáticos que consomem. O fã é compreendido, portanto, como um receptor especializado, pelo tempo dedicado aos programas, que lhe permitem observar analiticamente uma obra e fazem com que esses espectadores se sintam aptos a emitir avaliações e opiniões. Por outro lado, o fã não detém as chancelas profissionais necessárias para alçá-lo a um crítico especialista no nível formal, mantendo suas críticas na esfera da informalidade. Sendo assim, o fã se difere da crítica popular geral por seu nível de envolvimento e conhecimento, mas também se difere do especialista por ter sua atuação circunscrita a ambientes informais.

No espaço digital, essas instâncias coexistem nas redes sociais e em portais voltados especificamente para a avaliação de obras audiovisuais. Esses portais, como IMDB, *Letterboxd*, *Adorocinema* e *Rotten Tomatoes*, são criados para concentrar indivíduos que querem dividir suas opiniões sobre filmes e séries. Para essa reflexão teórico-argumentativa, consideramos os sites analisados como comunidade de fãs. Portanto, os participantes dessas comunidades foram entendidos como fãs, e não espectadores comuns, por terem se cadastrado para desempenhar atividade de criação e produção de conteúdo.

Os fãs têm duas opções para revelarem suas reflexões e/ou gosto sobre produtos midiáticos. A primeira delas é qualitativa, a partir do sistema de comentários, por meio dos quais pode escrever resenhas, emitir opinião ou compartilhar interpretações a respeito de séries ou filmes. A segunda forma de atuação é quantitativa, por sistema de *rating*, que aparecem como indicadores de qualidade com estrelas ou nota (de 1 a 10) no IMDB e *Adorocinema*, em tomates ou pipoca no *Rotten Tomatoes* (1 a 5) e em estrelas no *Letterbox* (de 1 a 5). De acordo com a noção de senso comum kantiana, o gosto do público é capaz de muni-lo de uma voz conjunta, e essa reunião de juízos individuais é capaz de atribuir juízos de valor e de qualidade a uma obra.

A crítica dos fãs é, portanto, calcada no senso de pertencimento a uma comunidade, na autoconfiança sobre a capacidade de avaliar uma obra e no desejo de compartilhar suas opiniões, a fim de auxiliar as decisões de outros espectadores. Se uma das funções primordiais da crítica é servir de parâmetro de qualidade no âmbito artístico, esses portais expandem esse parâmetro para toda a sociedade. Assim, o fã que participa desses espaços adquire um papel relevante como componente crítico de produtos audiovisuais.

Referências

ANDERSON, B. *Imagined communities: reflexions on the origins and spread of nationalism*. Londres: Verso, 1983.

BOSI, E. Opinião e estereótipo. *Revista Contexto*, [s. l.], v. 2, p. 97-104, 1997.

BUCCI, E.; MARTINS, M. H. A crítica de televisão. In: MARTINS, M. H. (ed.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac: Itaú Cultural.

BUSSE, K. Fan labor and feminism: capitalizing on the fannish labor of love. *Cinema Journal*, [s. l.], v. 54, n. 3, p. 110-115, 2015.

COLI, J. *O que é Arte?* São Paulo: Brasiliense, 2000.

FERDINAND, P. *The internet, democracy and democratization*. Abingdon: Routledge, 2013.

FERREIRA, Taís. *Professores/as de teatro e dança brasileiros/as como espectadores/as*. 2017. Tese. (Doutorado em Teatro) –Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

FEUER, J. HBO and the concept of quality TV *In*: MCCABE, J.; AKASS, K.(eds.). *Quality TV: contemporary American television and beyond*. Londres: I. B. Tauris, 2007. pp. 145-157.

FISKE, J. The cultural economy of fandom. *In*: LEWIS, L. (ed.). *The adoring audience*. Abingdon: Routledge, 2002. p. 30-49.

FOX, N. J.; ALLDRED, P. *Sociology and the new materialism*. Thousand Oaks: Sage, 2016.

FREY, M. A nova democracia?: Rotten Tomatoes, Metacritic, Twitter e IMDb. Tradução: Wanderley de Mattos Teixeira Neto. *REBECA: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ano 6, Vol. 2, Jul-Dez, 2017.

GRECO, C. *Qualidade na TV: telenovela, crítica e público*. São Paulo: Atlas: 2013.

HABERMAS, J. *Discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HILLS, M. *Fan culture*. Abingdon: Routledge, 2002

JENKINS, H. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, H. *Textual poachers: television fans and participatory culture*. Abingdon: Routledge, 1992.

KOZINETS, R. V. *Netnography: the essential guide to qualitative social media research*. Thousand Oaks: Third, 2019.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Tradução: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KEATHLEY, C. La caméra-stylo: notes on video criticism and cinephilia. *In*: CLAYTON, A.; KLEVAN, A. (eds.). *The language and style of film criticism*. Abingdon: Routledge, 2011. p. 176-191.

LOTZ, A. *Portals: a treatise on internet-distributed television*. Michigan: University of Michigan, 2017.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. 4ª edição. São Paulo: Senac, 2005.

MARTINEZ, G. L. Intersubjetividad y gusto en la Crítica del Juicio. *In: SOBREVILLA, D. Filosofía, política y estética en la Crítica del Juicio de Kant*. Lima: Instituto Goethe de Lima, 1991.

MULGAN, G. Television`s Holy Grail: seven types of quality. *In: MULGAN, G. (ed.). The question of quality*. London: British Film Institute, 1990. pp. 4-32.

PUJADAS, E. C. Els discursos sobre la "televisió de qualitat". Àmbits temàtics de referència i perspectives d'anàlisi. 2001. Tese (Doutorado) – Universidade Pompeu Fabra, Barcelona, 2001.

RIBEIRO, R. J. *O afeto autoritário*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SANDVOSS, C. Quando estrutura e agência se encontram: os fãs e o poder. *Ciberlegenda*, [s. l.], n. 28., p. 8-41, 2013.

STEPHENSON, R.; DEBRIX, J. R. *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

TEIXEIRA NETO, W. M. A autoridade da crítica de cinema on-line e o caso do canal Entre Planos. *Esferas*, Brasília, DF, v. 1, n. 24, p. 404-425, 2002.

TONDATO, M. P. Apontamentos sobre a crítica de TV. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n.º19, p. 32-38, 2000.

WOLTON, D. *Elogio do grande público*. Uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

Submetido em: 7 jun. 2024 | aprovado em: 10 jul. 2024

Entre páginas e telas: a transformação da crítica contemporânea de telenovela no Brasil

Between pages and screens: the transformation of the contemporary critique of *telenovela* in Brazil

*Mariana Marques de Lima*¹

¹ Jornalista. Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Email:marit.mlima@gmail.com

Resumo

O artigo objetiva abordar como a crítica de telenovela se desenvolveu nos principais jornais impressos brasileiros, a partir da década de 1970, apresentando dois principais críticos: Helena da Silveira e Artur da Távola. A partir do mapeamento teórico acerca do que se entende por crítica no meio literário, abordamos a concepção atual de crítica de televisão e de telenovela e como, atualmente, ela tem sido realizada no país no âmbito digital. Apontamos que a transição da crítica entre o analógico (representado pelo jornalismo impresso) e o digital (com os sites de notícias) modificou a maneira como ela é efetuada. Concluímos que a crítica de telenovela contemporânea corresponde ao conjunto de análises sobre a trama, que é passível de alteração a cada episódio, e que, hoje, está em constante diálogo com seu público leitor/espectador.

Palavras-chave

Crítica contemporânea, críticos, jornais impressos, telenovela.

Abstract

This study aims to address how *telenovela* criticism developed in the main Brazilian printed newspapers from the 1970s onward by describing two main critics: Helena da Silveira and Artur da Távola. From the theoretical mapping of what the literary world means by criticism, we address the current conception of television and *telenovela* criticism and how it has currently been carried out in the country in the digital sphere. We highlight that the transition of criticism from the analogue represented by printed journalism to the digital and its news websites changed the way it is carried out. We conclude that contemporary *telenovela* criticism corresponds to the set of analyses about the narratives that is subject to change with each episode and that is in constant dialogue with its reader/viewer public today.

Keywords

Contemporary criticism, critics, printed newspapers, telenovela.

Introdução

Podemos dizer que a crítica de telenovela teve sua gênese uma década após a inserção dos aparelhos televisivos nos lares brasileiros, em 1950, e da criação da telenovela, produto de consumo ficcional de maior aderência no país, em 1951. Desde então, os principais jornais impressos da época sentiram a necessidade de abarcar para seu público

análises críticas que dessem conta de explicar e enumerar os aspectos que pudessem fazer com que os telespectadores a refletissem sobre aquela narrativa em especial. Ser uma narrativa sobre a nação e atuar como um recurso comunicativo (Lopes, 2009) sempre foi uma das principais características das tramas nacionais, dessa forma, as narrativas sempre incitaram no público questões que escapavam das telas e eram abrangidas em vários contextos sociais, seja na mesa do café da manhã ou na mesa de bar. Ao longo de seus mais de 60 anos de existência, a telenovela passa a “coconstruir ativamente um repertório de referências compartilhado pelos telespectadores, repertório este que expressa, a seu modo, noções e estratos da questão nacional” (Néia, 2023, p. 149). Portanto, o campo dialógico da telenovela, isto é, o circuito de circulação de sentidos, é extenso e se alargou com a digitalização e as redes sociais.

Assim como o jornalismo, as críticas a respeito das tramas tiveram um impulso renovado quando migraram majoritariamente para os portais de notícias on-line, permitindo uma participação mais ativa dos leitores. O processo de digitalização tanto das ficções quanto das críticas alterou e criou novas mediações pelas quais ambos interagem com seus públicos. A telenovela passa a ser entendida como um conteúdo ficcional que pode ser reproduzido obedecendo aos ditames da programação da TV aberta, ou que pode ser assistido por meio do *streaming* em múltiplas telas. As críticas publicadas on-line permitem, além da maior interação com o leitor/espectador, mais rapidez na publicação das análises; assim que terminada a sua escrita, já pode ser publicada.

De acordo com o Anuário do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (Lopes; Abrão, 2023), *Pantanal* (Globo, 2022) foi umas das telenovelas que tiveram maior interatividade tanto no off-line, pautando conversas em programas de variedades, quanto no on-line, com as discussões em rede. Esse fato foi verificado por meio de dados do próprio X (antigo Twitter), que atestava que o último capítulo da trama gerou aproximadamente 3 milhões de tweets, além de recorrência nos *trending topics* (Lopes; Abrão, 2023, p. 94). Tal associação entre os aspectos sociais e integrativos concernentes à experiência televisiva é entendido por TV Social (Almeida, 2020; Fachine, 2017) e tem como característica esse engajamento digital e transmissões em tempo real. Logo, a crítica não ficou imune aos efeitos dessa integração no que tange à sua confecção, pois

está à disposição do crítico explicar os tópicos que surgem nas discussões on-line e trazê-los para suas análises.

Em meio a esse cenário de modificações, este artigo se propõe a um exercício de retrospecto sobre o nascimento da crítica de telenovela, sendo a pergunta que nos move a seguinte: de que forma a crítica de telenovela se constituiu nos jornais impressos nos primórdios da chegada da televisão no Brasil, e como essa crítica de telenovela se apresenta hoje? Para isso, analisamos a trajetória de dois críticos, a saber: Helena da Silveira e Artur da Távola, que, entre os anos de 1970 e 1980, atuaram nos jornais impressos *Folha de S.Paulo* e *O Globo*.

Nota metodológica

A metodologia utilizada para esta análise é composta primeiramente de um estado da arte acerca dos conceitos sobre crítica, que permitem um mapeamento teórico a respeito do tema, para em seguida adentrarmos no que entendemos por crítica de telenovela. De antemão, esclarecemos que os autores apresentados neste tópico abordam a crítica a partir do ponto de vista literário, pois o entendimento primário aqui elencado trata majoritariamente do nascimento da crítica nesse campo. E mesmo a crítica de telenovela sendo um produto audiovisual, as primeiras análises sobre as narrativas tinham como base a o repertório advindo da literatura, no sentido de análise do roteiro e construção das tramas. Quanto aos aspectos técnicos, como cenário, figurino e sonoplastia, são pontos considerados nas críticas, porém o que se destaca nas críticas de telenovela são o roteiro e direção (Pinheiro, 2020, p. 162).

Estado da arte: crítica e seus pressupostos

A crítica é em si a atividade adotada para designar critérios de apreciação e de análise acerca de determinado produto. Consta como uma avaliação com o propósito de favorecer certo valor simbólico e até mesmo legitimar uma obra. A crítica é uma modalidade utilizada primeiramente pela literatura, pelo teatro, pelas artes plásticas, no cinema e nas demais artes. No caso estrito da televisão, ela se mostra incipiente, dando passos lentos para o que seria uma tradição da crítica de televisão. Em vista dessa dificuldade, adentramos,

então, nas especificidades das análises relativas à telenovela, produto midiático popular, que, no território brasileiro, alcança novos moldes e paradigmas.

Neste tópico, a crítica será explanada não somente em sua forma ou em seus parâmetros de apreciação das obras televisivas ficcionais, mas como uma mediação da telenovela no país, pois a crítica compõe a semiose social desse cenário televisivo (Verón, 1987). Falar de televisão e telenovela é algo bastante natural no contexto brasileiro, no qual os circuitos de discussões ao qual a telenovela é submetida são variados. E a crítica entendida como especializada (realizada nos jornais) se encontra prescrita em outras produções culturais. O imediatismo da televisão aberta faz com que ela seja facilmente apreendida, contudo, tomar sua análise como algo simples e corriqueiro é discutido por Eduardo Cintra Torres (1998, 2011), na afirmação de que a crítica de televisão não deve complicar o que já se considera simples, mas sim “tornar simples o que é efetivamente um elaborado produto com uma construção própria, com códigos de leitura próprios, com uma narrativa própria, e com fortes condicionantes de realização nas audiências e nos agentes econômicos e políticos que envolvem e agem na e a partir da televisão” (Torres, 1998, p. 8).

Segundo o autor, quem analisa a televisão está, inicialmente, lendo-a. Consequentemente, as lentes para esse exercício devem ser ajustadas de acordo com as características de um programa televisivo. “Criticar é apreciar, analisar e compreender” (Torres, 1998, p. 9), por isso, a crítica deveria fugir do lugar-comum, espaço que não permite ao telespectador subsidiar ideias e conhecimentos sobre a obra analisada. Em nosso enfoque, o papel da crítica é construir pontos de referência e fornecer elementos para a recepção de uma obra, sobretudo com a sua característica de incorporação do contexto em que está sendo colocada. A crítica de TV deve estar atenta ao cenário no qual aquela obra está inserida, para quem aquele texto está servindo de referência e, acima de tudo, quem é aquele leitor/espectador ao qual aquele crítico está estabelecendo uma discussão por meio da sua leitura analítica daquela ficção. Até porque a crítica deve estar inteirada com o entorno, dialogar com esse lugar. Com isso, é notável que a pauta de valores é central. Isto é, a crítica trabalha por meio de três eixos: a arte, a política e a sociedade.

A clara influência da crítica literária na crítica de telenovela é notável em seu advento, em que, até então, havia poucos parâmetros de comparação para uma ficção contínua

operacionalizada por um aparelho instalado no âmbito doméstico. Aos poucos, portanto, esse crítico foi aprimorando seus critérios de análise e entendendo, apesar do preconceito vigente, que as ficções televisivas atendiam às suas próprias regras de narrativa, influenciadas fortemente pelo teatro, o melodrama e o folhetim. Também foram compreendendo a inscrição do espectador, que, com o aprimoramento da tecnologia, atualmente adentra nos rumos das narrativas, com seus comentários em redes sociais. Em síntese, esse crítico do advento da televisão foi aprendendo e solidificando seu arcabouço analítico ao mesmo tempo que seu telespectador e leitor.

A apresentação de um novo olhar sobre o que está sendo visto é uma das características mais básicas da crítica, dado que o crítico tenta intercambiar uma relação com seu leitor abstrato e com a ficção que está em exibição. Barthes (2007) afirma que a crítica é uma linguagem sobre a linguagem, portanto uma metalinguagem. O objeto de uma obra, seja ela literária ou televisiva, é constituído pelo mundo; o da crítica se configura como o objeto secundário que advém desse mundo; logo, a crítica é um discurso que existe amparado em um primeiro discurso, como o autor aponta “mesmo se o crítico, por função, fala da linguagem dos outros a ponto de querer aparentemente (e por vezes abusivamente) concluí-la, assim como o escritor, o crítico nunca tem a última palavra” (Barthes, 2007, p. 14); a fala do crítico, portanto, é indireta.

Com o intuito de formular uma visão generalizada dos princípios e técnicas da crítica literária, Northrop Frye (1957) apresenta os fundamentos teóricos e técnicas da análise literária, defendendo-a como uma estrutura de pensamento e conhecimento. Na introdução de *A anatomia da crítica* (1957), o autor estabelece as diferenças entre a crítica genuína e o gosto pessoal, sendo a primeira baseada no que chamou de corpo literário, estudos sistemáticos de trabalhos literários. É nessa introdução que ele trata, por meio de uma linguagem informal, do conceito de crítico no âmbito da literatura: o crítico é, segundo a metáfora de nossa página inicial, o revendedor. Tem alguns privilégios de atacadista, como exemplares gratuitos para resenha, mas sua função, tal como se distingue do livreiro, é, essencialmente, como uma espécie de pesquisa do consumidor (Frye, 1957).

A diversidade de pontos de vistas e critérios de avaliação aos quais uma crítica pode ser abarcada reforça os inúmeros métodos com os quais uma obra pode ser abordada.

O contexto literário apresenta diferentes formas de aproximações de análise, e, no caso da telenovela, como um produto audiovisual de abrangência ampla, deve-se sempre lembrar de sua característica única como formato aberto e de serialização longa. Esse olhar para o formato também baliza o olhar para a análise. A atualidade desse método reflete sobre a função da crítica como mediadora e decodificadora de uma obra e em como esse crítico deve estar atento às transformações temporais e estéticas advindas da narrativa, de maneira a saber passar isso ao seu público. Em suma, o papel da crítica é construir pontos e fornecer os elementos necessários para a interpretação da narrativa.

Isto posto, a crítica deve se pautar pela análise daquilo que está sendo mostrado, portanto experienciado, e não do que deveria ser, de acordo com a visão de quem está avaliando. É perceptível, em certas análises, o estudo do que certa obra não mostrou, mas que deveria mostrar. Esse idealismo é um elemento que prejudica a realização da crítica, pois o avaliador se pauta em algo que não existe e que, ao seu ver, deveria existir. Ressaltar que algo foi insuficiente é factível numa análise, pois são pontos que saltam aos olhos e envolvem discussões no que diz respeito a parâmetros estéticos e estilísticos do próprio texto. A telenovela, por se tratar de uma obra longa, apresenta um conjunto de críticas que podem ser alterados no decorrer da exibição. Ao crítico, a possibilidade de mudança de ponto de vista é benéfica dependendo da evolução da trama, do personagem e da própria encenação do ator em sua construção do personagem. Como um produto audiovisual, vários pontos podem ser ressaltados na análise e podem ser retomados no decurso da transmissão.

Para Durão (2016, p. 16), a crítica sofre grande influência de tendências sociais, pois está em conversação com os processos históricos de determinada época. O autor trabalha os vetores que compõem a crítica e seu envolvimento na esfera pública. O que nos chama a atenção é a oposição entre “crítica normativa e crítica imanente”; a crítica normativa é realizada comparando a obra com alguma norma existente ou com algum parâmetro estético. No entanto, a crítica imanente trabalha sua análise a partir dos princípios estabelecidos pelo próprio crítico, isto é, tende a recair para “a lógica do mercado da indústria cultural” (Durão, 2016, p. 18), em suma, é uma análise que atende às lógicas mercadológicas, exaltando a obra analisada em seu caráter de produto.

Isso demonstra que uma avaliação aponta constantemente parâmetros do que se espera de uma obra. Entremeadada em sua análise – ou comentário crítico –, como partilha Benjamin (2018), o crítico formula hipóteses do que poderia ter sido e do que extrapola da narrativa que foi apresentada, haja vista que ela “reconfigura a obra de tal maneira que seu significado passa a ser aquilo que foi enunciado e torna-se difícil imaginar qual era o seu sentido anterior à crítica”. Esse processo leva a crer que o espectador/leitor passa a ver a ficção pela lente da interpretação a qual foi sujeitado, que pode ser de concordância ou discordância. A apreciação do crítico ressignifica a percepção desse receptor, estimulado pela perspectiva do comentário lido. O que pode levar a tensões, com o desacordo de ideias, ou, até mesmo, de concordância com algo que naquele momento não foi percebido. A retroalimentação desse diálogo entre o leitor e o crítico é estimulada pelo acompanhamento de comentários em suas próprias páginas e pelo uso das redes sociais, especialmente do Twitter, utilizado no decorrer da transmissão da telenovela.

Antonio Candido (1973) advoga para a importância dos fatores sociais nas análises de uma obra. O autor comenta que os elementos sociais estão entre os muitos elementos que pautam uma crítica, porém sem se tornar em modelo clássico de se fazer uma análise. É sabido que questões sociais incidem em uma obra, e cabe ao crítico discernimento para tratar do assunto de maneira que abarque tanto os aspectos estilísticos quanto os culturais. “Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente” (Candido, 1973, p. 7). A relação dialética entre fatores internos e externos da obra advém especialmente de experiências, reflexões, condições sociopolíticas e pesquisas que formam o escritor e balizam suas ideias no momento de confecção da narrativa. O tempo de maturação e concretização da ficção leva em consideração os elementos que permeiam esse autor estabelecido em seu contexto. Com isso, as obras não se configuram como um fato histórico em si, porém podem indicar uma relação dialógica.

Trazendo para o âmbito das ficções, é possível pensar numa existência social da telenovela, tendo em conta o lugar fronteiro entre realidade e ficção, no qual as narrativas

transitam, sendo impossível uma história encerrar-se em si mesma sem obter aspectos e confundir-se com a sociedade.

O que se entende por crítica contemporânea de telenovela brasileira

Acredita-se que a crítica de TV surgiu a partir das publicações na revista semanal inglesa *The Listener*, criada pela BBC, em 1929. A revista, publicada toda quarta-feira, cobria as principais transmissões literárias e musicais e tinha como finalidade exercer a curadoria dos produtos culturais existentes na época. O periódico, ao contrário de outra revista da BBC (o *Radio Times*), tinha um papel literário mais denso, com textos críticos e construtivos a respeito de produtos artísticos. Não é à toa que grandes nomes da literatura inglesa foram colaboradores da publicação, como Virginia Woolf, George Orwell, TS Eliot, Sylvia Plath, entre outros. De maneira geral, as publicações davam conta dos aspectos políticos e artísticos que permeavam o cenário inglês do século XX, e *a priori* eram feitas acerca de programas radiofônicos e da literatura, para, posteriormente, cobrirem a programação televisiva, até seu fim, em 1991.

A crítica de televisão tem um papel central na interpretação de formas culturais. Por conseguinte, ela se difere da crítica de cinema, de teatro e da literatura, pois a telenovela é um produto em construção, obra aberta de longa serialidade. A prática de sua crítica demanda tempo para o acompanhamento da obra e, ao mesmo tempo, é rápida, pois, após determinado capítulo, o crítico deve discorrer sobre o que foi transmitido. A maturação do pensamento para o tratamento de uma ficção deve ocorrer ao longo da narrativa, que dura em média oito meses. Nesse período, a crítica e o crítico conversam com seu público, bem como com os próprios produtores desse conteúdo.

De acordo com a pesquisa de Pinheiro (2020), as principais características da crítica contemporânea da telenovela são: a) é composta pelo conjunto de várias críticas publicadas no decorrer da sua transmissão; b) o crítico é passível de alterar sua opinião no decorrer da exibição, pois, como uma narrativa aberta, o folhetim está sujeito a alterações advindas do campo da produção, que podem ser influenciadas pelo campo da recepção; c) os críticos são tanto mediadores e espectadores; d) tanto as ficções televisivas quanto suas críticas são produtos específicos de seu tempo e contexto; e e) entendimento do lugar

da crítica de telenovela no campo do jornalismo, considerada uma atividade marginal, levando em consideração outras formas artísticas. Além desses aspectos, podemos dizer que a crítica atual está em constante diálogo com seu público leitor/telespectador, o que também indica o alargamento da mediação da crítica na qual o crítico pode realizar uma leitura tanto da obra em confluência com seu público quanto das temáticas prementes que surgem nos comentários em redes sociais.

A crítica de telenovela nos jornais impressos: Helena Silveira e Artur da Távola

A imprensa brasileira foi inaugurada em 13 de maio de 1808, no Rio de Janeiro, com a criação da Imprensa Régia, fundada por Dom João, príncipe regente. Com o monopólio das publicações, em que eram vetados quaisquer artigos ou livros que ferissem os princípios impostos pelo Império, a imprensa brasileira só deslançou após a compra das prensas por pessoas abastadas que foram responsáveis por romper com o monopólio real. Em 1822, com a Independência, quase 400 anos após a criação da prensa por Gutenberg, a imprensa nacional toma novos rumos com a livre circulação de livros e de opiniões.

No Brasil, a crítica, como será exposto adiante, aconteceu com certo atraso, embora não parecesse ignorar a movimentação internacional do gosto. Se as primeiras críticas, aparecidas na década de 1820, lembram as querelas pré-iluministas, os folhetinistas dos anos de 1840 escrevem em espantosa sincronia com o feuilleton parisiense. O gênero que só pode vicejar na capital da cultura também vinga no Brasil, e assume, naturalmente, características próprias. Os folhetinistas se proliferam no Rio de Janeiro com vícios semelhantes aos de seus colegas franceses, embora não ostentem as mesmas qualidades de especialização. (Giron, 2004, p. 43-44, grifos do autor)

Essa crítica, a priori, compreendia os produtos culturais em circulação na época, portanto, o teatro, a música e os poucos livros publicados. A consumação desses elementos abrangia uma elite constituída entre a corte no Rio de Janeiro, na época capital do país, e as províncias mais proeminentes. O costume de ler jornais tardou a se constituir, levando em conta a demora da instauração da prensa e das constantes censuras, além da pouca alfabetização da população. Entretanto, nesse processo de

formação da imprensa, os responsáveis por escrever as páginas dos jornais eram políticos, funcionários públicos e religiosos, que foram se constituindo, ao longo dos anos, em jornalistas. Nesse cenário fundante, temos o princípio da crítica pela criação dos suplementos e cadernos de cultura. Nos principais jornais impressos do país, os suplementos procuravam atender aos ditames da indústria cultural, a partir da cobertura desses produtos. De início, há a presença do rádio, para, em seguida, passarmos para o cinema e chegarmos à televisão. O papel desses suplementos está atrelado aos discernimentos de produção jornalística e aos mecanismos de legitimação e deslegitimação de um produto. Com esse espaço, pela gênese do jornalismo cultural, legitimou-se a palavra especialista com a missão de informar e formar esse leitor, atribuindo a isso a característica mercadológica. Esse interesse mercadológico é tratado por Coelho (2000, p. 91), quando menciona que

Os cadernos culturais adotaram, todos, o formato de uma primeira página com um assunto só. De modo que, qualquer assunto que aparecer, que for escolhido, exige um tom quase que de consagração, algo de garrafal. Novamente, como nem sempre a lógica da “notícia” impera – e, sim, uma escolha, uma valoração estética, o “fato” -, o “destaque” da capa opera uma inversão. A notícia do dia não é um disco tal ou livro x, é a notícia que é o livro x foi capa da “Ilustrada”,

Costa (2012) aborda o papel do jornalismo cultural como guia de consumo, no qual as manifestações culturais são representativas do sistema econômico e dos padrões culturais que possibilitam tais expressões. Portanto, esse jornalismo está inserido numa cadeia ampla de ofertas culturais e tem o objetivo de atender aos seus leitores.

Os gêneros jornalísticos opinativo e interpretativo (Marques de Melo; Assis, 2016) podem ser utilizados para se pensar a crítica no cerne do campo do jornalismo. O primeiro surgiu no século XVIII como um fórum de ideias; já o segundo se traduz por seu papel educativo de cunho esclarecedor, passando a se estabelecer a partir do século XX. Em vista dessa classificação, a crítica, por conseguinte, está inserida no gênero de opinião, pois trabalha no sentido de orientar as audiências para determinada obra. Essa orientação está prescrita em seu objetivo de oferecer respostas às demandas sociais e oferecer um panorama das atividades culturais. Tanto o gênero opinativo quanto o interpretativo são

formatos aos quais, por vezes, podemos atribuir algumas características em comum. Entretanto, os espaços destinados para se fazer uma análise e oferecer uma interpretação estão cada vez mais escassos. Perde-se o lugar nas páginas impressas e, no entanto, ganha-se nos portais de notícias on-line.

Esses dois fatos, que se conectam de forma simultânea e intermitente—perante o público, a crise da crítica (interna) se desdobra na crise de mediação do crítico (externa) – parecem indicar uma depressão nas práticas do Jornalismo Cultural que respondem pela busca de uma identidade mais consistente do gênero, alguma âncora epistêmica e sociológica que não o deixe ao sabor das idiossincrasias do mercado ou da técnica, nem mesmo ao sabor das pulsões do público na era de uma sociabilidade que põe o foco de suas virtudes não exatamente sobre o refinamento intelectual dos consumidores, mas no seu embrutecimento de gosto e estilo. Quer dizer, não é tanto a qualidade do que é publicado sobre as práticas culturais de qualquer espécie que importa, mas essa voracidade de consumo que tem o poder de mediocrizar tudo o que ela toca e que desperta em todos os agentes envolvidos pelo Jornalismo Cultural um forte ceticismo sobre o que ele é capaz de produzir. (Faro, 2012, p. 12-13)

Há a percepção de que a crítica de TV está muito próxima dos interesses da indústria, atuando para o benefício da mercantilização de algum produto da indústria cultural. A crítica de um livro, peça teatral ou de um filme pode incentivar o consumo do produto, ao contrário da crítica de um produto da televisão aberta, que tem um acesso facilitado pela transmissão constante. Assim, percebemos uma diferença crucial, tendo em vista que a procura pela crítica de televisão, *a priori*, funciona como uma forma de entender e verificar pontos de vistas sobre um programa que já está sendo consumido.

O advento da crítica de telenovela no Brasil ocorreu nos jornais impressos na década de 1960, nos cadernos de cultura dos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *Estado de S. Paulo*. Assim, deduzimos que a crítica de televisão despontou logo após as primeiras telenovelas. A partir desse fato e levando em conta o contexto histórico do Brasil, Magno (2017, p. 2) ressalta o papel das críticas no desenvolvimento de discussões históricas entre as décadas de 1960 e 1970:

Se a partir dos anos 1963/64 a telenovela se tornou um lugar possível para mostrar e discutir questões e problemas suscitados no contexto de uma época em geral e do Brasil em particular, nos anos 1970, a telenovela ganhou contornos inesperados e ricos em

textos, imagens, sujeitos e temários, além do alto padrão tecnológico. Particularmente, a intensa produção dos anos 1970 e a profundidade das temáticas sociais e políticas que enredavam as telenovelas fez o Estado, que naqueles anos se apresentava como sujeito único e condutor máximo do processo histórico, voltar os olhos para essa produção e a censura se tornou uma das personagens constantes em muitos momentos das telenovelas brasileiras. (Magno, 2017, p. 2)

O advento das telenovelas no Brasil encontrou grande impulso com o regime militar, na constituição do mercado cultural do país (Hamburguer, 2014). Nesse processo socioeconômico e industrial, o Estado era o grande organizador da cultura. E, apesar desse *impulso* dado pelos militares, a televisão não ficou de fora da censura, o que levava os autores de telenovelas a grandes discussões acerca do que seria cortado em seus roteiros. O panorama da crítica especializada entre os anos de 1960 e 1980 encontra seus maiores expoentes nos críticos Artur da Távola, em sua coluna no jornal O Globo, entre os anos de 1972 e 1987, e em Helena Silveira, em sua coluna no jornal *Folha de S.Paulo*, entre os anos de 1973 e 1984.

Helena Silveira

Em 1973, é inaugurada a coluna Helena Silveira vê TV, no jornal *Folha de S.Paulo*. A escritora e jornalista se dedicava à análise dos produtos televisivos e estabelecia sua crítica como uma das mais contundentes da época. Sua importância, como relata Costa (2000, p. 193), está em oferecer ao público subsídios para os processos que envolvem a televisão, não somente um relato apreciador de uma narrativa, mas também evidenciando a técnica e o contexto das transmissões. Portanto, “ela mostrava como era a linguagem televisiva e com que olhos vê-la”. Sua relevância no meio crítico está em difundir discussões concernentes à programação televisiva e seus produtos de forma crítica, enfatizando o potencial artístico da televisão e denunciando o preconceito dos intelectuais. No trecho abaixo, Silveira relata sua inserção na atividade:

Quando Cláudio Abramo me sugeriu, na redação das Folhas, que eu me tornasse crítica de televisão, creio que, ao contrário do que ele esperava, aceitei com prazer. Vivi um tempo com nojo da palavra escrita. Uma coisa estranha. Achava que as palavras estavam gastas como as pedras puídas e limosas das velhas ruas. E a imagem, sobretudo aquela imagem que nos chegava a domicílio, era um golpe rude na ficção romanesca. Incumbi-me de uma página de jornal inteira, semanalmente, com o título de ‘Helena Silveira vê TV’. (Silveira, 1983, p. 237)

Como remarcamos, a crítica de telenovela nasceu justamente com a própria telenovela. O parâmetro para a análise das primeiras críticas era o arcabouço advindo especialmente da literatura, sendo o cinema ainda um gênero novato. Dessa forma, Silveira, sendo ela própria escritora, abarca a telenovela por meio de seu repertório literário para, em seguida, ao longo de suas análises, introduzir elementos da cinematografia, pois estava a tratar de um formato audiovisual, e as imagens eram um fator determinante na composição da obra.

É importante entender também que o fato das crônicas de Helena Silveira terem sido escritas quase concomitantemente ao desenvolvimento do próprio gênero de teleficção, permite acompanhar o processo pelo qual a telenovela foi conquistando espaço e público e foi se tornando um gênero próprio de manifestação cultural. Assim, a crítica de Helena Silveira revela a própria organização do pensamento acerca da telenovela, o olhar com que foi recebida pelo público culto e os critérios que serviram de base para um primeiro esforço de análise estética da telenovela. Portanto, a crítica da escritora nos dá elementos não só relativos à telenovela como também possui valor intrínseco como desenvolvimento de uma metalinguagem televisiva. (Costa, 1997, p. 2)

36 — ILUSTRADA

FOLHA DE SÃO PAULO **Ilustrada**

Helena Silveira vê TV

Malu, mulher da cidade de São Paulo

De todos os seriados e tele-teatros saídos da nova fornada da Globo, *Malu-Mulher* me pareceu o que melhor enseja boa realização.

Tendo como diretor Paulo Afonso Grisoli, terá autor diferente para cada episódio. Daniel Filho considera Malu a tarefa mais difícil de todo esse conjunto de novos trabalhos empreendido pela emissora do Jardim Botânico. Gravaram e regravam o programa porque a equipe inteira se sentia condicionada, autocensurada.

Era difícil encontrar os parâmetros de problemas existenciais se renovando a cada novo enfoque, equacionar vivências com o que trazem de frustrações ou gratificações, perquirir a anatomia de um casamento e o conseqüente des-casamento.

Regina Duarte incumbiu-se da difícil tarefa de ser ambígua Malu, mulher forte da classe média paulista que se questiona e questiona o dia a dia que passa com uma noite no meio. Denis Carvalho é o marido que se torna o ex. Fazer dele o protótipo do machista seria o esquema fácil.

Os protótipos são sempre lineares e grudam com mais facilidade na mente do grande público. Mas isto empobreceria a história e poderia esvaziá-la de sua carga de realidade.

Assim, no primeiro episódio que nos foi dado ver, esses dois personagens — Malu-Pedro Henrique — se desenharam com passionalidade mas sem beirar nem de leve o sensacionalismo dramalhão.

Era o choque da mulher que aceitava ser contada pelo homem e resolve depois contar-se a si própria segundo sua órbita. Procura a identificação de sua mente e de seu corpo seguindo seu instinto e seu próprio conhecimento do estar-no-mundo. Arreda-se do leito conjugal para ver-se, não mais a fêmea do homem mas, simplesmente, a mulher.

Daniel Filho afirma que de todos os seriados, este seria o mais pretencioso porque parte de perguntas e não de formas. Acontece que a abordagem dessas histórias é feita por ângulos os mais quentes do momento. Malu não sendo, exatamente,

uma feminista, quer delinear-se como gente, não como um complemento. A costela quer dissociar-se, uma vez por todas, do onipotente corpo de Adão.

A família de Regina Duarte em Malu, é constituída por artistas que, ainda há pouco, obtinham prêmios no teatro, pela peça *Caixa de Sombras*. Sônia Guedes, a mãe, Daniel Petrin, o pai. A filha é Narjara Turetta. A sogra é Wanda Lacerda.

A esses artistas fixos serão acrescentados outros no elenco aberto para vários episódios. Entim, perdoem a rima, vocês vão por mim. Se a Censura não meter o bedelho em vista da delicadeza do tema, essa Malu Mulher poderá entrar para o cotidiano brasileiro. Forte como Ciranda, Cirandinha à qual foi comparada por sua estrutura, ela terá para seu alimento a observação de uma sociedade que se consome consumindo e, de repente, vê que Ser é mais importante que Ter, além de muito troco miúdo de idéias e formulações que o homem e a mulher contemporâneos fazem dentro de um existir cada vez mais difícil.



Denis Carvalho e Regina Duarte se amam e se desamam ao longo de episódios

Figura 1: Helena Silveira vê TV, Folha de São Paulo, 30 de maio de 1979

Fonte: noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2008/11/24/ilustrada-50-anos-quotmalu-mulherquot-e-quotpretenciosoquot.jhtm.

Na crítica explicitada na Figura 1, datada de 30 de maio de 1979, Helena aborda a série *Malu Mulher*, exibida pela Globo de 24 de maio de 1979 a 22 de dezembro de 1980. A análise recai sobre a primeira semana, e a autora a considera como uma das mais bem realizadas até o momento. Nela, alude a questões do elenco e escolha de direção, destacando o enredo inovador acerca da personagem principal, Malu, mulher forte e de classe média que logo no primeiro episódio se separa do marido. Algo, até então, pouco trabalhado na televisão brasileira. A análise do enredo e do próprio roteiro destacando as questões sociais suscitadas em cena se tornaram um dos elementos principais nas críticas das ficções televisivas, pois ressaltavam uma característica das tramas como recurso comunicativo, em que pautas sociais ficavam explícitas ao público.

Nos anos de 1970, a telenovela atinge uma espécie de evolução, com o melhoramento das imagens e dos textos no desenvolvimento das tramas (Magno, 2017; Hamburger, 2014). Nesse período, as histórias passam a mostrar temas mais políticos, constatando as transformações na estrutura social do país, como destacou Silveira com a crítica de *Malu Mulher*. Esses novos contornos das ficções incidiam nas críticas, tendo em vista que um dos fatores levantados pelos críticos era a inserção dos aspectos sociais na trama, o que hoje se observa.

Ainda, explica Magno (2017, p. 18):

Naqueles anos 1960/70 esses críticos debatiam e defendiam a necessidade de entendermos o significado da telenovela como um autêntico produto nacional e que ela deveria ser usada “como um veículo de cultura e informação”, que deveria ser “bem-feita, bem urdida, sem perder suas qualidades de comunicação”. Consideravam que o papel do crítico de televisão não era o de combater a telenovela, mas, como escreveu Helena Silveira, “contribuir para que essa forma de ficção no vídeo melhore sempre mais, no sentido de sua fatura. Que cada vez mais profissionais cuidem dela, quer na produção, quer na direção, no roteiro, no cenário, nas trilhas musicais acolhida, basta olharmos tudo que foi e vem sendo feito desde lá.

Na avaliação exposta na Figura 2, Helena tratou do autor Dias Gomes e sua recente ficção, *Sinal de Alerta* (Globo, 1979), na qual ressalta a atuação de Yoná Magalhães e os aspectos da trama que são evidenciados ao longo de sua transmissão. Ao lermos, notamos que a crítica faz relação com outras obras do autor, como *O Bem-Amado* (Globo, 1973),

estabelecendo conexões entre personagens e atuações. O que se sobressai na análise é o tom de diálogo estabelecido entre Helena e seus leitores, além da maneira como enumera os problemas e até elogia os elementos que fazem da trama, como intitulada, “um clássico de respeito”.



Figura 2: Helena Silveira vê TV, Folha de São Paulo, em 22 de setembro de 1978

Fonte: <http://yonadivadatv.blogspot.com/2012/01/yoná-magalhaes-criticas-e-materias-em.html>.

Uma característica da crítica de Silveira é a maneira como ela traduz a telenovela ao destacar aspectos que, até então, passam despercebidos, incluindo os ruídos causados na programação diária devido ao horário político eleitoral, ou um elogio para a direção da obra. Na Figura 2, é possível notar que Silveira já relatava os aspectos da telenovela que demonstram a construção dos traços atribuídos a essas ficções. Em seu parecer, ela enumera: a) inserção de bordões ou frases icônicas de personagens no contexto brasileiro; b) as características de roteiro; c) a verossimilhança e o naturalismo, ao destacar que *Sinal de Alerta* é “mais documental, que ficcionista”; e d) a atuação, sublinhando o papel de Yoná Magalhães.

A atualidade da crítica de Silveira está no olhar para esses atributos, que ainda são vistos na crítica atual. A mirada crítica para o produto televisivo perpassa um conjunto de elementos que podem ser esmiuçados no decorrer da trama, que compreende períodos de seis a oito meses. Tal conjunto de elementos é traduzido pelo repertório do crítico, que, por meio da reflexividade, da subjetividade apura sua análise. É importante dizer que a assistência da telenovela é uma competência corrente, em outras palavras, construída no cotidiano com narrativas que são – de maneira geral – reflexos de seu tempo.

Artur da Távola

Artur da Távola², crítico do jornal O Globo entre os anos de 1972 e 1987 e da revista Amiga, adota uma posição interessante, pois passa a problematizar sua atuação de crítico, como no artigo “Existe mesmo a crítica de TV?”, de 1976. Na comemoração de seus quatro anos de coluna no jornal carioca, o jornalista aborda o exercício da crítica de televisão pontuando as especificidades do fazer televisão no país. Sua argumentação recai no papel da crítica como contestadora dentro do aparato da indústria cultural, devendo trabalhar em três níveis: sociologia da comunicação, psicologia e conhecimento da técnica de televisão.

2 Artur da Távola, pseudônimo do jornalista e advogado Paulo Alberto Moretzsohn Monteiro de Barros, inicia sua jornada de crítico após seu período de exílio na Bolívia e no Chile. Amante de música clássica, além de se dedicar à sua coluna no jornal O Globo, o intelectual ainda seguiu carreira no poder Legislativo e no Executivo, exercendo o cargo de Secretário das Culturas do Estado do Rio de Janeiro.

Quanto aos níveis elencados, Távola reconhece a importância do contexto na obra de ficção, entendendo-a como uma representação de seu tempo, sem deixar de lado os aspectos estilísticos próprios das telenovelas. No nível da psicologia, vemos que as análises críticas tentam entender a representação, ou seja, de que mundo determinada ficção está falando, sem esquecer que a própria ficção gera seu próprio mundo. O crítico esclarece que, no caso da telenovela, por seu caráter de obra aberta, há de se levar em consideração que a crítica é feita enquanto a trama vai se desenvolvendo, “uma das peculiaridades interessantes do crítico de televisão (se é que o gênero existe) é a de poder influir no processo criativo. Ele influi no processo, exatamente porque vê junto com o público” (Távola, 1976). E mais:

Cabe, portanto, ao crítico da televisão, muito mais do que enfeixar a verdade definitiva em cada artigo; muito mais do que afirmar os seus critérios estéticos subjetivos, ou as suas necessidades de ‘status’ intelectual em cima de um meio (a tevê) ainda sem tradição cultural; cabe, portanto, ao crítico de televisão, saber-se um agente do próprio processo de ‘fazer’; televisão, com todas as limitações e com todo o poder que isso implica. Se o crítico influi no processo, ele é parte dele. Mesmo que não queira. Mesmo que negue o sistema. É uma contradição e uma limitação que tem de aceitar. Criticando teatro, cinema, livro e artes plásticas ele influi no público e na cultura de seu país (quando é bom crítico). Criticando televisão ele influi no próprio processo de elaboração da televisão. Ele é tão responsável quanto qualquer diretor de emissora. O crítico de televisão, querendo ou não, é uma espécie de advogado do consumidor. (Távola, 1976)

No transcurso da interpretação de todo o processo da telenovela, o crítico de ficção deve apontar, analisar e comentar questões em suas análises. Para isso, deve conhecer a fundo o funcionamento televisivo, com suas particularidades técnicas e estáticas. Destacamos que um dos maiores entraves de se fazer uma análise sobre determinado programa televisivo está justamente no tempo de reflexão. Não há um afastamento temporal que permita, nesse caso, uma reflexão do todo da obra. As ficções são transmitidas de segunda a sábado, com um volume final de mais de 150 capítulos, o que torna difícil abordá-las diariamente e sistematizar o andamento da narrativa levando em conta suas principais características. Dessa forma, o desafio para o crítico está em acompanhar essas particularidades da telenovela sem, claro, perder de vista seus elementos narrativos e suas tematizações.

ARTUR DA TÁVOLA

E de repente chega junho e a gente percebe que o ano já vai em meio. O ano é engraçado: ele sempre parece que está apenas no começo até que um dia damos-nos conta de que a metade já passou. Não tem sido um ano tão brilhante para a nossa TV como foi 1979, por exemplo, cheio de vida e vitalidade, com novas tentativas de programação na Tupi, Bandeirantes e Globo com as séries brasileiras.

1980 está sendo normal como televisão. A Tupi agoniza e seus dirigentes depois de anos de incompetência continuam negando o real e culpando sempre os outros pelo próprio fracasso. Gente desempregada, salários atrasados, um caos.

A Bandeirantes depois de ter investido sem resultado de audiência (devido a como investiu e não devido a investir) retraiu-se um pouco, mas, sólida e segura em sua orientação geral, está tratando de dar força nova às telenovelas e de manter os programas ao vivo que ainda tem. Mas teoricamente está parada.

A TVE do Rio de Janeiro só agora joga no ar uma programação nova em apenas quatro programas. A TV Cultura formulou muito bem uma política para 1980. Ideias ótimas que ouvi numa entrevista de Carlos Queiroz Telles. Oxalá a prática o ratifique.

A Globo manteve o esquema do ano passado, diminuindo o número de séries brasileiras. Ela sempre dá um jeito de numa semana por mês meter uma série filmada. Há menos séries. E a perda de "Aplauso" não foi recuperada. Lançou o "TV Mulher," é certo, bom programa. Não compensou, porém, a perda de espaço para a programação infantil com novos e mais interessantes programas para a garotada à tarde. E o próprio "Sítio do Pica-Pau-Amarelo" está se afastando demais de Lobato em 1980.

A TVS do Silvio Santos (e Record em São Paulo) se em matéria de programação continua no mesmo, tem, por outro lado, grande e importantíssima novidade: a conclusão dos estúdios e do complexo de produção de rádio e TV. Agora poderá partir com alguma base para a sonhada programação ao vivo. Empresarialmente está correta.

No meio desse panorama menos brilhante que o do ano passado em termos de televisão e de novelas que ainda não deram um grande pique de qualidade, uma presença avultou no panorama artístico do ano, foi a dona do primeiro semestre: **Natália do Vale**. Ela é a mais grata surpresa (não para mim que de muito a apontei como talento à espera de realização) do ano. Com ela, nasce uma presença fortíssima (e inesperada até mesmo para os estrategistas e "gênicos" dos canais), de alta beleza, talento e um cristal de gente boa que dela salta para comover

Num ano de poucas novidades importantes na TV a vitória de Natália do Vale representa o resultado de muitos anos de trabalho honrado e talento, mostrando como vale a pena perseverar naquilo em que se acredita



e fecundar o público. **Natália** é a principal revelação do ano televisivo, a julgar pelo primeiro semestre.

Podia só ser bonita. Podia só ser boa atriz. Podia só ser naturalmente modesta e bem formada. Cada uma dessas qualidades, isoladamente, já seria bastante. Ela, porém, juntou-as, todas.

Com atrizes da idade e na condição de **Natália** acontece o seguinte: elas passam anos acumulando um potencial e uma experiência. Quando lhes aparece uma personagem de peso já estão mais do que prontas para o desempenho e surpreendem a todos. É que nos anos e anos dos pequenos papéis, das pontas nos humorísticos, dos ensaios teatrais, o talento ia encubando e se acumulando, sem personagens para o receber e dimensionar. Quando os raros bons personagens aparecem a atriz já estava pronta em técnica e sensibilidade de há muito. Aí é um pasmo, um espanto, uma revelação. Mas só ela deve saber o quanto cozinhou tudo aquilo no fogo lento e seguro da esperança.

Como figura de comunicação ela consegue um lugar próprio. Nem traduz certas doçuras indizíveis da **Regina Duarte**, nem certas encaixões clássicas de **Dina Sfat**. Consegue um tipo intermediário em que a feminilidade é natural e tanto pode tender para a ternura mais profunda (na linha de **Regina**) como da sensualidade adivinhada (na linha de **Dina**). Conta ademais com juventude, força e uma beleza bíblica de comover pela constatação do ser encantado e criança que mora dentro. Na minha opinião é, desde **Isabel Ribeiro**, a força maior aparecida no vídeo brasileiro: uma vocação acentuada para a dramaturgia, um rosto místico e múltiplo, um pedaço vivo de sentimento à espera da forma artística.

A **Márcia** de "Água Viva" corresponde a uma consagração. Uma justa consagração. É fácil perceber que **Natália** foi tão feliz e deu tanta verdade à personagem, que a partir de uma certa altura o autor começou a escrever para ela solar. E ela solava tão bem (ela e **Cláudio Cavalcanti**) que o autor nem se cansou de repetir e repetir cenas de brigas dela com o **Edyr**. E quem pensar que é um milagre, uma aparição súbita, desconhece que para chegar a esse ponto uma atriz precisa de anos e anos de trabalho e semi-anonimato, coragem existencial e força de prosseguir sem ceder aos encantos fáceis e ilusórios dos escândalos ou das declarações bombásticas ou sem ceder a certas formas de decadência travestidas de vanguarda. A vitória de **Natália** coroa anos de trabalho muito sério, honradez pessoal, caráter e talento. Foi a melhor coisa da televisão em 1980 até agora. A melhor e mais linda.

Figura 3: Revista Amiga, nº 527, 26 de junho de 1980

Fonte: <http://revistaamiga-novelas.blogspot.com/2015/04/artur-da-tavola-comenta-natalia-do-vale.html>.

Na crítica da Figura 3, Távola apresenta o panorama do ano de 1980, destacando o trabalho da atriz Natália do Vale, como é mostrado pela foto no centro da publicação. Não apenas em termos de ficções – com as telenovelas e as séries –, o crítico proporciona o cenário televisivo que marcou o ano em questão, relatando entranças na programação, apostas das emissoras e problemas estruturais dos canais. O trecho em que trata a respeito da atriz chama a atenção devido à sua leitura do desempenho de Natália, relatando seus percalços e escolhas para se chegar a um personagem relevante. A leitura de Távola dos personagens femininos e das atrizes que despontam na televisão mostra sua expertise e sensibilidade em abarcar papéis que irão impactar o público e a crítica. Não basta ser

bonita, como ele afirma, mas sim levar a cabo uma carreira de fôlego com papéis que irão, de certo modo, aprimorar sua formação.

Conforme lemos a crítica, percebemos que Távola enumera toda trajetória percorrida pela profissional, pois ler uma produção seriada exige esforço e adequação do olhar até o ponto em que a trama está sendo exibida. Paulatinamente, a cada dia, as ficções vão se completando e chegando a sua totalidade. Desse modo, a telenovela, ao contrário de produtos prontos, exige a compreensão de quem a analisa a sempre levar em conta as características de que ela é um fazer e ver em conjunto. Isso se mostra em sua crítica e em seu repertório, em que, aos poucos, a cada publicação, vai-se aludindo a determinado aspecto que mereça destaque.

ARTUR DA TAVOLA

Vejo muito televisão e vou anotando... anotando...

Falo muito de sonoplastia. O material sonoro não é simples sublinhar da ação. É parte dela; às vezes, ela própria. N'outras o acentuar contrapontos que expressam estados de espírito ou instâncias supraverais. Trilha sonora, sonoplastia, direção musical é a parte mais fraca e menos brasileira de nossas telenovelas e telepeças.

Chamo por isso a atenção do telespectador para a qualidade do trabalho realizado em Rabo de Saia. Walter Avancini é o diretor que mais importância dá à sonoplastia. Entrega-a, em geral, a Julio Medaglia competente maestro que não fica a colocar discos da parada de sucesso em fundo com letras e ritmos que nada, absolutamente nada, têm a ver com o entredo. Coloca música ou sons, incidências sonoras, acordes. Rabo de Saia é a prova. A música não apenas comenta, situa, acentua, critica, debocha ou reforça a ação, como deriva de uma escolha profundamente afinada com a região nas quais as cenas se passam. Aparece, ainda, a música, como expressão da alma brasileira em sua alta dimensão. É muito boa. Precisa ser observada para se ver como é diferente da esmagadora maioria, principalmente das telenovelas.

O PIRLIMPIMPIM II

Por elogiar o desempenho musical acima citado, não é possível ficar sem uma palavra de crítica à direção musical do especial infantil Pirlimpimpim II que a Rede Globo apresentou sexta passada. Perdão, mas Gretchen com suspiros e reboados é indicado para crianças, por favor essa não. Mas seria um pecado venial. Grave mesmo é entupir a criança de sub-rock. Apenas um frevo havia; o único ritmo brasileiro no meio de uma direção musical repetitiva dos esquemas de sucesso fácil.

A propósito dos especiais infantis,

cuja produção saíra 84 vai chegando ao final com saldo positivo, cabe uma reflexão: a Globo já dominou a linguagem específica e os especiais transformam-se, ademais, em produto de exportação muito qualificado (exceto na parte musical — repito — sem qualquer originalidade, criatividade e conexão com a cultura brasileira). Está, portanto, dominada a tecnologia e know-how do espetáculo videossônico. Estão provados os mecanismos de comunicação com as crianças. Aos poucos, atores infantis interessantes, versáteis, vão se tornando. Está, portanto, dominado o formato e a Rede Globo avançou no setor em 84.

Parece-me porém que para 85 a Globo deveria experimentar caminho paralelo ao atual. Este é um espetáculo de televisão no qual a música comanda. É um show infantil. Proponho a experiência de valorizar, ano que vem, a história. É uma troca de predominância: em vez de show musical, uma história para crianças, narrada com a mesma variedade surrealista, com bastante música, com show e espetáculo mas predominando a narrativa. A farta literatura infantil disponível permitirá narrativas notáveis para a equipe de Augusto Cesar Vanucci. E nossa televisão vai ganhar um novo e surpreendente produto.

LUCINHA LINS

Os astros andam favoráveis a Lucinha Lins (que deveria especializar-se como atriz). Sua participação em Rabo de Saia é deliciosa e provocante, fazendo aquela mulher tão ardente quanto reprimida, carola por inteiro do lado de fora mas olhos chispantes de desejo, algo diabólico a se infiltrar nas pretensões beatíficas. Lucinha está muito bem em Rabo de Saia e andou aparecendo ainda, semana passada, horário vespertino num filme dos Trapalhães em peripécias num circo,

cujo dong, seu pai, é interpretado por Paulo Fortes. Nasceu para o vídeo.

PAULO FORTES

Uma confissão; acho o Paulo Fortes um barato! Não é portanto, apenas um barítono mas um "barátono"! Admiro-lhe o nenhum preconceito. Como vejo muito televisão, nesses últimos meses ele apareceu: 1) numa propaganda de supermercado muito bem-feita em vídeo-teipe (havia um errodo preconceito de que anúncio em vt não pode ser bom. Felizmente está caído); 2) neste filme acima citado, o dos Trapalhães; 3) num outro que vive a passar na TV Record, alta noite e "repetiu-se" semana passada, o do Dr. Cornélio, por ele interpretado; 4) numa entrevista a Clodovil há um mês.

Admiro-lhe a facúndia, a versatilidade, o nenhum preconceito, a alegria constante. A bela voz. Como importante barítono poderia viver de não me toques, lá nas alturas. Prefere, porém, o caminho da comunicação popular, do contato diversificado com o público. E quem (ou)viu sua entrevista a Clodovil por certo encontrou um homem de cultura, altamente informado, simpaticuerrimo. Sou-lhe fã.

OSVALDO DINIZ MAGALHÃES

Prazer rever o velho mestre e pioneiro da ginástica pelo rádio, oitenta, saudável e sempre alegre em reportagem segunda passada na Rede Manchete. Hoje que a ginástica explode em todas as ruas, televisões, praças em verdadeiro culto ao corpo organizado, vê-se que a semente do pioneiro da ginástica pelo rádio frutificou. Lembra Fernando Pessoa: "tudo vale a pena se a alma não é pequena."

Figura 4: O Globo, Segundo Caderno, 18 de outubro de 1984

Fonte: <http://www.paulofortes.com.br/site/index.php/quem-foi/criticas>.

Távola, na avaliação impressa na Figura 4, traz um apanhado das tendências presentes na televisão. A programação infantil, a sonoplastia – algo a ser aprimorado nos anos seguintes, e a atuação do ator Paulo Fortes foram alvo de sua análise, em que se sobressai um olhar técnico e sociológico. Na avaliação, os pontos destacados evidenciam que, em seu repertório, a conexão com a cultura brasileira é importante na televisão. A crítica sociológica traz os instrumentos necessários para estabelecer uma conversa com o público. A televisão brasileira e, conseqüentemente sua telenovela, concretizou o modelo de ficção e programação num palimpsesto que perdura há muitos anos, especialmente o da TV Globo. As transformações, ao longo dos anos, acompanham as mudanças estruturais e contextuais absorvidas da sociedade, numa relação dialógica. Nesse período, percebia-se um esforço das emissoras em abordar aspectos da cultura nacional, fidelizando o público e criando o que entendemos por televisão brasileira. Portanto, elementos como a sonoplastia foram se aperfeiçoando pelo advento da técnica e das formas de utilização dessas ferramentas e a utilização de tendências de programação.

A prática de anotar o que vê sendo transmitido dá pistas sobre a maneira como a crítica de Távola é efetuada. Nesse período, a televisão era consumida no imediatismo da transmissão, cabendo ao crítico uma dinâmica de assistência intensa e voraz. O imediatismo dessa crítica só não era mais instantâneo quanto ao que estamos acostumados com a crítica contemporânea, pois dependia da publicação em jornais impressos, mediante a *deadlines* – prazo de finalização das matérias. Logo, tomar notas era um trabalho constante para exercer tal parecer e estar atento às tendências, escolhas e, como explicado acima, aos problemas sonoros.

Considerações finais

Em síntese, a crítica de telenovela, apesar das transformações técnicas, na transição entre impresso e digital, ainda demonstra uma grande propensão em explorar uma perspectiva mais ampla e culturalista acerca das tramas. Essa inclinação vai em confluência com os aspectos elencados pela crítica de TV, Emily Nussbaum (2020), que em suas críticas debate sobre narrativa, questões de representatividade, política cultural e o papel da televisão na sociedade contemporânea. Sempre explorando a ficção num quadro cultural mais amplo, ultrapassando elementos técnicos e artísticos.

O posicionamento crítico pela confecção da crítica denota que aquela obra analisada gera um interesse coletivo e que, portanto, há um público interessado na leitura desse material. Isso subscreve o potencial crítico das telenovelas, em sua característica de enunciar pautas, uma suscitadora de discursos, o lugar de fala e o espaço simbólico, a partir do qual aquele crítico está operacionalizando seus discursos e seus repertórios de análise. São os parâmetros de criticabilidade que obedecem às lógicas propostas ao longo dos anos de exibição das telenovelas e, além de tudo, respeitam as peculiaridades do formato realizado no país. E ainda há outro componente, o reconhecimento, ao tratar de temáticas representativas tanto na ficção quanto na crítica, seja por meio de uma reivindicação ou pela descrição na própria análise. É nesse sentido que a ideia do reconhecimento como paradigma moral (Serelle, 2019, p. 12) se insere, com as ficções a discutir questões de reconhecimento e ativar representações, pois “as personagens de ficção, ainda que pertencentes a mundos autônomos em relação ao nosso, abrem possibilidades para que os públicos experimentem identidades por meio delas”.

Por fim, tendo a crítica essa característica de confluir, incidir e dialogar com as demandas sociais, é importante notar o valor de reconhecimento como um elemento interno das obras e, assim, refletir até que ponto tais fatores externos implicam nos fatores internos na narrativa, num dialogismo entre estética e sociedade.

Referências

- ALMEIDA, M. R. *TV Social: o telespectador como protagonista na televisão em múltiplas telas*. São Paulo: Appris, 2020.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, W. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.
- COSTA, C. *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000.

COSTA, C. *Como Helena Silveira vê TV*. (1997). Disponível em <chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/a0a6237251f2e123389dd87d0e7b81d5.pdf> Acesso 30 jan. 2024

COSTA, J. M. *Sabático: um novo tempo para a leitura?* (A retomada do Suplemento Literário no Estado de S. Paulo). 2012. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Linguística, Letras e Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

COELHO, M. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, M. H. (org). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000. p. 83-94.

DURÃO, F. A. *O que é crítica literária?* São Paulo: Nankin Editorial: Parábola Editorial, 2016.

FECHINE, Y. TV Social: contribuição para a delimitação do conceito. *Contracampo*, Niterói, v. 36, n. 01, p. 84-98, 2017.

FARO, J. S. Jornalismo e crítica da cultura: a urgência da nova identidade. *Fronteiras*, São Leopoldo, v. 14, n. 3, p. 92-198, 2012.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos Folhetins da Corte, 1826- 1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

LOPES, M. I. V. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21–47, 2009.

LOPES, M. I. V.; ABRÃO, M. A. Brasil: a complexidade da ficção televisiva brasileira: entre o nacional e o internacional. In: LOPES, M. I. V.; PIÑON, J.; BURNAY, C. D. *As produtoras independentes e a internacionalização da produção de ficção televisiva na Iberoamérica* – Anuário Obitel 2023. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2023. Disponível em chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://obitel.s3.us-west-1.amazonaws.com/anuario2023/sp/Obitel23_s_bra.pdf

HAMBURGUER, E. A ficção televisiva e as relações de gênero. In: MICELI, S.; PONTES, H (orgs.). *Cultura e Sociedade: Brasil e Argentina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

MELO, J. M.; ASSIS, F. Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. *Revista Intercom*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 39-56, 2016.

MAGNO, M. I. C. Quando o Brasil ficcional faz pensar o Brasil real. Como a crítica entra nessa história? *Revista Observatório*, Palmas, v. 3, n. 3, 2017.

NÉIA, L. M. *Como a ficção Televisiva moldou um país: uma história cultural da telenovela brasileira (1963 a 2020)*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.

NUSSBAUM, E. *I like to watch: arguing my way through the TV revolution*. New York: Random House Trade, 2020.

PINHEIRO, M. M. L. *A Crítica de Telenovela como Operação de Circulação de Sentidos*. 2020. 332f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SERELLE, M. Reconhecimento como categoria de crítica cultural. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 11-20, 2019.

SILVEIRA, H. *Paisagem e memória*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

TÁVOLA, A. Existe mesmo a crítica de TV? *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 outubro 1976. Disponível em: <https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/RecupDoc.asp?CodigoRegistro=41328>

TORRES, E. C. *Ler a televisão: o exercício da crítica contra lugares comuns*. Lisboa: Oeiras Celta Editora, 1998.

TORRES, E. C. Crítica jornalística na era do receptor empoderado. *Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura*, v. 09, n. 01, 2011.

VERÓN, E. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa, 1987.

Submetido em: 7 jun. 2024 | Aprovado em: 10 jul. 2024

A lacuna crítica na ficção científica seriada:
uma análise cultural de *Westworld* e a hibridização
humano-androide

The critical gap in serialized science fiction:
A cultural analysis of *Westworld* and human
android hybridization

Raquel Lobão¹

¹ Jornalista, com pós-graduação e doutorado em Comunicação Organizacional e Sustentabilidade pela Universidade do Minho, Portugal. Experiência em coordenação pedagógica no ensino superior, comunicação corporativa, comunicação interna e coordenação de projetos no terceiro setor. E-mail: raquellobao80@gmail.com.

Resumo

Este artigo explora a limitada crítica cultural sobre séries de ficção científica no Brasil. A cultura contemporânea de séries, caracterizada por narrativas complexas e modos dinâmicos de consumo, requer uma nova abordagem adaptada às plataformas digitais. Embora tal aspecto tenha avançado, a disseminação da crítica sobre séries ainda é insatisfatória. Assim, o objetivo desta investigação é demonstrar que a complexidade narrativa da ficção científica torna a produção de críticas um processo intrincado, adotando-se como estudo de caso a série *Westworld*. Metodologicamente, foi realizada uma revisão bibliográfica, levantamento de críticas em plataformas e análise fílmica da série. O artigo propõe duas outras explicações para a escassez de críticas além da complexidade das narrativas de ficção científica: o atendimento mercadológico das expectativas da audiência e o foco da crítica tradicional em gêneros mais próximos da realidade, como o melodrama e o humor.

Palavras-chave Crítica cultural, ficção científica, hibridização, humano, androide.

Abstract

This study explores the limited cultural criticism of science fiction series in Brazil. Contemporary series culture, characterized by intricate narratives and dynamic consumption modes, requires a new approach adapted to digital platforms. Despite advances, the dissemination of criticism on the series remains unsatisfactory. Therefore, this investigation aims to show that the narrative complexity of sci-fi makes the production of criticism an intricate process. To achieve this, the series *Westworld* was adopted as the object of this study. Methodologically, a literature review was conducted, the criticism on *Metacritic* was surveyed, and a film analysis of the series was performed. This study proposes two other explanations for the scarcity of criticism besides the complexity of science fiction narratives: the market-oriented fulfillment of audience expectations and the focus of traditional criticism on genres closer to reality.

Keywords Cultural criticism, science fiction, hybridization, human, non-human.

Ideias iniciais

A cultura contemporânea das séries é caracterizada por vários elementos: as formas narrativas específicas que exploram tramas complexas e desenvolvimento aprofundado

de personagens; o contexto tecnológico que facilita a produção, distribuição e acesso a essas obras, incluindo o uso de plataformas de *streaming*; e os modos de consumo, que se tornaram mais dinâmicos e interativos, com audiências participando ativamente por meio de discussões online, fóruns e redes sociais (Jost, 2012; Silva, 2014). Essa cultura também envolve uma vasta produção crítica e analítica que ajuda a moldar a percepção e o valor dessas séries na sociedade.

Diante dessa nova realidade, a crítica cultural tradicional, originada dos meios impressos e da televisão, precisou se adaptar para abordar a complexidade e a profundidade da ficção seriada. Isso envolveu uma transição para novas plataformas e formatos, como blogs, vídeo-ensaios, podcasts e plataformas como IMDB, AdoroCinema e Metacritic, que permitem uma análise mais detalhada e acessível ao público contemporâneo.

Defende-se aqui que, apesar dos esforços de adaptação, a disseminação da crítica cultural sobre ficção seriada ainda não é satisfatória, especialmente, quando se trata de ficção científica. A exploração inicial de dados realizada no início desta investigação já deu pistas de que, quantitativamente, em língua portuguesa, há menos resenhas e artigos sobre séries de ficção científica do que sobre novelas, por exemplo. É justamente nesse contexto que surgiu a questão a ser respondida: quais seriam os fatores que contribuem para a existência de uma lacuna crítica sobre as séries de ficção científica em comparação com outros gêneros? Duas hipóteses iniciais podem ser traçadas para explicar o fenômeno: o atendimento mercadológico das expectativas da audiência e consequente geração de renda, isto é, a "lógica de publicização" (Soares; Serelle, 2013, p. 187) e a complexidade da narrativa presente em séries de ficção científica (Mittell, 2015).

Dessa forma, este artigo busca explorar a escassez de críticas culturais sobre séries norte-americanas de ficção científica, quando comparadas a outros gêneros como fantasia ou dramas. Apresenta-se como objeto de estudo a série *Westworld*, produzida pela HBO, e que, até o momento, conta com 36 episódios divididos em 4 temporadas, veiculados entre 2016 e 2022. A produção tem como tema um embate entre humanos e andróides (criaturas orgânicas, contudo artificiais, que se parecem e agem como humanos), e explora temas

complexos como a violência e o “sonho americano”², oferecendo uma reflexão profunda sobre a essência do ser humano e a ética dos pós/transumanismo³.

Apesar de sua popularidade, o discurso crítico sobre a série é limitado quando comparado com outras produções, como *Game of Thrones*, considerada por muitos críticos como o cartão de visita da HBO. A análise de pesquisas recentes revela que os críticos de *Westworld* apenas tocam superficialmente a questão da hibridização entre humanos e andróides e a ideologia por detrás do “sonho americano”. Este texto aprofunda justamente essa análise, considerando as variações propostas por Stanislaw Lem (*Solaris*, 1961 e *Ciberiada*, 1965) e implementadas pelos produtores da série, Lisa Joy e Jonathan Nolan, ao longo das quatro temporadas.

Portanto, o objetivo principal desta investigação é aprofundar a crítica cultural de *Westworld*, considerando especialmente como a série aborda a hibridização e a caracterização dos personagens da narrativa, ou seja, a distinção entre o humano e o artificial e o “sonho americano” como narrativa fundacional.

Para alcançá-lo, foi adotado um percurso metodológico dividido em três etapas. Na primeira delas, foi feita uma revisão bibliográfica em torno da crítica cultural de séries. Na segunda etapa, o levantamento das críticas sobre objetos de estudos divulgados em plataformas digitais foi realizado. Em seguida, o método de análise fílmica (Vanoye; Goliot-Lété, 1994; Jullier; Marie, 2007; Penafria, 2009; Casetti; Di Chio, 2013) foi o escolhido para fornecer informações gerais sobre a série e sua simbologia, rastrear os elementos de (re) mitologização da fronteira entre humano e artificial, e mostrar a reinterpretação do “sonho americano” na obra, a fim de demonstrar a complexidade narrativa. Por fim, tornou-se possível analisar as críticas sobre a série e identificar que, embora as duas primeiras temporadas tenham obtido uma percepção positiva por parte dos críticos, a terceira foi considerada “um comercial de perfume” e “abaixo das expectativas”.

2 Entendida aqui como narrativa fundacional dos Estados Unidos, que tomou forma durante o período colonial, ela encapsula a ideia de que qualquer pessoa, independentemente da sua origem, pode ser próspera, e tem sido fundamental para coesão social e cultural do país.

3 Nesta pesquisa, entende-se que pós-humanismo e transumanismo são correntes de pensamento que exploram a evolução e a transformação da condição humana por meio da tecnologia, em que a primeira questiona e desafia os conceitos tradicionais de humanidade, enquanto a segunda foca na melhoria das capacidades humanas: promove o uso da biotecnologia e inteligência artificial para superar limitações biológicas.

Sobre a crítica em torno de séries no Brasil

A crítica cultural pode ser definida como a interpretação de produtos culturais, incluindo literatura, cinema, música, e, mais recentemente, séries de televisão. Essa prática deveria envolver a avaliação dos aspectos estéticos, narrativos e contextuais dessas obras, buscando entender suas influências, mensagens e impactos na sociedade. No entanto, “[...] essa medida pode nem mesmo ser privilegiada, dando lugar a valores que se constituem na interpenetração das ordens mercadológica, midiática, política e pedagógica, por exemplo” (Soares; Serelle, 2013, p. 175). Com o surgimento das plataformas de *streaming*, como Netflix, Amazon Prime e GloboPlay, a crítica cultural teve de se adaptar a novas formas de produção, distribuição e consumo de conteúdo.

Com a chegada do *streaming*, o cenário do consumo midiático mudou. Antes, os críticos culturais focavam, principalmente, em produções cinematográficas e televisivas, transmitidas por canais da televisão aberta ou a cabo. Agora, com a proliferação de dispositivos digitais e a disponibilidade das séries de forma online, a crítica cultural vê-se obrigada a expandir seu escopo e métodos de trabalho. Segundo Jenkins (2006, p. 101), “a convergência midiática trouxe consigo uma participação mais ativa dos consumidores, que agora interagem com o conteúdo de maneiras antes inimagináveis”, o que inclui maratonas de séries, discussões em redes sociais na internet e a criação de *fanfics*, tudo facilitado pelo acesso constante ao conteúdo via *streaming*. Bastante esclarecedora é a visão de Martin e Menarini ao afirmarem que:

“Uma recente publicação francesa chamada “Le Seriephile” propôs um neologismo para refletir a ideia das práticas críticas da cinefilia movendo-se para o que o mundo de língua inglesa também pode chamar de “TV-filia”. Nos últimos quinze anos, as mudanças na serialidade televisiva se cruzaram tanto com a explosão da cultura dos fãs, quanto com a difusão horizontal das habilidades analíticas (aquelas proporcionadas pela recente proliferação de cursos universitários sobre televisão, serialidade e narrativas midiáticas). Na verdade, as séries de TV também se tornaram um campo fértil para testar o que está acontecendo dentro da esfera da crítica mais tradicional, normalmente dedicada apenas aos filmes: a crescente proximidade entre a crítica institucional e a crítica de blogs, a democratização do discurso crítico, uma massiva disseminação de categorias analíticas básicas e uma certa devoção ao próprio objeto de crítica”. (2015, p. 1, tradução nossa)

A crítica cultural no Brasil, embora presente, tem um foco diferente da crítica estrangeira. Nos Estados Unidos, a análise de séries de televisão ocupa um espaço

significativo, refletindo a vasta produção e consumo desses conteúdos. Críticos como Emily Nussbaum (The New Yorker), Lorraine Ali (Los Angeles Times), Jen Chaney (New York Magazine) e Alan Sepinwall (Rolling Stone) se dedicam quase exclusivamente a séries de TV, oferecendo resenhas e comentários detalhados de episódios, temporadas e impactos culturais e, por vezes, acabam por interferir na continuidade ou não de certas produções.

No Brasil, dentro do espectro televisivo, a crítica cultural tradicionalmente se concentra em novelas e *reality shows*, que dominam a grade de programação e a preferência do público. Algumas razões podem ser apontadas para tal fenômeno, a primeira delas é o impacto cultural: novelas criam tendências culturais, práticas de consumo e particularidades de linguagem. A segunda é a audiência em si mesma, ou seja, a audiência de novelas é maior do que aquela obtida na transmissão de séries de ficção científica. Além disso, novelas e *reality shows* são mais próximos da realidade brasileira do que a narrativa apresentada pelas produções de ficção científica, tornando os primeiros mais atraentes para a crítica cultural, que busca entender e analisar a sociedade e a cultura brasileira. Uma última razão é a questão da influência sobre a identidade cultural. A televisão, incluindo novelas e *reality shows*, é um dos meios de comunicação mais populares no Brasil e desempenha um papel fundamental na formação da cultura popular. Ela molda gostos, valores e comportamentos da sociedade e é responsável por contar histórias que refletem a realidade do país. Autores como Mattos (2018, p. 17) observam que “as novelas são um elemento central da cultura brasileira, refletindo e moldando valores sociais e debates públicos” – pensamento resumido por Lopes (2003, p. 20) como narrativa sobre a nação “em que a novela se constitui como veículo privilegiado do imaginário social” e exaustivamente já trabalhado por pesquisadores da área.

Embora as séries estejam ganhando espaço na briga pela audiência, a crítica ainda está se adaptando a essa nova realidade. A produção de séries brasileiras, como *3%* (2016-2020) e *Coisa Mais Linda* (2019-2020), receberam alguma atenção, mas ainda estão longe da cobertura dedicada a novelas e *reality shows*. Comparativamente, a crítica cultural estrangeira é mais diversificada e aprofundada, abarcando uma variedade maior de gêneros e formatos.

Vale observar que, frequentemente, as críticas culturais sobre séries de ficção científica diferem significativamente das críticas sobre outros gêneros, como dramas, comédias ou fantasias. A ficção científica, por sua própria natureza, tende a explorar temas complexos e abstratos, como a ética da tecnologia, distopias futuras e a condição humana, nas palavras de Régis (2023, p. 95): “[...] narram a indefinição de fronteiras entre humano e não humano, real e virtual, visível e invisível, natural e artificial, conferindo um caráter de multiplicidade a suas histórias e temas”.

No Brasil, onde as novelas ainda são muito populares e esse gênero não é tão predominante⁴, a crítica cultural em torno de ficção científica pode não ter a mesma profundidade do que aquela encontrada em países onde o gênero é mais popular. Considerando o caso de *Westworld*, é possível constatar que as críticas, muitas vezes, abordam superficialmente as implicações filosóficas e sociais das tecnologias apresentadas, enquanto críticas a dramas ou comédias são mais focadas no desenvolvimento de personagens, no enredo e suas ligações com fenômenos sociais e políticos. Essa diferença de abordagem sugere que há uma necessidade de base de conhecimento específica para perscrutar a ficção científica. Isto é, frequentemente, a narrativa da ficção científica exige uma análise mais detalhada devido à sua complexidade temática e à construção de mundos alternativos. Retomando a proposta de Régis, somente procedimentos transdisciplinares permitiriam a compreensão “da multiplicidade que a ficção científica atribui à experiência” (2023, p. 96), sendo essencial uma “comunicação fecunda entre filosofia e ciência” (2023, p. 99). Portanto, os críticos precisariam estar familiarizados com conceitos científicos e filosóficos, bem como entender as convenções do gênero, para então criar um nível de sofisticação analítica que permita a interpretação das camadas temáticas e as construções narrativas complexas típicas do gênero.

Simbologia, (re)mitologização e o sonho americano em *Westworld*

Antes de desvelar a simbologia subjacente à *Westworld*, importa destacar a escolha pela análise fílmica como método de pesquisa. Conforme delineado por autores

4 Uma pesquisa conduzida pela Mídia Dados Brasil (2023) oferece uma visão abrangente das preferências de consumo audiovisual dos brasileiros e mostra que as novelas continuam sendo extraordinariamente populares.

como Vanoye e Goliot-Lété (1994), Jullier e Marie (2007), Penafria (2009), e Casetti e Di Chio (2013), ela abrange a dissecação detalhada dos elementos narrativos, estéticos e técnicos de uma obra audiovisual, permitindo uma compreensão mais profunda dos significados e mensagens implícitas. Ao aplicar essa abordagem a uma série de ficção científica, é possível explorar como a ambientação futurista, os artefatos tecnológicos e as interações interespecies são utilizados não apenas para contar uma história, mas também para refletir e questionar aspectos da condição humana e da sociedade contemporânea.

Com base nas produções dos autores supracitados, é possível elaborar um passo a passo para a análise fílmica, que aqui é apresentada de forma resumida. Começa-se pela observação detalhada da série (anotação de frases de efeito, cenários, figurinos, iluminação, ângulos de câmera, música e efeitos sonoros); segue-se para a contextualização (período em que a série foi feita, ambiente sociopolítico, o gênero e o histórico do diretor e dos atores principais); e, depois, para a desconstrução da narrativa (identificação dos elementos da trama, como o enredo, os personagens, o conflito, o clímax e a resolução). Em seguida, é dada a interpretação temática (discussão dos principais temas abordados, como poder, identidade, tecnologia etc., e como os símbolos visuais e narrativos reforçam esses temas) e, por fim, teorização e crítica (estabelecimento de uma relação entre as observações com teorias de autores da área). Nesta investigação, interessa apenas chegar até a interpretação temática, a fim de se demonstrar que a complexidade narrativa da série é um obstáculo à construção de críticas culturais bem estruturadas.

O nome *Westworld* sugere que a série trata da visão do mundo de toda a civilização ocidental, não apenas do Velho Oeste dos Estados Unidos. Na narrativa, há um parque chamado Delos, nomeado em homenagem a um proprietário milionário, porém, em nosso mundo, também é o nome da lendária ilha grega, lar de Apolo e Artemis. A imagem criada como símbolo da série (Imagem 1) traz um androide feminino dentro de um círculo. Ela remete ao *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci, que retrata o modelo do ser humano ideal: a simetria do corpo que, por sua vez, replica a simetria do universo, a união do divino, científico e criativo no ser humano.

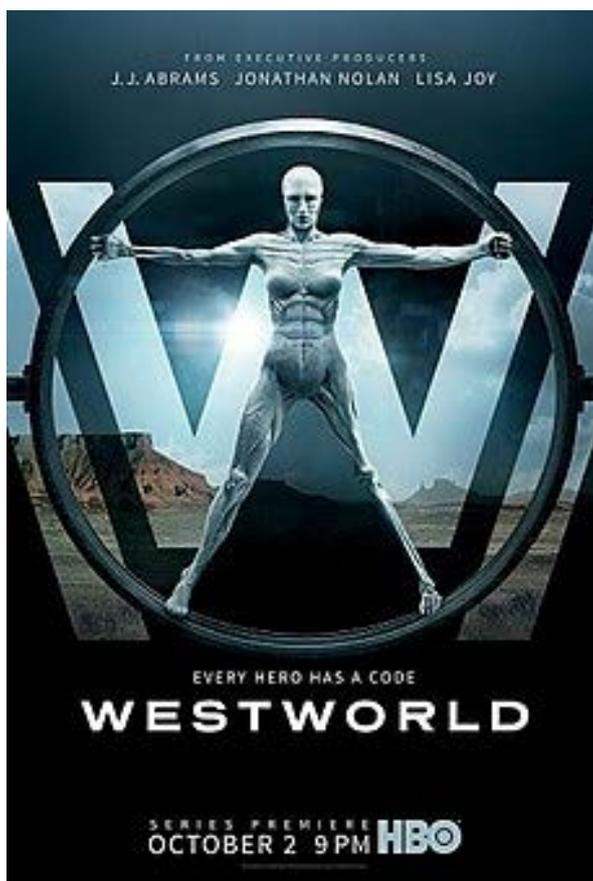


Imagem 1: Imagem de divulgação da série

Fonte: HBO (2024).

As duas letras W, contra as quais o androide é representado, são tanto a abreviatura do nome da série quanto montanhas, pirâmides, eletrocardiogramas e zigzagues do destino. O círculo é, ao mesmo tempo, um suporte, uma limitação e uma matriz – a ilusão da realidade para o humano androide. Esse círculo é a rotina do nosso dia a dia, aquele “Dia da Marmota”, representado na primeira temporada, quando a memória dos andróides é constantemente apagada (eles vivem o mesmo dia repetidamente, com pequenos desvios do programa). É o ser humano-inseto crucificado no centro do labirinto, na teia do autoconhecimento, criada pelos “pais fundadores” desse mundo – os programadores Robert Ford (mais uma vez associado com a máquina e a linha de montagem) e Arnold Weber.

É possível deduzir que a série desmitologiza e remitologiza o passado fronteiro, o “sonho americano” e os ideais puritanos por meio da lente da corporalidade. A ambientação da série é composta pelas paisagens de Utah e Califórnia, *cowboys*, donzelas em vestidos

longos, fazendas, *saloons*, bordeis, trens, índios, confederados; enquanto as ações mais comuns do enredo são a busca por tesouros e roubos audaciosos, que criam um cenário onde cada visitante se sente um herói de um faroeste. No entanto, os autores mostram o quão tênue é a linha entre o herói e o bandido na realidade. Na narrativa, tudo é decidido pela força e pelas armas, que conferem poder sobre o corpo alheio (os androides são os Outros, símbolo de todos os escravizados e colonizados), além de ser possível se apaixonar pela bela fazendeira Dolores, mas também abusar cruelmente dela – como faz, por exemplo, o herói/anti-herói William. A romantização da fronteira entre o humano e os androides é o anzol pelo qual o parque Delos fisga os clientes, mas, infelizmente, ao chegar lá, eles frequentemente seguem o caminho do mal, fornecendo inconscientemente material comprometedor para a empresa que, secretamente, coleta dados sobre todos os visitantes. Outro aspecto interessante da narrativa é o fato de que os androides mortos acabam na sala de operações, onde são consertados e têm sua memória apagada, mas algumas lembranças na forma de sonhos e desejos permanecem, dando um impulso para o despertar da consciência.

Segundo os criadores da série, a primeira temporada – “Labirinto” – é sobre controle, a segunda – “Porta” – é sobre caos⁵. Se em “Labirinto” ocorre a evolução de androides individuais, em “Porta” é mostrado como isso se transforma em uma revolução sangrenta (agora os humanos são as vítimas, e os androides, os vingadores). A personagem Dolores (do espanhol *dolor* – dor, sofrimento) que, inicialmente, vê apenas a beleza desse mundo e não pode resistir aos agressores e assassinos, finalmente aprende a matar – primeiro uma mosca em seu rosto, depois pessoas por vingança e até mesmo com a intenção de exterminá-los como espécie. Violência é a palavra-chave que caracteriza *Westworld*, em que adquirir autoconsciência significa ser capaz de resistir, em que Dolores se transforma em seu oposto.

O gatilho para o início do programa de autoconsciência que, inevitavelmente, leva à revolta é a citação shakespeariana “Esses prazeres violentos têm fins violentos”⁶ (Shakespeare, 1597 *apud* *Westworld*, 2016, tradução própria) de Romeu e Julieta, em que a palavra *violent* significa tanto furioso quanto violento. O ciclo de violência se fecha: o

5 Nesta temporada, os eventos foram apresentados de maneira extremamente não linear e a partir do ponto de vista do androide Bernard, fazendo com que a maioria dos espectadores precisasse de esclarecimentos sobre a cronologia.

6 “*These violent delights have violent ends*”.

espectador americano moderno observa como os andróides – o futuro com a aparência do passado, cópias de seus antepassados heroicos – destroem os humanos do futuro – seus descendentes – e torce, como evidenciam os comentários online e as pesquisas, principalmente pelos andróides, e não pelos humanos vivos. Provavelmente, isso é um efeito da hibridização, pois o espectador percebe os robôs como iguais. O simulacro da fronteira americana torna-se a fronteira dos andróides contra os humanos, da inteligência artificial contra a verdadeira, da espécie que é quase imortal (o corpo e a consciência dos andróides são restaurados de um módulo pessoal em uma impressora 3D) contra os mortais.

Vale a pena, igualmente, destacar a ressignificação do “sonho americano” na série. A andróide Maeve, proprietária do bordel, tradicionalmente recebe os convidados com as palavras “Este é o novo mundo e nele você pode ser quem diabos você quiser...”⁷ (Westworld, 2016, tradução própria) que, nesse contexto, soam ironicamente, já que o convite para uma nova vida em um novo mundo se transforma em um sinal para a realização de desejos proibidos. William é um dos personagens-vítima desse sonho, pois, ao subir os degraus da riqueza e do poder, ele se encontra em um labirinto de excesso e solidão, perdendo os limites entre realidade e jogo, levando sua esposa ao suicídio e matando sua única filha, ao confundi-la com um andróide. O “sonho americano” na série ganha uma nova dimensão – a riqueza como chance de imortalidade. No entanto, todas as tentativas de recriar Delos terminam em fracasso e incita que a audiência reflita sobre o merecimento da imortalidade.

Ainda sobre o “sonho americano” como uma vertente da mitologia nacional dos EUA, vale observar que, no século XX, a ideia ganhou um novo fôlego graças ao desenvolvimento da ficção científica, que correspondia às buscas espirituais e científico-tecnológicas da sociedade americana. Já a partir de 2010, o aumento do consumo de séries norte-americanas popularizou a ficção científica ainda mais e evidenciou que os principais fatores da mitologia nacional dos EUA são o substrato puritano e o “sonho americano”. Atualmente, a literatura de ficção científica desse país e o cinema a ela relacionado atuam tanto como resultado da mitologia nacional, quanto como um componente de sua nova existência, uma vez que a cultura de massa é um substituto do mito (Morin, 2011), surgindo como resultado da

7 “This is the new world and in it you can be whoever the fuck you want”.

apropriação da paradigmática mítica sobre a base racional moderna. Em outras palavras, a cultura de massa tenta ocupar o lugar do mito perdido, cuja paradigmática é formada por: corporalidade (o mundo é antropomórfico, o espaço é determinado pela posição do corpo no universo), adequação (o corpo deve estar integrado na hierarquia do universo) e totalidade (toda experiência é universal).

O “sonho americano” prevê, em particular, o culto ao corpo saudável e bonito, que causa a correção da individualidade para alcançar uma identidade “normativa” e se torna um fator de discriminação (de gênero, classe, etnia, idade), e de controle ideológico, uma vez que o corpo ideal na cultura norte-americana é quase equiparado à importância das características morais, espirituais e sociais de seu portador. No entanto, a ênfase na importância do corpo gera numerosos complexos e fobias relacionadas à feiura, deficiência e morte. Como salvação, o pós-humanismo e o transumanismo proclamam o aprimoramento humano por meio do progresso científico e tecnológico e dão esperança para superar as limitações da carcaça corporal.

Porém, agora, a questão da identidade humana se intensifica, tornando-se uma das principais na ficção científica americana contemporânea, e por meio das imagens de ciborgues, andróides, avatares, clones, zumbis etc., reproduz as oscilações entre tecnofilia e tecnofobia, pós-humanismo e humanismo. Em relação a isso, críticos de ficção científica frequentemente recorrem ao conceito de hibridismo desenvolvido pelo teórico dos estudos pós-coloniais Homi Bhabha, que o define como um processo pelo qual elementos culturais distintos se combinam para formar novas identidades e práticas culturais, desestabilizando as narrativas de poder e identidade impostas pelos colonizadores. É também um processo de negociação cultural (como posteriormente García Canclini demonstra).

“um modo de apropriação e de resistência, do pré-determinado ao desejado [...] Se a diversidade cultural é uma categoria da ética, da estética ou da etnologia comparativas, a diferença cultural é um processo de significação através do qual enunciados sobre ou em uma cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade”. (Bhabha, 1998, p. 120)

Mas há um lado iluminado do “sonho americano” na série – o autoaperfeiçoamento, a evolução espiritual que a personagem Maeve atravessa, aprendendo a amar mais do que odiar, ao contrário de Dolores. Os andróides parecem refletir tanto nossos pecados e medos,

quanto nossas melhores qualidades, e são as mulheres-robôs que lideram os outros. Maeve se eleva acima de sua natureza artificial, adquirindo uma espécie de dom – a capacidade de dar comandos telepáticos a outros andróides, reescrevendo o programa – o enredo de suas vidas. Aqui, ressoa a cosmovisão puritana, a crença no poder divino da Palavra. Os criadores da série também se basearam na concepção da “mente bicameral” de Julian Jaynes⁸, segundo a qual, nos tempos antigos, os hemisférios do cérebro humano funcionavam de forma relativamente independente um do outro: a linguagem era gerada pelo hemisfério direito, e o esquerdo a percebia como comandos, como uma voz de outra pessoa – assim surgiu a crença nos deuses.

As críticas sobre a série

A análise de publicações recentes revela que os críticos de *Westworld* tocam de maneira superficial a questão da hibridização entre humanos e não humanos e suas diferenças, e evitam tratar da perspectiva do “sonho americano”. A coleta de dados que justifica essa afirmação se deu em cinco plataformas: Google, IMDB, Metacritic, TV Show Time e AdoroCinema; e por uma varredura em blogs e sites a partir de três palavras-chave: série, crítica e *Westworld*.

Plataforma	Média geral/ Nota Máxima	Quantidade de notas atribuídas	Comentários sobre a série
IMDB	8,5/ 10,0	535.000	1.827
Metacritic	8,1/ 10,0	2.334	113
TV ShowTime	4,0/ 5,0	Não disponível	1.934
AdoroCinema	4,6/ 5,0	1.578	76
Google	4,6/ 5,0	326	71

Tabela 1: Abordagem quantitativa da crítica

Fonte: elaboração própria.

A série parece ser bem avaliada de forma consistente nessas plataformas, apesar de haver uma variação significativa na quantidade de notas e comentários entre elas. Reconhecendo o IMDB como o espaço de avaliação mais utilizado dentro da amostra,

⁸ Teoria da “mente bicameral” foi proposta pelo psicólogo Julian Jaynes em seu livro de 1976, intitulado *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Segundo Jaynes, a mente bicameral é uma hipótese sobre a natureza da mente humana primitiva, sugerindo que as sociedades antigas tinham uma estrutura mental diferente daquela que temos hoje.

nota-se que em *Game of Thrones*, por exemplo, os números aumentam consideravelmente (respectivamente, 9,2/10,00; 2,3 milhões e 5.801). Direcionando o olhar para *Friends*, um exemplo do gênero humor, a tendência se mantém no IMDB, chegando a 1,1 milhão de notas atribuídas e 2.656 comentários. Uma última comparação foi realizada com *La Casa de Papel*, enquadrada como thriller-ação-suspense, alcança 3.740 comentários no IMDB, ainda que sua média final seja 8,2 de um total de 10,0. O mesmo acontece em todas as outras plataformas, levando à dedução de que outros gêneros contam com mais engajamento do público e de especialistas na produção de comentários e críticas.

A perspectiva qualitativa também traz resultados interessantes que confirmam a hipótese aqui apresentada sobre a complexidade narrativa. Nela, foram reunidos os comentários, escritos em português, com maior repercussão em cada uma das plataformas e os resultados são apresentados a seguir, estando divididos em dois grupos: os escritos por usuários das plataformas e os por jornalistas.

A dificuldade de compreensão da trama é característica marcante junto ao primeiro grupo, e frases como “Perdeu uns minutinhos já não entende o que ocorre a seguir” (Diegohv, Tv ShowTime, 14 jan. 2017).



Imagem 2: Exemplo de comentários recorrente no TV ShowTime

Fonte: Captura de tela feita pela autora em rede social privada

A hibridização, o embate entre humanos e andróides, assim como a remitologização do “sonho americano” são aspectos reconhecíveis pelos usuários que, invariavelmente, não se sentem capazes de compreendê-los dentro do contexto ficcional de *Westworld*. No AdoroCinema, lê-se as seguintes postagens:

“Fora o bom elenco e valores de produção, sempre achei muito enfadonha e pretenciosa. A premissa não tem metade da originalidade e inteligência que se faz crer. Jonathan Nolan, criador da série, pelo visto não aprendeu as lições mais importantes com seu irmão mais velho, Christopher”. (Visitante, 24 mar. 2020)

“A série conta a história de um parque com robôs anfitriões que recebe os hóspedes humanos para entretê-los e que consiste sempre em matanças e sexo. As matanças não servem de nada na primeira temporada, pois os robôs anfitriões são sempre reconstruídos. Vários loops com atos diferentes, porém muito repetitivos e maçantes. Da segunda temporada em diante, com a Dolores tentando dominar o mundo e ser livre para fazer o que quiser, piora mais ainda com mais matanças intermináveis”. (Yuri, 31 jan. 2024)

Ainda no AdoroCinema, há exemplo de metacrítica como:

“A série é bem complexa. Precisei assistir mais de uma vez o episódio piloto para ter uma conclusão. Vários portais deram notas infladas, no IMDB por exemplo, ela já está com 9.3, nota mais alta que a excelente *True Detective*, para se ter uma ideia *Breaking Bad* e *Game of Thrones* tem 9.5, ou seja, *Westworld* já está entre as melhores 10 séries de todos os tempos (segundo as notas das críticas). A série parece seguir a mecânica de *LOST*, teremos muitas referências filosóficas, analogias, metáforas, tudo para fazer o telespectador criar suas próprias teorias e conclusões. A série é abstrata, e não me parece seguir uma lógica direta, nada será entregue de bandeja”. (Renato B, 7 out. 2016)

Os comentários dos usuários têm um forte caráter descritivo, com *spoilers*, apontamentos sobre a diferença de qualidade da narrativa após a 2ª temporada e comparações a *Game of Thrones*. Esses dois últimos pontos também são evidenciados nas resenhas e demais materiais produzidos por jornalistas.

Cesar Soto, no Portal G1, começa seu texto afirmando que “não é apenas na escala de superprodução que *Westworld* se parece com *Game of Thrones*” e defende que, até para o elenco da série, os segredos do roteiro provocam a criação de inúmeras teorias. Leandro Nunes, no Estadão, demonstra um maior repertório em torno da hibridização e

da remitologização do “sonho americano”, chegando a conceituar o transumanismo como “a capacidade de fundir tecnologia ao corpo na criação de super-humanos”.

Richard Lawson, jornalista da revista *Vanity Fair*, escreveu que “A nova versão é básica, cafona. *Westworld* mudou de estilo e perdeu a sedução”. Ele foi ainda mais incisivo ao pedir o fim da série: “Fazer da terceira a última temporada seria uma opção mais sábia”. Miles Surrey, do site *The Ringer*, foi sucinto ao pontuar que a série da HBO: “está abaixo das expectativas [...] não leve *Westworld* a sério ou se mate ao tentar decifrar cada segredo que surge na tela. Ao invés disso, aceite que a trama consiste em uma guerra de humanos contra robôs, com muita coisa legal ocorrendo no meio do caminho”. O especialista em séries da revista *The Hollywood Reporter*, Dan Fienberg, abordou a confusão na trama e afirmou: “A coisa mais bizarra de *Westworld* é como os roteiristas amam fazer exposições da trama nas falas dos personagens sem se importar se o telespectador vai entender alguma coisa”.

Em 2018, o presidente da HBO, Casey Bloys, foi questionado por jornalistas durante sua rodada de entrevistas para o TCA sobre uma suposta recepção negativa da 2ª temporada da série *Westworld* e respondeu: “não é para espectadores casuais, ela requer sua atenção. Os *showrunners* Jonathan [Nolan] e Lisa [Joy] gostam de desafiar seus espectadores e muitos se sentem recompensados por isso. É um show único e é isso que estamos procurando”.

Considerações finais

Este artigo procurou analisar a lacuna crítica nas resenhas de séries de ficção científica, tomando *Westworld* como estudo de caso para entender melhor as complexidades envolvidas na produção e recepção de críticas culturais no Brasil. Os resultados da pesquisa mostraram que a hibridização humano-androide, bem como a reinterpretação do “sonho americano”, são temas centrais que, apesar de sua popularidade e de seu potencial reflexivo, frequentemente não são abordados em profundidade pelas críticas existentes. Essa superficialidade pode ser atribuída a dois fatores principais: à complexidade das narrativas de ficção científica, que exige um maior esforço interpretativo, e à tendência do mercado de atender às expectativas de audiência, focando em gêneros mais familiares e de fácil consumo.

A metodologia utilizada, que incluiu revisão bibliográfica, levantamento de críticas em plataformas digitais e análise fílmica, permitiu compreender melhor os desafios enfrentados pelos críticos culturais. A análise comparativa das avaliações em plataformas como IMDB, Metacritic, TV ShowTime e AdoroCinema revelou uma consistência nas boas avaliações de *Westworld*, embora com menor engajamento em comparação a séries de outros gêneros mais populares.

A análise qualitativa dos comentários também evidenciou que os usuários têm dificuldade em compreender a trama complexa e os temas filosóficos e tecnológicos apresentados na série. Os comentários frequentemente descrevem a série como confusa e de difícil acompanhamento, especialmente após a segunda temporada. Isso reflete uma lacuna na capacidade dos críticos de aprofundar-se nos aspectos mais intrincados da série, limitando-se muitas vezes a comparações com outras produções de sucesso da HBO.

Apesar dessas dificuldades, alguns críticos e jornalistas conseguem explorar melhor os temas centrais de *Westworld*, como a hibridização e o transumanismo, demonstrando que é possível produzir uma crítica mais rica e detalhada. No entanto, esses casos ainda são exceções, e há uma necessidade clara de desenvolvimento de uma crítica cultural mais robusta e adaptada às especificidades da ficção científica.

Referências

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CASETTI, F.; DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2013.

JOST, F. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lire les images de cinéma*. Paris: Larousse, 2007.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34. Disponível em: <https://revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 8 jun. 2024.

MARTIN, S.; MENARINI, R. Criticizing the series: Television criticism as a genre between cinephilia and fan culture. *Comunicazioni Sociali*, Milão, v. 37, n. 2, p. 183-190, 2015.

MATTOS, S. *A Telenovela Brasileira e a Formação do Imaginário Nacional*. São Paulo: Editora Contexto, 2018.

MÍDIA DADOS BRASIL. *Cenários da mídia atual*. São Paulo: Mídia Dados Brasil, 2023. Disponível em: <https://midiadados.gm.org.br/current-media-scenarios>. Acesso em: 08 jun. 2024.

MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. Nova Iorque: New York University Press, 2015.

MORIN, E. *Cultura de massas no século XX: O espírito do tempo – Neurose*. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). In: VI CONGRESSO SOPCOM, 6, 2009, Lisboa. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. p. 1-11.

RÉGIS, F. *Nós, ciborgues: Tecnologias de informação e subjetividade homem-máquina*. Curitiba: PUCPress, 2023.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *GALÁXIA*, São Paulo, n. 27, p. 241-252, 2014. Disponível em: em: 08 jun. 2024.

SOARES, R.; SERELLE, M. A crítica de TV no Brasil: valores e repertórios. *Intexto*, Porto Alegre, n. 28, p.171-189, 2013.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

WESTWORLD. Criadores: Jonathan Nolan; Lisa Joy. Nova Iorque: HBO, 2016-2022. Série de televisão (4 temporadas).

Submetido em: 8 jun. 2024 | Aprovado em: 10 jun. 2024

Vivendo la dolce vita: uma análise crítica da construção do protagonista na série Ripley da Netflix

Living la dolce vita: a critical analysis of the construction of the leading role in the Netflix series Ripley

Claudinei Lopes Junior¹ Danillo Sanchez²

1 Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: claudine.i.lopes@hotmail.com / junior.lopes@usp.br.

2 Mestrando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professor da EHCOMUNICA. E-mail: danillo.sanchez@gmail.com.

Resumo No contexto da importância das personagens nas narrativas seriadas e dada a crescente relevância das séries de TV, este estudo intenta preencher uma lacuna na análise crítica de personagens de séries televisivas contemporâneas. O propósito é investigar de forma crítica a construção da representação do protagonista Tom Ripley, da nova adaptação da Netflix sobre a história literária criada por Patricia Highsmith, focando a temática da identidade e da moralidade. Metodologicamente, foi utilizada uma observação sistemática dos oito episódios da série para uma análise qualitativa e crítica do conteúdo, de modo a explorar a abordagem narrativa e estética na construção de Tom Ripley. Como resultados, destacam-se os tensionamentos complexos em três eixos analíticos que ressaltam as nuances identitárias, morais e éticas de Ripley.

Palavras-chave Narrativa seriada, personagem, crítica de mídia, Netflix, série Ripley.

Abstract In the context of the characters' importance in serialized narratives and the growing relevance of TV series, this study aims to fill a gap in the critical analysis of characters in contemporary television series. It intends to critically investigate the representation of the protagonist Tom Ripley in the new Netflix adaptation of the literary story by Patricia Highsmith by focusing on themes of identity and morality. Methodologically, we employed a systematic observation of the eight episodes of the series for a qualitative and critical content analysis and to explore the narrative and aesthetic approach in the construction of Tom Ripley. Results highlight the complex tensions in three analytical axes that emphasize Ripley's nuanced identity, morality, and ethics.

Keywords Serial narrative, character, media criticism, Netflix, Ripley series.

Introdução

A figura de Thomas Ripley, um dos protagonistas mais enigmáticos e complexos da literatura do século XX, foi criada pela romancista americana Patricia Highsmith. Introduzido pela primeira vez em 1955 no livro *O Talentoso Ripley*, no original *The Talented Mr. Ripley*, Ripley é um jovem carismático e manipulador, com um talento peculiar para a impostura e o crime, movido por um desejo intenso de riqueza e status social. Esse primeiro livro desencadeou uma

série de cinco romances, conhecida como a *Ripliad*³, que explora as aventuras contínuas de Ripley, seu desenvolvimento psicológico e suas intrincadas tramas de engano. A popularidade duradoura de Ripley deve-se em grande parte à riqueza e à complexidade com que Highsmith o descreve, fazendo dele o centro de histórias que examinam questões de identidade, duplicidade e de moralidade humana. Essa riqueza tem atraído cineastas e roteiristas, resultando em múltiplas adaptações cinematográficas e televisivas ao longo dos anos.

A primeira grande adaptação foi o filme francês de 1960, *Plein Soleil*, em português *O Sol por Testemunha*, dirigido por René Clément e estrelado por Alain Delon, que capturou a beleza e a frieza da personagem de Ripley de maneira memorável. Mais tarde, em 1999, a personagem foi revivida para o público moderno em *O Talentoso Ripley*, dirigido por Anthony Minghella. Este filme, ambientado nos deslumbrantes cenários da Itália dos anos de 1950, apresentou Matt Damon como Tom Ripley, juntamente com um elenco estelar que incluía Jude Law, Gwyneth Paltrow, e Cate Blanchett. A interpretação de Damon explorou as profundezas psicológicas de Ripley, e segundo Santana (2009), essa adaptação cinematográfica amplia a polêmica que envolve a questão da homossexualidade na construção do protagonista, destacando sua complexidade e sua vulnerabilidade, ao lado de suas tendências mais sombrias.

A mais recente adaptação, a série *Ripley* (2024) capitaneada pela Netflix, traz uma nova visão da personagem na era da televisão distribuída pela internet (Lobato, 2019; Lotz, 2018), prometendo mergulhar ainda mais fundo nas camadas da sua psique e nos temas de manipulação e identidade que são centrais à saga de Highsmith. Essa série é uma tentativa de recontextualizar Ripley para um público contemporâneo, explorando temas modernos de alienação e o desejo de pertencimento em um mundo cada vez mais hiperconectado, porém isolador.

Considerando a nova série *Ripley*, mais precisamente, o protagonista, Tom Ripley, como objeto de estudo, este artigo pretende investigar criticamente a evolução da personagem na narrativa seriada. Nosso objetivo é confrontar os sentidos de crítica na

3 A palavra *Ripliad* é formada pela junção das palavras "Ripley" e "Iliad" (Ilíada) fazendo menção à obra *A Ilíada*, famoso poema épico grego escrito por Homero no século VIII a.C. em que se narra a lenda da Guerra de Troia, conflito entre os reinos da Grécia e de Troia.

representação temática da identidade e da moralidade de Ripley ao longo dos episódios, refletindo sobre como as escolhas narrativas e estéticas na série estabelecem um tom sombrio, hermético e complexo na construção de Tom Ripley. Em outras palavras, com o intuito de tecer críticas à narrativa seriada, busca-se destacar as possíveis potencialidades e os possíveis limites da produção televisiva quando tangencia questões morais e éticas nos movimentos incutidos para a construção da identidade do protagonista.

Perseguindo esse objetivo, abordaremos aspectos importantes sobre a construção de personagens em produtos audiovisuais seriados de televisão; em seguida, acionamos noções do conceito de crítica midiática, dando mais atenção à crítica a partir de conteúdos oriundos da TV. A partir daí, discorreremos algumas interpretações sobre a série ensejadas, sobretudo, pela crítica midiática dos espectadores mediada pelo *Internet Movie Database* (IMDb), uma plataforma online que serve como base de dados sobre cinema, TV, música e *games*. Metodologicamente, partimos da observação sistemática dos oito episódios de *Ripley* para uma análise qualitativa desse conteúdo, de modo a destacar aspectos narrativos e estéticos da construção da personagem protagonista. Descrevemos e pensamos nossas análises acentuando, conforme Priest (2011) afirma, o que julgamos mais relevante e estruturante sob uma compreensão teórico-analítica do protagonista Tom Ripley.

Personagens em narrativas seriadas: uma possibilidade entre realidade e crítica

A adaptação *Ripley* da Netflix introduz uma narrativa que, embora fiel ao espírito dos romances de Highsmith, matiza nuances contemporâneas que refletem questões atuais de identidade, de ética e de moral. Em sua discussão sobre as séries de TV contemporâneas, especialmente as altamente serializadas, Mittell (2015) enfatiza como esses produtos audiovisuais gerenciam e manipulam a temporalidade para criar narrativas complexas. Observa-se que as séries de televisão contemporâneas geralmente apresentam estruturas de enredo densas, que avançam ao longo de vários episódios ou até mesmo temporadas, criando uma experiência de visualização em camadas em que os detalhes podem fazer sentido apenas quando vistos em retrospecto. Esse estilo narrativo estimula a visualização ativa, com o público sendo incentivado a juntar os elementos da história e o desenvolvimento das personagens ao longo do tempo. Inclusive, é possível notar que esse jogo com a construção discursiva da temporalidade já acontece

nos primeiros minutos do episódio-piloto de *Ripley*, quando é apresentado um *flashforward* em Roma de uma pessoa ainda não identificada descendo as escadas arrastando um cadáver.

Além da construção discursiva da temporalidade, a complexidade narrativa de séries modernas frequentemente envolve uma exploração detalhada de personagens em múltiplas dimensões: a escrita dos roteiristas, a performance de atrizes e atores, e o contexto e a poética da história em si são alguns exemplos. Portanto, concordamos que as “[...] personagens são desencadeadas pelo texto, mas ganham a vida na medida em que consumimos ficção e são mais bem entendidos como construtos de pessoas reais, não simplesmente imagens e sons em uma tela”⁴ (Mittell, 2015, p. 118, tradução nossa). As personagens são entidades com vida interna que funcionam como artefatos comunicativos; são construções poéticas que surgem de palavras, imagens e sons; e refletem, em essência, a vida de pessoas reais.

Esse modo de contar histórias, ancorado numa complexidade narrativa, possibilita complexificar a construção das personagens de séries de TV e permite uma exploração intrincada de temas como identidade, moralidade e mobilidade social nos limites do espaço-tempo de cada história. Em nosso caso, *Ripley*, por meio de sua estrutura narrativa e estética, explora temáticas mais sensíveis quando colocamos em foco as implicações das tomadas de decisão do protagonista, dado o contexto sócio-histórico da trama. A serialidade em conjunto da complexidade narrativa são uma abordagem particularmente eficaz na exploração de personagens complexos como Tom Ripley, cuja profundidade psicológica pode ser descascada camada por camada, revelando diferentes facetas de sua identidade e explorando, de episódio em episódio, sua ambiguidade moral em várias cenas. Essa complexidade da narrativa seriada envolve os espectadores não apenas com um enredo atraente, mas também com o desenvolvimento rico e contínuo de personagens, que oportuniza uma exploração temática, incentivando, assim, uma estrutura de simpatia e engajamento, que preconiza uma relação mais profunda e contínua entre a espectralidade e a série como um todo.

Arlindo Machado (2000) destaca que a narrativa seriada tem seu ponto de partida na oralidade e evolui até sua apropriação pelos meios de comunicação, com uma atenção especial

4 Texto original: “[...] characters are triggered by the text but come to life as we consume fiction and are best understood as constructs of real people, not simply images and sounds on a screen.” (Mittell, 2015, p. 118).

à maneira como essas histórias foram adaptadas e transformadas, principalmente, por meio da TV. Marcel Vieira Barreto Silva (2014), por sua vez, aborda como a sofisticação das formas narrativas nas séries contemporâneas se alia a um contexto tecnológico que facilita a sua distribuição e consumo em múltiplas plataformas. Essa conexão destaca a dinâmica entre a evolução tecnológica e a sofisticação narrativa, que caracteriza a cultura moderna das séries.

Vale ainda ressaltar que Silva (2014) aborda como as séries de TV transcendem fronteiras culturais e geográficas, promovendo uma telefilia que não conhece limites nacionais. Nesse mesmo caminho, a respeito do sucesso das séries de televisão, especialmente das produções norte-americanas, Jost (2012) observa que a legitimidade e a importância adquiridas por essas séries resultam na substituição do *status* de cinefilia pelo de seriefilia, que hibridiza aspectos da produção, da distribuição e do consumo de cinema. Além disso, é relevante destacar que a seriefilia se estabelece menos pela capacidade das séries de TV de “[...] refletir de forma realista sobre o nosso mundo do que por suas condições de fornecer uma compensação simbólica. É também necessário observá-las como sintomas de nossas aspirações e pelo que elas revelam sobre nós” (Jost, 2012, p. 69–70).

Portanto, as séries de TV formam um *corpus* cultural que influencia e é influenciado por contextos globais, evidenciando a interconexão entre culturas midiáticas em uma escala global. Para além dessa formação, as séries de televisão são capazes de manifestar aspectos socioculturais, desde formas de ver e pensar até formas de imaginar e sentir o mundo segundo os sujeitos sociais. E, como já afirmamos, são as personagens de séries de TV, com seu status quase humano, as encarregadas de “[...] tocar de uma vez naquilo que há de mais humano e de mais social em nós” (Jost, 2012, p. 30).

Proposições sobre a crítica midiática, em especial, sobre a crítica televisiva

Anthony O. Scott (2016) explora as complexidades da análise crítica, especialmente no que diz respeito às artes. A ideia de que a crítica em si pode ser uma forma de expressão criativa é extensivamente examinada. Na obra, defende-se que o ato de criticar não é apenas uma reação secundária à arte, mas uma parte integral do diálogo cultural que molda e refina nosso entendimento e apreciação das obras artísticas. Devemos estar atentos à terminologia cuidadosa e não julgadora que, muitas vezes, a preferência pessoal assume

quando proferimos críticas, porque, nessa conjuntura, ela opera “[...] como um tapete macio sobre o piso duro da objetividade, o terreno da certeza em que secretamente, com vergonha, desejamos estar”⁵ (Scott, 2016, p. 46, tradução nossa).

A crítica, de fato, é um envolvimento com a arte em um nível mais profundo, que muitas vezes revela percepções que os próprios criadores podem não ter intencionado conscientemente. Argumenta-se que a verdadeira crítica vai, portanto, além do simples julgamento ou preferência pessoal. Essa perspectiva nos encoraja a ver as estratégias narrativas e estéticas imbuídas na construção da personagem Tom Ripley na narrativa seriada audiovisual como uma obra artística.

A protagonista da série da Netflix apresenta uma versão de Ripley que combina vulnerabilidade com manipulação calculada, refletindo uma interpretação mais multifacetada da personagem. As camadas de Tom Ripley na série exploram, de certa forma, dualidades que se apresentam ao longo dos episódios de maneira que tanto o protagonista vai se descobrindo em sua identidade, como os espectadores, a cada momento da diegese, tem para si reveladas as tramas e as ideias enganadoras de Ripley que fogem da ética e da moral. Essa escolha de performance ressalta o que Nussbaum (2019) identifica como a capacidade da televisão moderna de desenvolver personagens que se movem entre o que é agradável e o que é profundamente problemático.

Nussbaum (2019) aponta que a televisão moderna permite um desenvolvimento de personagem rico e contínuo e exploração temática que envolve os espectadores não apenas com um enredo cativante, mas também os incentiva a pensar profundamente sobre as personagens e as suas motivações. No contexto do produto seriado *Ripley*, isso pode significar que a decisão de enfatizar as habilidades manipuladoras e complexas de Tom Ripley, de modo a excluir relacionamentos românticos e até mesmo um aprofundamento do passado da personagem, seja proposital, e, para tanto, os artifícios narrativos e estéticos são mobilizados nessa tentativa de destacar a ambiguidade moral e ética da personagem, tornando-o um protagonista pelo qual os espectadores são atraídos para explorar e entender, apesar de – ou, talvez, por causa de – seus traços mais sombrios.

5 Texto original: “[...] like soft carpeting on the hard floor of objectivity, the ground of certainty on which we secretly, shame-facedly desire to stand” (Scott, 2016, p. 46).

Como nosso objeto de estudo, a série da Netflix, é uma adaptação de uma história literária – a qual inclusive já teve adaptações cinematográficas – ecoamos Stycer (2023), numa perspectiva crítica, que, em entrevista, destaca a importância de adaptar e reinterpretar obras clássicas para refletir questões contemporâneas. Tal manobra permite que possamos explorar novas perspectivas sobre temas antigos, além de esmiuçar traços ontológicos do próprio ser humano.

Nesse sentido, considerando as diversas questões pertinentes ao ofício da crítica de mídia, especialmente, na esteira das mudanças trazidas pelas plataformas de streaming e pela crescente influência das redes sociais no diálogo público sobre televisão e cinema, Stycer (2023) reflete sobre como a crítica tem se adaptado a esses novos meios, destacando que, apesar de certos desafios, há oportunidades enriquecedoras para interações significativas e construtivas nas redes sociais. Um vetor importante na valoração dessas interações é sempre a manutenção de um diálogo aberto e receptivo com o público, mesmo em um ambiente que, às vezes, pode se tornar hostil ou pouco propício ao debate saudável.

Quanto à crítica televisiva, propriamente, é memorável e primordial, até mesmo para os estudos críticos de mídia de hoje, a proposta de Vande Berg e Wenner (1991) que, no início da década de 1990, reconheceram uma maturação nas análises que envolviam a televisão. Contudo, conforme Lopes Junior (2023) relembra ainda nos anos de 1970, Horace Newcomb já inaugurou os *Television Studies* nos Estados Unidos. Além disso em suas obras, *TV: The Most Popular Art* (1974) e *Television: the critical view* (1976), já anunciava uma proposta de estética e de crítica televisivas. Rompendo a simples apresentação de estudos de casos de programas de TV, Vande Berg e Wenner (1991) salientam uma pluralidade de vieses crítico- –teóricos e de potenciais interpretações sobre os fenômenos que envolviam a televisão, e evidenciam o lugar assumido por cada pesquisadores quando trazem para as análises inferências e percepções como receptores dos produtos televisivos.

Ao discutirem os lugares da crítica na cultura midiática, Soares e Silva (2016, p. 16-17), com uma criteriosa observação nessa dupla articulação de Vande Berg e Wenner (1991), inferem pelo menos três aspectos para a crítica de mídia hoje: “[...] não é possível realizá-la sem levar em conta suas condições de produção e recepção; não se pode também

fazer a crítica sem olhar objetos concretos/empíricos (produtos, processos e discursos) efetivamente em circulação nas mídias”.

Nossa proposta, então, encara como objeto concreto a materialidade discursiva da construção do personagem Ripley na série da Netflix. Também, não prevê nem em sua elaboração e nem em seus resultados analíticos uma visão crítica unívoca sobre os aspectos a serem analisados a respeito do protagonista. E busca, na seção seguinte, compreender melhor o polo da recepção, entendendo essa necessidade para incrementar a intenção crítica, isso porque o objetivo do artigo foca no âmbito da produção, visto que a análise discorre sobre os elementos narrativos e estéticos engrenados na composição da narrativa seriada em questão. Diante das discussões realizadas até aqui, antes de fazermos nossas inferências críticas sobre a construção do arco do protagonista Tom Ripley, na seção seguinte, esboçamos possíveis interpretações sobre a série a partir da opinião de seus receptores.

Reverberações críticas sobre a série *Ripley* da Netflix

Ripley, da Netflix, lançada em 2024, foi recebida com grande expectativa e discussões em torno de sua relação com o filme *O Talento de Ripley*, de 1999. Enquanto o filme dirigido por Anthony Minghella se tornou um clássico, a nova adaptação trouxe uma proposta distinta. A série não é um *remake*, mas uma nova adaptação dos romances de Patricia Highsmith, inovando ao proporcionar uma visão mais detalhada do protagonista e das situações que o envolvem. Esta seção descreve as avaliações e feedbacks fundamentados principalmente na crítica midiática dos espectadores, mediada pelo *Internet Movie Database* (IMDb), uma plataforma online que atua como um banco de dados para cinema, TV, música e *games*.

Para a análise das avaliações críticas da série *Ripley* no IMDb, adotamos um procedimento em duas etapas principais. Inicialmente, coletamos todas as avaliações publicadas entre 4 de abril e 7 de junho de 2024, totalizando 377 *reviews*. Em seguida, classificamos essas avaliações em 10 categorias distintas, correspondentes às notas de 1 a 10 atribuídas pelos usuários. Utilizamos o filtro da própria plataforma para essa categorização. A partir dessa classificação, realizamos uma análise qualitativa dos comentários dentro de cada categoria, identificando temas recorrentes, reflexões comuns e elogios frequentes. Esse procedimento permitiu uma compreensão detalhada das percepções dos espectadores

sobre a série, destacando aspectos como a atuação, a estética em preto e branco e a fidelidade à obra original de Patricia Highsmith.

A série recebeu avaliações variadas. Comentários com notas entre 1 e 5 (92 *reviews*) destacaram frustração e insatisfação com a escolha do elenco, particularmente Andrew Scott, considerado muito velho e sem carisma para o protagonista. A direção foi frequentemente descrita como lenta e rígida, enquanto a cinematografia em preto e branco foi vista como pretensiosa e desnecessária, especialmente nas locações italianas coloridas. A ausência de entrosamento entre o elenco e a sensação de que a série se estendeu desnecessariamente devido ao excesso de liberdade criativa foram críticas recorrentes. A estética estéril e a atuação sem emoção de Dakota Fanning também foram mencionadas nas avaliações negativas, junto com a direção e o roteiro incapazes de capturar a essência do enredo. Apesar de alguns elogios à beleza visual e ao estilo artístico, a maquiagem, a narrativa monótona e incoerente, e a falta de carisma e entrosamento no elenco foram apontadas como falhas significativas.

As avaliações com notas entre 5 e 10 (285 *reviews*) destacaram consistentemente a cinematografia deslumbrante em preto e branco, amplamente elogiada por intensificar a atmosfera de suspense e mistério. A inspiração hitchcockiana e a estética comparada a obras de arte foram mencionadas com frequência, ressaltando a qualidade visual da série. Andrew Scott recebeu aclamação significativa por sua profundidade e intensidade na interpretação de Tom Ripley, especialmente nas avaliações mais altas. Dakota Fanning também foi elogiada em algumas críticas por sua interpretação. A série foi vista como uma adaptação fiel e mais sombria do romance de Patricia Highsmith, com muitos críticos apreciando a fidelidade ao material original e a execução artística excepcional.

Tom Ripley em ação: uma perspectiva crítica sobre identidade, moralidade e ética

A série *Ripley* da Netflix, com Andrew Scott como Thomas, Tom Ripley, se desenrola em oito episódios. No episódio "I – Um Homem Difícil de Encontrar", Ripley aceita convencer Richard, Dickie Greenleaf (Johnny Flynn), filho de um empresário milionário, a voltar da Europa. No "II – Sete Misericórdias", Ripley se instala na casa de Dickie, na Costa Amalfitana, levantando suspeitas na namorada dele, Marge (Dakota Fanning). Em "III – Sommerso", com pouco dinheiro, Tom decide matar Dickie.

No episódio “IV – La Dolce Vita”, Tom Ripley enfrenta o ceticismo de Marge antes de partir para Roma, assumindo a identidade de Richard Greenleaf. Em “V – Lucio”, sua vida perfeita em Roma é ameaçada pelo inesperado Freddie Miles (Eliot Sumner), amigo do verdadeiro Dickie Greenleaf, que Ripley também mata. Em “VI – Algum Instrumento Pesado”, uma descoberta horrível leva a polícia de Roma até Tom, iniciando um jogo de gato e rato com o inspetor Pietro Ravini (Maurizio Lombardi). No episódio “VII – Entretenimento Macabro”, Ravini amplia a investigação sobre o assassinato de Freddie Miles, enquanto Tom, ainda se passando por Dickie, planeja seus próximos passos na Sicília. Finalmente, em “VIII – Narcissus”, Tom Ripley, de volta ao seu verdadeiro nome, cria uma vida invejável em Veneza com os bens de Dickie e sustenta suas mentiras diante de Marge, do pai de Dickie e de um detetive particular. Embora inicialmente engane Ravini, o chefe de polícia descobre a trama de Ripley, que já havia trocado de nome novamente.

Para efeito da nossa análise qualitativa, sumarizamos elementos narrativos e estéticos da construção da personagem protagonista que se entrelaçam com as temáticas identidade, moralidade e ética sob uma ótica teórico-analítica e tendo como ponto de partida os oito episódios de *Ripley*. Para a apresentação da análise, distinguimos três eixos analíticos, conforme o que julgamos mais relevante e estruturante do protagonista Tom Ripley.

O primeiro eixo se dedica às aproximações que a personagem protagonista desenvolve ao longo dos episódios com o pintor italiano Caravaggio. O segundo eixo explora como a homossexualidade de Tom Ripley é retratada na série, a partir de percepções moralistas e de uma crítica de trazer essa característica para um personagem sem tantos escrúpulos. Por fim, o terceiro eixo evidencia a ganância imoral do protagonista e destaca como ele utiliza engano, falsificação, dissimulação e assassinato para alcançar e manter sua ambiciosa posição social.

Ripley tem seu primeiro contato significativo com a obra de Caravaggio ao ver a pintura *Sete obras de misericórdia* (1607) em uma igreja em Nápoles (Figura 1), enquanto viajava com Richard no segundo episódio. O protagonista admira cada parte da obra e fica ainda mais encantado ao saber que o pintor italiano a havia feito um ano depois de matar um homem, e, à medida que Dickie conta mais sobre a biografia de Caravaggio, o protagonista conclui que quer conhecer mais obras do artista.



Figura 1: Ripley contemplando a obra *Sete obras de misericórdia* (1607) de Caravaggio

Fonte: Ripley (2024).

O contato de Ripley com a obra de Caravaggio é constante na série, influenciando tanto a construção narrativa, quanto o uso de elementos estéticos. Pinturas de Caravaggio aparecem

em flashes, reforçando a atmosfera sombria e complexa da obra, alinhando-se com a filmagem em preto e branco. Esse recurso estético aproxima Ripley e Caravaggio, refletindo nas decisões do protagonista. Em uma cena tensa no quinto episódio, após Tom assassinar Freddie (Figura 2), há uma alusão visual ao quadro *Davi com a cabeça de Golias* (1610). Essa referência simboliza a luta de poder e a violência iminente entre os personagens, espelhando o conflito da pintura.



Figura 2: Ripley força a ingestão de álcool após matar Freddie

Fonte: *Ripley* (2024).

Outra aproximação estética entre Ripley e Caravaggio ocorre quando o protagonista usa luz e sombra para enganar o inspetor Ravini. Inspirado nas técnicas de claro-escuro de Caravaggio, Ripley ajusta a iluminação e as cortinas de sua casa em Veneza para evitar ser reconhecido (Figura 3). Essa integração vai além de um simples pano de fundo, contribuindo para a estética em preto e branco e para o mistério do personagem. Assim como o claro-escuro de Caravaggio traz profundidade emocional, a série usa técnicas visuais semelhantes para destacar as complexidades morais e o tumulto interno de Ripley.



Figura 3: Interrogatório na sala à meia luz

Fonte: *Ripley* (2024).

A capacidade de Ripley para a manipulação e o disfarce é abordada de maneira a destacar a fluidez de identidade como um meio de sobrevivência e a ascensão social, temas profundamente explorados nas teorias de Erving Goffman (2002) sobre a apresentação do eu na vida cotidiana. O autor canadense explora, a partir de um caráter dramático, como os indivíduos desempenham papéis sociais diversos dependendo do contexto, algo vital para entendermos a personagem de Tom Ripley na série da Netflix. Isso porque, segundo Goffman (2002, p. 9), “o palco apresenta coisas que são simulações. Presume-

se que a vida apresenta coisas reais e, às vezes, bem ensaiadas”. Sugere-se que cada interação social é uma performance em que o indivíduo se apresenta de maneira a moldar e controlar a percepção dos outros sobre si mesmo. Esse conceito é vividamente ilustrado por Ripley, cuja sobrevivência e ascensão social dependem de sua habilidade para manipular essas percepções, adaptando sua identidade e comportamento para se encaixar nas expectativas e desejos alheios, uma forma de engenharia social meticulosa e, com frequência, moralmente ambígua.

Nesse jogo de apropriação da personalidade de Richard Greenleaf, Ripley refina traços como o desejo de aprender a pintar, o que também faz referência à função de Caravaggio. Numa perspectiva sobre a identidade, Bauman (2005) a descreve como uma obra em constante construção, nunca completa, sempre aberta a mudanças e reinvenções. Essa noção ressoa profundamente com a trajetória de Ripley, que usa máscaras sociais como ferramentas para manipular e ascender socialmente.

Ademais, Bauman (2005) argumenta que, em uma sociedade líquida moderna, tal como é apresentada na diegese de Ripley, as relações são temporárias e tudo que é sólido se desmancha no ar. Isso espelha não somente a habilidade do protagonista Ripley de se adaptar e transformar para atingir seus objetivos, mas também as incertezas que rondam Richard Greenleaf e Marge Sherwood sobre seu futuro profissional. Repercutindo Bauman (2005, p. 21) quando afirma que “[...] de fato, a ‘identidade’ só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto [...]”, é possível aferir que essas personagens sofrem com a possibilidade de suas identidades não serem fixas, não serem dadas como algo conclusivo. Essa imprevisibilidade as move, mesmo que de maneira oculta, a buscar um possível acabamento de suas características próprias.

No último episódio, as aproximações da identidade de Ripley com a identidade de Caravaggio são potencializadas, dado que somos reportados ao século XVII quando o pintor italiano, em Roma, comete o assassinato de Ranuccio Tomassoni, num duelo por conta de jogos. Em fuga, ele encontra refúgio no Palácio Colonna, a cena enquadra Caravaggio sentado numa cadeira contemplando sua obra *A madonna e a criança com St. Anne* (1605-1606), com uma mesinha lateral onde estavam uma taça de vinho e uma adaga punhal pequena, utilizada como arma para deferir golpes em Ranuccio Tomassoni (Figura 4).



Figura 4: Caravaggio contemplando sua obra

Fonte: Ripley (2024).

De volta à década de 1960 em Veneza, já com seu novo nome, Timothy Fanshaw, Ripley recupera um quadro de Picasso, que pertencia a Dickie, e o coloca como decoração em um dos cômodos de sua casa. Do mesmo modo que Caravaggio, Ripley se senta

numa poltrona e admira a obra *Menina com o bandolim* (1910), tendo ao seu lado uma mesinha com uma taça de vinho e o cinzeiro com o qual cometeu o assassinato de Freddie Miles (Figura 5).



Figura 5: Tom Ripley contemplando a obra de Picasso

Fonte: *Ripley* (2024).

O segundo eixo analítico se concentra no desenvolvimento de aspectos que indicam que a homossexualidade também constrói a identidade de Tom Ripley. A intensa admiração e proximidade que Ripley desenvolve com Dickie desperta dúvidas em Marge e no próprio Dickie sobre a orientação sexual do protagonista. Essa suspeita é alimentada por atitudes e comentários do velho amigo de infância, sugerindo um interesse e uma disputa com Marge pela atenção de Dickie. Em um momento de confronto no segundo episódio, Dickie rejeita as insinuações ou avanços de Ripley, deixando claro que não compartilha dos mesmos sentimentos. Essa negativa cria uma tensão adicional entre os dois personagens e intensifica o conflito interno do protagonista.

Outro momento em que Dickie contesta implicitamente a orientação sexual de Ripley é ainda no segundo episódio, quando eles ajudam uma moça depois de um suposto assalto em Nápoles (Figura 6). Tom Ripley nota que o assalto era uma armação, contudo Dickie Greenleaf diz que era válido ter dado o dinheiro para a corrida daquela mulher por conta dos elogios que recebera dela. Ripley concorda dizendo que adora garotas, o que faz Dickie o olhar com descrença.



Figura 6: Tom Ripley afirma gostar de garotas

Fonte: *Ripley* (2024).

Em São Remo, no terceiro episódio (Figura 7), Ripley observa homens na praia que brincam formando uma pirâmide humana, essa cena sugere seu interesse homoafetivo. Sua observação silenciosa adiciona uma camada complexa ao protagonista, porque Tom justifica a própria reação de encantamento com a atividade dos rapazes para Dickie, que não a tinha interpretado dessa forma, visto suas dúvidas sobre a orientação sexual do amigo de infância.



Figura 7: Tom Ripley contemplando rapazes na praia

Fonte: Ripley (2024).

Ao longo da narrativa, Ripley faz com que as outras pessoas, especialmente aquelas próximas a Dickie, acreditem que ele era um confidente íntimo do milionário. Essa manipulação é uma estratégia para manter sua posição e justificar sua presença contínua na vida de Dickie. No episódio final, Ripley projeta sua própria homossexualidade reprimida no amigo de infância, utilizando esse artifício para manipular a narrativa e as percepções das outras personagens sobre seu desaparecimento, e até mesmo seu suposto suicídio. Essa tática faz parte da estratégia de Ripley para confundir e desviar a atenção dos verdadeiros motivos que o levaram até ali, permitindo-lhe sair impune de seus crimes e continuar sua ascensão social.

Alex Tuss (2004), em uma análise literária, explora as relações entre identidade masculina e sucesso nos trabalhos de Patricia Highsmith e Chuck Palahniuk – autor do livro *Clube da Luta* (1996). Argumenta-se que ambos os autores apresentam personagens principais que desafiam as normas tradicionais de masculinidade e sucesso, explorando a ambiguidade moral e a complexidade desses indivíduos.

Sobre Ripley, Tuss (2004) destaca que o personagem literário é um camaleão capaz de revisar sua conduta para assumir aparências críticas em relação às expectativas sociais sobre masculinidade e sucesso, destacando as tensões entre identidade pessoal e demandas externas. Da mesma forma, na série *Ripley*, o protagonista apresenta uma identidade masculina fluida e ambígua, capaz de seduzir tanto outros personagens, quanto os espectadores. É importante ressaltar que essa abordagem se alinha com uma interpretação da ausência de relacionamentos amorosos nessa versão de Ripley da Netflix. Ao não focar nos envoltivos românticos do personagem, a série permite uma exploração mais matizada de suas complexidades e ambiguidades morais, desafiando o público a se envolver com Ripley de maneiras que vão além das dinâmicas de enredo superficiais.

O terceiro eixo se dedica a explorar a ganância imoral de Ripley ao longo dos acontecimentos narrados na série. Em suas reflexões sobre o poder e as tecnologias do eu, Michel Foucault (2008) oferece uma lente para examinar a complexidade de Tom Ripley. Argumenta-se que os indivíduos estão constantemente envolvidos na construção

e reconstrução de suas identidades por meio de práticas de autoformação, que são influenciadas por, e simultaneamente influenciam, as estruturas de poder ao seu redor. Ripley, como personagem da série de TV, exemplifica essa ideia ao manipular sua identidade para navegar e subverter as normas sociais, a fim de alcançar seus objetivos, mesmo que sejam ilícitos.

Foucault (1999, p. 257–258, tradução nossa) define que a tecnologia de si implica “reflexão sobre os modos de vida, sobre a eleição da existência, sobre a maneira de regular a conduta, de fixar para si mesmo os fins e os meios [...]”⁶. Tal conceito está intrínseco na série *Ripley*, sobretudo no protagonista, que é um mestre na arte da dissimulação e do engano, e se vale das tecnologias do eu para criar uma persona que lhe permite infiltrar-se em espaços de elite, apesar de sua origem humilde. Foucault (2002) ainda sugere que o poder não é apenas imposto de cima para baixo, mas também operado por meio de práticas cotidianas de auto apresentação e disciplina. Isso é encarnado por Tom Ripley ao manipular os que estão ao seu redor para seu próprio ganho, destacando uma crítica às normas sociais que valorizam mais o status social do que a integridade moral.

Nesse caminho de análise, Ripley constantemente engana aqueles à sua volta, utilizando sua habilidade de manipulação para manter uma fachada de bondade, generosidade, riqueza e sucesso social. Ele se apresenta como um habilidoso falsificador, criando documentos e assumindo identidades falsas para alcançar seus objetivos, sendo reconhecido por isso por pessoas de seu passado. Ripley é um mestre da dissimulação, escondendo suas verdadeiras intenções e sentimentos enquanto forja situações para seu benefício. Em sua busca implacável por riqueza e ascensão, o protagonista não hesita em cometer assassinatos, eliminando qualquer um que se torne um obstáculo em seu caminho.

De modo a exemplificar isso, destacamos que a série *Ripley* utiliza um *flashforward* no primeiro episódio (Figura 8) e um *flashback* no último episódio (Figura 9) como elementos

6 Texto original: “Es cierto, en efecto, que la tecnología de sí – reflexión sobre los modos de vida, sobre las elecciones de existencia, sobre el modo de regular la propia conducta, de fijarse a uno mismo fines y medios [...]” (Foucault, 1999, p. 257–258).

narrativos para, respectivamente, capturar a atenção dos espectadores e para sublinhar a transformação de Ripley no arco narrativo do protagonista, com a finalidade de realçar as consequências de suas ações gananciosas ao longo da trama.

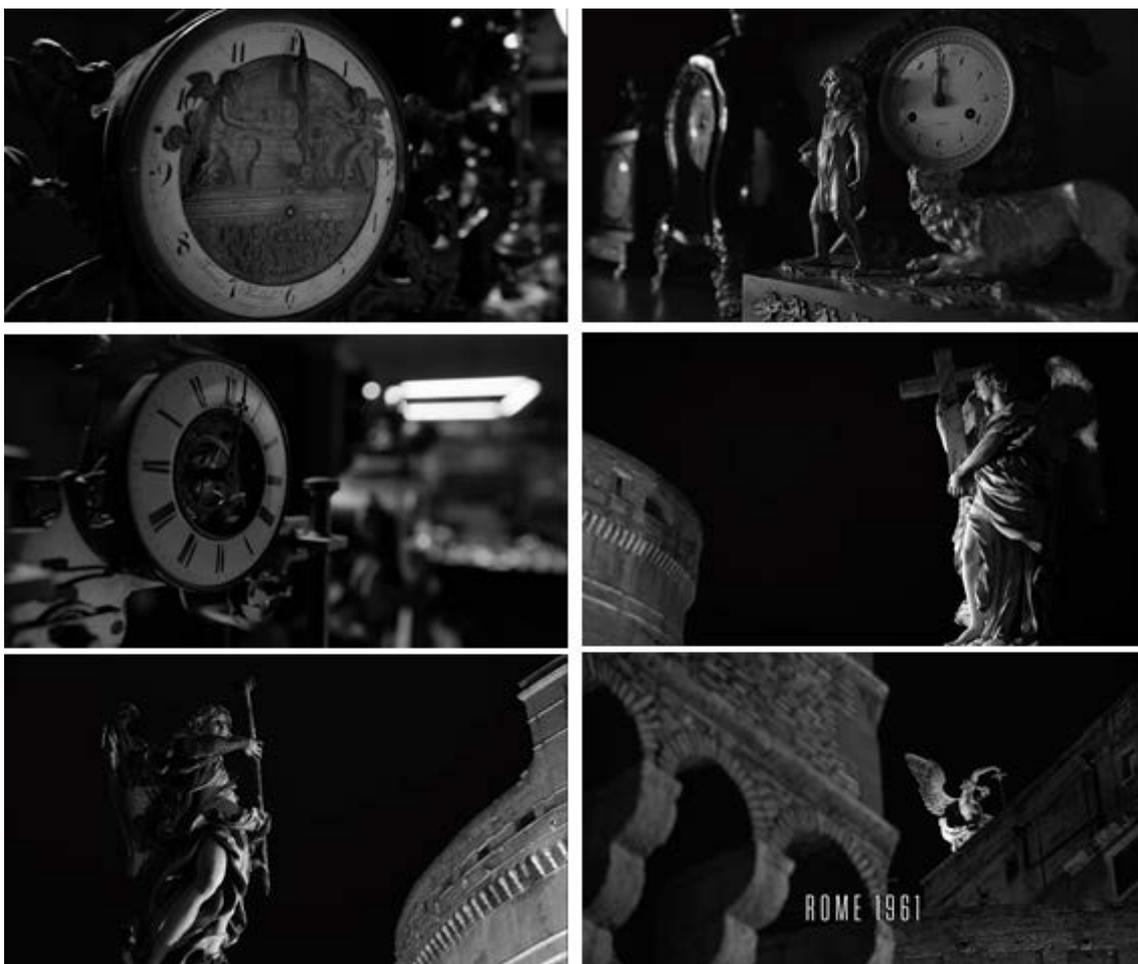




Figura 8: *Flashforward* de Ripley se livrando do corpo de Miles

Fonte: *Ripley* (2024).

A complexidade de Tom Ripley oscila entre o carisma e a malevolência. Pode-se notar que esse movimento ressalta a emergência de figuras moralmente ambíguas na cultura popular, em especial, em um movimento mais amplo na televisão e no cinema, que desafia as noções tradicionais de heroísmo e vilania. Essa representação vai ao encontro das discussões de Robert K. Merton (1968) sobre inovação como resposta à tensão entre metas culturalmente aprovadas e meios institucionais limitados, ilustrando como a ambição pode levar à adoção de caminhos moralmente questionáveis.













Figura 9: Flashback da trajetória de Tom Ripley

Fonte: *Ripley* (2024).

Merton (1968), em seu trabalho sobre a teoria geral da anomia, destaca a ideia de que a estrutura social pode induzir indivíduos a usar meios ilegítimos para alcançar metas culturalmente valorizadas, que parecem inacessíveis por meios legítimos. O sociólogo estadunidense adverte que:

o grande destaque cultural dado ao objetivo de sucesso convida a esse modo de adaptação por meio do uso de meios institucionalmente proibidos, mas frequentemente eficazes, para alcançar pelo menos o simulacro de sucesso, riqueza e poder. Essa resposta ocorre quando o indivíduo assimila o destaque cultural dado ao objetivo sem internalizar igualmente as normas institucionais que regem os meios para sua realização. (Merton, 1968, p. 196)

Buscando justificar o comportamento desviado, Merton (1968) argumenta que a estrutura cultural, ao introduzir a acumulação material como objetivo máximo para todos os cidadãos, não acompanha a estrutura social, que, por meio de vias institucionalizadas, barra a consecução desse objetivo para certos grupos. Esse pressuposto é refletido na personagem Tom Ripley, que personifica a inovação anômica discutida. Ripley utiliza métodos socialmente reprováveis, como fraude, impostura e homicídio, para obter ascensão social, status e riqueza. Essas metas, altamente valorizadas pela sociedade, são inacessíveis para o protagonista por meios convencionais, devido às barreiras socioeconômicas impostas no contexto de sua vida representado na narrativa da série.

Considerações finais

Em nosso percurso crítico-analítico, buscamos evidenciar como as temáticas de identidade, moralidade e ética se entrelaçam pelos aspectos narrativos e estéticos empregados na construção do protagonista Tom Ripley, na série *Ripley*, sob uma ótica teórico-analítica. Constatamos que a série utiliza a serialidade e elementos da complexidade narrativa para explorar profundamente a construção da personagem, abordando temas tabus que fazem parte da nossa humanidade e que podem ser expressos em personagens ficcionais. Ecoando as teorias foucaultianas sobre tecnologias do eu e o poder das identidades fabricadas, Tom Ripley, como personagem de uma série de TV atual, reverbera a relevância duradoura dos temas de Patricia Highsmith e a discussão dos limites entre ética, moralidade e ascensão social na contemporaneidade.

No que diz respeito à crítica de mídia, no atual panorama de um alto número de produções seriadas ovacionadas pelas plataformas de streaming, que compõem o cenário da televisão distribuída pela internet, concordamos com Stycer (2023) sobre a necessidade de adaptação da crítica nesse contexto da plataformização de conteúdo. Encaramos esse desafio ao analisar uma série disponibilizada pela Netflix. Além disso, nossa leitura crítica busca estabelecer-se de forma flexível, visando a uma compreensão mais ampla do objeto, considerando aspectos da produção e recepção.

Em nossa análise, destacamos três eixos: a aproximação com Caravaggio, a homossexualidade implícita e a ganância imoral. Esses eixos expandem os conflitos internos

do protagonista Tom Ripley na série, convidando os espectadores a refletir sobre o que é mostrado, omitido e subentendido no arco narrativo e nas escolhas estéticas. Ressaltamos os desafios da pesquisa crítica de mídia, especialmente sobre produtos da indústria cultural. Nas palavras de França (2018, p. 24), encontramos eco para definir que nos resta continuar na busca de intersecções entre a teoria crítica e os estudos comunicacionais, “leitura e compreensão da inserção social dos sujeitos” e “do alcance de sua experiência, dos elementos e representações que essa inserção lhes torna disponíveis”, sem esquecer “das forças sociais que agem sobre ele e do seu maior ou menor poder de resistência e reação nesse jogo de forças”.

Referências

- BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CARAVAGGIO, M. M. da. *A Madonna e a criança com St. Anne*. 1605–1606. Óleo sobre tela, 292 x 211 cm.
- CARAVAGGIO, M. M. da. *Davi com a cabeça de Golias*. 1610. Óleo sobre tela, 125 x 100 cm.
- CARAVAGGIO, M. M. da. *Sete obras de misericórdia*. 1607. Óleo sobre tela, 390 x 260 cm.
- FOUCAULT, M. *Estética, ética y hermenéutica: obras esenciales, volumen III*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- FOUCAULT, M. *Tecnologías del yo: y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- FRANÇA, V. V. Transformações e atualidade da teoria crítica. *RuMoRes*, São Paulo, v. 12, n. 23, p. 13-31, 2018.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JOST, F. *Do que as séries americanas são sintoma?* Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LOBATO, R. *Netflix nations: the geography of digital distribution*. Nova York: New York University Press, 2019.
- LOPES JUNIOR, C. *Sob as luzes da interseccionalidade: um estudo sobre a produção de sentido na construção das representações das protagonistas da série Coisa Mais Linda*. 2023. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. DOI: 10.11606/D.27.2023.tde-01112023-160404

LOTZ, A. D. *We now disrupt this broadcast: how cable transformed television and the internet revolutionized it all*. Cambridge: MIT Press, 2018.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. 2. ed. São Paulo: Senac, 2000.

MERTON, R. K. *Social theory and social structure*. Nova York: The Free Press, 1968.

MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. Nova York: New York University Press, 2015.

NEWCOMB, H. *TV: the most popular art*. Nova York: Anchor Press, 1974.

NEWCOMB, H. (ed.). *Television: the critical view*. Oxford: Oxford University Press, 1976.

NUSSBAUM, E. *I like to watch*. Nova York: Random House, 2019.

O SOL POR TESTEMUNHA. Direção: René Clément. Produção: Raymond Hakim e Robert Hakim. Elenco: Alain Delon, Marie Laforêt, Maurice Ronet *et al.* Paris: Paris Films e Titanus, 1960. 1 DVD.

O TALENTOSO RIPLEY. Direção: Anthony Minghella. Produção: William Horberg e Tom Sternberg. Elenco: Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Jude Law, Cate Blanchett, Philip Seymour Hoffman, Jack Davenport, James Rebhorn, Sergio Rubini, Philip Baker Hall *et al.* Estados Unidos da América: Paramount Pictures e Miramax International, 1999. 1 DVD.

PICASSO, P. *Menina com o bandolim*. 1910. Óleo sobre tela, 100 x 73 cm.

PRIEST, S. H. *Pesquisa de mídia: introdução*. Porto Alegre: Penso, 2011.

RIPLEY. Criação: Steven Zaillian. Direção: Steven Zaillian. Elenco: Andrew Scott, Dakota Fanning, Johnny Flynn, Eliot Sumner, Margherita Buy, Maurizio Lombardi, Louis Hofmann, Vittorio Viviani e Bokeem Woodbine. Estados Unidos da América: Netflix, 2024. Série exibida pela Netflix. Acesso em: 08 jun. 2024.

SANTANA, Sergio Rivardo Lima de. *As várias faces de Ripley: entre a literatura e as adaptações cinematográficas*. 2009. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/4aSPLVB>. Acesso: 29 maio 2024.

SCOTT, A. O. *Better living through criticism: how to think about art, pleasure, beauty and truth*. Nova York: Penguin Press, 2016.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 241-252, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/4bRMCqp>. Acesso em: 30 maio 2024.

SOARES, R. de L.; SILVA, G. da. Lugares da crítica na cultura midiática. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 9-28, 2016. DOI: 10.1590/1982-25542014115810

STYCER, M. O papel do crítico em tempos de crises: entrevista com Mauricio Stycer. Entrevistadora: Amanda Souza de Miranda. *RuMoRes*, São Paulo, v. 17, n. 33, p. 12-21, 2023. Disponível em: bit.ly/3Vyyr3Z. Acesso em: 30 maio 2024.

TUSS, A. Masculine identity and success: a critical analysis of Patricia Highsmith's *The Talented Mr. Ripley* and Chuck Palahniuk's *Fight Club*. *Journal of Men's Studies*, [s. l.], v. 12, n. 2, 2004. Disponível em: <http://bit.ly/3RkgzqK>. Acesso em: 30 maio 2024.

VANDE BERG, L. R.; WENNER, L. A. *Television criticism: approaches and applications*. Nova Iorque: Logman, 1991.

Submetido em: 09 de jun. 2024 | Aprovado em: 10 de jul. 2024

O mundo dos *Bridgerton*: narrativas identitárias no streaming

The Bridgerton world: identity narratives in streaming

Tatiana Siciliano¹, Bruna Aucar², Valmir Moratelli³

1 Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). tatianasiciliano@puc-rio.br.

2 Bruna Aucar. Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. aucar@puc-rio.br.

3 Valmir Moratelli. Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professor da especialização Narrativas Digitais PUC-Rio. vmoratelli@gmail.com.

Resumo

A partir da construção de mundos que atribuem novos papéis à mulher e aos personagens negros no seriado televisivo *Bridgerton* – série de sucesso da *Netflix* baseada nos livros de Julia Quinn – e no spin off *Rainha Charlotte*, este artigo propõe observar o modo como a produção e o trabalho de Shonda Rhimes, como marca autoral, contribuiu estilisticamente para a visibilidade de novas construções narrativas identitárias femininas e negras no universo audiovisual contemporâneo, nas quais as mulheres, em especial a negra, exercem protagonismo e empoderamento.

Palavras-chave *Feminino, Bridgerton, streaming, Shonda Rhimes.*

Abstract

Based on the construction of worlds that assign new roles to women and Black characters in the television series *Bridgerton* – a successful *Netflix* series based on Julia Quinn’s books – and its spin off *Queen Charlotte*, this study proposes to observe how Shonda Rhimes’ production and work contributed stylistically as an authorial brand to the visibility of new female and Black identity narrative constructions in the contemporary audiovisual universe in which women — especially Black women — exercise protagonism and empowerment.

Keywords *Femininity Bridgerton, streaming, Shonda Rhimes.*

Considerações iniciais: Shondaland e as novas construções de mundos no audiovisual⁴

Historicamente, o audiovisual priorizou, especialmente em meios massivos como o cinema hollywoodiano e a televisão, a produção de abordagens universalizantes por meio de práticas estereotipadas. Tais mecanismos de produção de significados implantaram efeitos reducionistas e simplificadores que procuraram fixar a diferença (Hall, 2016) dentro das narrativas ficcionais. Um sistema de tipos sociais ideais e arquetípicos sustentou a elaboração de tramas, personagens, ambientes e figurinos que, pedagogicamente, facilitou a vinculação com as audiências e construiu uma “comunidade

4 As pesquisas que originaram este artigo receberam financiamento dos programas Auxílio à Pesquisa e Jovem Cientista do Nosso Estado da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj).

imaginada” (Anderson, 1989), com traços hegemonicamente eurocêntricos, em torno da cultura visual eletrônica.

Contudo, tanto na literatura, como no audiovisual, é possível construir mundos que, desde que sejam verossímeis, estabeleçam acordos ficcionais com quem o consome. O mundo ficcional, de certo modo, é “parasita” do real na medida em que atua como “pano de fundo” (Eco, 1994). O processo de criação de mundos toma como referência os mundos reais, para reconstruí-los. E, assim, em um trabalho de composição e recomposição, ficções constroem realidades sociais e propõem outras visões de mundo (Goodman, 1990). As ficções seriadas *Bridgerton* (com a primeira temporada, “O Duque e eu”, lançada em 2020) e *Rainha Charlotte* (Spin-off⁵ transmitido em 2023), ambas produzidas por Shonda Rhimes e exibidas na plataforma *Netflix*, apresentam em suas tramas novos olhares sobre a mulher europeia oitocentista, reconstruindo os papéis femininos e étnicos em um passado imaginado.

Nos dois seriados, as mulheres e homens negros são representados como pertencentes à elite inglesa, e uma das explicações para a naturalização da diversidade étnica passa pelo casamento da princesa Sophie Charlotte de Mecklemburgo-Strelitz, oriunda do Sacro Império Romano-Germânico, com o Rei George III na corte britânica, em 1761. Na construção de mundos de Shonda, a Rainha Charlotte tinha ascendência africana – o ramo negro da Casa Real Portuguesa tem sido defendido por alguns historiadores (Gelli, 2023)⁶ – e ao casar-se com o monarca da Grã-Bretanha teria promovido a integração em uma sociedade, antes, racialmente dividida.

As séries têm a marca autoral e estilística da *ShondaLand*, a produtora de séries de Shonda Rhimes, roteirista negra, que costuma escalar elencos multirraciais e colocar atrizes afro descendentes em papéis de destaque como em *Scandal*⁷ e *How To Get Away With a Murder*⁸.

5 No glossário de novas nomenclaturas empregadas no universo das séries audiovisuais contemporâneas, Spin Off se refere a uma obra derivada de uma ou mais obras já existentes. O spin off *Rainha Charlotte* estreou em primeiro lugar na *Netflix*, em 04 de maio de 2023, com mais de 22 milhões de visualizações nos primeiros dias e 150 milhões de horas reproduzidas na primeira semana.

6 O historiador Mario de Valdes y Cocom, em sua pesquisa sobre a diáspora africana, traçou uma linha genealógica da Princesa Sophie Charlotte, na qual alega ser ela descendente da Rainha Madragana Ben Aloandro, apontada como moura por cronistas da época.

7 Criação: Shonda Rhimes. 7 temporadas. 2012-2018. Distribuição: Disney-ABC Domestic Television. Emissora original: ABC.

8 Criação: Peter Nowalk. Produção executiva: Shonda Rhimes. 6 temporadas. 2014-2020. Distribuição: ABC Domestic Television. Emissora original: ABC

Independentemente do debate sobre a acuracidade histórica, a proposta é promover a equidade entre atores negros e brancos, combater o “apagamento de identidades” e permitir que espectadores se identifiquem com personagens de múltiplas etnias (Prates, 2022). Rhimes criou um método replicável de “contar histórias a partir da habilidade para lidar com os regimes de serialidade narrativa com alto grau de continuidade” (Alves; Jacob De Souza, 2021, p. 58), que passa pelo enfrentamento de temáticas polêmicas como racismo, sexismo, homofobia, entre outras.

É a partir da inclusão de novos signos que Shonda reinventa um passado inclusivo e afirma uma identidade negra equalitária, com protagonismo feminino. Tal jogo de linguagem é parte fundamental do trabalho das representações, como conceitua Stuart Hall (2016). Os significados são partilhados através da linguagem, que opera como um sistema representacional e confere sentido às coisas. Ao colocar em cena, na Inglaterra Georgiana, um elenco negro representado por personagens integrantes de uma elite, as tramas acabam por plasmar mundos imaginários que alteram a representação étnica de um grupo, antes relegado à invisibilidade ou atado às narrativas sobre a escravidão.

A própria Shonda Rhimes (Shonda, 2022) considera a diversidade étnica, etária, de gênero e orientação sexual – no elenco e na equipe que compõe o circuito audiovisual – como sua marca: “na *ShondaLand*, é assim que contamos história”. Para a *showrunner*⁹, tal escolha estilística deveria fazer parte de toda cadeia do entretenimento. Com relação às críticas referentes ao anacronismo de personagens negros integrarem a aristocracia inglesa no século XIX¹⁰, ela advoga que a branquitude de personagens, com biotipos sempre semelhantes, criam imagens de “sociedades falsas”, pouco representativas, sem a pluralidade ética existente no mundo real.

O objetivo deste artigo é refletir sobre como as séries *Bridgerton* (com enfoque em sua primeira temporada) e *Rainha Charlotte*, produzidas por Shonda Rhimes, apesar de desafiarem certas convenções ocidentais sobre a naturalização de hierarquias raciais

9 Na linguagem audiovisual, o *showrunner* é o criador do produto, responsável por dar coerência à forma narrativa e aos aspectos gerais do programa. Pode aglutinar funções como direção, produção e roteiro, simultaneamente ou de forma separada.

10 Ver a crítica de João Pereira Coutinho (2021), intitulada “Precisamos de mais dândies e menos plagiários na falsa diversidade que vivemos. Vitória seria contar histórias novas, não usar atores negros ou femininos para interpretar personagens brancos ou masculinos”.

com intuito de construírem identidades mais inclusivas através da ficção audiovisual, acabam reproduzindo sistemas de dominação de classe e convenções sociais de interação, casamento e procriação. Por seguir convenções de gênero de um romance de época, as séries repetem as estruturas da narrativa romântica, que se apoiam no ideal de felicidade (Zanetti, 2009) focado em um casal protagonista que, após vários percalços ou desavenças, se casa no episódio final e gera filhos que dão continuidade à saga (e ao *status*) familiar.

Mas se as fórmulas da narrativa romântica são repetitivas e pouco originais, as tramas propostas por Shonda Rhimes partem de uma intenção identitária decolonial em relação à raça, por construírem um protagonismo negro, mesmo em tramas ambientadas em sistemas rígidos, com baixíssima mobilidade social, como o da Inglaterra do século XIX. O conceito de colonialidade do poder é aqui compreendido na chave de Aníbal Quijano (2002), que aponta a raça como um dos mais eficazes e antigos instrumentos de dominação, estabelecidos em perspectiva eurocêntrica¹¹. Se as séries de Shonda Rhimes ainda se apoiam em imagens eurocêntricas, elas combatem por sua vez a naturalização da hierarquia racial, traduzida em seus personagens.

Outro objetivo é refletir sobre como as personagens femininas são construídas conscientes de sua astúcia para driblar as estratégias dos poderes instituídos, sob o comando masculino. Mas as táticas das personagens femininas da série operam golpe a golpe e vão galgando posições nas brechas do sistema, tecendo dissimuladamente seus caminhos com o uso das “artes do fazer”. Como afirma Michel de Certeau, “a tática é a arte do fraco” (2008, p. 101), que no uso de sua astúcia vai ganhando mobilidade social, mesmo com as restrições impostas pelos estrategistas, cujo exercício do poder, por sua vez, se encontra amarrado à sua visibilidade. As mulheres de *Bridgerton* – mesmo as casadoiras, como a protagonista Daphne da primeira temporada, que será discutida adiante – reinventam seus espaços nos interstícios da estrutura aristocrática e patriarcal de uma Londres do início do século XIX.

11 Ella Shohat e Robert Stam (2006) colocam em xeque o eurocentrismo ao proporem que se desnaturalize as representações do europeu e do estadunidense no audiovisual, que os coloca em posição de superioridade e centralidade em relação aos demais povos. Para os autores, o Ocidente é um mito que tanto oculta as diferenças sócio-históricas e culturais dos países que formam o continente europeu, como exclui os países latino-americanos do grupo ocidental. Assim consideram o imaginário eurocêntrico como um resíduo do discurso colonialista.

A interpretação dos signos do mundo *Bridgerton*, conforme o recorte apresentado acima, se apoiará nos conceitos “prática da representação” de Stuart Hall (2016) e “paradigma indiciário” proposto pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (2007). Hall compreende representação como “parte essencial do processo pelo qual significados são produzidos e compartilhados entre membros de uma cultura”. Deste modo, para o autor, “representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (2016, p. 31). E Ginzburg (2007) sugere o desvelamento de mundos em busca de características opacas, pistas, indícios que levam a uma captação profunda do recurso diegético como forma de reconstrução da experiência humana. O método é usado para descortinar sentidos e significados impressos em narrativas que, muitas vezes, colocam em evidência discursos apartados de políticas públicas oficiais ou das bases normativas da cultura.

Amor nos tempos dos Bridgertons

Inspirada na coletânea de nove livros *Os Bridgertons*¹², escritos por Julia Quinn, a série, que se inicia com a temporada *O Duque e eu*, apenas um mês após seu lançamento, se tornou a produção mais assistida da *Netflix*¹³, alcançando mais de 80 milhões de espectadores em todo o mundo (Llorente, 2021). A série retrata as aventuras amorosas, os desafios e as regulamentações sociais que a família *Bridgerton* atravessa durante a temporada social em Londres no século XIX. A narrativa transparece o ambiente de intensas transformações que reorganizaram a vida social, o ritmo das interações, os modos de subjetivação, as mediações monetárias e as racionalidades no alvorecer da noção de modernidade nas grandes cidades, tal como interpretada por Simmel ([1903]/ 2005).

Em sua primeira temporada, a série destaca o enlace amoroso entre o Duque de Hastings e a jovem Daphne Bridgerton no período regencial inglês. Daphne não deseja um casamento de “arranjo social” e se alia ao Duque de Hastings, belo jovem negro cobiçado no mercado de casamentos, para fugir de pretendentes. Ela deseja casar-se, mas por amor. Ele, por desavenças com o pai, não quer constituir família, nem perpetuar a espécie, o que

12 *Os Bridgertons* foram lançados entre os anos de 2000 e 2013 pela Editora Arqueiro.

13 A segunda temporada de *Bridgerton* estreou em março de 2022 e a terceira em maio de 2024.

estava implícito nas regras matrimoniais da época. No final, obedecendo às convenções do gênero, se apaixonam e se casam por livre escolha.

No mundo dos *Bridgerton* adaptado pela *ShondaLand*, o spin off *Rainha Charlotte* funciona como um mito de origem, ao explicar a lógica de uma união racial a partir do amor de um rei branco (George III) por uma rainha negra (Charlotte). O spin off promove uma expansão narrativa, um modelo de narração diferenciado, no qual a continuidade e/ou a adaptação são alçadas a estágios não mais marcados pela condensação da trama, mas pelo seu prolongamento (Serelle, 2023). Tanto a prequela como a temporada que inaugura a série, como já foi dito anteriormente, apesar de se aterem ao estilo narrativo romântico, investem na modificação de estereótipos de gênero e raça, ainda que não haja um rompimento absoluto com determinados rótulos condicionados à mulher. A mulher complexa e anti-heroína do universo audiovisual contemporâneo é orientada a atender a demanda do público feminino ao qual se dirige (Orellana; Martínez-Cano, 2021).

Ainda que inseridas em um romance histórico que retrata os valores muito rígidos da sociedade do século XIX, Daphne Bridgerton e Rainha Charlotte são expressões de algumas rupturas. As personagens trazem performances que evidenciam a sobreposição dos desejos do indivíduo em relação às regras sociais vigentes, neste caso, pelas vias do amor romântico. Como mostram Castro e Araújo (1977), a noção de amor vai definir uma série de relações entre indivíduo e sociedade. Dessa forma, começaremos contextualizando a obra audiovisual para, em seguida, relacionar a história a autores como Collin Campbell (2001), Louis Dumont (2000), Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen Araújo (1977), destacando ainda como os bens de consumo vão sustentar a construção dessa subjetividade feminina moderna, ancorada na busca por singularidade e distinção. A narrativa aponta para emergência de um *ethos* em que o indivíduo deveria se emancipar de regras, influências e desvios impostos por convenções formais, como doutrinas religiosas e estamento por nascimento.

Em *Bridgerton*, somos transportados para a Inglaterra oitocentista para os arredores do elegante e elitizado bairro de Mayfair, na região central de Londres, no ano de 1813. A história começa com o anúncio da temporada social de verão, momento em que jovens são impelidas no mercado casamenteiro. Bailes e cerimoniais são organizados para que

as garotas de famílias aristocratas encontrem o par ideal para se casar. A trama é narrada por Lady Whistledown, autora misteriosa que divulga os bastidores e fofocas da nobreza em um boletim publicado semanalmente. Daphne Bridgerton é apresentada à sociedade pela Rainha Charlotte como “joia rara da temporada”. As bênçãos da Rainha sinalizam prestígio que, teoricamente, a colocariam em vantagem na concorrida batalha por um marido. As primeiras cenas introduzem um dos temas centrais da trama: o matrimônio. Ou melhor, a importância do matrimônio em uma sociedade definida, tanto social quanto juridicamente, pelas categorizações de classe e riqueza do início do século XIX, que só permitiam às mulheres exercerem uma posição de destaque pelas brechas do sistema. Casadas e gozando do prestígio familiar, as mulheres retratadas tanto no mundo dos *Bridgertons*, como nos romances da escritora inglesa oitocentista Jane Austen, podiam influir no destino alheio e nos arranjos sociais com seus sutis ardis.

É possível operar pelas margens, essa é a tática das mulheres inteligentes, mas o confronto direto pode representar um perigo social. Na família *Bridgerton*, tal ameaça é apontada em uma conversa entre Daphne e sua irmã mais nova, Eloise. Esta discorda da tradição que condiciona a mulher aos desígnios do lar e quer ser escritora. Daphne tenta convencê-la da importância da instituição casamento: “Meu sucesso no mercado casamenteiro favorecerá vocês. Todas teremos de achar o amor um dia. De fato, um amor puro como o que mamãe e papai sentiam, se tivermos sorte”.¹⁴ Daphne, contudo, apesar do discurso convencional, age nas brechas do sistema. Usa artifícios para alcançar os seus desejos, apontando para uma força feminina que finge obedecer, mas que conduz o homem à realização de seus anseios.

Na trama inicial do mundo *Bridgerton*, a rainha negra tem papel de destaque e anseia pela consolidação do casamento de Daphne e Simon, uma vez que aposta na concretização do amor romântico como prerrogativa da mudança social. Seu casamento com o Rei George uniu comunidades negra e branca, transformando completamente a hierarquia social inglesa. Deste modo, o mito de origem da boa convivência aristocrática entre as múltiplas etnias fora selado pelo casamento real, a partir da ideia do “grande

14 Transcrição de trecho do primeiro episódio da temporada 1 de *Bridgerton* – T1:E1: 9'26"-9'44" (2020).

experimento”, proposto pela Princesa Augusta, mãe do Rei George III, que, em nome dos interesses do trono, promove a integração de uma elite de pele escura à aristocracia. Tanto no livro *Rainha Charlotte*, escrito por Julia Quinn (2023) a partir do roteiro de Shonda Rhimes, como na série da *Netflix*, Charlotte e sua amiga Agatha, moça negra da elite, são frutos do “grande experimento”. Agatha foi integrada à corte inglesa como dama de companhia da soberana. As amigas se perguntam a razão da escolha de uma jovem (com então 17 anos) negra para representar o império inglês, em detrimento de outras candidatas brancas. Agatha é casada com um homem negro e rico, muito mais velho do que ela, e com o casamento de Charlotte e George, se torna Lady Danbury. Tal posição só é alcançável para uma senhora casada. Ela, mesmo infeliz em um matrimônio, se vale de seu prestígio de senhora Danbury, pois, na sociedade inglesa que serve como referência à ficção, o casamento era pensado como uma espécie de tábua de salvação moral e financeira de longo prazo para a mulher, uma proteção contra as necessidades e a garantia de um status social nos séculos XVIII e XIX.

A não realização do matrimônio poderia denotar uma vida sem renda ou prosperidade, um temor que não estava restrito apenas às intempéries do amor (Todd, 2017). Os romances de Jane Austen, como *Orgulho e Preconceito* (1813), apontam a fragilidade feminina na Inglaterra oitocentista. O casamento construía laços sociais, gerava herdeiros que propagariam o nome da família, mas afetava sobretudo as mulheres, que ficavam à espera de receberem propostas que garantissem uma subsistência digna. O ideal era conseguir casar-se por amor, mas nas táticas sutis da sobrevivência, as que já gozavam de uma idade considerada avançada no mercado matrimonial, esqueciam o ideal amoroso e contraíam bodas com homens que não as atraíam, por conta de uma estabilidade. O sociólogo Howard Becker (2009), ao analisar o romance de Austen, o indica como um complexo e acurado relato sobre a teia das uniões na corte inglesa, que ironicamente mostrava como as mulheres se submetiam a situações complicadas para preservarem sua condição social.

Daphne, tomada pelo afã de conseguir um marido e pelo sonho romântico de viver um amor, aceita o acordo proposto pelo Duque de Hastings de fingir uma união. O suposto interesse do Duque pela jovem despertaria a cobiça dos demais pretendentes e poderiam

livrar o Duque da exasperação das mães atrevidas interessadas em atraí-lo como genro. “É um plano absurdo”, indagou Bridgerton inicialmente. “Já que nós dois não queremos nos casar um com o outro, o que tem a perder?”¹⁵, ele a provoca. O pacto também livraria o casal das insinuações difamatórias publicadas constantemente por Lady Whistledown em seu misterioso periódico.

Assim, o casal de protagonistas se aproxima e começa a estabelecer uma relação que, ao longo dos episódios, se transforma em afeto, cumplicidade e sintonia, despertando em Daphne contraditórios devaneios. Presenciamos, assim, a dualidade que submerge a mulher e a construção da subjetividade feminina. De um lado, incorporada a cumprir um papel social marcado por limitações e subserviências ao masculino, sem espaço para a realização do desejo. De outro, o aparecimento de um novo *ethos*, calcado no dever moral de dar plena expressão às emoções e conquistar uma “liberdade” através do amor e do prazer (Campbell, 2001).

Embora a discussão sobre a valorização sistemática do indivíduo na sociedade remonte a períodos mais longínquos (Dumont, 2000), ela ganha densidade no período pós-Revolução Francesa, com a expansão da atividade industrial e capitalista, em que classes médias desalojaram a aristocracia na liderança da sociedade moderna. Simmel ([1903]/2005) conecta o individualismo à expansão das urbanidades e localiza na Renascença a difusão de aspirações humanas desconhecidas até então, como prestígio, fama e distinção. Já Campbell (2001), destaca o Romantismo como elementar para esse renascimento cultural. O autor desloca a ética romântica do campo da arte e a transforma em filosofia de vida, carregada de novas formas de autoexpressão, concepções de personalidade e consumo. O crescimento da burguesia e a ascensão do Romantismo estimularam a privatização das emoções trazendo uma nova gramática para os corpos, dissociada dos antigos rituais de sacrifício (Bragança, 2007).

O amor romântico entre um homem e uma mulher é uma das principais manifestações do Romantismo, endossada, em boa medida, pela leitura de romances. Até hoje, podemos dizer que a representação desse tipo de relação norteia o enredo da

15 Transcrição de trecho do primeiro episódio da temporada 1 de *Bridgerton*. T1:E1: 52'51"-53'04". (2020).

maioria das ficções audiovisuais. O amor, sobretudo representado pelos excessos da paixão feminina na ficção, será uma categoria chave para a tematização do indivíduo, como afirmam Castro e Araújo (1977). Estes analisam a popularidade da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, como seminal para a emergência da noção de amor tal como é interpretada na tradição cultural do mundo ocidental moderno. O indivíduo passa a ser problematizado e refletido nas manifestações artísticas por sua dimensão interna, psíquica, que atua de forma independente dos princípios socialmente prescritos. Essa noção será fundamental para a construção das representações femininas na ficção audiovisual.

A lógica que organiza os personagens de *Bridgerton* segue a mesma direção. Daphne se situa entre o dualismo inicial constituído pelas amarras da civilidade do século XIX e as estimulantes práticas e expectativas culturais que permeiam o projeto moderno. A narrativa dá relevo às normas e ritos pouco maleáveis do período, na mesma medida em que destaca o amor para a construção de uma nova subjetividade feminina. O drama central reside justamente na luta travada pela protagonista pela superação das regras sociais por meio do poder do amor. Tal perspectiva romântica também figura no spin off *Rainha Charlotte*, no qual a protagonista lida com as diferenças linguísticas, culturais e temperamentais, ao desenvolver um sentimento amoroso pelo Rei George III. Na prequela, e também nas temporadas de *Bridgerton*, se atribui ao casamento real, e ao amor construído ao longo da relação conjugal, a harmonia interracial conquistada na corte. Deste modo, o amor tinha um poder de unir uma sociedade.

No quarto episódio da série, Daphne demonstra coragem e determinação incomuns às damas da corte para selar um futuro que concilie amor e convenção social. Após o Baile de Hastings, o casal decide revogar o pacto de união. O motivo principal é a promessa de vingança feita pelo Duque ao seu pai, trauma de uma infância sofrida, que não daria continuidade à sua linhagem nobre. No entanto, o Duque, neste momento já apaixonado pela mocinha, não consegue controlar sua paixão e a beija no jardim. O casal é flagrado por Anthony, irmão de Daphne, que ordena o casamento imediato como reparação. Ele, diante da negativa do Duque, convoca o traidor para um duelo de honra, em que um dos combatentes teria que morrer para limpar a dignidade da dama em questão. “Maculou

a inocência dela e se recusa a desposá-la? Eu sabia que era libertino, mas não cruel”¹⁶, protesta Anthony.

No dia marcado para o duelo, Daphne se dirige até o local (espaço proibido para mulheres) e ao saber que o verdadeiro motivo pelo qual o Duque a rejeitara era a impossibilidade de ter filhos, sentencia o fim da contenda: “Não precisam continuar. O duque e eu vamos nos casar”¹⁷. Com essa atitude, ela inverte a percepção de que as mulheres eram seres inferiorizados, do ponto de vista moral, físico e até mesmo biológico (Duby et al., 1991). Assim, a heroína prescreve o seu futuro a partir de uma escolha individual, conduz o discurso e o destino, alterando a designação masculina e a social. A personagem passa a ser a principal articuladora de sua relação com o Duque de Hastings.

Na lua de mel, Daphne descobre que o Duque não é infértil, apenas não quer continuar sua linhagem. Para as mulheres, no entanto, a maternidade não é encarada como uma escolha e sim um destino a ser cumprido. Com a intransigência de Simon de perpetuar seu título de nobreza, Daphne tenta inverter o jogo a seu favor durante uma relação sexual. O Duque pede que ela espere, mas ela continua a realizar o ato, mesmo sem o consentimento do parceiro. A cena foi duramente criticada pelos telespectadores, que consideraram a relação sexual abusiva. A interpretação e os questionamentos do público estão baseados em discussões contemporâneas e exprimem uma preocupação sobre o impacto das representações audiovisuais no imaginário social.

Nas redes sociais, a cena gerou inúmeras críticas e reações, a maioria classificando o ato como estupro. Em entrevista à Revista *Entertainment Weekly*, o autor da série, Chris Van Dusen, defende a inclusão da sequência:

Tivemos muitas conversas sobre esse incidente específico no livro. Eu sempre chamei essa primeira temporada do show, se tivesse um subtítulo, seria, “A educação de Daphne Bridgerton”. Esse incidente realmente está de acordo com o resto da história – o tema abrangente em que ela começa como uma debutante inocente, de olhos arregalados e perfeitos. E nós a vemos crescer e se tornar essa mulher que consegue se livrar de todas as restrições que a sociedade a impôs, e ela finalmente descobre do que é capaz. (Lenker, 2020)

16 Transcrição de trecho do primeiro episódio da temporada 1 de *Bridgerton*. T1:E4: 37'04"-37'20" (2020).

17 Transcrição de diálogo do quarto episódio da temporada 1 de *Bridgerton*. T1:E4 - 57'24"- 57'38" (2020).

A argumentação do autor, em tom de justificativa para o “incidente”, evidencia certos constrangimentos que condicionam a ficção contemporânea e o incisivo papel das audiências, extremamente mobilizadas por demandas éticas sobrepostas às relações estéticas com a obra. Desta forma, as práticas espetatoriais do tempo presente acionam uma cobrança moral que se justapõe, inclusive, ao pacto de suspensão da incredulidade, ao acordo ficcional travado entre espectador e obra (Eco, 1994).

A lua de mel também é tematizada na série *Rainha Charlotte*. Lady Danbury (Ágatha) ao ser convidada para um chá com a Rainha, em pleno vigor de lua de mel, observa que Charlotte não está compartilhando o mesmo espaço que o marido e, portanto, não consumou o casamento. Mesmo não apreciando o coito, Ágatha ressalta o ato sexual, não como uma consequência do amor, mas como um dever matrimonial, que sela o pacto conjugal e garante o destino feminino que se desdobra com a procriação. Charlotte, após uma semana de afastamento de George, cada um em seu castelo, ela no Palácio de Buckingham, que lhe fora presenteado, e ele no Palácio Kew, vai ao encontro dele, o seduz e o convence a morar em Buckingham. Assim, consuma o casamento. Ardis femininos para preservar estruturas sociais.

Bens de consumo e singularidades femininas

Na diegese, o jogo sexual de Daphne é recurso narrativo para uma tomada de independência e autonomia valorizados pela construção ideológica moderna. Ao associar uma identidade feminina forte ao amor, a série *Bridgerton* ratifica a mulher como instância de poder na narrativa, figura dramática operante de uma nova moral. Ao recusar a subserviência absoluta ao marido, a personagem torna-se sujeito, indivíduo, que consegue escapar da “sociologia da aliança” para a “psicologia do amor” (Castro; Araújo, 1977).

Embora o amor também possa ser visto como um golpe de sorte, uma esfera exterior ao indivíduo, a qual ele não pode controlar, a história dá ênfase ao crescimento dos processos de consciência de si como fontes de prazer e poder. Portanto, podemos dizer que a concepção holística é incorporada à concepção pragmática na arquitetura da ordem social. A valorização das dimensões subjetivas provocou o atrofiamento da crença na vida coletiva e uma elevação do ceticismo e da mentalidade iluminista. Nasce um

novo mundo psíquico em que a busca do prazer será a mola propulsora das identidades e sistemas de poder e saber. Nesse sentido, a mulher é figura central para expansão do hedonismo moderno, não apenas por estar diretamente ligada a uma capacidade imaginativa, sonhadora, mas por ser uma figura-chave no gerenciamento de uma nova gramática de desejos e consumos. Devaneio, imaginação, amor romântico, leitura de ficção, luxo, moda e consumo ampliam o papel da mulher na vida social a partir de então (Campbell, 2001).

O mundo *Bridgerton*, apesar de contar com seu próprio universo de referências – como o protagonismo feminino e as relações multirraciais –, ambienta a história no período da Regência britânica e seus personagens circulam no orbe aristocrático. Para tornar a produção verossímil, os criadores contam inclusive com a consultoria de uma historiadora, Dra. Hannah Greig¹⁸. Os suntuosos bailes de gala e o impecável figurino de *Bridgerton*¹⁹ tornam assim o universo verossímil e são pontos centrais para a composição das identidades femininas na trama. Em um cenário de prosperidade econômica, Daphne Bridgerton apresenta seus conflitos em meio a tecidos nobres, luvas, joias, chapéus e xales luxuosos. Para realizar seu desígnio de encontrar um marido, o consumo é fator chave. A debutante precisa estrelar com vestido e acessórios novos em cada baile da temporada. A indumentária ideal faz parte do universo de seus desejos e é tida como elemento crucial para a realização de seu sonho. Desse modo, o consumo se fortalece como prática hedonista que valoriza o luxo – que não é concebido pela narrativa como excessivo e sim como experiência sensível, fonte de prazer que leva à materialização de experiências agradáveis. Werner Sombart ([1912]/1990), em *Amor, luxo e capitalismo*, apresenta o princípio do prazer como o principal configurador das transformações no Ocidente que levaram ao sistema capitalista. Argumenta que a secularização do amor e o desenvolvimento do luxo, empreendido pelas mulheres, cocotes e cortesãs, transformou a sociedade de corte e ajudou a plasmar o capitalismo.

18 Cf. Rhimes e Beers (2023).

19 O figurino da série foi desenvolvido por Ellen Mirojnick com uma equipe de 238 pessoas. No total, foram criados 5 mil *looks*, que influenciaram a moda atual, inspirando muitos vestidos de noiva (Hornburg, 2021).

Na série, a mulher é a representante e gerente desse universo de consumos superabundantes das famílias de elite, interiorizados na vida doméstica, enquanto o homem assume funções mais ligadas ao sustento e à manutenção de posições sociais e cargos distintivos, manifestos na vida pública. Dessa forma, além dos títulos de nobreza como insígnias da hierarquia social, as tramas acentuam o papel de objetos e produtos de luxo como trunfos para a conquista de prestígio, ascensão de grupos e status social. Daphne, como representante da aristocracia, transita pouco pelas ruas. Quando adentra o espaço público, se dirige ao ateliê *Modiste*, de Madame Genevieve Delacrouix, para confeccionar seus vestidos. Os objetos abrem importantes canais para a circulação das mulheres na vida social. Casas de costura passam a ser um espaço de sociabilidade e exposição de conflitos femininos. A costureira-chefe do ateliê finge um sotaque francês para atrair as clientes.

Em uma outra perspectiva, Beauvoir ([1949]/1970) também assinala certas práticas da alta sociedade do período como importantes para a emergência de uma nova representação para a mulher. Embora sua análise não recaia diretamente sobre o papel desempenhado pelos objetos, a autora indica que o destaque feminino nos salões, as aulas particulares e reuniões de leituras e música, praticadas pelas classes superiores, abrem caminhos para uma maior equidade de gênero, ainda que a educação fosse sumária e o casamento mandatário. Tais práticas das elites, ligadas a um certo refinamento intelectual e de consumo, aumentavam o grau de independência e liberdade da mulher, acelerado em meados do século XIX pelo feminismo, trabalho assalariado e maior participação política.

Considerações finais

As ficções audiovisuais produzem imaginários narrativos ligados a temporalidades, estéticas, códigos e papéis sociais que são, muitas vezes, simplificados em estereótipos e apresentados ao público como modelos de representação ideais (Hall, 2016). Marín-Díaz e Solís (2017) colocam que os formatos audiovisuais serializados herdam os paradigmas da feminilidade do conjunto de expressões artísticas anteriores, especialmente da literatura, que refletem e constroem realidades. Como espólio narrativo de uma sociedade patriarcal, o homem deu forma a uma masculinidade ativa na ficção e a mulher se apresentava como um ser subjogado, vulnerável, sentimental e, na maioria das vezes, objeto de desejo do herói da

ação. Com os estudos de gênero, que ganham ênfase nas décadas de 1960 e 1970 (Beauvoir, [1949]/1970; Scott, 1988; Perrot, 2007; Saffioti, 2004), começam a aparecer na indústria audiovisual outros tipos de enquadramentos possíveis para os personagens femininos.

A jornada da heroína Daphne e a virada como ator social da Rainha Charlotte subvertem os tradicionais rituais de sacrifício impostos às princesas pacíficas, cuja salvação viria após intenso suplício e por intermédio de um personagem masculino. Em diálogo com as discussões contemporâneas que desvinculam a sensibilidade feminina da ideia de submissão ou inferioridade, a personagem é firme e segura, tem capacidade de decidir o que é melhor para si mesma. Seu arco narrativo vai da mocinha passiva à fêmea determinada, uma figura de ação. A virada ocorre em dois momentos: (i) no episódio quatro, após parar o duelo entre o Duque de Hastings e seu irmão, Daphne sacrifica a maternidade para se casar e honrar a sua família. Aqui conquista o amor, um dos pilares de sua felicidade; (ii) no episódio seis, quando descobre que pode ter filhos com o marido, ela rompe com o suplício e luta pela segunda coluna de sua integridade moral e subjetiva, a conquista da família tradicional. Daphne se coloca como uma representante da mulher do século XXI, faz sexo por prazer e deseja conciliar maternidade e casamento com deleite, ainda que deposite no masculino os princípios de sua felicidade.

No caso da *Rainha Charlotte*, a prequela e a primeira temporada de *Bridgerton* mostram as táticas femininas para se movimentar e conseguir visibilidade no campo da corte. A princesa de 17 anos, assustada com a possibilidade de casar com um estranho, humilhada por sua sogra que a achou escura demais e que, pouco antes de se casar, tenta fugir escalando o muro vestida de noiva – conforme cenas do primeiro episódio do spin off – dá lugar a uma Rainha de meia-idade consciente de seu poder sobre os súditos, que governa no lugar de seu marido doente e ainda se diverte ao distribuir posições para as famílias e moças no mercado do casamento.

A construção do mundo *Bridgerton*, ainda que permeada por um enredo pouco original que reforça os rótulos de esposa e mãe tradicionais, atesta que as séries de ficção contemporâneas propõem representações audiovisuais da identidade feminina e negra um pouco mais distantes dos estereótipos tradicionais adquiridos do direcionamento literário das últimas décadas. A série não varia os modelos tradicionais, mas modifica sua

qualidade. A inovação está na transgressão do espaço-tempo ficcional, com conflitos e comportamentos incompatíveis à mulher, principalmente não branca, do século XIX, e as demandas por representatividade vindas das audiências.

A adesão às questões do tempo presente atesta que *Bridgerton* pode ser considerada uma narrativa recuada no tempo, no limite, anacrônica. Nesse sentido, o contexto do século XIX assume papel estritamente estético ou alusivo irônico (Ang, 2010) reforçado pela presença de negros em posições nobres, pelo uso de trilha sonora com adaptação de músicas recentes para ritmos oitocentistas, pela aceitação de femininos libertos, pelo uso de recursos narrativos e estilísticos – como, por exemplo, *flashbacks* e *flashforwards* – que promovem um palimpsesto de camadas temporais, pelos consumos heterogêneos em multímedias que mobilizam uma gama de linguagens e dispositivos eletrônicos convergentes na fruição da obra.

Na renovação da televisão americana do século XXI, a produtora Shonda Rhimes tem papel fundamental na assinatura de uma marca autoral e estilística, oferecendo uma nova gramática inclusiva na indústria audiovisual e construindo a promessa de novos mundos, a partir de outros signos que promovem novos sistemas de representação (Hall, 2016). A façanha de produzir enormes sucessos com mulheres fortes e personagens de diversas etnias, trouxe discussões importantes. O destaque de Rhimes, como *showrunner* mais bem paga e bem-sucedida de *Hollywood* (Oh, 2007), também contribuiu para um aumento gradativo da presença de mulheres por trás das câmeras²⁰. Essa reformulação executiva em produções audiovisuais teve reflexos diretos em construções narrativas identitárias femininas até então silenciadas e da representatividade de personagens negros, até então invisibilizados.

Referências

ALVES, G.; JACOB DE SOUZA, M. C. A Construção do Lugar Autoral da Roteirista Shonda Rhimes no Mercado da Ficção Seriada Televisiva. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 12, n. 1, p. 42–63, 2021. <https://doi.org/10.53450/2179-1465.RG.2021v12i1p42-63>

20 A pesquisa *Long-term patterns of gender imbalance in an industry without ability or level of interest differences*, publicada no periódico *Plus One*, conduzida por profissionais do American Film Institute Archive e pelo site especializado IMDb, afirma que a representação feminina em Hollywood é extremamente precária. Assédios de diferentes naturezas e os recentes movimentos disseminados em mídias digitais confirmam a histórica luta de mulheres por posições nesta indústria (Amaral *et al.*, 2020).

AMARAL L. A. N.; MOREIRA, J. A. G.; DUNAND, M. L.; NAVARRO H. T.; Lee, H. A. Long-term patterns of gender imbalance in an industry without ability or level of interest differences. *Plos One*, [s. l.], v. 15, n. 4, 2020. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0229662>

ANDERSON, B. R. O. *Nação e consciência nacional*. Ática, 1989.

ANG, I. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. *MATRIZES*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 83–99, 2010. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v4i1p83-99>

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo 1*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. Trabalho original publicado em 1949.

BECKER, H. S. *Falando de sociedade*: Ensaios sobre diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BRAGANÇA, M. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. *ECO-PÓS*, [s. l.], v. 10, n. 2, 2007. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v10i2.1016>

BRIDGERTON. Produção executiva: Shonda Rhimes; Betsy Beers; Chris Van Dusen e Julie Anne Robinson. Los Gatos: Netflix, 2020–2024.

CAMPBELL, C. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CASTRO, E. B. V. de; ARAUJO, R. B. de. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHOS, G. (ed.). *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

COUTINHO, J. P. Precisamos de mais dândies e menos plagiários na falsa diversidade que vivemos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 jan. 2021. <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/joaopereiracoutinho/2021/01/precisamos-de-mais-dandies-e-menos-plagiarios-na-falsa-diversidade-que-vivemos.shtml>.

DUBY, G.; FRAISSE, G.; PERROT, M. (ed.). *História das mulheres*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

DUMONT, L. *O individualismo*: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GELLI, T. A figura real por trás de 'Rainha Charlotte', nova série Bridgerton. *Veja*, São Paulo, 12 maio 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/e-tudo-historia/a-figura-real-por-tras-de-rainha-charlotte-nova-serie-bridgerton>

GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*. Madri: Visor Distribuciones, 1990.

HALL, S. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HORNBURG, L. Como os vestidos da série Bridgerton influenciam nos vestidos de noiva atuais. *JDV*, 3 fev. 2021. Disponível em: <https://www.jdv.com.br/como-os-vestidos-da-serie-bridgerton-influenciam-nos-vestidos-de-noiva-atuais/>

LENKER, M. L. Bridgerton showrunner on keeping that controversial bedroom moment. *Entertainment Weekly*, [s. l.], 27 dez. 2020. Disponível em: <https://ew.com/tv/bridgerton-showrunner-controversial-bedroom-scene/>

LLORENTE, A. Bridgerton: 3 motivos que explicam como a série virou a mais vista da história da Netflix. *BBC News Brasil*, São Paulo, 1 fev. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-55890538>

MARÍN-DÍAZ, V.; SOLÍS, C. Los valores transmitidos por las mujeres de las películas Disney. *CS*, [s. l.], n. 23, 2017. <https://doi.org/10.18046/recs.i23.2296>

OH, S. The 2007 Time 100: Shonda Rhimes. *Time*, 3 mai. 2007. Disponível: https://content.time.com/time/specials/2007/time100/article/0,28804,1595326_1595332_1616813,00.html

ORELLANA, N. C.; MARTÍNEZ-CANO, F. Iconos femeninos actuales en las series de ficción de autoría femenina: estudio de caso de Bridgerton (Shondaland, 2020). *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, [s. l.], v. 8, n. 16, 2021. <https://doi.org/10.24137/raeic.8.16.7>

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PRATES, G. Shonda Rhimes fala sobre o “elenco inclusivo” de Bridgerton e seu efeito nos bastidores. *E-Pipoca*, [s. l.], 23 mar. 2022. Disponível em: <https://epipoca.com.br/shonda-rhimes-fala-sobre-o-elenco-inclusivo-de-bridgerton-e-seu-efeito-nos-bastidores/>

QUEEN Charlotte: *A Bridgerton Story*. Direção: Tom Verica. Produção executiva: Shonda Rhimes; Betsy Beers e Tom Verica. Los Gatos: Netflix, 2023.

QUIJANO, A. Colonidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, Marília, n. 37, 2002. <https://doi.org/10.36311/0102-5864.17.v0n37.2192>

RHIMES, S; BEERS, B. *Os bastidores de Bridgerton: O livro oficial da série*. São Paulo: Arqueiro, 2023.

SAFFIOTI, H. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCOTT, J. W. *Gender on the Politics of History*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1988.

SERELLE, Márcio. A adaptação como ficção expandida na série contemporânea. *MATRIZES*, São Paulo, v. 17, n. 1, 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v17i1p21-36>

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

SHONDA Rhimes fala sobre representação dentro e fora das telas na temporada 2 de Bridgerton. *Netflix*, 21 mar. 2022. Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/news/shonda-rhimes-bridgerton-season-2-representation.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, São Paulo, v. 11, n. 2, 2005. Trabalho original publicado em 1903. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>

SOMBART, W. *Amor, Luxo e Capitalismo*. Lisboa: Bertrand, 1990. Trabalho original publicado em 1912.

TODD, J. *The Jane Austen treasury: A collection of fascinating insights into her life, her time and her novels*. Londres: Andre Deutsch, 2017.

ZANETTI, D. Repetição, serialização, narrativa. *MATRIZES*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v2i2p181-194>

Submetido em: 3 jun. 2024 | Aprovado em: 10 jul. 2024

Fé em Cena: Representatividade na Ficção Seriada Brasileira

Faith on Screen: Representation in Brazilian Serialized Fiction

*Francisco Malta*¹

¹ Roteirista de Cinema e TV. Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professor da Unversidade Estácio de Sá e do IBMEC. Participa do programa de Pesquisa Produtividade da UNESA e iniciação científica. E-mail: chicomalta@gmail.com.

Resumo

A proposta deste artigo é explorar o universo da telenovela como ficção seriada e os elementos que a movem e a tornam um texto dramático singular. A complexidade desse trabalho autoral, predominantemente gerado pelo autor, confere ao gênero telenovela uma depuração de linguagem e, conseqüentemente, um efeito estético específico, onde as palavras se transformam em imagens e espaço de discussão nas redes sociais. Trata-se de um processo complexo, pois lida com uma variedade de tendências provenientes de diferentes profissionais que trabalham na concepção do capítulo audiovisual. Como corpus, iremos analisar a telenovela “Vai na fé”, escrita por Rosane Svartman para a TV Globo em 2023 e discutir a questão da representatividade em sua trama. Para promover a discussão, os autores Marlyse Meyer, Frédéric Martel, Maria Immacolata Lopes, entre outros, serão considerados.

Palavras-Chave Ficção seriada, representatividade, narrativas.

Abstract

This study aims to explore the universe of *telenovelas* as serialized fiction and the elements that drive and make it unique dramatic texts. The complexity of this authorial work, predominantly generated by the author, gives *telenovelas* a refinement of language and, consequently, a specific aesthetic effect that turns words into images and a space for discussion on social media. This complex process addresses a variety of trends from different professionals working on the concept of the audiovisual chapter. As corpus, we will analyze the *telenovela* “Vai na fé,” written by Rosane Svartman for TV Globo, and discuss the issue of representation in its plot. To foster discussion, the authors Marlyse Meyer, Frédéric Martel, Maria Immacolata Lopes, among other authors, will be considered.

Keywords Serialized Fiction, representation, narratives.

Introdução

“A telenovela é uma instituição no Brasil” (Martel, 2012, p. 306). Está assertiva refere-se a um produto cultural brasileiro bastante difundido em nossa sociedade. Afinal, quando se fala em telenovela no Brasil, as opiniões tendem a ser difusas, mas o público sempre comparece. Sua origem remete ao romance-folhetim do século XIX, associação

comumente feita ao discutir suas raízes. Assim como este, a telenovela, uma forma de folhetim eletrônico, prioriza o entretenimento do público.

A telenovela “Vai na Fé” (2023), produzida pela TV Globo e escrita por Rosane Svartman, foi lançada com o objetivo de reconquistar o público que não se envolveu com a novela anterior, “Cara e Coragem”, de Claudia Souto (exibida entre 2022 e 2023). Desde o início, “Vai na Fé” focou o cotidiano de pessoas simples e trabalhadoras do subúrbio carioca. A trama apresenta a trajetória de Sol, uma mãe dedicada e religiosa que, apesar de evangélica, encontra prazer em trabalhar como dançarina para Lui Lorenzo, um cantor de brega pop.

Segundo Martín-Barbero, “os gêneros, antes de categorizarem narrativas, ocupam um lugar exterior à obra, a partir do qual o sentido da narrativa é produzido e consumido” (2001, p. 36). Essa reflexão ressalta a importância dos gêneros televisivos na construção e na interpretação das narrativas, como é o caso da telenovela.

Svartman demonstrou estar sempre atenta ao público jovem e às transformações sociais. “Vai na Fé” não foi a primeira vez que escreveu para o horário das 19 horas. Suas telenovelas anteriores nesse mesmo horário foram bem-sucedidas tanto na crítica quanto com o público. Foi o caso de “Totalmente Demais” (2016) e “Bom Sucesso” (2019), ambas coassinadas com Paulo Halm.

A telenovela como ficção seriada brasileira é considerada uma paixão nacional, assim como o samba e o futebol, e um exemplo da indústria cultural televisiva, difusora de imagens da Identidade e da Diferença, do Eu e do Outro, como ensina Martín-Barbero (2001). O folhetim eletrônico é assistido por milhões de telespectadores que acompanham, se envolvem com e opinam sobre a vida dos personagens ao longo de meses. Com o advento das redes sociais, essa interação se intensificou, levantando debates acalorados sobre determinados assuntos abordados na trama, tais como racismo e violência doméstica.

Com uma temática atual, assim que os primeiros capítulos foram ao ar, o público foi comparecendo. Maria Immacolata Lopes diz que a telenovela se constitui em uma “narrativa nacional, popular e artística” (2013, p. 18). Segundo esta, a telenovela envolvente é capaz de ditar modas e afetar comportamentos, valores, hábitos e, até mesmo, a linguagem do espectador.

“Vai na Fé” foi considerada o maior sucesso de 2023. Assim como ocorreu com “Avenida Brasil” de João Emanuel Carneiro em 2012, Svartman conseguiu capturar o espírito do tempo ao trazer para sua obra a questão da representatividade. Pela primeira vez, o subúrbio do Rio de Janeiro foi retratado de forma autêntica, com personagens interpretados por atores negros, destacando uma questão crucial de representatividade na televisão brasileira. Este artigo busca discutir o impacto da representatividade nas telenovelas brasileiras na percepção do público e na construção de identidades sociais.

O apelo narrativo que vigora na trama cria uma identificação com seu público, que, mesmo dentro de sua própria casa, se sente acolhido pelos personagens criados pela telenovela. Tamanha verossimilhança fez com que as redes sociais se tornassem termômetro para a TV Globo avaliar a repercussão de suas telenovelas. Em um momento de constante transformação na TV, uma obra que registra acima de 25 pontos diariamente no Ibope é motivo de comemoração. Afinal, cada ponto corresponde a 70,5 mil domicílios, segundo o Kantar Ibope (2024). Para mensurar a audiência televisiva, a Kantar Ibope Media conduz uma análise fundamentada em um grupo de indivíduos que representam de forma precisa uma cidade ou região específica.

Do folhetim literário ao folhetim eletrônico

O script da telenovela, similar ao folhetim, é uma estrutura de ideias concebida pelo autor. Tecnicamente, é um texto dramático fundamentado em um argumento, formado por cenas, sequências, diálogos e algumas instruções técnicas importantes para a compreensão e realização da produção.

Segundo Meyer, no início do século XIX, o folhetim, *le feuilleton*, “a princípio designa um lugar específico, ou seja, um lugar geográfico dos jornais franceses: o rés-do-chão, ou rodapé” (Meyer, 2005, p. 57). Esse espaço era dedicado a diversas atrações de entretenimento, como piadas, críticas culturais, culinária e relatos de crimes. Isso revolucionou o formato de publicação de romances. Émile de Girardin, do jornal *La Presse*, decidiu publicá-los em fatias seriadas, sem preocupar-se com a fórmula específica para esse formato de editoração; ou seja, sem se atentar ao corte, ao estabelecimento de uma continuidade da narrativa e ao uso de elementos específicos que garantissem a atração do leitor sobre o texto.

Com o aumento da autonomia e criatividade dos editores de jornais e revistas, o folhetim passou a ganhar destaque entre as publicações, tornando-se um grande chamariz para as vendas. Esse fenômeno abriu portas para novas formas de escrita do gênero, como a ficcional e a serial. É relevante observar que, após sua publicação nos jornais, os romances muitas vezes eram compilados em volumes. Segundo Lopes, “sua consolidação em 1936 estabelecerá o consumidor das histórias fundadas a partir do ‘continua amanhã’” (Lopes, 2013, p. 87). Essa observação destaca o papel fundamental do folhetim na formação do hábito de leitura serial e na consolidação de uma audiência fiel ao longo do tempo.

Considerado o precursor da cultura popular, o folhetim seriado despertava o interesse do público em participar e contribuir no desenvolvimento das tramas, um aspecto compartilhado com as telenovelas. Os leitores frequentemente enviavam cartas às redações dos jornais, sugerindo desfechos, rumos para os personagens e buscando mais detalhes sobre as histórias. Essa época marca o surgimento da era da carta do leitor, em que o folhetim passa a ser influenciado pelos desejos do público, que busca se identificar com os personagens e ao mesmo tempo enxergá-los como representações de si mesmos. Essa interatividade com os leitores já existia mesmo antes da era tecnológica, demonstrando um espaço de participação ativa do público.

Conforme apontado por Meyer (2005), os jornais brasileiros veiculavam romances de renomados escritores, tais como Dostoiévski, Machado de Assis e José de Alencar, sob o formato de folhetim. Além disso, os autores franceses que produziam folhetins, especialmente para jornais, foram traduzidos e bem recebidos pela elite leitora brasileira.

A autora observa que os escritores da segunda fase abandonaram o folhetim romântico para se concentrarem na perspectiva social. Autores como Balzac e Richebourg passaram a explorar mais as questões sociais da época, especialmente a condição feminina. Suas tramas frequentemente giravam em torno de uma ou mais mulheres centrais enfrentando dilemas como gravidez indesejada, sedução, rapto e abandono.

Esses temas visavam educar as mulheres com a figura das heroínas, que superavam as adversidades por meio da educação. Esse estilo específico de romance tornou-se um novo gênero literário, conhecido como “literatura industrial”, muitas vezes menosprezado pelos intelectuais. Esse menosprezo é análogo ao experienciado pelas telenovelas, que

por anos foram ignoradas pela academia. Meyer explica que “literatura industrial” é uma expressão cunhada por Sainte-Beuve para desacreditar esse emergente gênero literário. A década de 1840 marcou a consolidação definitiva do romance-folhetim como um gênero literário específico.

Gênero cujos elementos da estrutura encontram-se presentes na narrativa da ficção seriada eletrônica. Durante a exibição de “Vai na Fé”, o locutor anunciava para o telespectador a mensagem “No capítulo anterior” seguida por um compacto com as cenas marcantes para dar seguimento ao capítulo do dia, depois do qual surge a voz do locutor novamente: “Fique agora com o capítulo de hoje”. Essas informações são importantes para o telespectador, pois o situa no desenrolar da trama daquele dia. Essa reiteração do capítulo é uma técnica do folhetim, a fim de que o telespectador que porventura se sentou pela primeira vez para assistir ao episódio não ficará de fora do entendimento. O capítulo exibido possui um arco dramático, mas a história ruma sempre para novos acontecimentos.

Metodologia

Para conduzir esta pesquisa, foram necessários diversos passos, incluindo o acompanhamento de vários capítulos da telenovela, a leitura de artigos especializados e entrevistas da autora, bem como a consulta a livros sobre o universo da TV e hábitos de consumo.

Vai na fé: a trama em si

“Vai na Fé” é uma telenovela de ficção seriada brasileira produzida pela TV Globo e exibida de 16 de janeiro a 11 de agosto de 2023, em 179 capítulos. Criada por Rosane Svartman, foi a 98ª “novela das sete” da emissora carioca. A trama contou com a colaboração de Mário Viana, Renata Corrêa, Pedro Alvarenga, Renata Sofia, Fabrício Santiago e Sabrina Rosa, todos trabalhando com Rosane Svartman na escrita. A direção ficou a cargo de Isabella Teixeira, Juh Almeida, Augusto Lana e Matheus Senra, com direção geral de Cristiano Marques e direção artística de Paulo Silvestrin.

A protagonista Sol é uma mulher de fé, mãe e guerreira, residente em Piedade, um bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, que trabalha como vendedora de quentinhas no

Centro da cidade. Pela forma como é retratada, Sol poderia ser qualquer outra brasileira, lutando, sonhando e seguindo em frente, confiante em sua fé.

Para Svartman, “um bom protagonista deve ter um objetivo claro ou uma motivação, mesmo que ele mude ao longo do tempo, credibilidade para alcançar seu objetivo e empatia com o telespectador”(Svartman, 2023, p. 71). O entendimento da autora é que o protagonista deve ser crível na busca por seus objetivos, o que ajuda a manter a imersão do espectador na trama. Por fim, a empatia entre o protagonista e o telespectador é essencial para garantir o envolvimento emocional do público com a história e seus personagens.

Sol é evangélica e integra o coral da igreja. Durante sua juventude, frequentava bailes funk dos anos 2000 sem o conhecimento de seus pais. No período apresentado, a família enfrenta dificuldades financeiras. É nesse contexto que um acaso a leva aos palcos, ao receber um convite para trabalhar com o cantor Lui Lorenzo. Segundo Daniel Filho, “temos que ser simples na maneira de apresentar a história: ela deve ser muito clara e ter poucos personagens centrais. Quando a novela abre com muitos personagens, confunde o espectador e ele não sabe mais quem deve ser amado ou odiado”(Filho, 2003, p. 69). Essa observação evidencia a importância do equilíbrio na construção narrativa das telenovelas, visando uma melhor compreensão por parte do público e um maior envolvimento com a trama.

A elaboração de uma telenovela tem início com o planejamento de uma sinopse minuciosa, que engloba o desenvolvimento da trama e suas possíveis ramificações, dada a natureza aberta da obra. Após a aprovação dessa sinopse pela produção executiva, segue-se para a segunda etapa, que consiste na redação dos capítulos e na evolução da narrativa. A seleção do elenco desempenha um papel crucial nesse processo, demandando uma colaboração entre diversos profissionais para assegurar o bom funcionamento de todos os elementos.

Segundo Maria Carmem Jacob, “para investigar o autor de telenovelas é preciso ter ciência que se examina disposições e práticas de agentes e organizações envolvidas numa complexa rede de relações entre instâncias que produzem, criam, distribuem, avaliam, consagram e apreciam telenovelas”(Jacob, 2011, p. 43). Em acordo com Jacob, não se trata apenas de examinar as características individuais do autor, mas sim de compreender as

disposições e práticas de todos os agentes e organizações envolvidos em uma intrincada rede de relações. Isso inclui desde as instâncias responsáveis pela produção e criação das telenovelas até aquelas envolvidas na distribuição, avaliação, consagração e apreciação dessas obras.

“Vai na Fé” foi uma telenovela exibida no horário das 19 horas, direcionada principalmente a um público jovem acostumado com tramas humorísticas. No entanto, a obra se destacou ao optar por uma narrativa centrada no melodrama ao invés de se apoiar no humor. A história envolvia diversos núcleos que se entrelaçavam para contar a jornada do casal principal, Sol e Benjamin. Além disso, a novela explorava a memória afetiva do público ao evocar os bailes dos anos 2000, adicionando uma camada de nostalgia à trama.

O progresso nos debates sobre a evolução da sociedade é evidente quando analisamos como os autores integram temas pertinentes em suas novelas. Em depoimento ao Memória Globo (2008), os principais criadores dessas narrativas compartilharam curiosidades sobre os processos de criação. Um exemplo marcante foi Gloria Perez em “Explode Coração” (1996), ao introduzir o personagem travesti Sarita Montiel, interpretado por Floriano Peixoto. Essa representação trouxe à tona questões significativas sobre identidade de gênero e diversidade sexual. Outro exemplo significativo é Gilberto Braga em “Corpo a Corpo” (1984), que explorou questões raciais por meio dos personagens Zezé Mota e Marcos Paulo.

Essa representação estimulou uma reflexão mais profunda sobre as desigualdades sociais e raciais presentes na sociedade brasileira. Em 1995, Silvio de Abreu foi pioneiro ao inserir uma família negra como protagonista de classe média em sua novela “A próxima vítima”. Até então, na televisão, os atores negros geralmente eram escalados para papéis de empregados domésticos, personagens históricos escravizados ou vilões estereotipados. Essa mudança representou um avanço notável na representação da diversidade étnica e social na televisão brasileira, contribuindo para uma maior inclusão e representatividade na mídia.

A representatividade na Telenovela brasileira

Rosane Svartman é uma autora oriunda do cinema. “Vai na Fé” traz para a roteirista e diretora uma consagração pelos anos de trajetória. A assertiva vai ao encontro da grife que

a própria TV Globo colocou para seus autores. Para Foucault, a função do autor “expressa modos de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos” (Foucault, 1992, p. 46). Ou seja, o nome estabelece ligações do nome de quem faz com aquilo que foi feito. O público que acompanha as telenovelas reconhece nas tramas do autor o universo comum trabalhado em suas narrativas, como as reflexões sobre a diversidade, a tolerância e a dificuldade de compreender o que é diferente de nós. O que não significa que o autor não transite por outros universos.

A telenovela existe no Brasil há mais de setenta anos e desde então o público habituou-se a acompanhar suas longas tramas por meses e envolve-se tanto que o horário da telenovela define o horário de jantar em muitas casas. Para Maria Immacolata Lopes:

A telenovela converteu-se em um fator decisivo para criação na televisão de uma capacidade produtiva nacional, que se refletiu não só numa crescente e qualificada produção como também na maneira específica como se apropriou do gênero ficcional, recriando-o, ou seja, produzindo a nacionalização do gênero. (Lopes, 2013, p. 12)

A representação da raça negra nas telenovelas nem sempre reflete o que temos na sociedade. Em sua grande maioria, seus personagens seguem a linha dos estereótipos, esbarrando em clichês aos quais já estamos acostumados. O negro sendo empregado ou bandido, mas sempre na classe marginal, à margem da sociedade. Salvo o fato “época”, no qual o fazer narrativo do folhetim eletrônico acaba por reforçar as ideias tão disseminadas em nossa sociedade, onde o negro é sempre o inferior e o subalterno.

No Brasil, como a tendência é produzir telenovelas durante a exibição, tira-se o máximo de proveito desta circunstância criativa para aprumar rumos e reinventar caminhos que resolvam problemas no percurso ou explorem bons resultados alcançados. (Jacob, 2011, p. 38)

A abordagem do tema é sensível quando se fala para milhões de brasileiros todos os dias. Embora o Brasil seja um país constituído por uma grande maioria de população negra, não é muito comum vermos negros ocupando espaços no universo da televisão. É possível perceber em todas as emissoras um número muito pequeno, principalmente, nos telejornais. No que tange à dramaturgia, desde a criação da lei de cotas, o número de personagens negros tornou-se obrigatório, mesmo assim, a representação ainda se dá de

forma estereotipada. A título de registro vale destacar que a maioria dos representantes negros que vemos na televisão são os de pele mais clara e de traços finos, o que, de certa forma, ainda é um tipo de preconceito.

Os papéis destinados aos negros na mídia brasileira são extremamente inferiores em relação aos destinados aos brancos, especialmente quando comparados à mídia americana, onde o racismo é mais explícito. No entanto, os atores negros frequentemente recebem papéis de destaque e são empoderados, como visto no filme “A Noite dos Mortos Vivos” (1968), onde o ator Duane Jones protagonizou o longa em uma época em que os negros lutavam por reconhecimento. Filmes e séries americanos frequentemente abordam histórias verídicas sobre a luta dos negros, como em “12 Anos de Escravidão” (2013), “O Mordomo da Casa Branca” (2013), “Mulher Rei” com Viola Davis, lançado em 2022, e a série “Todo Mundo Odeia o Chris” (2005 – 2009). Esta última é inspirada nas experiências do ator Chris Rock, retratando os dramas do dia a dia com a família, relacionamentos e a vida no bairro de Bed-Stuy, em Nova York.

Já no Brasil, as histórias sendo verídicas ou fictícias, é comum ver o negro sendo representado como o pobre, favelado, bandido, a pessoa que gosta de samba (como se vivessem um carnaval o ano todo), mesmo que ele esteja atuando em um papel protagonista, reforçando um estereótipo tradicional. Para Muniz Sodré:

O jornal se dirige à mente. A rádio se dirige à mente. A televisão, porém, efetivamente ajuda mais a compor o ambiente, ajuda a fazer o que eu chamo de bios-mediático. Por quê? Por que a televisão cria um ambiente simulativo. Ela cria uma outra realidade e amplia sua própria realidade, onde o indivíduo imerge. Então não é apenas a questão do efeito de conteúdo que está em jogo. O que está em jogo ali é uma administração do tempo do sujeito, administração das consciências, a criação de uma vida vicária, substitutiva. (Sodré, 2001, p. 19)

Em um país onde metade da população é negra, há uma escassez de representatividade. De acordo com os números do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (Gema), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), entre 2002 e 2014, homens brancos dominaram o elenco principal das 20 maiores bilheterias de cada ano, representando 45% dos papéis mais relevantes. Em seguida vêm as mulheres brancas, representando 35%. Os homens negros representam apenas 15% e as mulheres negras 5%.

Especialistas apontam que ao longo de pelo menos 40 anos de teledramaturgia, para além das novelas de época, a presença de personagens negros evoluiu na TV brasileira. Houve um aumento da participação nos anos 1980 por conta das tramas de época, uma queda nos anos 1990 com a diminuição desse tema e uma leve subida a partir dos anos 2000. (Faria, 2018)

O pioneiro na luta contra esse estereótipo foi o diretor e ator Zózimo Bulbul, ao protagonizar a novela “Vidas em Conflito” (1969) na extinta TV Excelsior. Essa discussão persiste há décadas. Em 2009, o autor Manoel Carlos apresentou em “Viver a Vida” uma Helena negra como protagonista de uma novela das 21 horas. Em pleno ano de 2024, ainda estamos debatendo os mesmos temas, refletindo uma sociedade que pouco avançou em termos de respeito e aceitação das diferenças.

Em “Vai na Fé”, Rosane Svartman desconstrói este estereótipo com um olhar diferenciado concebido dentro da sala de roteiro. Em suas palavras:

A gente precisa buscar representatividade, diversidade, equidade, nas obras de arte, em tudo. Mas, na sala de roteiro, especificamente, isso faz com que a novela fique melhor. Quando você escreve um personagem que é muito diferente de você, você constrói pontos de empatia. Uma autora precisa estar permeável a esses olhares diferentes. (Domingues, 2023)

O sucesso de uma telenovela como ficção seriada é amplamente medido pela sua repercussão. Uma novela bem-sucedida é aquela que gera discussões e comentários. O público deve se envolver com os personagens e seus dilemas para que a trama seja realmente impactante.

É importante destacar a precisão ao retratar situações reais que refletem o cotidiano das comunidades, especialmente aquelas predominantemente negras. A abordagem das dificuldades enfrentadas pelos jovens negros nas universidades é essencial, mas também é crucial compartilhar narrativas de superação e esperança para inspirar e motivar.

Ressalta-se que a telenovela não se limitou a explorar apenas questões identitárias. Um dos núcleos mais intrigantes era o da faculdade de Direito, onde os personagens levantavam pautas importantes, sempre com um propósito educativo.

Nesse ambiente, predominavam o grupo jovem e temas como bissexualidade, aborto, relacionamentos tóxicos, racismo, acusações sem provas, violência doméstica,

gravidez e cultura do cancelamento. Próximos a essa trama estavam personagens mais maduros, como Lumiar e Ben, ambos advogados interpretados por Carolina Dieckmann e Samuel de Assis, respectivamente. Além disso, o caso de estupro envolvendo o personagem Theo (interpretado por Emilio Dantas) foi tratado com sensibilidade e responsabilidade, gerando debates significativos.

O humor também foi uma característica marcante em várias cenas. A personagem Kate, que iniciou sua jornada de forma discreta na trama, rapidamente cativou o público com sua autenticidade e percorreu diferentes núcleos e camadas, emergindo no desfecho como uma das mais queridas personagens.

A respeito da diversidade na criação da trama e de personagens, a própria autora afirma:

Para mim, o poder está em quem assiste à novela. Ele tem a escolha de trocar de canal, é ele quem acessa aqueles temas e que lê aquilo com a sua própria leitura. Acho que a sociedade hoje está falando sobre a sua diversidade e como essa diversidade faz com que essa sociedade fique mais rica, mais legal. A vocação da novela está conectada com o espírito de uma época, e acho que o espírito da época que a gente está vivendo é justamente celebrar a nossa diversidade. (Domingues, 2023)

Se por um lado temos um vasto universo da criação audiovisual na televisão, hoje, nos faltam críticos com bagagem para analisar este produto. Ter visão crítica é ter uma visão argumentativa e de análise contextual, o que difere do “achismo” que perpassa alguns sites e jornais renomados. Na década de 1980 e 1990, o Brasil tinha Artur da Távola, que era um conhecedor deste universo ficcional e pontuou importantes informações para entendermos essa ponte que liga o telespectador com a telenovela. Távola analisou que a telenovela:

1) Destina-se a um consumo indiscriminado. Enquanto havia apenas a tecnologia do livro, este, necessariamente, discriminava o consumo, pois só chegava aos letrados. A telenovela veio estender formas literárias ou liberalizantes a um público indiscriminado. Chega ao culto e ao não culto. Tal realidade modela-lhe forma e conteúdo. 2) Vive da aceitação do mercado. A telenovela está em íntima relação com quem a consome. O telespectador é pesquisado, conhecido, logo, sua opinião tem peso. 3) Seu mercado se manifesta ao longo dos capítulos e precisa ser permanentemente “consultado” por pesquisas. 4) A produção precisa obedecer a um veloz andamento para não comprometer o fluxo dos demais programas. A telenovela, na sua realização, possui um ritmo industrial sendo, portanto, muito mais um serviço dramaturgico do que, propriamente, uma categoria estética. 5) As proposições estéticas e culturais devem-se enquadrar no repertório conceitual do público.

Jamais, numa telenovela, o autor pode fazer um discurso isolado, sem estabelecer, para o que queira dizer, pontes de relacionamento com o público. 6) Dificilmente a telenovela é obra de um criador isolado. O resultado final depende da equipe realizadora e dos propósitos e condições oferecidas pelo canal produtor, embora, por outro lado, apesar disso, possa haver a presença estilística dos autores, marcando acentuadamente o produto. Essa contradição é típica da telenovela: ao mesmo tempo em que é obra de autor, o é de equipe. Sem se compreender tal dualismo é difícil alcançar a complexidade do seu processo de feitura. (Távola apud Martins, 2007, p. 3)

Távola destacou um fator importante no processo de contar uma história: o trabalho em equipe. Ao pensar no produto “telenovela”, é preciso considerar duas expressões dos meios de comunicação e do universo digital: as indústrias criativas e as indústrias de conteúdo. Essa expressão surge no pensamento do pesquisador francês Frédéric Martel. A TV Globo, por exemplo, inclina-se, em uma abordagem comercial, a tornar-se uma produtora de conteúdo, algo que já faz há anos ao exportar suas novelas. No entanto, atualmente, o foco está nos seriados e nos reality shows. Para Martel, a guerra cultural mundial já foi declarada “à medida que novos gigantes surgem na economia mundial – a China, a Índia, O Brasil, mas também a Indonésia, o Egito, o México, a Rússia –, sua produção de divertimento e informação igualmente aumenta” (Martel, 2012, p. 15). É a emergência da cultura dos países emergentes.

O autor de uma telenovela enfrenta as tensões entre a expressão regional e a busca pelo sucesso global, lidando com as dificuldades de manter os valores em um mundo onde os conteúdos se tornam cada vez mais globais. A busca pelos arquétipos está em destaque durante o processo criativo.

Considerações finais

A proposta desta discussão foi explorar o universo da telenovela como uma forma de ficção seriada e os elementos que a compõem. Os temas abordados foram bem recebidos pelos telespectadores e geraram debates nas redes sociais. A ideia proposta por Svartman está alinhada com as observações do pesquisador britânico David Brennan, que destaca que “estamos assistindo TV em telas maiores e melhores. A qualidade da produção está constantemente melhorando. Podemos, como nunca, armazenar, compartilhar, aprimorar e personalizar a programação de televisão que amamos”(David, 2017).

Mikhail Bakhtin é um autor que oferece um suporte significativo para refletir sobre a comunicação e suas implicações. Ele argumenta que as diferentes esferas de comunicação humana, ou seja, as diversas áreas em que os grupos sociais atuam e interagem, são formadas por repertórios de gêneros próprios a elas (2010).

Embora tenha originalmente pensado em gêneros orais e escritos, o estudioso russo abre caminhos para estudos contemporâneos ao afirmar que “a riqueza e a variedade dos gêneros é equivalente à diversidade das atividades humanas” (Bakhtin, 2010, p. 38). À medida que um ramo da atividade humana se desenvolve, sua produção de gêneros se torna mais complexa, o que é um ponto fundamental para a concepção de que os gêneros influenciam a atividade de linguagem humana em todos os níveis.

Seja no folhetim ou na ficção seriada, as ferramentas desenvolvidas no passado se adaptaram ao novo tempo e continuam a cativar o público com o melodrama, a trama, o riso e o pranto, elementos tão humanos que nos conectam em qualquer lugar do universo.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- DAVID Brennan e a TV do futuro. *Globo News*, 2017. Disponível em: <http://globosatplay.globo.com/globonews/v/5400547/> Acesso em: 31 out. 2016.
- DOMINGUES, Renata. Autora de Vai na Fé, Rosane Svartman adianta: ‘Theo vai pagar pelo que fez’. *Gshow*, 8 ago. 2023. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/vai-na-fe/noticia/autora-de-vai-na-fe-rosane-svartman-adianta-theo-vai-pagar-pelo-que-fez.ghtml> Acesso em: 16 mar. 2024.
- FARIAS, Carolina. Novelas trazem maior participação de negros, mas ainda é longe do Brasil real. *Folha de Pernambuco*, 30 mar. 2018. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/diversao/2018/03/30/NWS,63664,71,552,DIVERSAO,2330-NOVELAS-TRAZEM-MAIOR-PARTICIPACAO-NEGROS-MAS-AINDA-LONGE-BRASIL-REAL.aspx>. Acesso em: 13 mar. 2024.
- FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: Fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FREIRE FILHO, João; BORGES, Gabriela. *Estudos de televisão: diálogos Brasil-Portugal*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. 3. ed. Lisboa: Passagens, 1992.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. *Estratégias de Transmídiação na Ficção Televisiva Brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a Guerra Global das Mídias e das Culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, German. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2001.

MARTINS, Viviane Sales. Uma paixão nacional e cultural: a temática das telenovelas retratada nas capas da revista Veja. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 30., 2007, Santos. *Anais [...] Intercom*, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0532-1.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2017.

MEMÓRIA GLOBO. Autores: história da teledramaturgia. São Paulo: Globo, 2008. v. 1 e 2.

MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SVARTMAN, Rosane. *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2023.

SODRÉ, Muniz. A televisão é uma forma de vida. Revista FAMECOS – mídia, cultura e tecnologia, nº 16. Faculdade de Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

Submetido em: 31 maio 2024 | aprovado em: 7 jun. 2024

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 Gozzi¹

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”². 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 poder 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*³. 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 estourando⁴.

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

Duas telas, dois tempos: a simetria da montagem paralela na racialização do território cinematográfico em *O Caseiro* (2016)

Two screens, two times: the symmetry of parallel editing in the racialization of cinematographic territory in *Haunted Minds* (2016)

*Luís Henrique Marques Ribeiro*¹

¹ Doutorando em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: dizerluis@gmail.com.

Resumo

A montagem é uma técnica de filmagem essencial na imagem em movimento, sendo descrita como a grande descoberta do cinema. Da simplicidade de seu significado — criar relações entre imagens, que podem ser de naturezas muito distintas ou semelhantes, a partir de uma medida contínua de espaço-tempo — resulta em arenas de disputa de poder relacionadas ao pensamento fundacional sobre a realidade social brasileira. Assim, discute-se neste artigo o uso da simetria da montagem no filme *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade, como elemento introdutório para derivações da racialização do território cinematográfico a partir de um argumento recorrente (e estanque) na história do cinema brasileiro: a harmonia racial de Gilberto Freyre.

Palavras-chave Montagem, território, raça, cinema brasileiro.

Abstract

Montage is an essential filming technique in moving images, being described as the great discovery of cinema (Aumont, 1995). The simplicity of its meaning — creating relation between images that can be of very different or similar natures based on a continuous measure of spacetime — results in arenas of power struggles related to foundational thinking about the Brazilian social reality. Thus, this study discusses the use of editing symmetry in the film *Haunted Minds* (2016) by Jonathas de Andrade as an introductory element for derivations of the racialization of the cinematographic territory based on a recurring (and watertight) argument in the history of cinema. Brazilian: Gilberto Freyre's racial harmony.

Keywords Montage, territory, race, brazilian cinema.

Gesto de síntese e desenvolvimento de um “algo” específico cinematográfico, a montagem é a possibilidade de unir o que esteve separado. Em *O caseiro* (2016), filma-se a relação entre brancos e negros no Brasil a partir da casa colonial, território historicamente requisitado como objeto de compreensão das fundações sociais da realidade brasileira.

Ao lado esquerdo do quadro, a obra apresenta um dia cotidiano na vida de Gilberto Freyre, escritor de *Casa Grande e Senzala* (2006/1933), utilizando as imagens do filme de Joaquim Pedro de Andrade “*O Mestre de Apipucos*”, de 1959. Ao lado direito do quadro, observamos um outro conjunto de imagens em movimento, isto é, um homem negro se

move pelo mesmo território de Gilberto Freyre. O tempo é 2016 e o caseiro realiza suas tarefas cotidianas de conservar e preservar o território colonial.

Ao trazer para o mesmo quadro fílmico com duas telas e dois tempos, a simetria da montagem revela o desconforto e a estranheza do conflito racial, apagado de diferentes maneiras. O diálogo entre o passado e o presente compõe uma referência e reescritura crítica àquilo do livro de Freyre que estaria relacionado ao Cinema Brasileiro. São postos os temas — a estreita relação da casa com a formação da cultura brasileira, seus espaços e significados, como a cozinha e a relação com a comida, a biblioteca e a relação com o trabalho intelectual e corporal — e mostradas as incongruências do olhar “gilbertofreyreano”.

Neste artigo, a hipótese, é (I) discutir a forma que a simetria na montagem paralela do quadro e da (II) *mise-en-scène* são elementos estéticos usados como metáfora da interpretação de Freyre sobre harmonia racial, ao igualar o regime de aparecimento das imagens para dar a ver justamente a diferença e o que produz os seus apagamentos entre um quadro e outro.

Antes, é necessário explicar o porquê e como *Casa Grande e Senzala* foi utilizado na cinematografia nacional recente. Para isso, também iremos relacionar o pensamento gilbertofreyreano com o livro de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (1936). Evidentemente faremos apenas um brevíssimo panorama devido às questões de espaço e de objetivo de nosso artigo, afinal, o principal será demonstrar como um determinado pensamento sociológico sobre realidade brasileira foi relido e interpretado no nosso *corpus* a partir de elementos próprios da linguagem cinematográfica.

Casa Grande e Senzala e Raízes do Brasil: a cordialidade da família nacional

O clássico livro *Casa Grande e Senzala*, do pernambucano Gilberto Freyre, aparece como referência (direta ou indireta) na produção artística cinematográfica sobre a realidade brasileira e os seus contextos históricos socioeconômicos. Não são poucos os filmes que fazem intertexto com essa obra seminal, de 1933. Também não são poucas as críticas explícitas e implícitas relativas à suavização do racismo, chamada democracia racial, que o livro parece ter proposto.

A máxima discursiva consequente do pensamento gilbertofreyreano, parece ser: uma sociedade brasileira em que, por todos serem fruto da fusão do indígena, negro e

européu, logo, todos, em alguma medida, seriam impuros e carregariam o sangue negro. Isso é paradoxo para a manutenção de um racismo mais “visível”, como o experienciado nos Estados Unidos.

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo — há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil — a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro; A influência direta, ou vaga e remota, do africano. (Freyre, 2006/1933, p. 367)

De um lado, o amplo repertório cultural coletado pelo antropólogo no livro continua a servir como referência para a elaboração do que seriam identidades genuinamente brasileiras. Na outra ponta, parte do movimento negro e de uma crítica sociológica popularizada recusa a falta de fronteiras identitárias e suavização de confrontos raciais da obra.

É uma ausência que não quer dizer sobre o aparecimento de negros na produção dessas imagens em movimento, muito pelo contrário. A história do cinema brasileiro é marcada pela recorrência de corpos negros. No entanto, esses sofrem um processo de ausentificação.

É válido constatar que o território e a família são duas categorias centrais para analisar o *Casa Grande e Senzala*. O próprio título já antecipa isso, e, ao longo do livro, observamos descrições detalhadas de costumes, objetos e refeições que se deram em torno desse conjunto arquitetônico brasileiro. Os modos de organização desse local explicam a formação da nossa identidade.

Freyre ressalta o quanto a sociedade glorifica a beleza de corpos femininos racializados — os quais ele chama de mulata, cabocla e morena —, até em detrimento das virgens pálidas e louras donzelas europeias. Fala no quanto os corpos negros, incluindo o do homem como um dos elementos melhores nutridos da sociedade, é objeto de exaltações líricas. Ainda diz das virtudes dos cruzamentos das três raças e demarca a religião como o único fator de preocupação dos portugueses, minimizando a atenção com a pureza de raça.

Na mesma esteira de outros autores naturalistas, Gilberto Freyre argumenta sobre a influência do território na produção de traços de caráter.

Não se nega, porém, que o clima, per se ou através de fatos sociais ou econômicos por ele condicionados, predisponha os habitantes dos países quentes a doenças raras ou desconhecidas nos países de clima frio. Que diminua-lhes a capacidade de trabalho. Que os excite aos crimes contra a pessoa. Do mesmo modo que parece demonstrado resistirem umas raças melhor do que outras a certas influências patogênicas peculiares, caráter ou intensidade, ao clima tropical. (Freyre, 2006/1933, p. 75)

O autor analisa o quanto a sífilis atuou como fator de negatividade para as relações de miscigenação. Isso porque se atribuía o aparecimento da doença em função da mistura de raças. Essa confusão de responsabilidades, conforme diz, estancou a vantagem da miscigenação, que era justamente a de formar o “tipo ideal do homem moderno para os trópicos, europeu com sangue negro ou índio” (Freyre, 2006/1933, p. 110). Nesse trecho é possível entender o ideal de branquitude que permanecia, ou seja, a questão não era a negação de traços de raça, mas a celebração dos que eram “adequados” a uma racialização assimilável socialmente. Isso encontra ponto alto no antagonismo de posição de classe entre o senhor e o escravo. Essa é a chave da formação brasileira, explicando todas as outras derivações. “O ‘senhor’ se adoçou em ‘sinhô’, em ‘nhonhô’, em ‘ioiô’; do mesmo modo que ‘negro’ adquiriu na boca dos brancos um sentido de íntima e especial ternura: ‘meu nego’, ‘minha nega’” (Freyre, 2006/1933, p. 509).

A hierarquia suavizada das disputas de poder permitiu que não houvesse um isolamento de culturas. Ao evitar a estratificação, facilitou-se o desenvolvimento nacional. “Suavizou-as aqui o óleo lúbrico da profunda miscigenação, quer a livre e danada, quer a regular e cristã sob a bênção dos padres e pelo incitamento da Igreja e do Estado” (Freyre, 2006/1933, p. 231). Gilberto Freyre é explícito ao afirmar a tendência amigável do português em sua plasticidade social para com o negro. Ele foi o que “melhor confraternizou com as raças chamadas inferiores. O menos cruel nas relações com os escravos” (Freyre, 2006/1933, p. 265). Além disso, o autor pernambucano tenta explicar e justificar a escravidão.

O meio e as circunstâncias exigiram o escravo. A princípio o índio. Quando este, por incapaz e molengo, mostrou não corresponder às necessidades da agricultura colonial — o negro. Sentiu o português com o seu grande senso colonizador, que para completar-lhe o esforço de fundar agricultura nos trópicos — só o negro. O operário africano. Mas o operário africano disciplinado na sua energia intermitente pelos rigores da escravidão. (Freyre, 2006/1933, p. 322)

De *Casa Grande e Senzala*, pode-se perceber a continuidade de personagens negros que são atualizados no cinema, nas telenovelas, na literatura e em outras plataformas artísticas. A exemplo da clássica empregada doméstica e suas derivações, das crianças negras e do homem pobre e trabalhador negro. Nesse sentido, o trecho abaixo pode revelar a fonte incubadora de muitos roteiros ficcionais.

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da multa que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo. (Freyre, 2006/1933, p. 367)

De fato, a realidade brasileira tem correspondências com muito do que foi colocado em *Casa Grande e Senzala*. No entanto, sabemos que a democracia racial não existe e os abismos sociais e raciais se evidenciam a cada nova notícia sobre racismo.

A assimilação cultural e o elogio à mestiçagem devem ser observados de maneira relativa. Para o cinema, e também na história da produção de outras imagens ficcionais, a análise da racialização está diretamente relacionada com a característica contextual. A categoria de raça não é fixa, e a dinâmica também encontra similaridades no entendimento da miscigenação enquanto fato social. Afinal, a depender da maneira de vestimenta, fala, profissão, lugares e contexto de amizades/família ao qual o sujeito frequenta, sua raça sofrerá deslocamentos de sentido, ainda mais ao tratarmos disso em narrativas ficcionais.

Se em *Casa Grande e Senzala* foi dito que o espaço familiar seria o próprio *ethos* da formação do Estado brasileiro, isso adquire outras angulações em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

A principal interpretação sobre o Brasil posta no livro é o quanto o afeto corrompe as relações do Estado e produz visões equivocadas sobre as intenções que permeiam os discursos dos sujeitos. Logo, o racismo se insere nessa dinâmica da sutileza, em que as relações de trabalho têm sua manutenção de exploração e disciplina a partir de uma dimensão caracterizada pelo sentido afetivo de família.

A categoria de família é utilizada no sentido de explicar vontades particulares de determinados agrupamentos, que se chocam e negam questões de ordem comunitária. Assim, o Estado não deve descender de uma evolução da família. “Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade” (Holanda, 2015/1936, p. 94).

Em *Raízes do Brasil*, somos apresentados ao homem cordial, que seria uma interpretação para caracterizar a nacionalidade brasileira por ser popularmente associada à hospitalidade e generosidade. No entanto, isso “equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intactas sua sensibilidade e suas emoções” (Holanda, 2015/1936, p. 97). Em outras palavras, a cordialidade pode ser entendida como a fronteira que irá mediar as relações de conflito e violência.

A simetria da montagem e a simetria da experiência social

Um território é destruído e, logo em seguida, reconstruído. Isso é o que acontece no primeiro filme que se usou a técnica da montagem. Em *Demolição de um muro* (1895), de Louis Lumière, pedreiros derrubam uma casa. Se a montagem é tida como a grande descoberta do cinema (Aumont, 2004), sendo vista como um elemento fundamental de construção em diversos momentos da criação de linguagens cinematográficas — vide as vanguardas francesa, alemã e soviética —, também é reveladora a sua relação com o território.

O cinema teve a capacidade de fazer tornar a existir algo que fora destruído. É um recurso impossível de acesso na mediação com o real da vida. Esse raciocínio tem sido especialmente forte na relação do indivíduo com o território, com as imagens em movimento de um mudando a própria noção sobre as cidades, por exemplo, porque constroem olhares sobre a experiência daquele local (Peixoto, 2004).

O cinema e o território são produtores de mobilizações singulares do olhar. A montagem opera como um recurso em algo que muda na relação do espectador com os objetos filmados. O cinema “reproduz de forma bastante realista o espaço material real e, além disso, cria um espaço estético absolutamente específico” (Martin, 2003, p. 208).

Em *O Caseiro*, a relação da montagem com o território apresenta a ambiguidade de uma violência sutil. Há uma dúvida sobre o conteúdo amistoso, bucólico e caseiro do

cotidiano filmado de Gilberto Freyre. De outro lado, há uma imprecisão nas razões de aparecimento do homem negro que habita a antiga casa colonial. O que pensar ao assistir aquela relação entre os quadros? Precisa-se, ali, perceber mais aquilo que acontece. Os vazios de sentido são preenchidos pela duplicidade da experiência do espectador, pendulando entre o individual e o social. Isto é, o filme não explica os porquês, mas instaura um território de questionamento entre a relação de montagem dos dois quadros fílmicos, de tempos e contextos diferentes. A casa permanece no centro.

Freyre (2013) usa a expressão “maravilha de acomodação” para se referir à casa colonial. O livro coloca, em muitos momentos, que aquele território resultava em bons atributos para todos. “O sistema casa-grande-senzala [...] chegara a ser — em alguns pontos pelo menos — uma quase maravilha de acomodação: do escravo ao senhor, do preto ao branco, do filho ao pai, da mulher ao marido” (Freyre, 2013, p. 19).

Ao longo de *O Caseiro*, observamos o desenvolvimento de duas histórias independentes e relacionais. O patrão branco, ao lado esquerdo do quadro, e o empregado negro, ao lado direito. Essa relação é constante, criando, por meio da simetria na montagem do quadro, uma comparação entre as experiências que são construídas a partir da ação dos personagens sobre o território. Freyre anda por sua casa, passeia por seu jardim, senta-se na poltrona da sua biblioteca, lê, escreve, toma café ao lado da mulher enquanto é servido por um homem negro e fardado, vai à praia caminhar, descansa na rede, confere o peixe frito. Percorrendo os mesmos espaços, o caseiro anda pelo ambiente.

As primeiras sequências de *O Caseiro* apresentam uma *mise-en-scène* espelhada. Os personagens, separados cada qual em seu quadro e tempo histórico diferentes, se encaram. Suas ações tem o efeito de semelhança por conta da simultaneidade e paralelismo da montagem. Essa operação será importante para destacar o segundo momento do filme, quando, além de momentos semelhantes, cada quadro seguirá uma nova ordem de aparecimento, apresentando dois temas diferentes.

Se a relação de simetria está na estética da imagem, igualando o regime de aparecimento, é também por meio dessa relação que percebemos as diferenças. No início do filme, o gesto é o mesmo e a significação diferente: Gilberto Freyre desce as escadas

e o caseiro sobe, estabelecendo uma relação de oposição e de diferença no território. O negro ficará acima, em uma posição de destaque no modo de visibilidade.



Figura 1: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).



Figura 2: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

Essa é a introdução da narrativa. É um gesto que também pode significar o início do dia de trabalho e atividades, como de fato é colocado na narração em *off* de Gilberto Freyre, que prossegue ao longo da narrativa.



Figura 3: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

O caseiro entra pela porta da frente, atitude que cita, em seu oposto, um modo síntese sobre a racialização do território brasileiro: a entrada de empregados pela porta dos fundos nas casas. A sua atitude oposta à conduta histórica corrente parece comentar a tônica antirracista intencional do filme.

O pequeno filme de 11 minutos irá mostrar a relação das ações entre os dois personagens. Elas compõem um conjunto de símbolos clássicos e populares no imaginário sociológico de Freyre sobre raça no Brasil: a figura de autoridade do intelectual branco, intérprete da realidade social, e a alimentação.

O tradutor das demandas sociais do Brasil: o intelectual e o cinema

Citado no início desse artigo, as imagens de Gilberto Freyre integram originalmente o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *O Mestre de Apipucos*, de 1959. Como se sabe, foi nesse período o auge do movimento do Cinema Novo, que postulava a filmagem de motivos populares da realidade brasileira. Logo, as políticas de representação se situavam

no desejo de filmar camadas sociais em maior situação de vulnerabilidade, sendo uma crítica e resposta à Ditadura Militar brasileira.

A estética dos filmes era objetivamente precária em recursos, com a famosa frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Isso porque os filmes eram geralmente feitos com câmeras portáteis, acessíveis aos jovens de classe média no Brasil, que tinham o cinema como um território produtivo para conscientizar sobre as ideologias de esquerda.

Afinal, notava-se fortemente o que realizadores italianos e franceses haviam feito com o cinema na criação de vanguardas como o neorealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. Queria-se entender e observar as contradições do país que estava indo no caminho oposto de uma promessa que a intelectualidade marxista havia inaugurado no início do século XX.

Gilberto Freyre foi um intelectual de classe média que, naquele momento, se integrava ao indivíduo que teve esse efeito de porta-voz do povo brasileiro.

Numa sociedade na qual os direitos de cidadania não se generalizam para o conjunto da população, em que as classes não se reconhecem enquanto tais, não identificando claramente o seu outro, encontrando dificuldades para fazer-se ouvir, ou mesmo para articular a própria voz, despontam setores *ventríloquos* nas classes médias, dentre os quais alguns intelectuais, inclusive os artistas, que têm canais diretos para se expressar, na televisão, no rádio, no cinema, no teatro, nos livros, nas artes plásticas, nos jornais etc. (Ridenti, 2000, p. 55, grifo do autor).

Dessa forma, ao filmar Gilberto Freyre, destaca-se a figura do intelectual em mais um dia cotidiano. Na montagem simultânea, a experiência do caseiro questiona semelhanças de uma *mise-en-scène* simbólica.

O homem negro é nomeado pela impessoalidade da profissão. Não sabemos o seu nome próprio, marcado básico identitário. Esse apagamento é uma estratégia recorrente na produção de representações raciais estereotipadas no cinema brasileiro. São personagens cuja repetição estanque de subjetividades conforma a ausência na produção de mais um gesto que leva ao desinteresse e esquecimento. Como lembrar de um personagem que não tem nome próprio? Por aquilo que ele serve.

No entanto, o empregado negro que serve o café com leite e aparece na película de Joaquim Pedro de Andrade tem nome, e se chama Manuel. A frase clássica, definidora do

sistema de exploração do trabalho mediado pelas relações de afeto, está posta: “há muitos anos com a nossa família”. É a crônica relação entre patrões e empregados da casa brasileira. A quantidade de anos comenta a relação “familiar”, na estabilidade da estratificação de classe pelos corpos negros. Se está há tanto tempo trabalhando ali, significa que é bom, afinal há liberdade para sair do emprego, diferentemente da época da escravidão.

Em *O Caseiro*, revela-se aquilo que em *O Mestre de Apipucos* está disfarçado. Não há nome para o homem negro que realiza serviços de reparação de uma casa cujos donos já morreram há muito tempo. O que permanece é a relação colonial e moderna do negro com aquele território. Não há, do lado direito do quadro fílmico, a nostalgia de *Casa Grande e Senzala*, o fetiche da harmonia entre cada parte do território fundacional da realidade brasileira.

Ao utilizar *O Mestre de Apipucos* como elemento de *O Caseiro*, reposiciona-se a película como documento da história do cinema brasileiro quase 60 anos depois, com a produção de um olhar, talvez, oposto ao objetivado na época da sua filmagem. Se a primeira chave de leitura se dava em torno de um pensamento simpático àquilo que de criativo e novo haveria na produção intelectual de Freyre para compreender o Brasil, agora a montagem fílmica revisa a teoria gilbertofreyreana e implica ao cinema o uso de conceitos sociológicos como recurso para o argumento de um roteiro que soasse real e contributivo para uma discussão de aspectos sociais, econômicos e raciais.

A comida e a refeição no território: demarcadores da racialização da classe

Notamos a boa relação de Gilberto Freyre com os seus empregados nos momentos das refeições. Primeiro, na mesa, depois, na cozinha. A alimentação é um centro discursivo para pensar a relação território e raça na história do cinema brasileiro, pois é nesses espaços que observamos o aparecimento de personagens negros em papéis de serviço e de disponibilidade para atender às demandas dos patrões.

Os locais das refeições e os tipos de alimentos são recursos que diferenciam a classe e a raça dos personagens. Gilberto Freyre confere o peixe frito feito pela cozinheira Bia. À direita, temos o caseiro preparando a sua própria refeição, cuscuz com ovo. Enquanto isso, ouvimos a voz em *off* de Freyre: “Há dias em que eu mesmo provo a cavala perna-de-moça,

o melhor peixe de Pernambuco, ainda em preparo”. Ambos os alimentos são feitos naquela mesma cozinha, em tempos e contextos diferentes. No caso de Freyre, um alimento bem mais caro do que o popular preparado pelo caseiro. O lugar de classe, com as fronteiras de acesso econômico, está representado pela raça.



Figura 4: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

O tipo de montagem em *O Caseiro* constrói uma ambivalência entre o reconhecimento da fronteira — os quadros não se misturam, mantendo-se em suas respectivas posições e nas suas pontes —, afinal, ambos integram um mesmo grande quadro fílmico que compõe a integralidade da obra. O jogo da atenção também demarca o que será priorizado, e a visibilidade de um frame será reforçada em detrimento do outro. Essas ações estéticas da montagem expressam um pensamento sobre o que está fora e o que está dentro; o que é assimilado e o que é apagado.

O trabalho, a intelectualidade: escritas na pele da página e na pele do corpo

Após aquelas primeiras cenas com as sequências espelhadas, a montagem inicia uma série de diálogos entre símbolos da intelectualidade europeia (o livro, a biblioteca, a escrita, a leitura) e o saber do corpo negro. É uma relação que, por estar uma em oposição à outra, denota o sentido de diferença na imagem em movimento. São os livros *versus*

ferramentas, escrita *versus* concerto do som. Nessa duplicidade, cabe interpretar uma fluidez de sentido do que há de ferramenta no livro e o que há de livro na ferramenta.



Figura 5: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

Dentre os livros filmados, destacam-se as versões dos livros de Freyre, algumas em inglês, que são tempos e territórios inscritos nesses objetos. A montagem brinca com um sentido de complementaridade irônica quando apresenta a cena em que Gilberto fala sobre a importância de escrever um livro da história da vida dos estudantes enquanto o caseiro concerta o som. Os quadros parecem se complementar em uma única montagem paralela. Primeiro, o papel sendo escrito; logo em seguida o homem direcionando o olhar para o fora de quadro, com sendo um filme em que as ações se desenvolvessem por meio da movimentação do olhar do espectador no quadro fílmico.

O lugar do estudante brasileiro destoa do lugar do caseiro. Embora o homem negro seja detentor de um saber ao concertar o som, o contexto não é de privilégio. E afinal, se estamos no terreno das imagens em movimento em suas sínteses de significados, que som é esse que o caseiro concerta? Ele seria responsável pela manutenção da combinação agradável de sons, assim restabelecendo a harmonia do território colonial. Essa metáfora dialoga diretamente com a interpretação de Gilberto Freyre sobre o esvaziamento do conflito das relações de poder entre negros e brancos, permitindo a harmonia social.

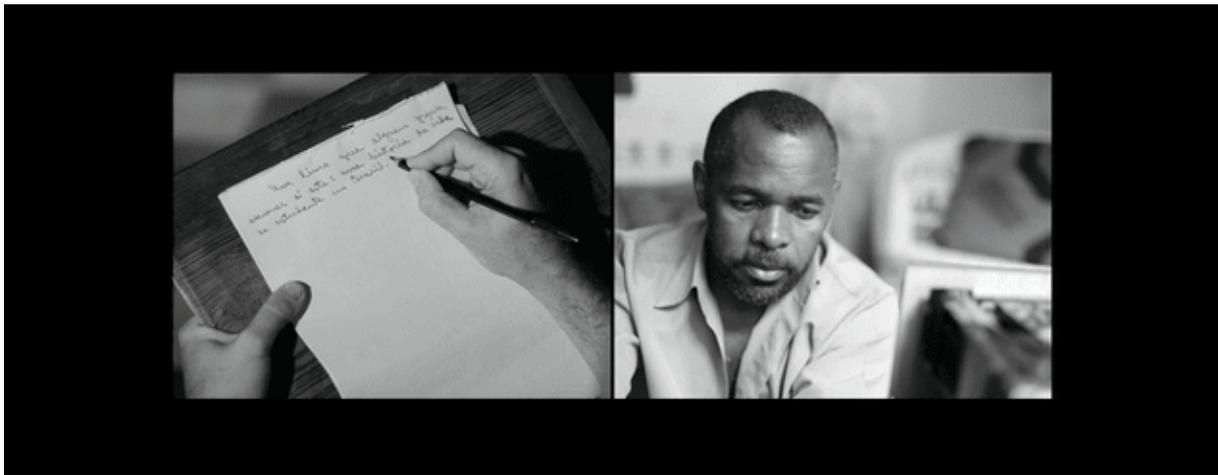


Figura 6: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

Dessa forma, seria o negro a conduzir esse estado de paz ao anuir pela manutenção da exploração. Nesse sentido, o filme, ao trazer para 2016 a condição de servilismo diretamente relacionada a um espaço secular de escravidão negra, comenta sobre essa estabilidade das relações de exploração em suas atualizações à despeito dos séculos. No entanto, o tema parece ser interpretado por um olhar humanizado e menos estereotipado na figura do personagem negro.

O filme segue um roteiro de atividades básicas do indivíduo moderno: o trabalho, o alimento, o descanso. Gilberto Freyre e o caseiro realizam essas atividades a partir dos seus contextos de classe e raça. No descanso, ambos fumam e se posicionam no alambrado da casa. Mais uma vez as diferenças de objetos comentam sobre o lugar social: o cachimbo de um lado e o cigarro de palha do outro. A diferença aqui é que o autor de *Casa Grande e Senzala* lê, e o caseiro, pensa.

As escritas na pele das páginas de Gilberto Freyre dialogam com a escrita do corpo do caseiro na imagem em movimento. Observamos vários *close-ups* da pele do homem negro. No mostrado abaixo, mais uma vez a montagem produz uma relação de sequência.

O olhar torna-se sensibilizado. A empregada Madalena e Gilberto Freyre olham para o fora de campo em uma relação verticalizada, enquanto vemos um *close-up* do peito nu do caseiro. Para o contexto, os personagens estão a observar o peixe sendo frito enquanto o caseiro está preparando o seu cuscuz com ovo. São sentidos em circulação.

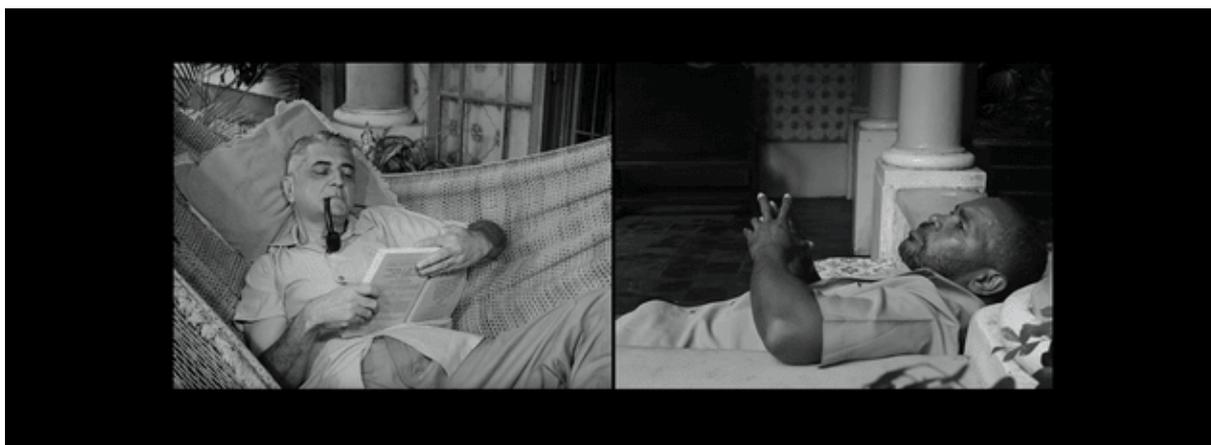


Figura 7: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

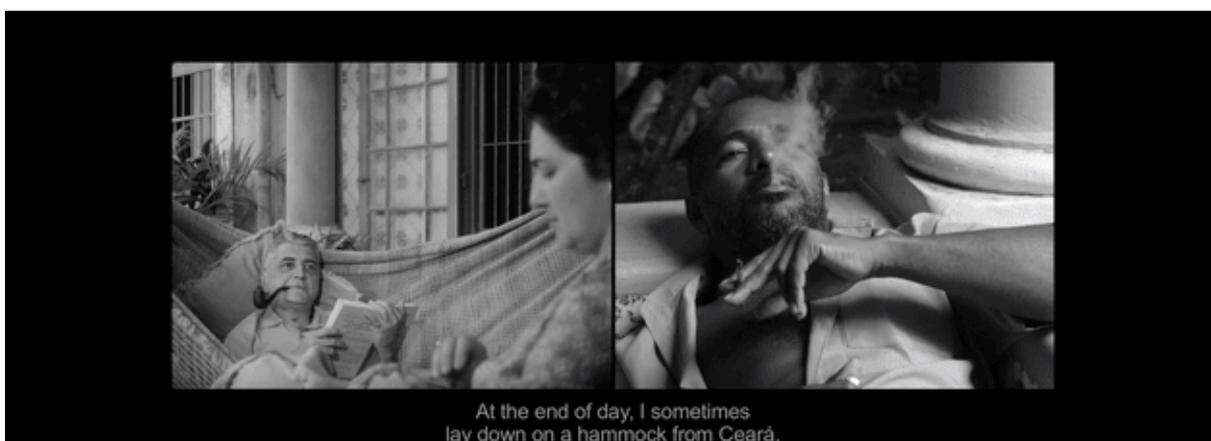


Figura 8: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).



Figura 9: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).



Figura 10: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

O caseiro toma banho de mangueira na propriedade enquanto Gilberto Freyre sai de casa e vai passear na praia de Boa Viagem. A pele negra bem iluminada está em foco, algo que historicamente esteve apagado na imagem em movimento do cinema brasileiro. Também se nota que o homem negro não sai da propriedade: ao contrário de Gilberto, durante todo o filme, ele permanece solitário — demarca-se o seu lugar utilitário e ligado ao território da casa colonial.



Figura 11: *frame* de *O Caseiro* (2016), de Jonathas de Andrade

Fonte: Jonathas de Andrade (2016).

Quando se fala sobre a relação entre raça e cinema, é preciso levar em consideração o funcionamento de uma pedagogia das imagens. Isso porque elas criam noções naturalizadas sobre o negro, reforçando discursos coloniais que estabeleceram a raça como unidade

de poder. Por isso, *O Caseiro* compõe um saber sobre a história do Brasil naquilo que há de mais violento e sutil: as estratificações sociais cujo resultado permanece nas peles. É a dualidade que a ideia de harmonia racial não conseguiu apagar.

Considerações finais

A Casa Grande e a Senzala habitam o imaginário identitário sobre realidade social brasileira de muitos argumentos de roteiro no cinema. Neste artigo, levantamos a relação que pode acontecer quando se une a linguagem da imagem em movimento com aspectos políticos. Discutimos a simetria na montagem paralela do quadro e da *mise-en-scène* — elementos estéticos que podem funcionar como metáforas sobre ideias equivocadas da interpretação de Freyre da “harmonia racial”.

O que deriva dos filmes é a produção de interpretações sobre um território. Em nosso *corpus*, a relação dos corpos negros com a representação de uma realidade social brasileira está posta nas relações de afeto, conforme analisado por Holanda (2015/1936). São visões ambíguas — que a simetria da montagem paralela demarca esteticamente — sobre a intenção de exploração e apagamento dos corpos negros. Uma dinâmica da violência sutil, mobilizada pela sensação de família.

Dessa forma, a relação de simetria cria um diálogo entre a linguagem cinematográfica e uma revisão crítica sobre a interpretação da realidade brasileira de Freyre pelo diretor alagoano Jonathas de Andrade. É justamente por meio do regime de aparecimento em que são postas duas telas “iguais”, em sua *mise-en-scène* e montagem, que percebemos aquilo que se destaca em diferente: as diferenças de sentido do corpo negro e branco na ocupação dos territórios da casa (a cozinha e a refeição, a sala de estar e o trabalho, por exemplo).

Mais do que uma revisão crítica naquilo que o cinema brasileiro insiste em associar ao pensamento de Gilberto Freyre, é necessário a ampliação de referenciais que deem conta de um olhar contado de outro local que não a Casa Grande. Falar sobre novas perspectivas epistemológicas a partir de autores que contemplem as experiências negras não é uma novidade. No entanto, a sua efetiva produção ainda se restringe a territórios nichados.

É preciso popularizar um cinema produtor de novas subjetividades raciais, principalmente levando em consideração a relação entre a linguagem cinematográfica e

os argumentos temáticos. Isso porque, de fato, já temos uma boa expressão de produções filmicas orientadas por um letramento racial nas falas dos personagens e narrativas, a nível do discurso oral, em produções de maior orçamento e alcance de público.

Agora, de outro modo, a produção de um discurso das imagens com flutuação de sentido e requisição por um maior tempo de atenção ainda é pequena. *O Caseiro* é um aceno para encarar o não dito das imagens relacionadas aos discursos antirracistas.

O filme de Jonathas de Andrade reforça a importância de se observar a sutileza da violência, da interpretação social da técnica cinematográfica e das necessárias perspectivas para uma produção de representações raciais de fato sustentadas naquilo que há de produtivo, afim de gerar mobilização de perspectivas complexas sobre uma pedagogia do que é o corpo negro na tela de cinema.

Referências

O CASEIRO. Direção: Jonathas de Andrade. Produção: Jonathas de Andrade. Recife: sem distribuidora. 2016. Vídeo. 8 minutos, em loop.

AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FREYRE, G. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51 ed. São Paulo: Global, 2006 [1933].

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1936].

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. 3. ed. São Paulo: SENAC, 2004.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Submetido em: 2 abr. 2024 | Aprovado em: 9 jul. 2024

Emissários de outros mundos: ciência, mitologia e horror cósmico no documentário *Fireball*:
Mitos, cometas e meteoros

Emissaries from other worlds: science, mythology and cosmic horror in the documentary *Fireball*

Jamer Guterres de Mello¹, Lucio Reis Filho², Laura Loguercio Cánepa³

1 Professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com Pós-Doutorado pelo PPGCOM-UAM. Email: jamerello@gmail.com.

2 Doutor em Comunicação e Historiador, é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF), onde atua na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual. Email: lucioreisfilho@gmail.com.

3 Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Doutora em Multimeios pela UNICAMP, com Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP. Email: laura.canepa@docente.unip.br.

Resumo

Propomos uma comparação entre o documentário *Fireball: Mitos, cometas e meteoros* (*Fireball: Visitors from Darker Worlds*, 2020), de Werner Herzog e Clive Oppenheimer, e o conto *A cor que caiu do espaço* (*The Color Out of Space*, 1927), de H. P. Lovecraft, explorando as similaridades entre o interesse de Herzog por fenômenos naturais extremos e o *cosmicismo* de Lovecraft, já que ambos parecem interessados em investigar as limitações da humanidade diante da sua insignificância, que se torna mais aparente diante dos eventos catastróficos. Os autores se utilizam de ambientações similares, como lugares remotos, terras geladas ou áreas vulcânicas, e de fenômenos naturais extremos, como a queda de meteoritos.

Palavras-chave *Cinema, Werner Herzog, H. P. Lovecraft, cosmicismo, mitologia.*

Abstract

We propose a comparison between the film *Fireball: Visitors from Darker Worlds* (2020) by Werner Herzog and Clive Oppenheimer and the short story *The Color Out of Space* (1927), by H. P. Lovecraft, exploring the similarities between Herzog's interest in extreme natural phenomena and Lovecraft's cosmicism as both seem interested in investigating humanity's limitations in the face of its insignificance, which becomes more apparent in the face of catastrophic events. The authors use similar settings, whether remote places, icy lands or volcanic areas, and extreme natural phenomena, such as the fall of meteorites.

Keywords *Cinema, Werner Herzog, H. P. Lovecraft, cosmicism, mythology.*

Introdução

Dirigido e apresentado pelo cineasta alemão Werner Herzog e pelo vulcanologista britânico Clive Oppenheimer, o documentário *Fireball: Mitos, cometas e meteoros* (*Fireball: Visitors From Darker Worlds*, de 2020, distribuído pela plataforma de *streaming* Apple TV, reflete sobre a presença de meteoritos na história humana – no imaginário, na memória coletiva, na mitologia e na religião – em diferentes partes do mundo: México, Austrália, França, Antártida, Arábia Saudita, Índia, Itália, Polinésia, Rússia, Noruega e Havaí. A questão central gira em torno desses pequenos corpos celestes e de como a chegada deles ao planeta Terra ajudou a criar sistemas complexos de crenças em diferentes sociedades

humanas, por meio de tradições de representações de fenômenos cósmicos que, por vezes, resultaram em verdadeiros cataclismas. A narrativa alterna discussões científicas e momentos de humor nas reflexões de Herzog (que atua como narrador e operador de câmera), enquanto Oppenheimer se revela um entusiasmado entrevistador.

Cientistas profissionais e diletantes dão testemunhos a Oppenheimer e Herzog e comentam alguns fenômenos impressionantes: a cratera de um meteorito na Índia e suas influências nas concepções religiosas; as lendárias cavernas maias, provocadas pelo impacto de um meteoro na península de Yucatán, no México; a relação especulativa entre a queda de um meteoro, em 1492, na região nordeste da França, e as viagens do explorador Cristóvão Colombo; o culto a um meteorito na cidade sagrada de Meca, na Arábia Saudita. Os depoimentos, acompanhados de imagens que buscam capturar a dimensão ampla dos fenômenos, reforçam a ideia de que a humanidade sempre buscou associar o sentido de sua existência a eventos naturais que, por muito tempo, foram (e alguns ainda são) incompreensíveis.

Nesse sentido, observamos no documentário o que parecem ser ecos indiretos da obra do escritor estadunidense H. P. Lovecraft (1890-1937), uma vez que Herzog e seu parceiro Oppenheimer articulam a evocação de fenômenos cósmicos e naturais de grande magnitude a testemunhos excêntricos – procedimento comparável, de certo modo, à experiência do narrador interno do conto *A cor que caiu do espaço* (*The Colour out of Space*, 1927). No conto de Lovecraft, a queda de um meteorito contamina o solo, a água, as frutas, as plantas, os animais e as pessoas em uma região da Nova Inglaterra, nos EUA. Primeiro, a contaminação causa estranhas mutações, para, finalmente, fazer tudo se decompor em cinzas. Após quase cem anos da publicação do conto de Lovecraft⁴, Herzog descreve os meteoritos como pragas do sistema solar, que trazem mensagens indecifráveis do cosmos sempre que se chocam com a superfície do planeta Terra. Diante dos eventos que Lovecraft e Herzog descrevem, as conclusões a que chegaram os autores têm contornos de sabedoria apocalíptica: ambos parecem compartilhar uma sensibilidade catastrófica e a aceitação do mistério como parte integrante da experiência humana.

4 *The Colour out of Space* foi publicado, originalmente, na revista *Amazing Stories*, em setembro de 1927.

Neste artigo, ponderamos a possibilidade de que os autores partilhem, em *Fireball* e *A cor que caiu do espaço* (*The Colour out of Space*, 1927), o desejo de desvelar os limites da ciência e da filosofia, revelando as fronteiras da compreensão humana, bem como a inaptidão da humanidade para influenciar os destinos do universo. Buscamos identificar similaridades temáticas entre o filme e o conto, observando de que modo ambos miniaturizam a vida humana, reduzindo-a à sua insignificância na vastidão do cosmos. Destacamos, no entanto, que não pretendemos provar a influência direta de Lovecraft na obra de Herzog, mas sim demonstrar afinidades entre esses autores. Nossa proposta retoma uma investigação iniciada em 2017⁵, acrescentando questões como o *horror monumental*, o *realismo especulativo* e suas representações nos documentários de Herzog.

Fireball e o universo de Herzog

“Acredito que o denominador comum do universo não seja a harmonia, mas o caos, a hostilidade e o assassinato”, proclama Herzog em *O Homem Urso* (*Grizzly Man*, 2005), um de seus mais premiados documentários. Esse tipo de afirmação niilista, na inconfundível *voice-over* do diretor, traz um tom sarcástico similar ao de Lovecraft, em seu intento de desvelar a faceta mais sombria da natureza, que, aos seus olhos, faz parte de um universo de assombrosa indiferença e deliberada hostilidade para com a humanidade. Tão logo *Fireball* começa, a *voice-over* de Herzog descreve um verdadeiro apocalipse, usando imagens de rituais do México e de uma cratera na Austrália (Figuras 1 e 2):

Mérida, na Península de Yucatán, é o marco zero do maior cataclismo que já ocorreu em nosso planeta. Um asteroide inteiro caiu bem aqui. Isso aconteceu milhões de anos antes do surgimento dos seres humanos, mas esse ritual de bola de fogo parece uma reconstituição. Certamente, os antigos maias não poderiam saber. Não sabemos o que no futuro está vindo para nós, eventualmente nos destruindo. Mas parecerá com esta Bola de Fogo na Sibéria, só que muito maior. O que as câmeras simples do painel gravaram parece ficção científica. Visitantes de outros mundos, da escuridão do Universo, vieram. E incontáveis deles estão a caminho. Se algo grande vai acontecer, iluminará o céu mesmo à luz do dia. Meteoritos atingem o planeta o tempo todo, e os maiores mudaram paisagens inteiras. Mas eles também deixaram um profundo impacto nas culturas. (*Fireball*, 2020, 00:01:10)

5 O projeto de pesquisa “Aproximações entre a mitologia lovecraftiana e os documentários de Werner Herzog” foi iniciado em 2017, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM).



Figura 1: Ritual no México

Fonte: Frame de *Fireball*.



Figura 2: Cratera na Austrália

Fonte: Frame de *Fireball*.

Nessa e em muitas outras de suas alegorias sobre o fim da civilização, Herzog antevê o desastre da natureza e da cultura. Sempre em primeiro plano, o desastre faz

de seus filmes “crônicas apocalípticas que, de certa forma, profetizam um futuro pouco esperançoso” (Elduque, 2011, p. 2). Por exemplo, *Visita ao Inferno (Into the Inferno, 2016)* revela o poder devastador da natureza. Nas regiões de atividade vulcânica intermitente, as colunas de fogo jorram e vomitam lava em todas as direções; torrentes de fumaça negra sobem aos céus; as chamas consomem paisagens inteiras, reduzindo-as às cinzas estéreis que evocam o “descampado maldito” de *A cor que caiu do espaço (The Colour out of Space, 1927)*. Em *Fireball*, com uma *voice-over* que extrapola no uso de adjetivos, Herzog define os corpos celestes como “mistérios arcanos da matéria” e “pedras dos mundos sombrios”. Assim, compara a realidade objetiva à ficção científica e evoca temas como o desconhecido, o medo existencial, a vastidão do universo, a fragilidade humana e a evolução das espécies.

Autor, diretor e narrador singular, Herzog construiu em torno de si uma mitologia pessoal que se vale da sua alma de aventureiro (Ebert, 2007). É possivelmente o único cineasta que já filmou nos cinco continentes, muitas vezes em condições desafiadoras – como em *Aguirre, a Cólera dos Deuses (Aguirre, der Zorn Gottes, de 1972)*, que filmou na selva amazônica, e *Lições da Escuridão (Lektionen in Finsternis, de 1992)*, nos campos de petróleo devastados durante a Guerra do Golfo (1990-1991). Realizador de filmes documentais e de ficção desde a década de 1960, o diretor desenvolveu, principalmente nos últimos quinze anos, um procedimento cinematográfico caracterizado pela onipresença da sua *voice-over* nos documentários. Esse recurso permite associar reflexões filosóficas a uma retórica que costuma orientar os debates em torno de seus filmes.

Conforme discutiram autores dedicados à obra de Herzog – como Brad Prager (2011), Dylan Trigg (2012), Richard Eldridge (2019), Blake Wilson e Christopher Turner (2020), entre outros –, parece haver um sistema filosófico coerente por trás de seus mais de quarenta filmes. No cerne de suas histórias, sejam ficcionais ou documentais, parece residir o conflito entre o espírito humano e o universo, inerentemente violento e indiferente à vida e aos esforços humanos. Semelhante hostilidade pode levar as personagens à loucura, como é o caso dos protagonistas obcecados e trágicos do filme narrativo *Fitzcarraldo*, de 1982, e do documentário *The White Diamond*, de 2004 – ambos rodados em diferentes

pontos da floresta amazônica –, ou mesmo à morte, como em *O Homem Urso*. Igualmente, loucura e indiferença impedem muitas personagens de estabelecer contato com outros seres humanos – em *O Enigma de Kaspar Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, de 1975) e *O País do Silêncio e da Escuridão* (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, de 1971), por exemplo.

Diferentes estudos interpretam a obra de Herzog à luz do pensamento filosófico, sobretudo da escola alemã, de autores como Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger e Adorno (Torbett, 2009; Prager, 2011; Mitcheson, 2013). As ideias de Walter Benjamin também surgem como moldura possível para suas proposições, posto que o cineasta constrói em seus filmes um “discurso cinematográfico e estético caracterizado pela iminência da catástrofe”, que o conecta com a “tradição profética” (Weinrichter *apud* Elduque, 2011, p. 1). Nesse sentido, diferentes autores pesquisaram o modo como arte, ciência e mitologia se combinam de maneira singular na obra de Herzog.

Eric Ames (2012; 2014), por exemplo, descreve a convicção do cineasta em desvendar as verdades mais profundas do cinema por meio de fabulações e esforços imaginativos que buscam atingir a verdade poética e extática em contraste com os métodos da tradição documental. Laurie Ruth Johnson (2016) relaciona as estratégias míticas e as fabulações de Herzog às características do romantismo alemão e de seu ideário, especialmente no que diz respeito às dicotomias razão x emoção, civilização x natureza, realidade x crença. Por outro lado, Matthew Gandy (1996, p. 1) identifica a permanência das ideologias políticas imperialistas do século XIX na obra do cineasta, mesmo que “disfarçadas pelo uso que faz do sublime cinematográfico a fim de transmitir um cosmos romântico de valores universais que transcendem tempo e espaço”.

Por meio de temas como a exploração geográfica e o sacrifício heroico, Herzog representa a natureza a um só tempo como retrato da inocência e como objeto de horror – sendo esta última abordagem a que nos interessa neste artigo. Por exemplo, o registro de sua expedição à Antártida, o documentário *Encontros no Fim do Mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007) conecta-se à longa tradição de registros de viagens ao continente gelado e evoca, de maneira recorrente, uma geografia imaginária e a ideia de *locus horribilis*. Lembremos que a Antártida, território outrora desconhecido, foi palco para a composição de autores de horror e ficção científica, como Lovecraft e John W. Campbell Jr.,

que descreveram o continente como equivalente a um outro planeta. No documentário de Herzog, sob o gelo antártico, os mergulhadores veem-se imersos num mundo alienígena, no qual o espaço e o tempo ganham dimensão nova e estranha. Além disso, a ideia de que a natureza selvagem guarda a verdade última faz com que as narrativas documentais do cineasta representem, simbolicamente, descidas ao passado primevo ou às profundezas do Inferno. Nas palavras de Bachmann (1977, p. 6):

Em seus filmes, a paisagem desempenha um papel dramático. Selvas, desertos, ilhas e desfiladeiros de montanhas são seus locais favoritos, quanto mais remotos e inóspitos, melhor. Essa inquietação geográfica faz paralelo perfeito com a mental: a história de sua vida e as histórias de seus filmes são uma luta contínua para superar obstáculos que ele mesmo vê, criou ou põe no caminho dos heróis de seus filmes. Todos [...], praticamente, são descrições de caminhos para a morte, mas todos são permeados por forças vitais robustas, pelo som da fúria rebelde e impotente, pela ameaça de um destino irrevogável.

Nos documentários de Herzog, a natureza selvagem, enquanto alteridade estranha e ameaçadora, ganha contornos simbólicos, com seus lugares extremos, funcionando como metáfora da vida moderna e do isolamento, em contraste com as cenas bucólicas da tradição romântica espiritualizada. Diante do fascínio com a violência da natureza, Benjamin Noys (2007) identifica, no coração da obra de Herzog, uma visão caótica e o que chamou de *antinatureza*, dada sua indiferença para com os anseios e esforços humanos. Cabe ainda relacioná-la à categoria especulativa do *mundo sem nós*, de Eugene Thacker (2011), que ajuda a entender o horror sobrenatural como uma *não-filosofia* ou uma *filosofia negativa* ao adotar a perspectiva do Universo – para o qual os seres humanos e a natureza terrestre não fariam diferença. Essa categoria, que Herzog evoca em sua obra, fornece o substrato que propomos para as aproximações entre a perspectiva herzogiana e a de Lovecraft.

Em sua abordagem, Herzog transita entre os registros ficcional e documental, por vezes aderindo àquele que Erick Davis define como “estilo pseudodocumentário” – de longa tradição na literatura de horror, com destaque para Lovecraft, que, com muita frequência, empregou a linguagem jornalística, acadêmica e científica para construir “uma voz em prosa que explode em horror febril e adjetivo” (Davis, 2005). Nas palavras do cineasta, “há camadas mais profundas de verdade no cinema [...] [que] só podemos alcançar através da fabulação, imaginação e estilização” (Herzog, 1999). Assim sendo, o refúgio nas

paisagens monumentais e imperturbáveis permite convertê-las, por vezes, em imagens de horror. Segundo Ames (2009), fazer da paisagem um lugar de apropriação e revisão do documentário liga Herzog à tradição estética alemã, que vai do romantismo ao cinema expressionista. Ele faz isso ao ressaltar aspectos assustadores do sublime – que, na sua óptica, parece estar numa posição na qual a cultura acaba e a natureza começa; na qual a agência desta mostra-se esmagadora da frágil humanidade. Ao mesmo tempo, numa produção documental com traços estilísticos bem marcados, o cineasta registra as peculiaridades da experiência humana e aquilo que, aos seus olhos, perdeu-se na contemporaneidade.

Nesse sentido, o interesse de Herzog pela ficção científica também não deve ser ignorado, ainda que não se aproxime desse gênero cinematográfico de uma forma convencional. No documentário *Lições da Escuridão*, sua narração cria uma ambiência de ficção científica ao enfatizar um ponto de vista *alienígena* da devastação nos campos de petróleo do Kuwait, após a Guerra do Golfo. Já em *Além do Azul Selvagem* (*The Wild Blue Yonder*, de 2005), o cineasta revela mais claramente seu interesse pelo gênero. Quem narra o filme é o personagem interpretado pelo ator americano Brad Dourif, que articula uma história complexa sobre astronautas, viagens espaciais e buracos de minhoca a imagens obtidas pela NASA e entrevistas com cientistas que refletem sobre a vida no planeta (e fora dele). Por sua vez, *Encontros no fim do mundo* é ambientado na Antártida, território outrora desconhecido e palco para a literatura de autores como Edgar Allan Poe, Lovecraft e John W. Campbell Jr., na qual o continente gelado equivale a um outro planeta. O filme também evoca a geografia imaginária e o horror cósmico de um mundo subaquático primordial. Os pesquisadores que exploram o mar gelado descobrem criaturas que parecem ter saído da ficção científica; nas profundezas, veem-se em outra realidade, na qual o espaço e o tempo adquirem dimensão nova e estranha (Mello; Reis Filho; Cánepa, 2018, p. 14). Em um momento de descanso, assistem ao filme de ficção científica *O Mundo em Perigo* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954).

Lovecraft e o horror que caiu do espaço

“Algo terrível chegou às colinas e aos vales naquele meteoro, e algo terrível – embora eu não saiba precisar em qual proporção – permanece”, diz o narrador de *A cor*

que caiu do espaço, de Lovecraft. O conto, que se passa pelo relato de um agrimensor cujo nome é ignorado, fala de um lugar nos arredores da ficcional cidade de Arkham, no estado norte-americano de Massachusetts, afetado pelo “descampado maldito”, misterioso fenômeno que sucedeu a queda de um meteorito. Tudo começou quando a enorme rocha caiu na propriedade de um fazendeiro; “[...] lá, então, sucederam-se a nuvem branca ao meio-dia, aquela sequência de explosões na atmosfera e aquele pilar de fumaça em um vale longínquo no bosque” (Lovecraft, 2011, p. 25).

Os interesses científicos de Lovecraft se manifestariam inequivocamente nesse que seria, de acordo com o biógrafo S. T. Joshi (2013), o primeiro de seus contos a efetuar a união entre o horror e a ficção científica, combinação que tornar-se-ia marca registrada do autor. Decerto, seus textos de meados dos anos 1920 até sua morte, em 1937, ergueram as pontes entre o decadentismo gótico de *fin-de-siècle* e as demandas mais racionais da ficção científica no novo século, como aponta Erik Davis (1995). Lovecraft considerava a si próprio como um homem das ciências – entretanto, um autodidata, já que não obteve formação em nível superior. Grande admirador da obra de Jules Verne (1828-1905), era um consumidor insaciável da ciência de seu tempo, na forma de um pesquisador diletante. Conforme atestam seu biógrafo S. T. Joshi (2013) e o pesquisador Greg Conley (2017), Lovecraft nutriu desde a infância seu fascínio por áreas como anatomia, antropologia, geografia, geologia, astronomia e química, sendo que esta última se destacava entre suas preferências.

Se Lovecraft tocou em questões que amedrontavam seus conterrâneos, podemos destacar o medo da própria ciência e da radioatividade, em torno das quais um imaginário aos poucos se formava. Nesse sentido, *A cor que caiu do espaço* parece fazer prognóstico de catástrofes nucleares vindouras, como a de Tchernóbil, que ocorreria décadas mais tarde, em 1986. Svetlana Aleksievitch (2016, p. 37) define esse acontecimento como uma “catástrofe cósmica”, que fez explodir “o mundo das nossas representações” (Aleksievitch, 2016, p. 38). Sabe-se, no entanto, que a radioatividade era objeto de estudo já no início do século XX – a pioneira nesse campo foi a polonesa Marie Curie (1867-1934), a primeira cientista mulher a ganhar um Nobel –, mas seus efeitos viriam a público somente na década de 1920, sobretudo nos anos 1930, período mais prolífico da carreira de Lovecraft.

Ele próprio, na infância, chegara a dispor de um detector de radiação (Joshi, 2013, p. 102-103), o que mostra o quão interessado estava com a ciência de sua época.

No campo das letras, em seu ensaio *Supernatural Horror in Literature* (1925-1927), Lovecraft sugeriu o enfraquecimento das convenções do gótico. Na leitura de seu biógrafo, o escritor infere que as propriedades do gênero “recaíram rapidamente em tropos vulgares e padronizados, perdendo assim todo o seu valor simbólico, tornando-se mais propensos a provocar risos do que calafrios” (Joshi, 2013, p. 46). Tal percepção o levaria a reformular seu estilo, ainda que ele nunca abandonasse por completo sua veia gótica. Nas palavras de Davis (1995), se há nos primeiros contos de Lovecraft uma espécie de *pasticho* desse gênero, ele posteriormente aderiu a um estilo *pseudodocumentário*, utilizando-se da linguagem do jornalismo, da erudição e da ciência para construir uma voz narrativa realista que explode em horror adjetivado. O protagonista de *A cor que caiu do espaço*, por exemplo, entrevista as testemunhas do que chama de “descampado maldito”,⁶ isto é, da queda do meteorito e de seus efeitos no ambiente da Nova Inglaterra. Esse conto era de longe o favorito de Lovecraft, que o definiu como um “estudo de atmosfera” (Joshi, 2013, p. 671) pela criação de uma paisagem de terror inexplicável. Ao descrever o fenômeno cósmico, o narrador diz:

Então, sem nenhum aviso, aquela coisa odiosa disparou verticalmente em direção ao céu como um foguete ou um meteoro, sem deixar nenhum rastro, e desapareceu em um curioso rasgo circular nas nuvens antes que qualquer um dos homens tivesse oportunidade e arfar ou de soltar um grito. [...] Nada mais. Apenas o estalo de madeira quebrando e rachando - sem explosão alguma, como vários outros membros do grupo confirmaram mais tarde. De qualquer modo, o resultado foi o mesmo, pois em um instante febril e caleidoscópico irrompeu da fazenda condenada e maldita um cataclismo eruptivo de centelhas e substâncias sobrenaturais, que ofuscou a visão dos presentes e lançou em direção ao zênite uma nuvem explosiva de fragmentos coloridos e fantásticos renegados pelo universo que conhecemos. (Lovecraft, 2011, p. 30)

Aparentemente, Lovecraft não tinha intenção de escrever um conto de ficção científica, pois chegou mesmo a criticar as convenções narrativas do gênero. No entanto, sua associação da ficção científica ao horror objetivou um propósito bem definido: ampliar

6 Tradução de “*blasted heath*” (LOVECRAFT, [1927] 2011).

as possibilidades poéticas e narrativas para atingir efeitos pouco explorados na literatura até então. *A cor que caiu do espaço* se afasta do gótico do século XIX e se aproxima do realismo imaginativo justamente por explorar elementos ficcionais na interseção da ciência com o horror cósmico. Assim, o escritor foi capaz de conceber uma relação singular entre realidade e estranheza. Em outras palavras, criou uma narrativa ficcional com base na materialidade de fenômenos estranhos.

No conto em questão, o embate entre ambiência e testemunho conecta elementos ficcionais à realidade científica. Assim, por meio da criação poética da ficção científica, Lovecraft conseguiu animar o aspecto inquietante que permeia suas histórias. Não por acaso ele é aclamado como autor de ficção científica e de horror, e é justamente essa interseção que permite relacionar sua obra à dimensão documental. Lovecraft interessou-se pela ficção científica menos pelo seu caráter de *novidade*, isto é, pelas implicações da modernidade tecnológica em futuros imaginados, e mais pelas consequências sublimes e extraordinárias de fenômenos inexplicáveis. Em outras palavras, interessou-se mais pela exploração da cientificidade na criação de narrativas de horror do que pelos conteúdos e dispositivos tecnológicos presentes na obra de autores de ficção científica, como Jules Verne, Arthur Clarke e Isaac Asimov. A Lovecraft, ainda que trate de uma ciência imaginária, o gênero permitiu explorar ameaças aterradoras à condição humana.

Fireball e os Mitos de Cthulhu

Como observa Yuri Garcia (2022, p. 2), as criações lovecraftianas ganham contornos paradoxais em seu processo de apropriação midiática. Segundo ele:

[O] escritor desenvolve um panteão teratológico único e uma perspectiva filosófica do humano como insignificante em um universo hostil e indiferente à nossa existência. Diversos elementos de sua escrita são vistos rondando uma interessante gama de produções cinematográficas. Todavia, enquanto os filmes que versam com as criações encontradas no universo lovecraftiano sem se ater mais precisamente às suas histórias ganham uma maior visibilidade e repercussão, as transposições de seus contos parecem não conseguir atingir os mesmos resultados. (Garcia, 2022)

No cinema, os contos de Lovecraft atraíram autores de renome, como Ridley Scott e Jonh Carpenter, diretores de *Alien – O 8º Passageiro* (*Alien*, 1979) e *O Enigma de Outro*

Mundo (*The Thing*, 1982), respectivamente. Apesar de esses filmes não serem adaptações *per se* de Lovecraft (Migliore; Stryzik, 2006), podemos considerar o último uma apropriação de *Nas montanhas da loucura*, de 1931, reproduzindo o cenário gelado, os personagens ligados ao mundo da ciência e uma criatura alienígena metamorfa que destrói o grupo física e psicologicamente.

Contudo, a perspectiva de Lovecraft deu subsídios não apenas à ficção de horror. Como sugerimos, a obra de Herzog – cuja filmografia inclui um único filme de horror, *Nosferatu – O Vampiro da Noite* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979), uma adaptação da versão alemã do romance *Drácula* (1898), de Bram Stoker, dirigida por F.W.Murnau em 1922 – evoca um universo repleto de deidades e permeado pelo desconhecido, como se nota, por exemplo, nos documentários *Fata Morgana* (1971), *Sinos do Abismo: Fé e Superstição na Rússia* (*Glocken aus der Tiefe – Glaube und Aberglaube in Rußland*, 1993), *Encontros no Fim do Mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007) e *Visita ao Inferno* (*Into the Inferno*, 2016); bem como nos filmes de ficção *Coração de Cristal* (*Herz aus Glas*, 1976) e *Onde Sonham as Formigas Verdes* (*Wo die grünen Ameisen träumen*, 1984).

Lovecraft criou diversas deidades ou monstros alienígenas com o propósito de representar o horror do desconhecido e da nossa insignificância no universo. As entidades desse complexo bestiário, desenvolvido nas histórias do autor e de amigos escritores, como Robert Bloch, Robert E. Howard e Clark Ashton Smith, não podem ser totalmente compreendidas pela humanidade, já que seu significado se perde nos abismos do universo, nos tempos imemoriais em que o universo ainda era jovem, quando os conceitos de espaço e tempo sequer existiam. O escritor August Derleth sistematizou o que definiu como *Mitos de Cthulhu*, isto é, o ciclo de histórias que giram em torno dos Grandes Anciões – Cthulhu, Shub-Niggurath, Azathoth, Nyarlathotep, entre outros –, que vivem, de certa forma, em macabro concerto. A maioria deles é obra do próprio Lovecraft, mas ele elaborou certos conceitos de luminares precedentes, como o *An Inhabitant of Carcosa* (1886), de Ambrose Bierce. Embora os personagens das histórias de Lovecraft os interpretem como entes demoníacos com o propósito de destruir a Terra, Conley (2017, p. 8) destacou que, “grosso modo, as criaturas dos contos [do escritor] não são demoníacas, mas alienígenas [...]”. Segundo o pesquisador, desses monstros extraterrestres

ou interdimensionais só alguns querem subjugar a Terra, “[...] pois em geral sequer notam os humanos. [...] Eles não são maus – ou bons” (*ibid*, p. 9).

Em *Fireball*, Herzog e Oppenheimer buscam as origens da vida humana na Terra pensando-a, até certo ponto, como alienígena, isto é, trazida de carona ou acidentalmente provocada pela queda de algum objeto cósmico que atingiu o planeta. Ao visitarem a península de Yucatan, no México – mais especificamente, a localidade de Chicxulub Puerto –, Herzog diz em *voice-over* que “este é o lugar onde nosso planeta sofreu um apocalipse inimaginável. O que veio do espaço até aqui tinha a força de centenas de milhões, possivelmente milhares de milhões de bombas atômicas do tamanho da de Hiroshima”. Por sua vez, Oppenheimer observa como as mudanças causadas no ecossistema por esse evento cósmico permitiram a existência dos humanos: “Os mamíferos [...] se beneficiaram das novas oportunidades ecológicas. Provavelmente não estaríamos aqui, os *homo-sapiens* enquanto espécie, não fosse esse impacto colossal”.

Em *Fireball*, empregando uma *voice-over* que extrapola no uso da adjetivação – marca de estilo de Lovecraft e outros autores –, Herzog compara a realidade objetiva à ficção científica e evoca temas como o desconhecido, o medo existencial, a vastidão do universo, a fragilidade humana e a evolução das espécies. No documentário, os relatos das personagens acerca dos meteoritos – suas características extraterrenas; a habilidade de modificar a superfície da Terra e suas formas de vida; os significados e simbolismos a eles atribuídos nas culturas humanas no curso da história – ultrapassam a mera descrição de um fenômeno natural. De modo geral, o discurso que amarra o filme deriva de um esforço filosófico para situar a fragilidade e a curiosidade humanas no interior de um universo caótico, permeado de mistérios insondáveis. Diante da presença e da queda de objetos celestes, e dos sentidos a eles atribuídos pelas sociedades humanas, tem-se um filme estruturado como uma reflexão de nossa pequenez no universo.

Um dos personagens de *Fireball* é Jon Larsen, músico norueguês que descobriu a existência de micrometeoritos (diminutas partículas de poeira cósmica), as quais atrai com imã para então observá-las no microscópio, com ajuda do geólogo texano Jan Braly Kihle. Conforme Herzog infere, a paixão dessa dupla pelo saber os levou a descobrir um ramo científico inteiramente novo, ultrapassando o mero interesse pelas *ciências duras*:

Para mim, eles [os micrometeoritos] são a matéria mais antiga que existe. Nada chegou mais longe. Quando escolho um micrometeorito e o sinto em meu dedo, sei que nenhum ser humano jamais tocou em algo tão antigo. É realmente como encarar a eternidade nos olhos. Estas são as cinzas de outra geração, uma geração anterior de estrelas moribundas. (*Fireball*, 2020, 00:21:20)

Herzog e Oppenheimer também investigam a possibilidade desses corpos celestes serem portadores de vida. No Arizona State University, o cientista Laurence Garvue leva-os a uma sala imaculada repleta de meteoritos, um dos quais tem odor de matéria orgânica. Ele então conta para os visitantes uma história impressionante:

Na verdade, esta pedra caiu há apenas algumas semanas na Costa Rica [...] em uma casinha de cachorro enquanto o cachorro ainda dormia nela. Ele errou o cachorro por milímetros e se enterrou no chão bem ao lado dele. [...] E o que faz [deste exemplar] algo tão incrível é o fato de que, se você sentir o cheiro, poderá sentir [...] compostos orgânicos. Portanto, há compostos de quatro bilhões e meio de anos que se formaram em um planeta primitivo (que não existe mais) e ficaram presos nesta pedra, que basicamente residiu no cinturão de asteroides quatro bilhões de anos antes de o deixar [...] e pousar na Costa Rica, e ele agora está aqui, em nosso cofre de meteoritos. (*Fireball*, 2020, 00:36:30)

A ideia de que as origens da vida podem ser extraterrestres é abordada na localidade da cratera Ramgarh, na Índia, onde a geoquímica Nina Sahai discute a teoria de *panspermia*, proposta no fim do século XIX. Ela explica que:

Na verdade, o DNA é considerado bastante robusto. E pode sobreviver no espaço. E até mesmo um organismo inteiro pode sobreviver em um molde semelhante a esporos. Se as pessoas tivessem realmente cavado fundo na Terra, mesmo alguns quilômetros abaixo, teriam encontrado bactérias que vivem lá presumivelmente há milhões de anos e sobreviveram nesse tipo de animação suspensa. (*Fireball*, 2020, 00:47:40)

Impressionado com a ideia de vida em suspensão, e da possibilidade de ser reanimada, Oppenheimer pergunta a Sahai por que os sacerdotes indianos construíram um templo na cratera do meteorito Ramgarh. Ela responde que esse templo tântrico é dedicado aos deuses Shiva e Parvati, e representa a criação. “Mas Shiva também é o Deus da destruição”, alerta. Portanto, nessa dinâmica entre criação e destruição, o filme se aprofunda cada vez mais em nossa relação com os mistérios do universo. *Fireball* também exhibe as reflexões

de outros cientistas, às vezes dispostos a viver grandes aventuras – como Paul Steinhardt, da Universidade de Princeton, que viajou à Rússia a fim de confirmar se um meteorito pode conter uma estrutura geológica chamada *quasi-cristal*, considerada impossível de existir na natureza até a sua descoberta.

O filme representa os meteoritos como se se tratasse de amostras do universo que podem revelar os limites da nossa compreensão da Natureza. Todos os entrevistados demonstram precisão científica em suas palavras. Ainda assim, ao mesmo tempo, extrapolam seu discurso científico em especulações sobre a origem do universo e as limitações da vida humana na Terra. A experiência desses diálogos com cientistas permite que Herzog e Oppenheimer exercitem seu fascínio pelo que parece ser uma junção entre ciência, filosofia e arte, representadas nas belas imagens do micrometeorito de Larsen e Kihle e em tantos outros exemplos apresentados ao longo do documentário.

Os micrometeoritos pesquisados por Larsen e Kihle, sob certa perspectiva, também evocam as entidades alienígenas de *A cor que caiu do espaço* (Figuras 3 e 4). Em um lugar que chamam de *submundo* (um laboratório no porão da casa de Kihle), os cientistas fazem fotografias dos micrometeoritos – coloridas, em alta-resolução e ampliadas em 3.000 vezes –, com o propósito de manter a documentação dos corpos celestes. Como resultado, são obtidas imagens de milhares de partículas multicoloridas, compostas de materiais variados (tais como ferro e vidro), absolutamente distintas de quaisquer outros da geologia terrestre. Das partículas que coletam, algumas são similares a um olho ciclópico e a um ovo colorido. Por sua vez, na descrição do conto de Lovecraft, “[os cientistas] descobriram o que pareciam os flancos de um grande glóbulo colorido embutido na substância. A cor, que lembrava algumas faixas do estranho espectro do meteoro, era quase impossível de descrever; e foi apenas por analogia que eles a chamaram de cor. Sua textura era brilhante [...]” (Lovecraft, 1927, p. 559).

De certa forma, é possível aproximar os aspectos sublimes da natureza, que depreendemos das falas de Herzog e Oppenheimer, da técnica poética adotada por Lovecraft no conto. O escritor costumava descrever cenas ou situações que tencionam uma carga de informações oriunda de aspectos científicos – característica essencialmente documental – e casos inexplicáveis. Aos olhos do narrador dessa história, a área rural

da Nova Inglaterra tem toques do quimérico e do grotesco. Ao notar que elementos de perspectiva e de *chiaroscuro* parecem fora de compasso, compara suas paisagens às do pintor barroco italiano Salvator Rosa e às dos contos de horror. Nessa história, a ciência é pano de fundo para criar um efeito inquietante na cena descrita, assim como em *Fireball* o inimaginável e inexplicável resulta de fenômenos naturais.

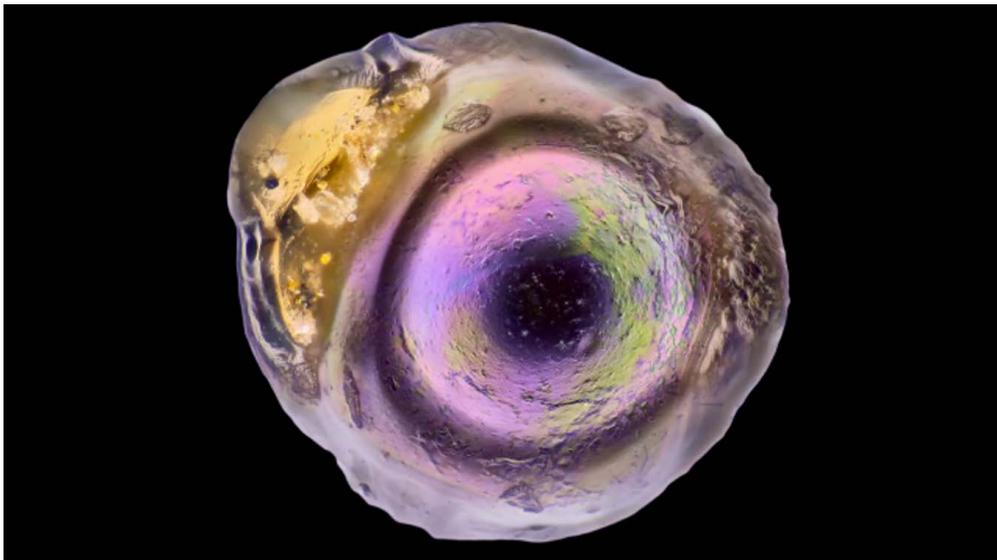


Figura 3: Imagem original de um micrometeorito

Fonte: *Frame de Fireball.*



Figura 4: Imagem original de um micrometeorito

Fonte: *Frame de Fireball*.

Nota-se em Lovecraft a dependência enfática do dispositivo retórico, cuja combinação do barroco e do inefável – evidente na descrição plástica e vívida de cenas e eventos – advém da veia gótica do escritor, que não pode ser ignorada. Acima de tudo, o horror cósmico de Lovecraft lida com a nossa ignorância e o medo do desconhecido. Nos seus contos, a realidade última deve permanecer intocada, pois, diante de um universo habitado por seres vastos, antigos, indiferentes e hostis, o que resta é uma humanidade impotente e insignificante, desprovida de sentido ou propósito. Essa perspectiva sombria vem do *cosmicismo*, pilar do pensamento filosófico e estético de Lovecraft. Na definição de Joshi (2013), ela é ao mesmo tempo *metafísica* (a consciência da insignificância dos seres humanos no cosmos) e *estética* (expressão literária dessa insignificância, efetuada pela minimização do personagem humano e pela exibição dos gigantescos abismos do espaço e do tempo). Atualmente, essa perspectiva é classificada como um dos ramos literários do niilismo existencialista.

Considerações finais

Inspirado pelo *cosmicismo*, Lovecraft concebeu uma cosmologia que, de alguma forma, ecoa na obra de Herzog, cujas representações são as de uma natureza inóspita e desinteressada. Em contraste, se nas histórias do escritor o universo não cabe à compreensão humana – e quaisquer tentativas nesse sentido levam seus personagens à loucura –, nos filmes do cineasta essa mesma percepção acerca da nossa insignificância traz certo conforto. Neles, os elementos de incompreensão e loucura nos confortam quando os discursos da ciência encontram a montagem das imagens, palavras e sons. Nota-se, então, que o diretor compartilha com suas personagens a perplexidade diante do desconhecido. Por vezes, ele encena situações de contemplação e aventura que acrescentam camadas de fantasia e fabulação às reflexões que produz em seus filmes. Ainda assim, se Herzog não chega às mesmas conclusões que aterrorizam os personagens de Lovecraft, sua perspectiva não antropocêntrica e sua capacidade de fazer a natureza parecer irreconhecível são procedimentos que ecoam, de certa forma, o horror cósmico do escritor, expressão da nossa

solidão e desamparo nos abismos do universo. Por trás do discurso niilista, pessimista e irônico, até mesmo cínico de Herzog, imbuído de uma percepção desencantada e sombria da condição humana, emerge uma cosmologia particular e uma filosofia materialista da natureza, com profundas implicações éticas e políticas.

Decerto, o redirecionamento é produto de um tempo em que as mudanças climáticas e as crises delas decorrentes, tais como a destruição dos ecossistemas e seus efeitos sociais e econômicos – a saber, a rarefação de recursos naturais, as diásporas, as tensões migratórias e geopolíticas –, nos levam a escalas espaciais e temporais que ultrapassam a perspectiva antropocêntrica. No contexto atual, o cineasta nos encoraja a pensar tanto em registros cósmicos do passado quanto em futuros possíveis. Nos documentários de Herzog, os tropos do horror, o imaginário apocalíptico, as representações de uma natureza hostil e o universo não antropocêntrico nos permitem reconsiderar o Antropoceno (Crutzen; Stoermer, 2000) – termo proposto para descrever a atual era geológica, caracterizada pelo impacto significativo das atividades humanas sobre a Terra e seus sistemas – e o lugar que os seres humanos ocupam no universo.

Ao passo que relacionar universos artísticos tão complexos e díspares é uma empreitada arriscada, pois exige que a necessária comparação de cosmologias particulares, em seus diferentes diálogos com as ciências e as artes, tanto Herzog quanto Lovecraft propõem um exercício especulativo de vislumbrar experiências que vão além do mundo objetivo. Ambos buscaram dotar seus trabalhos de contemporaneidade científica, valendo-se do conhecimento disponível em suas épocas, utilizando informações geológicas, biológicas e físicas para produzir encontros filosóficos com o mundo e seus mistérios.

Referências

ALEKSIÉVITCH, S. *Vozes de Tchernóbil: crônica do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

AMES, E. "Herzog, Landscape, and Documentary." *Cinema Journal* 48 (2009): 49 - 69.

AMES, E. *Ferocious reality: documentary according to Werner Herzog*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2012.

AMES, E. *Werner Herzog: interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2014.

BACHMANN, G. The Man on the Volcano: A Portrait of Werner HerzoG. *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 1 (Autumn, 1977), pp. 2-10.

MELLO, Jamer Guterres de; REIS FILHO, Lúcio; CÂNEPA, Laura Loguercio. Lições das Trevas: Herzog e Lovecraft em três documentários. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-20, maio, junho, julho e agosto de 2018: ID28490. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28490>.

CONLEY, G. Lovecraft's terrestrial terrors: morally alien earthlings. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 7-41, 2017.

CRUTZEN, P. J.; STOERMER, E. F. The "Anthropocene". *Global Change Newsletter*, [s. l.], n. 41, p. 17-18, 2000.

DAVIS, E. Calling Cthulhu: H.P. Lovecraft's magick realism. *Erik Davis' figments* (online), 1995. Disponível em: <http://www.levity.com/figment/lovecraft.html>. Acesso em: 29 mar. 2021.

EBERT, R. A letter to Werner Herzog: in praise of rapturous truth. *Roger Ebert.com*, [s. l.], 2007. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/interviews/a-letter-to-werner-herzog-in-praise-of-rapturous-truth>. Acesso em 31 mar. 2021.

ELDRIDGE, R. *Werner Herzog: filmmaker and philosopher*. New York: Bloomsbury, 2019.

ELDUQUE, A. As ruínas no cinema de Werner Herzog. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

ENCOUNTERS at the End of the World. Direção: Werner Herzog. Produtora: Creative Differences, Discovery Films. Holanda, Estados Unidos, 2007. 1 DVD (99 min).

FIREBALL: Visitors From Darker Worlds. Direção: Werner Herzog; Clive Oppenheimer. Produtora: Sandbox Films, Dogwoof. Estados Unidos, 2020. Apple TV+ (97 min).

GANDY, M. Visions of Darkness: the Representation of Nature in the Films of Werner Herzog. *Ecumene*, 3(1), 1-21, 1996. <https://doi.org/10.1177/147447409600300101>

GARCIA, Y. O estranho universo fílmico de H. P. Lovecraft. *Revista Famecos*, v. 29, p. e42364-13, 2022.

GRIZZLY Man. Direção: Werner Herzog. Produtora: Discovery Docs, Lions Gate Entertainment, Real Big Productions. Canadá, Estados Unidos, 2005. 1 DVD (103 min).

HERZOG, W. *The Minnesota Declaration: lessons of darkness*. Minneapolis: Walker Art Center, 1999.

INTO the Inferno. Direção: Werner Herzog; Clive Oppenheimer. Produtora: Lucki Stipetić, Andre Singer, Lisa Nishimura. Áustria, Reino Unido, 2016. Netflix (107 min).

JOHNSON, L. R. *Forgotten dreams: revisiting romanticism in the cinema of Werner Herzog*. New York: Camden House, 2016.

JOSHI, S. T. *I am providence: the life and times of H.P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press, 2013.

LOVECRAFT, H. P. *A cor que caiu do espaço*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra: 2011.

MIGLIORE, A.; STRYSIK, J. *Lurker in the lobby: a guide to the cinema of H. P. Lovecraft*. Portland: Night Shade Books, 2006.

MITCHESON, K. Truth, autobiography and documentary: perspectivism in Nietzsche and Herzog. *Film-Philosophy*, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 348-366, 2013.

NOYS, B. Antiphysis: Werner Herzog's grizzly man. *Film-Philosophy*, [s. l.], v. 11, n. 3, p. 38-51, 2007. Disponível em: <https://www.eupublishing.com/doi/epdf/10.3366/film.2007.0018>. Acesso em: 5 ago. 2024.

PRAGER, B. *The cinema of Werner Herzog: aesthetic ecstasy and truth*. London: Wallflower Press, 2011.

THACKER, E. *In the dust of this planet: horror and philosophy*. Alresford, UK: Zero Books, 2011.

TORBETT, R. J. *The quick and the flat: Walter Benjamin, Werner Herzog. Essays on Boredom and Modernity*. Leiden: Brill; Rodopi, 2009.

TRIGG, D. The flesh of the forest: wild being in Merleau-Ponty and Werner Herzog. *Emotion, Space and Society*, Amsterdã, v. 5, n. 3, p. 141-147, 2012.

WILSON, B.; TURNER, C. (orgs.). *The Philosophy of Werner Herzog (The Philosophy of Popular Culture)*. London: Lexington Books, 2020.

Submetido em: 13 jul. 2024 | Aprovado em: 22 jul. 2024